

## János vitéz, az ideológia huszára *A századforduló operettjében rejlő lehetőségek*

„...az operett műfaját mindig annak kellene tekintenünk, ami eredetileg lenni akart: a valósághoz igazodó és egyúttal szórakoztató, kritikus, de ugyanakkor vidám, komoly, de egyidejűleg egy csipetnyi csúfondároszágot és gúnyt tartalmazó műnek – olyannak tehát, amilyen Arisztophanész óta minden komédia lenni akart.” (Csáky Móric)<sup>1</sup>

Az operett a XIX–XX. századforduló reprezentatív műfajának tekinthető, hiszen népszerűségével maga mögé utasította a kor valamennyi prózai és zenés színházi műfaját. Mint azt Juhász Gyula megjegyezte, az operett térhódításának kedvezett az a körülmény, hogy „a mi korszakunk éppen a líra, a gyors és színes impressziók, az újság és a mozi korszaka, és a mi egész életberendezkedésünknek, világfelfogásunknak, elfogultságainknak és kedvteléseinknek, de főleg idegeinknek legjobban az operett felel meg, amelyben megvan minden, ami mai »szem, szájnak ingere«: gyors perdülésű história, sok könnyed líra és muzsika, sok dekoratív cifraság és kevés komolyság”.<sup>2</sup> Az operett szinte késedelem nélkül jutott el szülőhazájából, Franciaországból Európa nagyvárosaiba. Ezt a jelenséget igazolja a magyar színháztörténet is, ugyanis a Nemzeti Színház tehermentesítésére alakult Népszínház vezetése is belátta, hogy a népszínmű sem témájában, sem eszköztárát tekintve nem képes felvenni a versenyt az operettel. E zenés műfaj szélesebb közönségre szól, mint a népszínmű, ugyanis Hanák Péter nézete szerint az operett „a nagyvárosi tömegkultúra igényeihez igazított összművészet, Gesamtkunstwerk lett: egyfajta közös kultúrába integrálta a nagyvárosi társadalmat a felső rétegektől a művelődésre szomjas munkásságig”.<sup>3</sup> A Népszínház mellett a fővárosban sorra alakuló, nyereségre dolgozó magánszínházak egymással versengve arra törekedtek, hogy magukhoz csalogassák a közönséget a legfrissebb francia és osztrák zenés produkciókkal. A szórakoztató színházakat az 1880-as évek elejéig nagyrészt a francia komponisták művei uralták, azonban ezt követően helyüket fokozatosan átvették az osztrák szerzők. Az 1880-as évek végén pedig feltűntek az első magyar operettszerzők is (Konti József, Verő György, Czobor Károly, Barna Izsó), ám műveik (hol a zene, hol a librettó) csupán a francia és bécsi operettek epigonjainak minősültek.

A francia és osztrák operett azonban hiába bizonyult a legkorszerűbb nagyvárosi műfajnak, egy nagyon lényeges funkciót mégsem tudott betölteni: a magyar közönség hiányolta ezekből a darabokból nemzeti identitásának felelevenítését és megerősítését. Ez az elvárás már egészen korán felmerült, szinte az operett megjelenésével egy időben. „Az operett jogos műnem, nem hibáztatjuk, csak óhajtjuk: vajha igazgató, költők és zeneszerzők némi nemzeti operett megalapításán fáradoznának, [...] melyeknek némi költői becsök is van.”<sup>4</sup> A recept is megvolt már. „Ott áll összegyűjtve egy csoport népmesénk, miért ne lehetne valamelyikből egy látványos színművet szerkeszteni, mely esztétikai becsre nézve felülmúlja az »Ördög pilulá«-it.”<sup>5</sup> Az „elkészítés” egészen 1904-ig váratott magára, mikor a Király Színház színpadán feltűnt a fenti kívánalmaknak eleget tevő magyar operett, Kacsóh Pongrác–Bakonyi Károly–Heltai Jenő alkotása, a *János vitéz*.<sup>6</sup> A Petőfi-mű alapján készült daljáték minden elképzelést felülmúló sikert aratott: megszakítás nélkül százhatvanötzöt játszották, melyre a magyar színházi életben addig nem volt példa. Öt hónap alatt mintegy kétszázezer néző látta az előadást, a zenés játék szövegéből egymillió, kottájából pedig félmillió fogyott, s néhány hónapon belül huszonkilenc vidéki színház vette meg a darab előadási jogát. Továbbá az előadás népszerűségét jelzi (illetve Fedák Sári színészi talentumát és extravagáns egyéniségének hatását is), hogy a bemutatót követően négy árucikket jegyeztek be „János vitéz” néven: vászontípust, kalapot, szivarkát és fénymázat. Mint azt a kortárs kritikus is megerősítette, „főnnállása óta a Király Színháznak olyan hangos estéje nem volt, mint a mai. És amit e nagyszerű, forró sikerben legelső helyen tartunk megítélendőnek: egy lelkében, levegőjében, dalos szava minden lendületében magyar darabbal és e darabnak a maga értéke szerint való méltó megbecsülésével arattat”.<sup>7</sup> A *János vitéz* bemutatójáról írott recenziókban az a konszenzus uralkodott, mely szerint a daljáték „közvetlen összeköttetést létesített egy kozmopolita jellegű nagyváros és az ősi, magyar génusz között”.<sup>8</sup> A *Hazánk* című lap kritikusa ezt a szerencsés párosítást az operettek kommersziális jellegével magyarázta, mivel nézete szerint a *János vitéz* megtestesítette az operett műfajának egyik fő sajátosságát, a közönség aktuális elvárásainak maradéktalan kiszolgálását, mely a zenés darabok sikerének egyik letéteményese volt:<sup>9</sup> „a fiatal szerzőnek rendkívül sok praktikus érzéke van a tárgy megválasztására, kitűnő, mondhatnánk üzleti szemmel látja, »mi kell a magyarnak«”.<sup>10</sup>

A fent idézett kritikák tanúsága szerint, a *János vitéz* tehát két kortárs elvárásnak felelt meg. Egyrészt nemzeti tematikájával és dallamvilágával a magyar operett-történet első olyan alkotásává vált, mely túllépett a francia és bécsi operetteket utánzó addigi műveken. Másrészt a cselekmény kimenetele, a darab szövegét uraló magyarságra utaló lexémák és szimbólumok megfeleltek a kor uralkodó, nacionalista társadalmi-politikai nézeteinek. Így a daljáték propagandaszerepet is betölthetett, hiszen a nézők számára a nemzeti

identitás megerősítését sugallhatta. Ez a társadalmi-politikai szerepvállalás pedig hangsúlyozottan a határátlépés terévé avathatta a *János vitézt*.

Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című művének Bevezetésében a színházi alapszituációt antropológiai horizontból tárgyalja. A filozófiai és a kulturális antropológia eredményeire támaszkodva a színházat az identitásképzés és identitásváltás helyeként értelmezi: „míg az átmenet rítusában rendszerint a résztvevőknek kell transzformálódniuk, addig a színház mindenekelőtt a néző számára teszi lehetővé az identitásváltást, méghozzá azzal, hogy a színész felveszi azoknak a szerepeknek az identitását, amelyeket színre visz”.<sup>11</sup> A történeti-antropológiai vizsgálódás számára azonban nem adottak a fenti feltételek, hiszen az identitás színrevitele performatív cselekvéseken keresztül történik (az előadás „itt és most”-ja), melyek nem rögzíthetők, nem hozzáférhetők, azaz megválaszolatlan marad az a kérdés, hogy a színész a határátlépés állapotába juttatja-e a nézőt. Fischer-Lichte a drámaszöveg strukturális elemzésében jelöli meg a kiutat, ugyanis az európai színházi hagyományra érvényesnek tartja dráma és előadás összetartozását (a dramatikusszöveg mint az előadás alapanyaga). Így az identitásváltást kezdeményező színészi test helyét a drámaszövegben a névmegjelölés tölti be.<sup>12</sup> A színház akkor válik a határátlépés terévé, vagyis tesz lehetővé identitásváltást, ha a drámában képviselt identitást a nézők jövőbeni identitásuknak tekintik és megvalósítják. Ennek tényleges feltárásához szembesíteni kell a drámából rekonstruált identitást a néző aktuális, hiteles forrásokból megismert identitásával, melynek megismeréséhez az adott kor társadalom-, mentalitás- és szellemtörténeti dokumentumainak bevonása szükséges.

A továbbiakban a történeti-antropológiai megközelítés lehetővé teszi számunkra annak feltérképezését, hogy a *János vitéz* mennyiben tekinthető a nemzeti identitás színrevitelének. Ennek megválaszolásához egyrészt szükséges a századforduló magyar színházi kontextusának vizsgálata, melynek során beláthatóvá válhat, miért fordult a figyelem ekkor a nemzeti tematikájú alkotások felé (a politikai helyzetből kiinduló magyarázaton túl), s miért egy könnyű műfaj vállallhatta magára az identitásváltást kezdeményező szerepét. Másrészt a drámaszöveg elemzésével felderíthető, hogy a drámabeli alakok eljutnak-e a betagozódás fázisába, azaz az identitásváltás folyamata lezárul-e. Harmadrészt színészi test és textuális név viszonyára kérdezzük rá: a fent idézett szoros kapcsolat hogyan módosul abban az esetben, ha a szövegben identifikációs pontként tételezett személyt, János vitézt, egy nő reprezentálja a színpadon.

### *János vitéz a kulisszák mögött*

A *János vitéz* előadását megelőző kritikákban oly sokszor hangoztatott igény, azaz a nemzeti tematikájú operett megszületését sürgető elvárás összefüggést mutat a bécsi és az angol operett kozmopolitizmusával, pontosabban az

ezzel szemben megmutatkozó (időleges) ellenérzéssel. Az elfordulás okát, s ezzel együtt a Kacsóh-mű sikerét a magyar operett-közönség befogadói magatartásban lelhetjük fel: figyelme sokkal inkább az operett felszíni szerveződésképeire koncentrált, s nem az operettlibrettók szerves részét alkotó, az aktuális társadalmi-politikai helyzetre utaló kritikus megjegyzésekre. Csáky Móric a bécsi operettek elemzése során a korszak kultúrtörténeti dokumentumainak bevonásával mutatja ki ezeket az utalásokat, ugyanis „az operett mint a városi középpolgárság tipikus műfaja talán még az operánál is inkább tekinthető egy bizonyos kulturális és politikai mentalitás képviselőjének, meghatározott társadalmi rétegek nézetei és vágyai szócsövének”.<sup>13</sup> A *János vitéz* hatásmechanizmusának pontosabb megértéséhez Lehár Ferenc *A víg özvegy* című operettjének elemzését hívjuk segítségül. A Lehár-művel való összevetést egyrészt az indokolja, hogy a *János vitéz*hez hasonlóan ez a mű is a hazaszeretet és a szerelem témájára épül, s ugyanúgy bővelkedik a nemzeti identitásra utaló kifejezésekben,<sup>14</sup> másrészt Lehár operettje is olyan korban keletkezett (1905), amelyre még vonatkozatható volt cselekménye.

A *víg özvegy* aktuális politikai kifejezései a Monarchia közönségének társadalmi-politikai nézeteit tükrözték. A társadalmi gyakorlatra vonatkozó reflexiók azonban nem jelentették azt, hogy a mű nyílt társadalomkritikát gyakorolt volna.<sup>15</sup> Míg a régi bécsi népszínművek (Volksstück) lényeges eleme volt a szatirikus formában megjelenő társadalomkritika, addig a bécsi operettre aligha mondható el, hogy elkötelezte volna magát a társadalom megváltoztatása mellett. Leginkább a forradalom leverése okolható azért, hogy a bécsi operett szerzői elfordultak a napi politikától. A polgárság szórakoztatási formája tehát a legtöbb esetben nem gyakorolt nyílt kritikát, azaz nem volt, mint Nestroy darabjai (például *Lumpáciusz Vagabundusz*, *Szabadság Mucsnán*), az állami autoritás elleni, visszatartott ellenállás platformja, hanem inkább az adott társadalmi berendezkedés támogatója, amennyiben elsődlegesen ebből merítette inspirációit. Az érzéki szórakoztatás felszíne alatt, mindenekelőtt a kórusban, jutott kifejezésre az operett kritikai vonása. Azok a „mámoros” állapotok, amelyeket a polgári világ a perifériára száműzött vagy elfojtott, az operett kollektívizmusában törhettek felszínre. A pillanatnyi betekintés a pezsgős rondók, a vibráló valcerek világába azt sugallta: „akár így is lehetne, de nincs így!”. A helyzetkomikum, az illúzióteremtés, az arisztokrácia kigúnyolása, a polgári morál átfordítása önmaga ellentétébe némi kimozdulást jelentett a mindennapok, a megszokott gondolkodás logikájából, egyfajta irracionalitást mozgósított. Az egész azonban megmaradt a szórakoztatás keretei között, soha nem vált politikai és társadalmi felforgató erővé.

Ennek következtében a bécsi operettekben az összeütközéseket, a drámai kibontakozás előfeltételeit a humor megfosztotta élűktől, feloldotta őket. A humor funkciója az operett stiláris szintjeinek elhatárolásában állt: a konfliktusokat a komoly párhoz rendelték, míg a buffó-pár, anélkül, hogy közvetlenül be-

avatkozott volna a cselekménybe, a jelenetek között a közönség általános megkönnyebbülését szolgálta, illetve gondoskodott az operaszerű komolyság és a vidám komédiázás eleven váltakozásáról. A humor szerepe elsősorban stilisztikai volt, a komikus kontextusok persziflálták a szentimentális és klisészerű képek sekélyességét, s a komikum sok esetben az oda nem illő pátosznak a pelengérré állításából adódott. A humor tartalmi funkciója pedig abból származott, hogy relativizálta a szöveg kijelentéseit. Így nem csoda, hogy korra utaló kritikus megjegyzések és aktualizálási kísérletek csak a komikus figurák szövegeiben fordultak elő, akik beérték egy viccel, vagy egy rigmussal (például Ausztria gazdasági helyzetéről), megelégedtek a közönség nevetésével, aztán belevetették magukat a mellékszálak kuszaságába. A bécsi operett humora tehát (szemben Nestroy-jal) nem vált a cselekmény integráns részévé, önálló elem maradt, a színpadi történetstől független staffage, mely látszólag gazdagította a cselekményt (mint a III. felvonás komikusa<sup>16</sup>), de dramaturgiai szempontból kizárólag a változatosság és a vidámság megteremtését szolgálta.

Az operettekben jelen lévő burkolt társadalomkritika nézőpontjából a bécsi operett paradigmatis példájának tekinthetjük Lehár *A víg özvegyét*. Csáky Móric a kontextusba való visszahelyezés metódusát alkalmazva kimutatja, hogy *A víg özvegy* szövegét kettős ironia szervezi. A darab helyszíne, Pontevedro, valamint a cselekmény során kibontakozó visszás helyzetek nemcsak Montenegróra utalnak, hanem egyben a monarchiabeli állapotokat is kritizálják. A darab szövegében elszórt, így például a házasság intézményére és a szerelmi háromszögre vonatkozó metaforákban („kettős szövetség”, „hármasszövetség”, „európai egyensúly”) a közönség felismerhette a korabeli hivatalos politikai nyelvezet kifejezéseit.<sup>17</sup> Mivel a bécsi operettől távol állt a társadalmi-politikai állapotokra való mindenféle közvetlen utalás, ezért a szövegírók az ideológiák természetében rejlő retorikai potenciált használták ki, s ezeket egy újabb tropikus átfordítással beemelték a cselekménybe. Csáky szerint a bécsi közönség könnyedén felfogta *A víg özvegy* esetében ezt az ironikus elidegenítést, hiszen tökéletesen értette azokat az ideológiai jelszavakat, melyek a valós történelmi eseményekre vonatkoztak. Clifford Geertz az ideológiai megnyilvánulások figuratív természetére hívja fel a figyelmet. Ennyiben az ideológia mint trópus megértése nagyban függ a befogadó kombinációs képességétől, valamint egy adott kulturális közösségbe való beágyazottságától. „A szóképeknek a szemantikai struktúrája nemcsak összetettebb, mint amilyennek a felszínen látszik, hanem ennek a struktúrának az elemzésével el lehet jutni a közte és a társadalmi valóság között fennálló sokoldalú kapcsolathoz, s így a konfiguráció végső képe egymástól eltérő jelentéseket ölel fel, amelyek egymásra hatásából vezethető le a végérvényesen létező szimbólum expresszív és retorikai ereje. Ez az egymásra hatás önmagában is egy társadalmi folyamat, amely nem a »fejekben« megy végbe, hanem abban a világban, ahol az emberek egymáshoz beszélnek, megnevezik a dolgokat, megállá-

pításokat tesznek, és bizonyos fokig megértik egymást.”<sup>18</sup> A geertzi tétel történetileg is igazolást nyer, hiszen az ideológiák megértésének, referencializálásának problémáját mutatja *A víg özvegy* 1920-as bécsi, jubileumi előadásának egyik kritikája is. A recenzió jelzi, mennyit változott e darab recepciója tizenöt év alatt. „A darab, ami kiállításában, különösen színpadképeivel és jelmezeivel, a letűnt, oly sok fájdalom közepette kiszenvedett Ausztria-Magyarországot teszi érzékletessé, ma egyenesen özönvíz előttinek hat; s ezt azok a könnyed, tetszetős dallamok sem tudják feledtetni, amelyeket még a madarak is fütyörésznek, de hamarosan már a kutya sem fog emlékezni rájuk.”<sup>19</sup> Az ideológiák elévülése egyben a darab értő befogadását is meggátolta.

Az ideológia tropikus-temporális természete igazolja *A víg özvegy* 1907-es magyarországi reprízével kapcsolatos befogadói magatartást: a magyar közönség a bécsi bemutató közönségével szemben nem észlelte a darab korkritikát szolgáló trópusait. Az operett óriási sikerében a zene játszotta a főszerepet, s nem a librettó. A magyar publikumot a francia vígjátékokból jól ismert fordulatok szórakoztatták: a történet mulatságos és fordulatos részei, a szellemes dialógusok és a félreértések.<sup>20</sup> Ez a befogadói magatartás, mely a történet szerveződésére koncentrált, valamint a látványos díszletekre és jelmezekre, kedvezett az angol operett beáramlásának. Az első angol operettet, Arthur Sullivan *A mikádó* című darabját a Népszínház mutatta be 1886-ban, majd ezt követte Sidney Jones–Owen Hall *Gésákja*. Az angol operett feltűnése a magyar színpadon angomániát indított el. Az angol operettben a színpadi tánc és a látványosság játszotta a főszerepet, szemben a bécsivel, mely a látványosság ellenére, mégis szövegcentrikus volt. Az angol burleszkoperett népszerűsége Pesten az 1900-as évek elején ért tetőpontjára, mely egyben jelzi, hogy a századfordulóra megváltozott a közönségigény: a publikumot a dinamikus színpadi mozgás és a színes látvány hatása vonzotta, s kápráztatta el.

A Jones után következő komponisták más irányba terelték az operettstílust: az éneket mind jobban háttérbe szorították, a cselekmény nélkülözött mindenféle koherenciát, csak a tánc és a látvány vált fontossá. Ez a hangsúlyeltolódás a magyar operettkísérletekben is éreztette hatását. Rosenzweig Vilmos *Asszonyregement* (1899) című műve a zenés bohózat, az operett és a revüszereűen felépített jelenetek keveredéséből létrehozott produkció volt. A Magyar Színház előadásában a második felvonás jeleneteinek pontosan kidolgozott koreográfiája, valamint a pazar és pikáns jelmezek határozottan jelzik az elmozdulást a revü felé.<sup>21</sup> Az 1905-ös *Ex-lex* című Király Színház-i produkció pedig már kétségtelenül a revü műfajába sorolható: messzemenően lemondott a kauzális összefüggésről, megtagadta a szilárd, előre rögzített kereteket. A látványos képek gyors egymásutánja lehetetlenné tette, hogy bármiféle koherens történet létrejöjjön. Egy korabeli tudósítás érzékletes képet fest erről a produkcióról: „A legszebb lányok, mint megannyi búza-, kukorica-, bor-, stb. csoportok lejtének elénk. Színnel és ragyogással telik meg minden. S e sok

színbe, fénybe beleszörtet a magyar hatos fogat: hat tüzes csikó, hat gyönyörű, formás leány van belefogva.”<sup>22</sup>

A kor uralkodó politikai tendenciája, a Rákosi Jenő által meghirdetett „egységes magyar állam”, valamint a „harmincmillió magyar” eszménye a bécsi operett Monarchia-centrikusságával, az angol és a revüoperett kozmopolitizmusával szemben olyan alkotásokat kívánt a művészetek területén, melyek képesek a nemzeti identitás megerősítésére. Anthony D. Smith a nacionalizmus és a millennializmus különbségéről írott tanulmányának meghatározása szerint a nacionalizmus üzenete annak reményét fejezi ki, hogy lehetséges az „idegen” zsarnokság alól való társadalmi és politikai felszabadulás. Ennek megvalósítása érdekében a nacionalisták az egy kultúrához tartozó emberek egy területen való egyesítését szorgalmazták. Specifikus célkitűzésük közé tartozott a távoli múlt felélesztése, mely segíthet a jövő megformálásában, és kijelöli a jelen igazságtalan politikai és területi berendezkedésének helyreigazítását. A történelem és az etnikai hagyományok tehát főszerepet játszanak a nacionalista gondolkodásban: fetiszizálják az etnikai kötelékeket, az ősi földet, a nyelvet, vallást, szokásokat és az állítólagos származást, hogy egy nagyobb terület vonatkozásában is újra megerősítsék és újrakovácsolják a nemzeti identitást.<sup>23</sup> Az 1900-as évek elején feltűnő nacionalista ideológiák (Rákosi, Beksics, Hoitsy) csupán rendszerbe foglalták a kor közgondolkodásában jelen lévő eszméket. „Nem kell ide más [...] mint harmincmillió magyar, és mienk volna Európa keletje. Tehát annak kellene minden magyar ember zászlajára felírva lennie: harmincmillió magyar – és meg van oldva minden kérdésünk egy csapással. A magyar nemzetnek tehát ismét fel kell emelkednie egy uralkodó nemzet magaslatára és ezt el tudja érni, ha könnyörtelenül magyar lesz minden ízében és minden intézményében, ha minden ember egész lelkével megostromolhatatlanul magyar sovíniszta lesz.”<sup>24</sup>

A „magyarság mint uralkodó nemzet” fantazmagorikus ideájának reprezentálására a Nemzeti Színház lett volna (hivatalosan) hivatott, hiszen „a nemzeti színház-elgondolása már fogantatásától kezdve összekapcsolódik a hatalommal, a nemzeti identitással és a (kulturális) legitimációval”.<sup>25</sup> A Nemzeti Színház azonban a századfordulón nem töltötte be az identitásképzés szerepét. Egyrészt műsorpolitikájának konzervativizmusa meggátolta a politikai ideológiával felvértezett nemzeti tematikájú darab színrevitelét, másrészt a közönség nagy részét a magánszínházak vonzották magukhoz.<sup>26</sup> A Nemzeti Színházzal ellentétben, a Rákosi Jenő által propagált „hatalmas egységes nemzeti Magyarország” megteremtésének széles körben elterjedt gondolata olyan fórumot kívánt, amely hatalmas tömegeket vonzott, illetve olyan alkotást, amely bővelkedett ideológiai jelszavakban, és pozitív magyarságképet festve ösztönzőleg hatott. Ezt az identitásképző szerepet jeleníthette meg a *János vitéz*, amely – némi iróniával – a nacionalista elképzelések illuzórikusságához illő mesei keretbe ágyazta a cselekményt.

*János vitéz reflektorfényben – a politika színpadán*

A *János vitéz* tehát egyszerre felelt meg a kor politikai elvárásainak, s elégítette ki a közönség szórakozás iránti igényét. A bevezetőben idézett recenziók is alátámasztják ezt az elképzelést, hiszen a köztudatban elterjedt ideológiai jelszavakkal fogalmazták meg ítéletüket, s ezzel azt sugallták, hogy a darab (be)teljesítette identitásképző feladatát. Ez a nézet azonban több szempontból megkérdőjeleződik, s egyúttal lelepleződik a kritikák ideológiai irányultsága. Egyrészt a *János vitéz* dramatikus szövegének elemzésével kimutathatóvá válnak a darab lezárásának megváltoztatásából fakadó szerkezeti következetlenségek, melyek felülírják a hazaszeretetet szimbolikus jelentését. Másrészt a *János vitéz* cselekményében hiposztazált antropológiai alapmodell rekonstrukciójával problematikusnak tűnik az identitásváltás sikeressége is, azaz a vizsgálódás eredményét előrebocsátva, János vitéz betagozódására csak formális értelemben kerül sor.

A daljáték recenziói ugyan jelezték, hogy Bakonyi Károly szövege Petőfi Sándor *János vitéz* című elbeszélő költeménye nyomán készült, ám az átírás mértékére és milyenségére nem tértek ki: „Végezetül szenteljünk egy pálmát a darab főszerzője: P. S. emlékének, mert bárha róla – szegényről – kissé meg is feledkeztek: csekély része neki is lesz a sikerben.”<sup>27</sup> Jóllehet Bakonyi jelentősen megrövidítette a Petőfi-művet, hiszen János vitéz kalandjaiból csupán egyet hagyott meg, a francia király udvarában játszódó epizódot, melynek során Jancsi megmenti a francia népet a török csapatoktól.<sup>28</sup> Az így megmaradó cselekményt Bakonyi három részre osztotta. Az első felvonás tartalmában, hangvételében és eszköztárában a klasszikus népszínműveket idézte. A következő a bécsi, de még inkább a francia operettek világával mutatott rokonságot. A harmadik felvonás pedig az archaikus tündéres játék mintáját követte. Átíratában a daljáték is másként végződött, mint Petőfi elbeszélő költeménye. A tündérkirállyá koronázott János vitézben a felhangzó furulyaszó hatására ellenállhatatlan honvágy ébred, és kedvesével, Iluskával hazatér szülőfalujába.<sup>29</sup> Senkinek nem jutott eszébe megemlíteni, hogy Bakonyi átírata jelentősen eltért Petőfi *János vitéz*ének lezárásától. Ennek a hallgatásnak két oka lehetett: egyrészt a korszak irodalomtörténeti kézikönyveit, egyéb szakmunkáit és iskolakönyveit tanulmányozva, úgy tűnik, hogy Petőfi *János vitéz*e nem tartozott a legnépszerűbb olvasmányok közé, és a szakemberek sem értékelték túlságosan nagyra.<sup>30</sup> Másrészt, az ideológia oldaláról, Petőfi elbeszélő költeményének befejezése egyáltalán nem felelt meg a közönség elvárásának, hiszen Petőfi művének lezárása azt sugallja, hogy a boldogság elérése, az igaz szerelem beteljesülése csak az irrealitás világában, Tündérországban érhető el. A színpadi *János vitéz* zárójelenete ezzel ellentétben a hazaszeretetre helyezte a hangsúlyt.<sup>31</sup> A Petőfi-mű népies tematikája, valamint az, hogy a mű nem tartozott bele a jelentős irodalmi művek kánonjába, lehetőséget te-



remtett arra, hogy a színpadi játék magát eredetiként (mind népi, mind irodalmi értelemben) tüntesse fel, s modellálja a nemzeti ideológiát. A fentiek értelmében, amennyiben Patrice Pavisnak az örökség/hagyomány modern és posztmodern kezeléséről kifejtett nézeteit<sup>32</sup> nem a *mise en scène*-re, hanem a dramatikus szöveg átírására, azaz a Petőfi-mű és a daljáték szövegének relációjára vonatkoztatjuk, azt mondhatjuk, hogy Bakonyi szövegkezelése hasonlóságot mutat a „marxista örökséggel”, mely egy adott kultúra eszméinek erősítése céljából a saját ideológiájának megfelelő, pozitív elemeket választja ki egy szövegből, s ily módon egyszerre „szelektív”, „hódoló”, „militáns” és „hajlékony”.

A daljáték befejezése óriási sikert aratott, a hazaszeretet poétikus megjelenítése valóban buzdító erővel bírt: „menjetek el a János vitézre és tanuljatok valamit ti is, akik elfelejtitek az édes otthon! Óh, ha rátok is hatással volna a furulyaszó...”<sup>33</sup> A lezárás célzatossága mindennél lényegesebb volt, hiszen maga Bakonyi sem tette szóvá, hogy Beöthy húzása dramaturgiai következetlenséget eredményezett. János vitézt hazahívja a furulyaszó, s hogy az immár elért boldogság ne vesszen kárba, hát Iluska is vele tart. Azt azonban János vitéz (Iluska pedig még inkább) elfeledte, hogy Iluska meghalt, hisz – mesébe illő módon – csak így kerülhetett Tündérországba. Ám ha János vitéz próbatételének részeként értelmezzük a zárójelenetet, akkor Iluska „életre hívása” óhatatlanul is felidézi Orpheusz és Eurüdiké történetét. S mivel itt Jancsi „nem néz vissza”, a lezárás egyrészt a szerelem apoteózisaként, s nem kizárólagosan a hazaszeretet jeleként értelmeződik, másrészt, a hazaszeretetc koncepciót ellensúlyozó módon, ez a lezárás s az alakok kapcsolata a melodramák eszköztárával mutat rokonságot. Jancsi és Iluska szerelme, valamint az örök szerelmes, ám megsebzett Bagó viszonyrendszere intertextuális párbeszédbe kezd a XVIII. század eme kedvelt műfajával.

A kritikákban említett „ősi”, „eredeti” magyar múlt, ez esetben a paraszti világ, a befejezéshez hasonlóan szintén klisészerű. Jancsi jellemvonásait a magyar nép gyökereivel hozták összefüggésbe, jóllehet Bakonyi pusztán követte a népszínműírók gyakorlatát, mikor megalkotta János vitéz sematikus alakját. Ennek belátásához elég segítségül hívni a századelő egyik ismert nemzetkarakterológiai munkáját, Pekár Károly *A magyar nemzeti népről* című művét. Pekár tanulmánya tartalmazza a legtöbb olyan sztereotípiát, amely a magyarságról a korszakban ismeretes volt. Nézete szerint a magyarság fő jellembeli sajátosságaihoz tartozik a hazafiasság, büszkeség, szilajság, szenvedélyesség, jó szív, erő és energia.<sup>34</sup> Vagyis elmondható, hogy a *János vitéz* legalább annyira volt „igazán magyar”, mint a bécsi operettek által festett magyarságkép, ahol a magyar szereplők és a magyar milió csak díszlet volt, a figurákat a külföldön a magyarsággal kapcsolatban elterjedt sztereotip tulajdonságok jellemezték. A *János vitéz* szövegének olvasata tehát azt bizonyítja, hogy az ideológia kiszolgálása érdekében a darab értékelésekor elsiklottak bizonyos szer-

kezeti következetlenségek felett, illetve azt sem rótták fel a daljátéknak, hogy újra előveszi a népszínművek eszköztárát, melynek korszerűtlenségét pedig már sokkal korábban kifogásolták (hisz emiatt váltotta fel a népszínművet az operett). Csak míg a népszínművek befogadásakor tisztában voltak azzal, hogy azokat nem az igazi paraszti-népi világ hű reprezentációjaként kell értelmezni,<sup>35</sup> addig a *János vitéz* recepciójában nem vették észre az ideológiai intenció kisiklását.

Gyanítható, hogy a *János vitéz* fentiekben vázolt sablonossága, nem kis mértékben hozzájárulhatott ahhoz, hogy az ebben az időszakban egymást gyorsan váltó politikai rendszerek mind felhasználták a darabot saját ideológiájuk reprezentálására. Míg a bemutatót követően a darabot a magyar nép sorsának, történelme forgandóságának szimbólumaként értelmezték, addig a recepciótörténet későbbi fejezeteit végigtekintve elmozdulás érzékelhető ettől a felfogástól. A daljáték totalizáló értelmezése (mint a magyarság szimbóluma) a lezárással kapcsolatos megjegyzések felől is problematikusnak tűnt. Hipotézisem szerint a recepciótörténet egyes állomásai megerősítik azt a tézist, miszerint a szövegben lévő szimbolikus folyamatok allegorikus megszakításokkal szövődnék át.<sup>36</sup> A szöveg ebben az értelemben intertextuálissá és nyitottá válik, hiszen az allegória szupplementum természetű, elcsúszó, temporálisan alakuló értelem, és ezzel önmagát a folytonos elkülönöződés aktivitásában tartja. A darab színházi recepciótörténetét áttekintő alábbi részben azokra az előadásokra koncentrálok, melyek világosan jelzik az elmozdulást a szimbolikus totalizáló értelmezéstől.

Koch Lajos a *János vitéz* recepciótörténetét elemző tanulmányában a darab első előadásának és további jubileumainak bizonyos politikai eseményekkel való egybeesését vizsgálja.<sup>37</sup> Az egybeesések napi politikai szinten is óramű-pontosságúak voltak: a darab elején megjelenő huszároknak és a nemzeti zászló felpántlikázásának óriási sikere azt a magyar követelést idézte, mely a német nyelvű és osztrák szellemű hadseregben a nemzeti szimbólumok jelenlétét és a magyar vezényleti nyelv használatát sürgette. A Parlamentben már 1903-ban napirendre került hadseregfejlesztési beadvánnyal kapcsolatos problémák is épp a bemutató napján oldódtak meg.<sup>38</sup> Mindemellett a zászló rekvizituma Rákosi gondolatát is felidézhetette a közönségnek. A *János vitéz* következő jubileumi előadásai is politikai győzelemmel kapcsolódtak össze, azaz hirdették, s megerősítették a magyarság „kiválasztottságát”. A huszonötödik előadáskor verték ki a Parlamentből a darabontokat, a hetvenötödik előadással a diadalmas koalíció választási győzelmét ünnepelték, a századik előadás pedig az új parlament összeülésének napjára esett. A háromszázadik előadás az új bécsi béke megkötésének idején zajlott, amely kormányra emelte Andrássyt, Wekerlét és Kossuth Ferencet. A négyszázadik előadás politikai szenzációja pedig a Désy-Lukács-per volt. Az első világháború után bekövetkezett forradalmi idők nem kedveztek a *János vitéz* nemzeti beállítottságának.

A *János vitéz* volt az első darab, amelyet a proletárdiktatúra kitörését követő napon a közoktatásügyi népbiztos letiltott a műsorról. A háború és a forradalmak után azonban ismét szükség volt a *János vitéz*re: 1919. december 19-én újítták fel a Király Színházban. A trianoni döntés nyilvánosságra kerülése után pedig már tudatosan és széles körben használták fel, illetve ki ezeket az egybeeséseket. 1920. január 22-én került sor az ötszázadik előadásra. Az évfordulót az elvesztett magyar területekről megemlékező gyászünnepséggel kapcsolták össze. A színház nemzeti színben pompázott, hatalmas háromszínű lobogók és girlandok díszítették a nézőteret. A páholyok peremére az egyes vármegyék címereit helyezték el, az idegen kézen lévőket gyászfátyollal takarták le. A *Himnusz* elhangzása után Rákosi Jenő állt a színpadra, s a *János vitéz* szimbolikus erejéről beszélt:

Midőn a modern színpad odaadta magát a könnyűvérű operettnek, akkor e színpadon e műben szép, szerény leánykaként jelentkezett a magyar műzsa, a magyar génusz. Eredeti magyarságával győzött és az úrrá lett idegen szellemet elűzte. [...] Ez a játék hozta meg a bizonyítékát, hogy csak a testet lehet megölni a lelket nem, csupán az országot lehet megsemmisíteni, a nemzetet nem. János vitéz, aki kalandokon, veszedelmeken keresztül vándorol, hogy diadalra jusson, a magyar nemzet szimbóluma.<sup>39</sup>

Beszédének lezárásában, azonban az eddigiektől eltérően másban látta a *János vitéz* szerepét. Míg az előző példákban a *János vitéz* példamutató műalkotásként „funkcionált”, addig itt a daljáték cselekményével ellentmondó értelemben került a politika színpadára.

Soha dögmadarak olyan raja, mint ezúttal nem rohanta meg a magyart. De a magyar turul ki fog újra tollasodni, a körmei ki fognak élesedni, a csőrét ki fogja köszörülni és ahány ilyen madár jön, saskeselyű és vércse, mind el fogja kergetni és a magyar megmarad a Kárpát szikláin örök időkig. És ezt ünnepelni, Tisztelt Uraim, ebben a kis darabban házi körben tisztesség, dicsőség és becsület.<sup>40</sup>

Rákosi értelmezésében tehát már egy harcos János vitéz jelenik meg, aki nem akar senkit megmenteni (ellenben a darabban, ahol Jancsi segít a francia királynak a törökök legyőzésében), hanem inkább maga fegyverkezik fel az ellenséggel szemben. A recepciótörténet eddigi állomásai tehát azt jelzik számunkra, hogy a „dicsőséges” és „gyászos” napok a maguk ideológiai célzatosságuknak megfelelően értelmezték (s így allegorizálták) a *János vitéz*t.

A *János vitéz* recepciótörténetében kialakult kanonikus értelmezés a darabot a határátlépés helyének tekinthette. Az eddigiekből tehát a kor színházi kontextusának (bécsi, angol operettek hatásmechanizmusa), valamint a kor szak társadalmi dokumentumainak (az előadás és a politikai ideológia összefüggése) feltérképezésével arra a következtetésre juthatunk, hogy a *János*

*vitéz* képes volt betölteni identitásképző szerepét. A továbbiakban a dramatiszusz szöveg felől vizsgálom meg ezt az antropológiai alapmodellt. Hipotézisem szerint a drámaszöveg szintjén az identitásváltás problematikusnak tűnik, azaz a cselekmény csak formális értelemben juttatja el alakjait a betagozódás fázisába. A szöveg strukturális elemzéséhez Arnold van Gennep által kialakított átmenetirítus-fogalmat használok.<sup>41</sup>

Az átmeneti rítus (*rite de passage*) az élet krízishelyzeteiben (születés, beavatás, házasság, szülés, halál) biztosítja az egyik életformából a másikba való biztonságos átmenetet. Ezek a határátlépések – melyeknek legfontosabb funkciója az, hogy identitásváltást eredményezzenek, azaz a beavatandó személy megszabaduljon régi identitástól és újat vegyen fel – három részre tagolódnak. Az elválasztás fázisában a transzformálandó személyek elszigetelődnek a mindennapi normálisnak tekintett élettől, határhelyzethez érkeznak, melyben érvénytelenné válik az azt megelőző Én-konstrukció. Ezt követően a küszöb- vagy transzformációs fázis új tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé számukra: az adott közösség hierarchikus szerkezete felborul, kialakul a *communitas* rendszere, s végül a betagozódás fázisában immár új identitásukban nyernek felvételt a társadalomba.

Petőfi művében ez a három fázis könnyen felismerhető: az elválasztás kiváltója a nyáj szétszéledése, a liminalitás fázisa foglalja magába Jancsi kalandjait, s végül az új identitás felvétele térbelileg is új helyszínen megy végbe, Tündérországban, ahol Jancsi elnyeri Iluskát, s vele együtt a boldogságot.<sup>42</sup> A daltétel cselekményében azonban Tündérország nem a betagozódás fázisát jelöli, hanem a kalandok részeként (liminalitás) jelenik meg, hiszen Jancsi és Iluska visszatérnek kis falujukba. A szerelmesek zavartalan boldogságát azonban továbbra is fenyeget(het)i a Mostoha. Jancsi és Bagó az Élet tavánál találkoznak vele. Először nem ismerik fel, hogy régi ellenségükkel állnak szemben, azt hiszik, hogy az öregasszony jóindulatúan meg akarja óvni őket a tó veszélyeitől. „Mostoha: Az a tó a hét sötét bűn tava. Minden este kénkőves láng csap ki belőle és elpusztít minden élő lényt a vidéken. Huh! érzitek-e már azt a fojtós szagot? Főzi már a kénkőves lángot a békakirály! (Minden áron el akarja őket távolítani a tótól.)”<sup>43</sup> Ám a tó vizén megcsillanó hold fénye láthatóvá teszi „Az élet tava” feliratot. Jancsi ezek után felismeri a Mostohát, aki számára az ős-gonosz képében tűnik fel, s megbízza Bagót a gonosz elpusztításával. „Bagó: (hátára köti a rőzsét) Gyere csak! Aztán ha boszorka vagy: repülj fel a Szent Gellért hegyére! (Az út mellett letaszítja a szikláról). Mostoha: Verjen meg a csoma, János vitéz! Hihih! (Seprűn lovgolva átrepül a színen).”<sup>44</sup> A Mostoha ártó szellemként tehát továbbra is életben marad, noha a periférián, ám átlépését a „valóságba” nem akadályozhatja meg semmi. A szerelmesek betagozódása tehát csak formális értelemben zajlik le, ugyanis a küzdelem köztük és a Mostoha közt bármikor megújulhat, győzelmük csupán időleges. Továbbá a hely, ahová a szerelmesek megérkez-

nek, ugyanaz a kis falu, ahonnan a cselekmény elindult. A helyszín ismétlődése is azt a körkörösséget implikálja, amelyet a Mostoha szerepénél láttunk. „Nyílt térség a falu végén. [...] A ház mögött patak folyik, melyen palló vezet keresztül. Hátról az országút vonul végig a színen, a pataknál kis kőhíddal, a szín közepén kavicshányással, melybe a falu jelzőtáblája van beletűzve.”<sup>45</sup> (Kiem. H. B.). A fiatalok betagozódásának ambivalenciáját és labilitását jelzi, hogy a ház, amelynek a lezárás szerepét kellene betöltenie, határon, azaz határhelyzetben van. A daljátékban a Petőfi-művel ellentétben az identitásváltás sikerességét problematikusá teszi a helyszín változatlansága és határhelyzete. A körkörösség, mely mind a térben, mind a cselekmény menetében megfigyelhető, ironikus világképre utal.<sup>46</sup>

### *János vitéz a magánéletben*

A Fischer-Lichte által tételezett szoros kapcsolat színészi test és textuális név között a *János vitéz* esetében nem veszélyezteti az identitásváltást. A dramaturgikus szövegben identifikációs pontként szereplő János vitézt a kor egyik ünnepektől primadonnája, Fedák Sári játszotta a bemutató előadáson. A színház vezetése eredetileg nem Fedáknak szánta a szerepet, hiszen félt attól, hogy a közönség nem fogadja el a nem-cserés szereposztás.<sup>47</sup> A problémát nem az jelentette, hogy a férfiszerepet színésznő játszotta, hiszen a századfordulón kifejezetten divatosak voltak a nadrágszerepek. Blaha Lujza például gyakran fellépett férfiszerepekben, s Fedák is első sikerét Huszka Jenő *Bob hercegének* címszerepével aratta. A problémát inkább az jelentette, hogy a primadonna paraszti ruhában jelent meg a színpadon, s a népviselet az operettben meglepő volt. A bemutató után azonban a színház vezetése megnyugodhatott: Fedák óriási sikert aratott. Egyedül talán Móra Ferencben váltott ki ellenérzést, mivel Móra a szöveg szimbolikus tartalmával összeférhetetlennek tartotta ezt a színpadi megoldást: „...egy vállas, délceg, marcona Hadik-huszárt, akiben csak úgy delirizál a fizikai erő, Fedák kisasszonnyal játszani – újra azt mondom, perverzitás. Vagy pedig méltóztassék bevallani, hogy ez a János vitéz nem a Petőfi János vitéze.”<sup>48</sup>

Fedák a férfias Új Nő megtestesítőjeként szerepelt a közéletben, a századforduló feminista törekvéseinek reprezentáns alakjának tekinthető, ugyanis nemcsak az operettjátzás terén szakított a hagyományokkal,<sup>49</sup> hanem a polgári család nőképevel is, a hűséges feleség, a jóságos anya szerepével, aki azonban ki volt rekesztve a munkából, a közéletből és a döntésekből. A „feminista” kifejezést Magyarországon 1897-ben már használta az *Új Idők* című lap újságírója, elválasztva és megkülönböztetve a nőemancipációtól. A cikk Lesueur asszony szómagyarázatát közölte, aki a következőképp fogalmazta meg a két kifejezés közti különbséget: „Az emancipáció hívei az anyagi egyenjogúságot követelik, a feministák a szellemi. Az előbbieket agítálnak, az utób-

biak dolgoznak. Amazok nagy tömegre akarnak hatni, ezek a tudósok köz-társaságára.”<sup>50</sup> Fedák Sári a feminista mozgalom célkitűzéseivel összhangban részt vett a korszak minden jelentős társadalmi-politikai megmozdulásában.<sup>51</sup> Az 1905–1906-os kormányzati válság idején a tulipánmozgalom egyik legaktívabb résztvevője volt, a női választójoggal kapcsolatban pedig 1918-ban, mi-kor felröppent a hír, hogy parlamenti képviselőnek jelölték, a következőké-pen nyilatkozott: „Ám ha a közvélemény azt mondaná, hogy a színésznő is dolgozó nő, és amikor hivatását teljesíti, egyben a köznek is dolgozik, akkor nem látom be, miért ne volna helye színésznőnek is a parlamentben...”<sup>52</sup>

Innen nézve Fedák János vitézként nem annyira a csábító, vonzó nő képét közvetítette, hanem inkább a nők egyenjogúságára helyezte a hangsúlyt.<sup>53</sup> Mintha a daljáték francia királylánya kelt volna életre Fedákban: „Ah, lennék csak férfi: hogy keresném a fegyverét, hogy várnám a csapásait, hogy térdel-nék a mellére, vérszomjasan, kiáltva: fickó add meg magad!”<sup>54</sup> Az átöltözés (cross-dressing) aktusa, a férfiruhába bújtatott nő pedig ugyancsak a korabeli feminista eszméket propagálta, miszerint a társadalmi nem (gender) egyálta-lán nem olyan determinált, mint a biológiai, hiszen változékony, és bizonyos szempontból választás kérdése. A nacionalista ideológia felől a női János vi-téz kiterjesztette a darab hazafiságát, a magyarság felemelkedésével kapcsolo-tos nézeteket, melyekben minden magyar polgárnak – legyen az férfi vagy nő – azonos módon kellett (volna) hinnie.

### Konklúzió

A XIX. és XX. század fordulóján megjelenő nacionalista programok egysé-ges Magyarországról szőtt álmiai nem valósultak meg. Rákosiék semmilyen értelemben nem készítettek reális tervek, elképzeléseik nagy része csupán jól hangzó szólam maradt, a valóságban kivitelezhetetlen fantazmagória. Sikertelenségük egyik okát akár a nemzet totalizáló felfogásában láthatjuk. A nemzet ebben az értelemben kizáró struktúra, amennyiben a totalizálásra irányuló bármilyen kísérletnek ki kell zárnia vagy marginalizálnia kell mind-azon részeit, amelyeket arra ítélték, hogy ne reprezentálják a totális lényeket. A nemzet tehát egyfajta középpontos, lineáris elbeszélés terméke. A *János vi-téz* szövege is ezt a totalizáló nemzeteszményt mutatta fel. Középpontosnak tekinthető abban az értelemben, hogy a nemzet esszenciálisnak elgondolt népi életét és az ezt tükröző magatartásformákat tematizálta, jóllehet a műfaj törvényszerűségei nem engedték meg, hogy ezek valóban „hűen” jelenjenek meg. A fejlődéstörténeti linearitás a recepció oldaláról képződött meg, mely (ezt a hamis) nemzeti múltat példaadónak állította be a jelen számára.

Homi K. Bhabha *DisszemiNáció* című tanulmányában a historicizmus fent idézett nemzetfogalmának tarthatatlanságát bizonyítja.<sup>55</sup> Esszéjében az anti-historikusként értelmezhető társadalmi narratívák homogén idejével szem-

ben kettős időt tételez, mellyel képes a nemzet totalizáló-kizáró fogalmát felszámolni. Ez a két idő Bhabha nézete szerint a nemzet történeti magyarázata (pedagógiai) és élő jelene (performatív) közti szakadást tükrözi. Ebben az értelemben, ha a *János vitéz* drámaszövege totalizáló volt is, előadásának mégis sikerült Fedák szerepeltetésével – s így az adott korban élő nők helyzetének felmutatásával – megidéznie ezt a szakadást. A nacionalizmus bekebelező stratégiája csak a felszínen mutatkozik erősnek és egységesnek, amint kipróbálásra kerül illúzióvá foszlik: „A nacionalizmus [...] a felvilágosodás képében próbálja önmagát ábrázolni, de sikertelenül. Mert a felvilágosodásnak magának is szüksége van a Másikra, hogy saját maga függetlenségét egyetemes ideálként állítsa be; ha a valóságban is sikerülne önmagát valódi univerzálialként megteremtteni, akkor igazából lerombolná önmagát.”<sup>56</sup>

1 CSÁKY Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség: kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*, Bp., Európa, 1999, 89.

2 JUHÁSZ Gyula, *Operett (1909) = Juhász Gyula összes művei*, szerk. PÉTER László, 5. kötet, *Prózaíráások, 1898–1917*, Bp., 1968. 345.

3 HANÁK Péter, *A bécsi és budapesti operett kultúrtörténeti helye*, Budapesti Negyed, 1997/16–17, 13.

4 Koszorú, 1864, I. félév, 238. = ARANY János, *Prózaíráások* 3.

5 GYULAI Pál, *Budai Népszínház*, Koszorú, 1864. július 17., 69.

6 KACSÓH Pongrác–Bakonyi Károly–Heltai Jenő: *János vitéz*. A bemutató ideje: 1904. november 18. Király Színház. Kukorica Jancsi – Fedák Sári; Iluska – Medgyaszai Vilma; Francia királylány – Szamosi Elza; Francia király – Németh József; Bagó – Papp Mihály; Mostoha – Csatay Janka.

7 Budapesti Hírlap, 1904. november 19.

8 LÁSZLÓ Anna, *Hevesi Sándor*, Bp., 1973, 90.

9 Az operettszerzők soha nem titkolták, hogy az „operett-gyár” kommersziális szempontok szerint működik. Ezt a tényt látszik alátámasztani az operett (főként a bécsi operett) szinte általános érvényűvé vált dramaturgiai paradigmája, mely klisészerűségénél fogva, rögzített keretet biztosított az alkotók számára, amit csupán ki vagy fel kellett tölteniük az éppen aktuális elemekkel. A bécsi operettek jellemző dramaturgiai paradigma főbb alkotóelemei: az első felvonásban a lokálkolo-

rit megteremtése, a szereplők bemutatása, az intrikus felléptetése, a második felvonásban a konfliktus (vagy intrika) kibomlása, s a harmadik felvonásban a deus ex machina-szerű megoldás. Egy mű sikerét sok esetben épp ez döntötte el, azaz hogy mennyire képes a darab egyfajta „up-to-date” funkciót betölteni. Lásd bővebben Martin LICHTFUSS, *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien–Köln, Böhlau Verlag, 1989.

10 Hazánk, 1904. november 20., 9.

11 Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001, ford. KISS Gabriella, 13.

12 A drámaszerkezet és identitáskonceptiók összefüggéséből Fischer-Lichte nézete szerint nem következtethetünk a társadalomban bekövetkező identitásváltásra: „a színházat sokkal inkább a társadalmi valóság integráló, s egyben integrált alkotóelemeként kell felfognunk, amely döntő befolyást gyakorolhat a társadalmi valóságra, sőt – állandóan dinamizálva az adott állapotot, kritizálva az aktuális identitást, vagy más identitást hirdetve – talán változásokat is kezdeményezhet.” Erika FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 19–20.

13 CSÁKY Móric, *i. m.*, 19–20.

14 „28-szor hangzik el az operett első felvonásában a patriotizmus szava: haza, hon, hazaszeretet, hazaárulás, hazafias alakban; 25-ször a második felvonásban és 7-szer a harmadikban. Összesen 61-szer beszélnek a hazá-

ról". MOLNÁR GÁL Péter, *A víg özvegy* = *Üő, Honthy Hanna és kora*, Bp., Magvető, 1997, 109.

15 A bécsi operett elítélői legtöbbször Jacques Offenbach szatirikus nyelvéhez viszonyítva fogalmazták meg lesújtó véleményüket. A bécsi operett-termés Karl Kraus szemében egyfajta kulturális hanyatlást látszott igazolni, s hasonló nézetet képviselt Egon Friedell és Hermann Broch is. Voltaképpen olyan jegyeket kértek számon, ami lényegében nem is sajátja a bécsi operettnek, ugyanis ha hiányzik is belőle az offenbachi példakép politikai és társadalomkritikai közvetlensége, azért ugyanannyira a Habsburg Monarchia utolsó évtizedeire jellemző történelmi kultúra kifejezésének kell tekintenünk. Vö. Hermann BROCH, *Hofmannsthal és kora: szecesszió vagy értékvesztés?*, Bp., Helikon, 1988.

16 A bécsi operettben a harmadik felvonás az első kettővel szemben nélkülözi a lényegi dramaturgiai tartalmat. Miután a publikum érzelmeit igénybe vették, itt már csak arra törekedtek a szerzők, hogy a konfliktust valamilyen formában megoldják, a cselekményt minél rövidebben lezárják. Így azonban a formális aránytalanság veszélye állt elő. Ennek elkerülésére léptették fel a „III. felvonásbeli komikust”. Ilyen például *A देनेvérbn* Frosch alakja, aki alig kapcsolódott a cselekményhez, szerepe, hogy megteremtse a bécsi hangulatot, lokálkoloritot. A bécsi színpadon Hans Moser töltött be ilyen szerepeket, elsősorban bécsi elővárosi figurákat alakított. Elfeledtette e harmadik felvonásbeli komikus szerep redundáns voltát. Bővebben lásd Martin LICHTFUSS, *i. m.*

17 CSÁKY Móric, *i. m.*, 79–89.

18 Clifford GEERTZ, *Az ideológia mint kulturális rendszer* = *Üő, Az értelmezés hatalma*, Bp., Osiris, 2001, 49.

19 *Arbeiterzeitung*, 1920. 05. 5. Idézi Martin LICHTFUSS, *i. m.*, 159.

20 *Magyar Színháztörténet. 1837–1920*, főszerk. SZÉKELY György, 137.

21 „A nők jelmeze úgy van megszabva, hogy a karok és a váll jó része födetlen, és a műértő szemeknek nem mindennapi látványt nyújt.” Egyetértés, 1899. november 25.

22 *Magyar Nemzet*, 1905. március 15.

23 Anthony D. SMITH, *Nacionalizmus és millennium*, *Café Babel*, 1993/4, 15–25.

24 RÁKOSI Jenő, *Harmincmillió magyar*, *Budapesti Hírlap*, 1902. július 7., 1. „Amit írtak, az nem forrása, de eredménye volt a kor uralkodó közhangulatnak. Ugyanaz a gondolkodás, amely az ő műveikben nyert kifejezést, nyilatkozott meg a magyar sajtó nagy részében, ahol ezeket a gondolatokat aprópénzre váltották fel és így hozták nap-nap után forgalomba. A hatás nem is maradt el. A nemzet kezdte erejét túlbecsülni és ellenségeit semmibe venni.” GRATZ Gusztáv, *A dualizmus kora*, Bp., Magyar Szemle Társaság, 1934, 374. Az antiliberális, antiszemita politikai nézetek és a kulturális gyakorlat összefüggéséről bővebben lásd: Carl E. SCHORSKE, *Bécsi századvég*, Bp., Helikon, 1998.

25 A Nemzeti Színház idézett feladatáról lásd bővebben IMRE Zoltán, *(Nemzeti) kánon és (nemzeti) színház: Vita a Bánk bán 1930-as centenáriumi mise en scène-jéről* = *Az elbeszélés módokoztatni*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 108.

26 A Nemzeti Színház igazgatói posztját ebben az időben Somló Sándor foglalta el, aki gátat vetett minden új irodalmi és művészi stílusirányzatnak: az akadémizmus eszményeit szolgálta, és igyekezett megtalálni azokat a magyar szerzőket, akik ennek az ízlésnek megfeleltek. Ebben az időben azonban a magyar irodalomnak már csak a leggyengébb epigonrétege ragaszkodott a „népnemzeti” gondolatvilághoz vagy az újromantikus dráma eszköztárához. Somló mégis ezekre a művekre alapozta a Nemzeti Színház műsorát. Lásd bővebben SZÉKELY György, *Az aranykor és árnyéka (1873–1919)* = *A Nemzeti Színház 150 éve*, Bp., Gondolat, 1987, 57–97.

27 *Hazánk*, 1904. november 20., 9.

28 A kalandok színpadi realizációja pedig kivitelezhető lett volna, s egyben kiszolgált volna a közönség látványosság iránti igényét.

29 Bókay János leírása szerint az új befejezés Beöthy Lászlónak, a Király Színház akkori igazgatójának volt köszönhető: „nekem valahogy nem tetszik a vége, nem tehetek róla... Ez a Tündérország, ez a Tündérkirály és a Tündérkirályné, mintha elütne az egész darab egyszerű, harmatos poézisétől [...] ez itt valóban gyerekeknek való mesejáték, ahogy Lazó szokta mondani... Itt hiányzik valami:



el kellene mélyíteni, meg kellene nemesíteni". BÓKAY János, *Egy rózsaszál szebben beszél...*, Bp., 1969, 222.

30 Bővebben lásd NAGY Ildikó, „Háromszínű a zászló” (Doktori értekezés), Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Könyvtára, 1991, 69–72.

31 A befejezés illetően megváltoztatását akár egy feltételezett összeesküvés-elmélettel is magyarázhatnánk, hiszen Bakonyi szövegén Beöthy javaslatára változtattak, Beöthy rokonai kapcsolatban állt Rákosi Jenővel, aki – ahogy említettük – nacionalista nézetek propagátora volt. Természetesen, ezt a „feltételezést” nem fogadhatjuk el, mivel nem támasztja alá semmiféle színházi dokumentum.

32 Patrice PAVIS, *A posztmodern színház esete: a modern dráma klasszikus öröksége*, Színház, 1998/3, 10–22.

33 Zalai Közlöny, 1907. június 8., 3, idézi NAGY Ildikó, *i. m.*, 88.

34 PEKÁR Károly, *A magyar nemzeti népről. A magyar nemzeti géniusz esztétikája*, Bp., 1906, 62–66.

35 „Persze sok minden volt még a népszínművekben, ami nagyon messze esett a való élettől. Nagyjából minden. De nem is a valóságot akarták látni. Álomvilágra vágytak.” Dr. TRUMAN Károlyné, *Részletek a tápiószentmártoni színjátszás és a nagykátai színjátszómozgalom történetéről = Színjátszók évkönyve*, Bp., 1972, idézi NAGY Ildikó, *i. m.*, 30.

36 „Míg a szimbólum egy azonosság vagy azonosítás lehetőségét kívánja meg, az allegória mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodást jelöli, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg.” Paul de MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor, 1996, 31.

37 KOCH Lajos, *Kacsóh Pongrác János vitéz-e: adalék a budapesti színjátszás történetéhez*. Különlenyomat a Fővárosi Könyvtár Évkönyve XI. kötetéből, 1941.

38 Fejérváry Géza, honvédelmi miniszter létszámemelési javaslata obstrukcióba fulladt. A Tisza-kormány elhatározta, hogy felszámolja a magyar parlament működését veszélyeztető obstrukciót: egy színjáték keretében, félbeszakítva az ellenzék obstrukcióját, Perczel Dezső házelnök jelére (zsebkendőjének jeladá-

sára) híveivel megszavaztatta a hárszabályokat megszigorító és az obstrukciót tiltó törvényjavaslatot.

39 Idézi KOCH Lajos, *i. m.*, 27–28.

40 *I. m.*, 28.

41 Arnold van GENNEP, *Übergangsriten*, Frankfurt am Main–New York, 1986.

42 A János vitéz cselekményemetére alkalmazható Propp strukturális mátrixa is. Propp *A mese morfológiája* című művében kimutatta, hogy a hősmítoszok és a tündérmesék felépítésükben a beavatási szertartás szerkezetét követik. Az előbbieket figyelembevételével a János vitéz könnyen leírható tehát a proppi kategóriákkal: hiányfelismerés, útnak indulás (térbeli, időbeli mozgás), a hős visszatérése, felismerés és leleplezés, esküvő, azaz a hiány megszüntetése. V. J. PROPP, *A mese morfológiája*, Bp., Osiris–Századvég, 1995.

43 BAKONYI Károly–HELTAI Jenő–KACSÓH Pongrác, *János vitéz*. Daljáték három felvonásban, Bp., Rákosi Jenő Budapesti Hírlap Újságvállalata, 1904, 98.

44 *I. m.*, 100.

45 *I. m.*, 9.

46 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az ismétlés művészete = Uő, Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Bp., Magvető, 1980, 365–465.

47 Hevesi Sándor nézete szerint ez a nemcsere inkább a darab irreális dimenzióját erősíti (Bakonyi is egy fiktiiv alakhoz nyúlt vissza). Vö. HEVESI Sándor, *A régi népszínmű és a magyar nóta = Uő, A drámaírás iskolája*, Bp., Gondolat, 1961, 46–50.

48 Idézi NAGY Ildikó, *i. m.*, 89.

49 „Zsazsa hozta divatba színpadjainkon a fiús alkatú primadonnát és szubrettet, azt akinek jó lába van és kitűnően táncol. Zsazsa gyönyörű lábaiból semmit nem takart el, ezért is lépett fel trikóban. Az új századdal életre kelt divatot érvényesítette nálunk a deszkák-ról elsőként és remekül. *Parlando* értette meg a közönséggel a zenés szöveget, értelmesen ejtve ki a szavakat, mint az akkoriban divatos dizzők.” Dénes Zsófia visszaemlékezését idézi VÖRÖS Tibor, *A Fedák*, Bp., Háttér Lap-és Könyvkiadó, 199, 15.

50 Fialat asszony. In: *Új Idők*, 1897. júl. 11. 43. Az egyik legjelentősebb egyesület, a Feministák Egyesülete 1904-ben alakult meg

a fővárosban, Glücklich Vilma elnökletével. Saját lapot is kiadtak *A Nő és a Társadalom* címmel, mely 1906-tól egészen 1949-ig jelent meg.

51 Bővebben lásd FEDÁK Sári, *Útközben. I-II.*, Bp., 1929.

52 VÖRÖS Tibor, *i. m.*, 39.

53 Fedák fellépése és politikai szerepvállalása párhuzamot képez a feministák első nemzedékének képviselőivel. Bővebben lásd Julia KRISTEVA, *A nők ideje = Testes könyv II.*, szerk. KIS ATTILA Atilla–KOVÁCS Sándor s. k.–ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997, 327–357.

54 BAKONYI Károly–HELTAI Jenő–KACSÓH Pongrác, *János vitéz, i. m.*, 54.

55 Homi K. BHABHA, *DisszemiNáció: A modern nemzet ideje, története és határai = A kultúra narratívái* (Narratívák 3.), szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat Kiadó, 1999, 85–121.

56 P. CHATTERJEE, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse*, London, Zed, 1986, 17., idézi Homi K. BHABHA, *i. m.*, 88.