

Imre Zoltán

Nemzeti Színház – *Tragédia, 1883*¹

Az 1880-as években a birodalmi, nemzeti, nemzetiségi és Budapest metropoliszának antropológiai kontextusában kellett a Nemzeti Színház funkcióját meghatározni. A Nemzetinek egyrészt Ausztriával szemben s európai léptékben kellett megfogalmaznia az önálló, független, a birodalom egyik vezető szerepét betöltő magyarság helyzetét; másrészt egy soknemzetiségű országban a nemzetiségekkel szemben kellett érvényesítenie a magyarság vezető szerepét; harmadrészt pedig egy multikulturális városban kellett a magyarság által lebonyolított homogenizációnak a vezető elit egyik intézményét áthatnia. Ennek az újrafogalmazásnak az egyik állomásaként lehet értékelni az 1883-as *Tragédia*-bemutatót.

A *Tragédia* már az 1880-as évek közepére az általános, a középiskolai és a felsőoktatási tananyag része lett. Ekkortól a magyar irodalom tankönyvek és forrásmunkák részletes áttekintést nyújtottak Madách életéről és a szövegről, illetve gyakran tartalmaztak a szövegből kiemelt részleteket, amelyeket a diákoknak kívülről meg kellett tanulniuk. Már Madách életében részleges utánközlések jelentek meg, a teljes mű többször kiadásra került,² a szerző körül pedig kultusz képződött.³ Következésképp Madách és a *Tragédia* az 1880-as évekre iskolai memoriterként és otthoni olvasmányként az egyéni, a magyar irodalmi kánon tagjaként pedig a kulturális emlékezet részévé vált, s a szöveg ismerete a kritikusok és a nézők elvárásait alapvetően befolyásolta.

AZ ÖSBEMUTATÓ - 1883. SZEPTEMBER 21.

A fokozott elvárásokra tekintettel Paulay Ede⁴ a *Tragédia* bemutatásának⁵ előkészületeit már az előző évad végén megkezdte, s nyáron is lázasan dolgozva, a szeptemberi próbakezdésre szinte már mindent elrendezett.⁶ Elgondolásait a Kisfaludy Társaság elé vitte, majd



A korabeli Nemzeti Színház

¹ Részlet egy hosszabb tanulmányból, lásd www.szinhaz.net. A szöveg megírását az OTKA támogatta.

² Lásd KERÉNYI 2005, 671–678.; és ANDOR 2008, 46.

³ Lásd KERÉNYI 2005, 704.; PRAZNOVSZKY 1998, 87–118.

⁴ Amikor a szövegben Paulay nevére említem, a rendezőről mint szerzőről és mint funkcióról van szó, lásd RABKIN 2004. Paulayról lásd CSATÓ 1960, MÁLYUSZSNÉ 1983, SZÉKELY 1988b.

⁵ A *Tragédiának* a bemutatása már a szöveg megjelenése előtt felmerült. 1861. november 2-án a *Hölgyfutár* c. lap a következőt írta: „Óhajtuk, hogy az elterjedt jó hír teljesen valósuljon akkor is, midőn a mű színpadra kerül” (idézi KERÉNYI 2005, 706.). Molnár György is foglalkozott a mű

színpadra állításával, de bemutatóra nem került sor. Sőt Madách halálakor is felvetődött a gondolat, hogy „a nemzeti színház az elhunyt költő iránti kegyeletnek szép jelét adná, ha egy pár estét az »Ember tragédiája« előállítására szánna. [...] Mindenesetre hiányzik valami drámai művészetünk-ből, ha e költői mű soha se elevenítették meg a színpad által.” (Sürgöny, 1864. október 9.; idézi KERÉNYI 2005, 707.) A Nemzetiben Tóth József, Kolozsvárott pedig Ecsedi Kovács Gyula is foglalkozott a mű színrevitelével. ⁶ A kortárs gyakorlatot követve Paulaynak körülbelül három hét állt rendelkezésére. Mint azt Podmaniczky megjegyezte, „egy erélyes és körültekintő igazgató vezetése alatt két és fél-három hét alatt a legnehezebb darab is lemehet” (PODMANICZKY 1888, 198–199).

közvetlenül a bemutató előtt a *Fővárosi Lapok*on keresztül a nyilvánossággal is megismertette. A művet Goethe *Faust*jával hozta párhuzamba, s a közvéleménnyel ellentétben, bemutathatóságát a *Faust* színpadra állíthatóságával igazolta. Mint írta: „színpadi előadásra *Az ember tragédiája* legalábbis van olyan alkalmas, mint a *Faust* első része, és okvetlenebbül alkalmasabb, mint a 2-ik rész. Ha tehát általában elfogadjuk, hogy egy ily nagyszabású drámai költemény színpadra alkalmazható, ha értékéből a színpad korlátai nem vonnak el többet, mint amennyit az előadás élete ráruház: akkor tán az én kísérletem se lesz meddő, s a remélhető eredmény sem bánthatja a költő szellemét.”⁷

A meiningeni értelemben vett, modern rendező szerepkörét töltve be, Paulay az egész darabot átdolgozta, meghúzta, s saját kézzel le is másolta.⁸ A *Tragédia* körülbelül négyezer sorából csupán kettőezer-ötszázhatvan maradt, a színeket előjátéokra és öt szakaszra osztotta, s a fél héttől négy órán keresztül tartó előadást öt szünettel játszatta.⁹ Meghagyta a *Tragédia* keretes szerkezetét, s a történeti (álom-) színek elrendezésénél a jelent a londoni színnel azonosította. Míg a Londont megelőző, „az ellentétekben nyilatkozó eszme rokonsága”¹⁰ alapján összeállított szakaszok történeti színei a múltat jelenítették meg, addig a London utániak „a jövő századok embereit [...] jósképekben” mutatták.¹¹

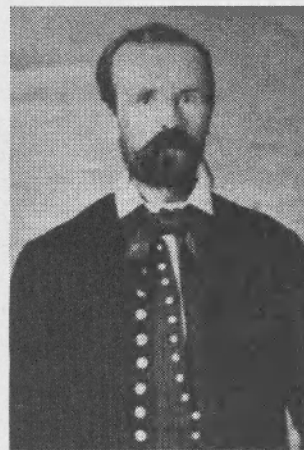
Bár a színek sorrendjén Paulay nem változtatott, húzásai az előadás szerkezetét is érintették: elhagyta a második prágai szint, átalakította a londoni szín belső sorrendjét, elmaradt az úr-jelenet, bár annak tanulságait az eszkimó-szín elejére építette be. Sőt, Paulay húzásai között szerepelt még az első szín csillagömbjeinek, üstökösökének, később a Földszellem, majd a harmadik színben a nimfák megjelenésének, valamint a Rómát megtámadó barbárok rohamának a kihagyása is. Ezeknek a vizuális előtérbe állításra teljes mértékben alkalmas jeleneteknek a törlése azt mutatja, hogy Paulay nem a látványos elemek mindenáron való megjelenítésére, azaz nem a látvány kizárólagosságának a hangsúlyozására törekedett. Éppen ellenkezőleg, mint írta, „a kiállításban középutat választottam a szükséges és a fölösleges közt. Diszes, de nem csillogó keretet terveztem a képekhez. Sehol se akartam a külső fényvel vonni el a figyelmet a költeményről; de törekedtem mindent előállítani, ami világosabbá, könnyen érthetővé teheti.”¹²

Bár a színpadra állításban a vizualitást alárendelte a szöveg autoritásának, Paulay is figyelembe vette, hogy a XIX. század második felében a hazai színházi közönség körében is megnőtt a vizualitás iránti igény. Ezt először Molnár György Budai Népszínháza (1863–1871) elégi-

tette ki, hatalmas statisztériát, látványos színpadra állítást használó előadásaival (*Az ördög pilulái*, 1863; *Bém hadjárata*, 1868).¹³ Molnár 1871 és 1875 között a Nemzetibe szerződött, ahol is a *III. Richard* (1873), a *Téli rege* (1874) és a *Vihar* (1875) rendezései szintén fokozott mértékben épültek a vizualitásra. Sőt, ez utóbbi Franz von Dingelstedt bécsi rendezésének figyelembevételével készült, s Molnár különleges fényhatásokat alkalmazott, és a süllyesztőt is használta.¹⁴ A korszak másik magyar nyelvű színháza, az 1875-ben megnyílt Népszínház is reagált erre a tendenciára. Míg a Nemzetiben általában az operák bemutatóihoz kötődtek a látványosságot,¹⁵ addig a Népszínházban – reagálva a közönségigényre – a Verne-regények adaptációi jelentették a látványos, a teret és a vizualitást kiemelten használó produkciók budapesti megjelenését.¹⁶

Mindezen elvárásokat az is fokozta, hogy a korszak európai újjító törekvéseit képviselő meiningeni udvari színház is többször vendégszerepelt Budapesten a Gyapjú utcai Deutsches Theaterben (1875, 1879, 1881, 1889). A vendéjátékokon több mint húsz művet játszottak, köztük a leghíresebb előadásaikat is: a *Julius Caesart* 1875-ben, a *Téli regét* és a *Tell Vilmost* 1879-ben, a *Homburg herceget* pedig 1881-ben. A meiningeni színházon kívül a budapesti Nemzeti Színház számára mintának tekintett bécsi Burgtheater 1871 óta vezető Franz von Dingelstedt rendezései is arról voltak híresek, hogy a kor technológiai innovációit alkalmazva, különleges színpadi látványosságokkal szolgáltak.¹⁷ Így a kor meghatározó színházi történeti-historikus trendje és a mintaként szolgáló bécsi Burgtheater is a vizualitásra és a látványosságra épülő produkciókat részesítette előnyben, ami arra sarkallta Paulayt, hogy kövesse az általuk alkalmazott gyakorlatot. Bár Paulay sokban Laube tanítványa volt,¹⁸ hiszen tőle tanulta a színpadi beszéd és az összjáték kultuszát, már az *Egmont*, a *Macbeth*, a *Lear király* rendezéseinél hasznosította a meiningenieknél, a Bécsben és Európa más nagyvárosaiban, elsősorban Párizsban látott színpadra állítási elveket is.

Paulay tehát a szövegből kiindulva, azt a Nemzeti Színház színpadi, technikai és anyagi lehetőségeihez igazítva, az egyes szakaszokat „képekre” tagolva és formálva alakította ki a *Tragédia* minden aspektusát átfogó kon-



Madách Imre

⁷ PAULAY [1883a] 1988, 211.

⁸ Lásd MÁLYUSZNÉ 1956, 240.

⁹ Az Előjátékba került az első három szín (Mennyek, Paradicsom, a Paradicsomon kívül), az első szakaszba Egyiptom és Athén, a másodikba Róma és Bizánc, a harmadikba Prága és Párizs, a negyedikbe London, az ötödikbe pedig a falanszter-, az eszkimó-szín, és a visszatérés a Paradicsomon kívüli lugasba. Lásd *Vasárnapi Ujság*, 1883, 609.; PAULAY [1883a] 1988, 216–231. Lásd még KERÉNYI 1983.

¹⁰ PAULAY [1883a] 1988, 218.

¹¹ PAULAY [1883a] 1988, 220.

¹² PAULAY [1883a] 1988, 232.

¹³ Lásd CZÉKMÁNY 2008.

¹⁴ Lásd MÁLYUSZNÉ 1963, 21–23. és MÁLYUSZNÉ 1964.

¹⁵ Gounod *Faust* című operájának bemutatásakor az újságok fényes ki-

állításról és bűvészműtávjányokról számoltak be. Lásd PUKÁNSZKY-NÉ 1940/I. 220.

¹⁶ Így például a Népszínházban minden évben szerepelt látványos kiállítású darab: a *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* (1875), az *Utazás a Holdba és a tenger alatt* (1876), a *Kolumbusz Kristóf* (1878) és a *Strogoff Mihály útja Moszkvától Irkuckig* (1877). Ez utóbbi bemutatása kapcsán írta Rákosi Jenő visszaemlékezéseiben: „az öreg Lehman állította ki a Strogoff Mihályt, melybe az ő könyörgésére Csepreghy [Ferenc] belekomponált egy léghajó-utazást is. Mert az öreg festőnek volt egy eszméje, hogy miként kellene egy léghajó emelkedését és repülését megcsinálni. [...] Ez a darab az ő díszleteivel körutat is tett külföldön.” (RÁKOSI 1907/II. 72.)

¹⁷ KOLLER 1984, 161.

¹⁸ Laube is többször járt Budapesten társulatával. Lásd PUKÁNSZKY-NÉ 1940/I. 321–322.

a változások között használtak. Ennek felmenetele után a színpadon leghátul, a nézőtérrel szemben Istent háromszögben lévő szem jelezte, melyet szárnyas angyalokat ábrázoló, festett függöny vett körül. Leghátul, jobb és bal oldalon három-három trombitás és hárfás angyal állt, akiket tizenéves lányok személyesítettek meg. Közöttük álltak a színésznők által játszott főangyalok – Adorján Berta (19) mint Gábrriel, Fáy Szeréna (19) mint Mihály és Csillag Teréz (21) mint Ráfael. Előttük nyolc másik angyal térdepelt, s a rivaldával párhuzamosan hat gyermek-angyalfej látszott. A teret az angyalok között a színpad teljes szélességét átfogó kék, rózsaszín és fehér fátolyfüggönyök osztották meg. Lucifer a színpad bal oldalán, a szimmetrikus elrendezést megtörve, kis földgömböszelen állt, s amikor a jelenet végén Lucifer „elsüllyedt”, a színpad dörgések közt elsötétedett, felhők ereszkedtek le, miközben a függönyfalak között elhelyezett, négyszólamú női angyalkar továbbra is hallható maradt. A jelenetbeállítás, amely a látványt hangsúlyozva kiemelte a jelenet plasztikusságát és a térbeli elrendezés hatásosságát, pontosan találkozott a nézői elvárással.²⁵ Nem is csoda, hiszen Paulay több mint harminc szereplőt alkalmazott, a perspektivikusan szerkesztett díszlet és az alakok térbeli elhelyezése pedig olyan rendet jelenített meg, amely egyetlen helyről, egyetlen (istenti) tekintet nézőpontjából mutatott fegyelmet, koherenciát és konzisztenciát.

A későbbi színekben azonban a díszletezés, a tömegelrendezés és jelenetbeállítás már nem egyetlen, központi megfigyelő szempontjából jelenítette meg az eseményeket, hanem a tér és a cselekmény különböző nézőpontokból való megtapasztalhatóságát kínálta. Az egyiptomi képben például a színpadot mélységében kettéosztotta Paulay. Háttul kapott helyet egy festett piramis-függöny, előtte piramisépítő díszlet emelvények, rajtuk emberek, és körülöttük hatalmas faragott és faragásra váró kőtömbök. Mindez a nézők számára az előtérben elhelyezett palota csarnokívein és vörösés-tarka függönyökön keresztül volt látható. A palotában a rendezői bal oldalra helyezték a trónszéket, ahol is a jelenet alatt Ádám és Lucifer állt. Hasonló, aszimmetrikusan elrendezett térhatást alkalmazott az előadás a bizánci, a prágai, a párizsi, a falanszter- és az eszkimó-képekben. Ezeknél a térhatást aszimmetrikus elrendezéssel keltő díszleteknél és tömegelrendezésnél „ugyanazt” a folyton változó teret és miliót láthatta minden néző,

csak éppen más és más megfigyelői pozícióból, azaz más és más perspektívából, s egyik pozíció és egyik megfigyelői tekintet sem volt már az egyetlen és tökéletes, mindent látó és mindent felügyelő.

A mindent átfogó tekintet elvesztése a színházban vizuálisan és térbelileg megtestesítette, a nézők számára átélhetővé tette az isten(i tekintet) nélküli világot, illetve megegyezett a nagyvárosi életben tapasztalható vizuális és térbeli élménnyel is. Egyrészt azzal, hogy a néző számára a színpadon mutatott tér befogadásának élménye megfelelt a mindennapi életében tapasztaltnak: a befogadó a hétköznapiakban ritkán került olyan helyzetbe, hogy ő lehetett a szimmetrikusan szerkesztett, perspektivikus és totális látvány középpontja. Másrészt azzal, hogy az egyén a nagyvárosi térben véletlenszerűen felbukkanó, folytonosan megtört, aszimmetrikus elrendezések átmeneteivel találkozott, melyeknek viszont csak ő lehetett a folyton változó középpontja. Harmadrészt pedig azzal, hogy ekkor már a mindennapokban sem volt elég a vizuális információ alapján való tájékozódás, hanem a helyszínt is pontosan kellett ismerni. Ha úgy tetszik, a Nemzeti Színház előadása erre készítette fel a nézőt. Ha úgy tetszik, akkor a színpadra állítás is ezt a metódust alkalmazta.

Mindenesetre a meiningeni színházhoz hasonlóan a *Tragédia* színpadra állítása is háromdimenziós tereket jelenített meg, s a drámaértelmezésen alapuló, egységes előadást a csendben ülő nézők szemlélődő tekintete elé tárta. Következésképp az előadás értelmezésekor a nézőnek sem volt már elég a dialógusokat meghallgatnia, tudatosítania kellett azt is, hol és mikor történnék a látott események. Azaz a helyszínt és a miliót is pontosan meg kellett határoznia, pontosan fel kellett mérnie és értelmeznie ahhoz, hogy a színpadon folyó történetet, az adott karaktereket társadalmilag, kulturálisan, gazdaságilag és politikailag adekvát módon el tudja helyezni.

A *Tragédia* színpadra állítása a kétdimenziós festett függönyöket éppúgy használta, mint a háromdimenziós díszletelemeket,²⁶ az új villanyvilágítás által létrehozott effekteket,²⁷ különböző vizuális trükköket,²⁸ speciális effektusokat²⁹ és a színház meglévő színpadtechnikai eszközeit.³⁰ A korszak legmodernebb technikai újításait alkalmazva tehát olyan háromdimenziós terek jöttek létre a nemzet színpadán, amelyek a nézők szeme látára mintegy mozgóképeként változtak időben és tér-

²⁵ A *Pester Lloyd* kritikusa, Dr. Adolf Silberstein a bemutató másnapján részletesen tudósított a nyitó képről: „A köztes függöny felgördül, és ott van előttünk az égi birodalom prospektje, a valóságos égé, ujjongó gyerekseregével, a szívárvánnyal és napsugarakkal keresztezett boldog égi mezőkkel. E jelenet áttetszőségét még emeli néhány könnyed gazefüggöny, melyek mindent mintha egy ritkás ködön csillogtatnának keresztül. Pompás, a háttérből hangzó kórusok, elektromos fények, szimmetrikus amfiteatrickus elrendezés egy pillanatra a magasabb világ illúzióját keltik.” (SILBERSTEIN 1883, idézi F. DÓZSA 1983, 119.)

²⁶ Paulay a rendezőpéldányban írta: „Háttérben egy »piramisfüggöny«, előtte pyramis emelvények, amelyen dolgoznak”, szétszórva a színpad terében „több nagy faragott és faragatlan kő” (PAULAY 1883b).

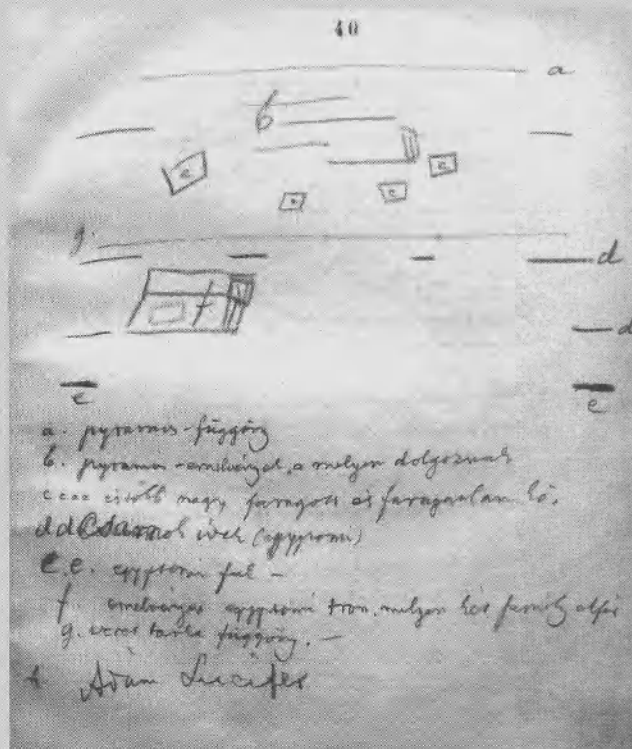
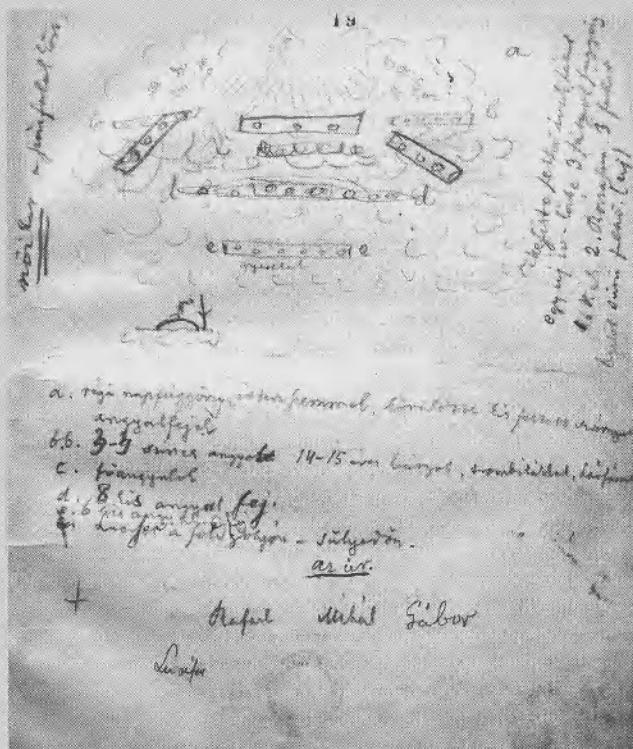
²⁷ A *Fővárosi Lapok* kritikusa írta: „A villanyvilágítás fény-, és árnyfokozatait gyakran vették igénybe a képek hatásának emelésére” (*Fővárosi Lapok*, 1883. szeptember 22. 1418–1419.). A nyitó színben a két paradicsomi fa közé helyeztek villanykörtét, és a második színben fejvilágítást alkalmaztak a kiütés után, mert a szcenárium tanúsága szerint

„az egész színpad elsötétül, csak Mihály arkangyal marad megvilágítva” (F. DÓZSA 1983, 106.). Németh Antal is megjegyezte, hogy „az egész pesti sajtó általában elragadtatva ír a világítási effektusokról, amiket az új villanyvilágítási berendezés tett lehetővé. A Bécsből hozott világítási berendezés először szerepelt összes hatáslehetőségeinek bemutatásával” (NÉMETH 1933, 15.).

²⁸ Mint például a falanszter-színhez: „Paulay forgó gépműhelyt tervezett, s a lombikjelenetet a haragvó Földszellemmel a nézők tükörből láthatták” (F. DÓZSA 1983, 135.).

²⁹ A rendezőpéldány tanúsága szerint az előadás végén görögtűz szerepelt, miközben a kar a színpadon és a színpad falak mögött énekelte: „Hozsánna, hozsánna, hozsánna!” (PAULAY 1883b).

³⁰ A színház nem rendelkezett még forgószínpaddal, s így a díszletváltásra egy tengert és felhőt ábrázoló ún. változói függönnyt alkalmaztak. Ellenben több színben – mennyi, falanszter például – használtak süllyesztőt, sőt azokat az 1875-ben Drezdából hozott gépeket is, melyek segítségével hold- és napfény, felhővonulás és vízhullámzás illúzióját lehetett kelteni.



Paulay Ede rendezőpéldánya

ben: a szöveg értelmezése által meghatározott történeti korok idejében és terében.³¹

A vizuális látványvilághoz alapvetően hozzájárultak a jelmezek is. A kor hagyományos gyakorlata szerint ezek általában a színészek tulajdonát képezték, s vidéki színháznál az alkalmazás feltétele volt a saját ruhatár. A XIX. század második felében ugyan a történeti és népi tárgyú előadásokhoz már a Nemzeti Színház csináltatta a jelmezeket, de modern daraboknál a minél pompásabb megjelenés, a színpadi vetélytárs(nő) legyőzése volt a cél. A vezető színész(nők Bécsből, Párizsból hozatták a ruháikat, vagy a legelőkelőbb pesti szalonokban csináltatták. Míg a pesti divatot a művésznők ruhái határozták meg, addig a férfi színészek – általában megbízható szabójuk által készített – öltözeke nem jelentett sajtótémát.

A színház anyagi helyzetére tekintettel, Paulay a *Tragédia* jelmezeinél a hagyomány újraértelmezésének a díszlet létrehozásánál is használt módszerét követte. A jelmezeket a szöveghez értelmezéséhez és a szöveg által kijelölt történeti korhoz adaptálta. Egyrészt maga válogatta a színház jelmeztárából, másrészt pedig a férfi főszereplők, azaz a hősszerepeket alakító Nagy Imre (Ádám – 34) és a Shylock szerepében 1880-ban bemutatkozott s aztán intrikusokat játszó Gyenes László (Lucifer – 25) ruháit maga tervezte.³² A többi szereplő viseletére vonatkozóan egyes források – *Fővárosi Lapok*,

Pester Lloyd – több száz (öt-, illetve négyszáz) új jelmezzel adtak hírt. Tóth viszont arra emlékezett, hogy „új jelmezeket általában csak a három főszereplő kapott, de legnagyobbbrészt ezeknek a kosztümjei is csak »átalakítások« voltak”.³³

Kivételt képezett a női főszereplő, akit a hősnőket megismerő Jászai Mari (Éva – 33) játszott. Jászai Paczka Ferenc és Feszty Árpád festőművészek segítségével minden egyes színhez új jelmezt csináltattott özv. Lengyel Gézáni Váczi utcai műtermében.³⁴ Mint azt F. Dózsa Katalin pontosan megjegyezte: „jelmezei jellegzetes [XIX. század végi] historizáló szellemben készültek: egyszerre próbálták felidézni a történeti korokat és követni a napi divatot”.³⁵ S így, mint azt Pukánszkyne megállapította, „a díszletezésben és jelmezekben a legszébb feladatot találta Paulay nemes meiningenizmusa. Nem egy kort, hanem az emberiség történetének egész sor jelenetét kellett színpadon érzékelhetővé tennie.”³⁶

A Paulay mintájának tekinthető meiningeniek a régészeti, történeti és művészettörténeti kutatások eredményeit a színpadra állított dráma által felidézett cselekmény konkrét helyszíneinek rekonstruálására használták, hiszen – mint gondolták – a múltbeli események csak saját kontextusukban érthetőek meg igazán. Következésképp, mint azt Kékesi Kun Árpád kiemelte, „a történeti hitelességre törekvő előadásokban archeológiai és szcenikai

³¹ Paulay részletesen ismerte az európai színházak gazdasági működését, az európai színházi elképzeléseket és színpadra állítási gyakorlatokat is. Már 1872-ben európai körutat tett, és felkereste a bécsi, a müncheni, a lipcei, a drezdai, a berlini és a párizsi színházakat (lásd PAULAY 1872). Budapesten pedig már 1850-től rendszerek voltak a külföldi vendégjátékok: Rachel, Ira Aldridge (1852, 1853, 1858), Adelaida Ristori (1856), Levassor és Teisserie, az Offenbach-társulat, Laube és a meiningeniek.

³² Azzal, hogy Paulay Luciferet az intrikus szerepkörre szakosodott színésszel játszatta, alapvető értelmezéseket indukált: akik ismerték a

Nemzeti repertoárját, azok tudták, hogy az intrikus intrikál, majd elbukik. Akik már előzetesen ismerték a *Tragédiát*, azoknak a szereposztás előzetesen is megerősítette Lucifer bukását.

³³ TÓTH 1926, 20. Gyenes László is azt nyilatkozta, hogy régi jelmezeket dolgoztak át – természetesen Paulay elképzelései alapján (GYENES 1923, 14.).

³⁴ Jászai jelmezeinek részletes leírását lásd –e: Éva öltözekei (*Pesti Hírlap*, 1883. szeptember 23.). Lásd még FÖLDES 1983, 171–174.

³⁵ F. DÓZSA 1983, 107. Lásd még F. DÓZSA 1997.

³⁶ PUKÁNSZKYNÉ 1940/I. 326.

részletekkel tarkított, aprólékosan megfestett és kifargott képek sorozatává transzponálták a klasszikus drámákat, amelyek így az akkoriban közkedvelt historista festészet [...] alkotásainak meghosszabbításaivá váltak”.³⁷

Előadásaikban a meiningeniek hangsúlyozták „a színeseknek egymáshoz és a díszlethez való vizuális viszonya fontosságát, elvetve a szimmetrikus elrendezéseket, illetve a színpad vizuális megszervezésének tökéletesítésére törekedtek, különösen a díszlet megvilágításával és megjelenítésével”.³⁸ Az általuk kialakított történeti realizmus (*historical realism*) legfőbb elvének a díszlet és a jelmez történetileg az adott korszakban hitelesnek tartott jellemzőinek megmutatását tartották, alárendelve ezeket a dráma értelmezésének, s így a jelenetek látványos, történetileg, de érzelmileg és értelmileg is „hű” színpadra állítását. „Náluk a hely, a kor és a bennük zajló történések érzelmi klímája mint az egész darabot és az adott jelenetet mozgó »értelem« közvetlennek tartott közvetítője vált elsődlegessé.”³⁹

A *Tragédia* előadásában az emberiség történetének érzékelhetővé tételéhez a meiningeni hatáskeltés módszerei nemcsak a szcenikában és a jelmezekben jelentek meg, hanem a tömeget szimbolizáló csoportok elrendezésében és mozgásában is.⁴⁰ Paulay több mint száz embert tanított be különféle szerepekre, s a nagyszámú statisztérián kívül a Nemzeti egész társulatára szükség volt a mű előadásához. A tömeget kisebb csoportokban mozgatta, önálló feladatokat adva számukra, s különösen a történeti színekben volt kiemelkedő a színpadi személyzet létszáma.⁴¹

A meiningeni gyakorlathoz ismét hasonló módon a kisebb szerepekben is a kortársak által nagyra tartott színészek és színésznők léptek fel.⁴²

A tökéletes illúzió megteremtése céljából a különböző hanghatások alkalmazása mellett Paulay meghatározó dramaturgiai funkciót szánt a kísérőzenének is. Már az előadás is nyitánnyal indult, s a rendezőpéldány har-

mincnégy zeneszámról tudósít. Mint azt Kaizinger Rita megállapította, a felvonásközi közjátékoknál a zenekar együtt zenélt, „az egyes színek folyamán pedig [Paulay] hangszercsoportra bontva, alkalmanként akusztikailag is jól elkülönítve meghatározó hangszín-elemként, hangulatteremtő effektusként is használta”.⁴³



Az ember tragédiája tökéletes lehetőséget biztosított Paulay számára, hogy hatalmas pannókat és történeti tablókat felvonultató előadásában a látványon keresztül megjeleníthető (történeti) idő és (történeti) tér a korábbi színpadra állítási módszerekhez képest megváltozott formában jelenhessen meg⁴⁴ – pontosan azért, mert érzékelte, hogy a korszak elvárásainak megfelelően a vizu-

³⁷ KÉKESI KUN 2007, 17.

³⁸ BOOTH 1999, 334.

³⁹ KÉKESI KUN 2007, 22.

⁴⁰ Silberstein például így méltatta az egyiptomi színt: „Az egyiptomi dekoráció, a hieroglifákkal fedett oszlopok, az öt emelkedő piramis a háttérben lenyűgöző benyomást keltett. Paulay a színesjelmezű csoportokat is nagyon elevenen mozgatta. [...] Egészében véve ez a jelenet mélyen festői hatást gyakorolt.” (SILBERSTEIN 1883, idézi F. DÓZSA 1983, 121.)

⁴¹ Paulay rendezőpéldánya szerint az egyiptomi képen például harminc egyiptomi munkás, hat felügyelő, nyolc gyermek, négy házi, a halott rabszolgát kivéve munkás szerepelt a szöveges szereplőkön (Ádám, Éva, Lucifer és a haldokló rabszolga) kívül, míg a bizánci képen tizennyolc keresztes vitéz, nyolc pátriárkai katona, négy trónszékvívó, két repülő boszorkány, tíz eretnek, papok (a férfiak többi tagja) játszott, és a párizsi színben négy közönséges nő, húsz nép, tíz rongyos

újonc, hat nemzetőr, tíz nép, egy bakó, egy bakósegéd kapott helyet (PAULAY 1883b). Ebből a szempontból valóban sokkhatásként érhető a nézőket az eszkimó-kép mindössze négy szereplője.

⁴² Prielle Kornélia például a londoni képen egy asszonyt személyesített meg, míg Márkus Emma Hippát játszotta a római képen, Újházi Ede pedig Péter apostolt a bizánci képen, s Lovelt a londoni képen.

⁴³ KAIZINGER 1997, 44. A kísérőzene szövegegyét egészen 1939-ig használták.

⁴⁴ Mint azt a *Fővárosi Lapok* kritikusja írta: „Nem a »vanitatum vanitas« csüggesztő bölcsészete szól e műből; melegsívű költő szól belőle, ki a világtörténet drámailag jellemző, szomorú konkrét képei mellé vigasztaló állítja fel a szív benső világát és a hit biztató malasztját. [...] Sokan voltak, [...] s ez a nagy közönség négy óra hosszan át szakadatlan figyelemmel nézte ama nagy történeti tableaok életelevenségét, melyek némelyikéhez szűk a mi színpadunk.” (*Fővárosi Lapok*, 1883. szeptember 22.)

alítás szerepe megnövekedett, s a térről szerzett információk is alapvetően hozzájárultak a mindennapi életben való eligazodáshoz.⁴⁵ Ennek következtében a színpadon létrehozott tér megjelenítése és értelmezése már nemcsak pusztán háttérül szolgált az előtérben zajló cselekvésekhez, nemcsak dísz lett, hanem megtörtént a színész és az általa teremtett karakter integrációja is a színpad háromdimenziós tere által megidézett milióbe, amely ekkor már a jelentés létrehozását aktívan és tevékenyen befolyásoló tényezőként értelmeződött.⁴⁶

Az *ember tragédiája* több szempontból volt ideális választás. Egyrészt az előadásban tizenkét különböző mi-

tegy történeti panorámaként, mozgásban és (mozgó)képek alakjában került megjelenítésre.⁴⁹ Bár Molnár 1860-as években rendezett előadásainál nézők és kritikusok még egyaránt arról panaszkodtak, hogy nem láthatták jól a gyorsan változó eseményeket,⁵⁰ az 1880-as évekre már hozzászórtak az új megfigyelői pozíciókhoz, és szert tettek az új percepciós stratégiákra is. Ennek következtében a XIX. század utolsó harmadára a nézők már úgy tekinthettek a történeti és/vagy a kortárs világot egymást követő (mozgó)képekben megjelenítő színpadra, mint „a nagy és szép országokat összejárt utas”.⁵¹ A (mozgó)képek pedig a színpadi jelek által

megidézett valóság tökéletes illúzióját próbálták létrehozni: a lehető legtökéletesebben megidézve a helyszínt, a hangulatot, embereket és eseményeket.

Mindebben pedig a korszaknak a stabilitás, a gazdagság és a tudás iránti vágya és hite reprezentálódott, amelyhez a múlt színpadra állításait használták fel színpadon és a mindennapi életben egyaránt. Mint azt Ann Marie Koller pontosan kifejtette, „sok tekintetben a történeti festmények, a történeti színművek és a kortárs politikai események nehezen voltak megkülönböztethetők. Mindegyik látványosan »szervezett« felvonulást és dramatisztikus történetet faragott a »dicső múltból«, és mindegyiket a történeti hitelesség részletei jellemezték, amivel az eredetiség benyomását akarták a szemlélődőben felkelteni.”⁵² Így a realiztikus, a materiális, a vizuális és a térbeli a színpadra állítás alapvető elvei között jelenhettek meg mind a színpadon korhű miliót ábrázolva, mind pedig a színház



Gyenes László mint Lucifer és Nagy Imre mint Ádám

liót kellett Paulaynak megjelenítenie, s a történeti színek lehetőséget biztosítottak számára, hogy a nézők tekintete előtt elvonultassa a világtörténelem, pontosabban a nyugati történelem jelentősnek tartott eseményeit.⁴⁷ A kortársak számára Ádám „az emberiség megtestesüléseként”⁴⁸ tétéleződött, s az emberiség története min-

épületének külső dekorációjában és belső tereiben, amelyek megfelelő helyszíneket biztosítottak az újonnan kialakult társadalmi-hatalmi viszonyok reprezentálásához.

Másrészt a *Tragédia* azért is volt ideális választás, mert elkerülte a korszakban problematikusnak tekintett té-

⁴⁵ Erre a felfogásra nagyon jellemző, hogy a *Vasárnapi Ujság* névtelen szerzője a következőképpen foglalta össze az estét: „E változatos és tarka képek sorozata, látszólag lazán kapcsolva össze, mutatja be az emberiség vágyainak, küzdelmeinek, csalódásainak és reményének hatalmas tragikái folyamatát.” (*Vasárnapi Ujság*, 1883. szeptember 30. 637.)

⁴⁶ Mindez kiegészült még azzal is, hogy „a XIX. századi nézőnek a képi, a tárgyi és a régészeti iránti ízlése azt jelentette, hogy szemek előtt vonultatták fel a »valós« világot, lett légyen az modern vagy ősi, hazai vagy egzotikus” (BOOTH 1999, 339–340.). A láthatóság, a megfelelő környezetben való látni és látva lenni elve meghatározó eleme lett a XIX. századi gondolkodásnak. Sőt, a XIX. századi nézők számára a múltat, a történelmet is vizuális formában jelenítették meg. „Történeti festmények kiállításai turnéztak Európa-szerte, és befolyással voltak az emberek saját otthonaira is. A történelmet diorámák és panorámák népszerűsítették, amelyeket a közönség igaz szenved-

déllyel látogatott.” (KOLLER 1984, 89.) Mi több, ez volt az a korszak is, amelyben a történeti jelmez felvonulások és jelmezbálok mániája is megjelent.

⁴⁷ A történeti színekről írta a *Vasárnapi Ujság*: „Most sorban vonulnak el a következő öt szakaszban a világtörténelem főbb epizódjai a néző szeme előtt.” (*Vasárnapi Ujság*, 1883. szeptember 30.)

⁴⁸ *Vasárnapi Ujság*, 1883. szeptember 30.

⁴⁹ A panorama által biztosított egészenben látás élményéről, a felszabadító hatásáról és illúziókeltő funkciójáról lásd GYÁNI 1995, 93–98.

⁵⁰ Lásd CZÉKMÁNY 2008.

⁵¹ A teljes idézet a *Fővárosi Lapokból*: „Az »Ember tragédiájával« úgy vagyunk, mint a nagy és szép országokat összejárt utas, ki nem egy hamar beszélhet el mindent, a mi szépet látott.” (*Fővárosi Lapok*, 1883. szeptember 23.)

⁵² KOLLER 1984, 89.

mákat: az Ausztriával és a nemzetiségekkel való viszonyt, Ferenc József szerepét és megítélését, illetve az emigráció, Kossuth s rajta keresztül 1848 és a függetlenség kérdését. Úgy tudott kozmopolita lenni, hogy közben nem sértette sem a királyi és császári érzékenységet, sem a nemzetiségek elképzeléseit. Úgy tudta tehát a hivatalos diskurzus által vágyott magyar szupremáciát hirdetni, hogy közben direkt módon nem sértett másokat. Mi több, európai dimenzióban mozgott, s az európai perspektívát világméretűvé tágította: a kortársak számára Ádám és Éva történetén keresztül nem csupán az európai, hanem a világtörténelem elevenedett meg a budapesti Nemzeti Színház színpadán.

Harmadrészt pedig azért volt tökéletes a választás, mert a kortársak által vágyott elvárásokat fogalmazott meg: a self-made man mítoszát, az elvárt gender-sztereotípiákat, és érintette a korszak megkerülhetetlen filozófiai és ismeretelméleti kérdéseit. A férfiak szabad társadalmi emelkedését ebben a korszakban fogadta be a jogrendszer, s a saját döntési jogkörrel rendelkező, saját tehetségéből és akaratából önálló döntéseket hozó férfi elképzelése a korszak egyik alapmítoszává vált.⁵³ Paulay szövetségűsége pontosan azt mutatták, hogy Ádám, megvalva attól, hogy csupán parancsot figyelő és teljesítő figura maradjon, lemondott a paradicsomi lét és az Úr által kínált előnyökről és biztonságról. Az isteni gondviselést elhagyó Ádám nem születési előjogán, hanem tettei és döntései révén mutathatta meg akaratát, jelenhetett meg a történeti színeket különböző társadalmi szerepekben, fáraótól kezdve a falanszter egyik tudósáig, s nyerhette el létezésének örömeit és bánatait. A *Tragédia* tehát olyan férfit jelenített meg, aki az önállóság útját választotta, s ezért még Istennel is szembe mert szállni. Mindez pedig elengedhetetlen volt egy kapitalizálódó, a társadalmi mobilitást legalább elvileg előtérbe állító társadalom önreprezentációja számára.

Ennek következtében, bár a történeti színeket Ádám Évával közösen élte és álmodta végig, a *Tragédia* előadásában alapvetően férfiközpontú világ reprezentálódott. Míg Ádám saját kezébe vehette sorsának irányítását, addig Éva csak Ádámmal való viszonyaiban jelenhetett meg: nem önálló cselekvőként, hanem csupán függelékként. Olyan valakiként, aki a bemutatott korszakok nőideáljait tételezte, s akit a férfinak, főleg Ádámnak meg kellett hódítania, el kellett nyernie, vagy éppen ki kellett szabadítania. Pontosan azért, mert a közvélekedés csak a férfiakat tekintette a társadalom önállóan cselekvő tagjainak. Ezzel ellentétben, mint arra Gergely András felhívta a figyelmet, „a nőktől viszont a családi tűzhely ápolását, a család érzelmi és szexuális alapjainak

⁵³ Ennek a tökéletes és szinte politikamentes megfogalmazása Jókai *Az aranyemberben* Timár Mihály alakja. Jókai regénye és színpadi adaptációja (bem.: 1884. december 3., rend.: Paulay Ede) is többek között azért lehetett siker, mert egyrészt a hivatalos ideológiát jelenítette meg, a felfelé tartó mobilitás lehetőségét; másrészt pedig az idilliikus szigetre való kivonulást, a világból való kilépés lehetőségét is fenntartotta. Ebben a tekintetben Jókai műve egyenes folytatása Petőfi *János vitézének*. Az 1908-ban, az egyre erősödő magyar nacionalizmus közepette bemutatott operettváltozat azonban meg is változtatta a *János vitéz* befejezését: az egymásra talált szerelmesek nem maradtak Tündérországbán, hanem visszatértek magyar hazájukba, kis magyar falujukba. Az „üzenet” egyértelmű. Lásd HUBER 2008.

⁵⁴ GERGELY 2005, 408–409.

⁵⁵ PAULAY [1883a] 1988, 213.



A Vasárnapi Újság előadás-kritikája 1886-ból

biztosítását várta, s e téren a botlásokat szigorúan megtorolta”.⁵⁴

A *Tragédia* előadása ezt a XIX. század közepi, alapvetően férfiközpontú világot a múltba visszavezetve és a jövőbe vetítve jelenítette meg és legitimálta. Olyan világot reprezentált tehát, amelyben – a korszak elvárásai-val megegyezően – a patriarchális család vált modellértékűvé, amely ideálként valósult meg (Athén), vagy éppen hiánya vált problematikussá (falanszter). Mint arra maga Paulay is hivatkozott a *Tragédia* pesszimizmusa kapcsán: „Ott van mindenütt a férfi harcai, gyötrelme, kínja, csüggedése, kétségbeesése közt, mint vigasztaló, felemelő, biztató, lelkesítő ellenkép: az élettárs, a női ideál!”⁵⁵ Míg Paulay a férfit a harc és küzdelem által hátróztatta meg, addig a nő ideálként szerepel, olyan ideálként, amelyet természetesen a férfi képzelt el, s akinek egyetlen szerepe és funkciója a férfi vigasztalása, biztatása, felemelése és lelkesítése.

Bár a nyitó kép vizuális gazdagságával és térbeli elrendezésével kápráztatta el a Nemzeti nézőterét zsúfolásig megtöltő közönséget, az előadást alapvetően meghatározó, előbb elemzett férfi–nő-problematika már itt

megjelent. A jelenetben fizikailag is részt vevő szereplők – fiatal és idősebb nők, illetve gyerekek – közül csupán egyetlenegyét játszott férfi: Lucifert, „a tagadás ősi szellemét”. A rendezés tehát, mint azt Székely György találóan megfigyelte, egyrészt „nőiesített, miniaturizált mennyországot”⁵⁶ jelenített meg, ahol fiatal nők és gyerekek szolgálták és dicsőítették a láthatatlan, de férfihangon megszólaló Urat.

Másrészt a nyitó kép velük egyedül szembeszegülő Lucifert ábrázolt. Őt pedig Paulay már a Mennyben „demonizált”, „ördögi”, „mefisztói” vizuális jellemzőkkel látta el: vörös tarjú fejfedő, fekete denevérszárnyas ruha és fekete, testhez simuló nadrág.⁵⁷ Következésképp a rendezés egy, a nőiesített és gyermekiesített szolgálókkal benépesített mennyei hatalommal szemben álló, a hatalommal harcoló fiatal férfit jelenített meg. A felosztás pedig passzív, elfogadó, sőt szolgáló nőkre és gyermekekre, illetve az aktív, harcoló, önálló döntési jogkörrel rendelkező férfira alapvetően meg egyezett a korszak elfogadott nemi sztereotípiáival. Ennek következtében a *Tragédia* előadása értelmezhető a korszak hivatalos ideológiájának megjelenítőjeként és propagátoraként is.

A self-made man mítoszán és a kortárs gender-elvárásokon kívül a *Tragédia* előadása megjelenítette a kortárs világ számára fontosnak tételezett problematikákat is. Ennek következtében az előadást úgy is lehetett olvasni, mint ezen eszmék megtestesítését. Egyiptomot mint a közélet, magánélet, uralkodás kérdéseit, az egyén és a tömeg kapcsolatát; Athént mint a haza, hűség, demokrácia megjelenését; Bizáncot mint a hit és hitetlenség küzdelmét; Párizst mint a nemzeti, közösségi forradalom és az egyéni szabadság reprezentációját; Londont mint a kortárs szabad versenyes kapitalizmus színre állítását; a falansztert pedig mint a tudomány, az evolúció és a szocializmus megvalósulásának problémáját. A *Tragédia* előadása tehát úgy volt kortársi, hogy közben folyamatosan újrírta és újraértelmezte a múltat.

Egyetérthetünk Kerényi Ferenc megállapításával, miszerint „Paulay rendezése az ősbemutatón a kor uralkodó stílusirányzatának, a maradéktalan historizmusra törekvő meiningenizmusnak szellemében történt, figyelembe véve a magyar színjátszás hagyományait és a Nemzeti Színház anyagi lehetőségeit”.⁵⁸ Mindez kiegészíthető még azzal, hogy a Nemzeti Színház a *Tragédia* bemutatásával egyszerre tudta szolgálni a nemzeti kultúrát és a magyar szupremácia elvét. Bár közvetlenül nem érintette a magyar nacionalizmus témakörét, a magyar szerző kozmopolita szövege és ennek előadása univerzális értékeket tételezett, amelyeket egy, a magyarsághoz köthető intézmény mutatott be. A *Tragédia* előadása így kapcsolódik a vezető nemzet elképzeléséhez, amely így már a magyarság érdekeit, eszméit és értékeit tette meg követendő példaként egész Magyarország számára, beleértve az ország területén élő nemzetiségeket is. A *Tragédia* előadása tehát a kultúrpropaganda eszközeként is funkcionálhatott, hiszen azt sugallta, hogy a magyarságot reprezentáló intézmény (színház) képes felvetni az egész korszakban és az egész régióban mindenkire érvényes kérdéseket. Következésképp a *Tragédia* a látványvilágnak, a kortárs elvárások és ideák bemutatásának, illetve a birodalmi/nemzetiségi probléma elkerülésének köszönhetette sikerét. „A hatalmas

közönségsikerre való tekintettel még ugyanabban az évben tizenháromszor játszották, és tizenegy év múlva, 1894. május 13-án volt a századik előadás a Nemzeti Színházban, ahol még mindig a Paulay-féle változatot adták elő, egészen 1905-ig.”⁵⁹

KONKLÚZIÓ

Összefoglalásként elmondható tehát, hogy a korszakban a Nemzeti Színház mint elit kulturális intézmény hármaskörű funkciót töltött be. Egyrészt a történeti tragédiák és a múlt jelesnek tekintett színműveinek előadásain keresztül a nemzeti – magyar – kultúra folyamatoságát biztosította. Másrészt a bemutatott múltbeli és kortárs európai drámákon keresztül az európai kultúrához köthetőnek tekintette a magyar kultúrát. Harmadrészt pedig a magyar univerzalizmust, az országvezető nemzet kulturális fölényét is megpróbálta a saját eszközeivel bizonyítani.

A *Tragédia* bemutatása – az 1880-as évek – a kiegyezés pozitív hozadékának a kora, a viszonylagos gazdagságé, a nyugalomé, a jobbiztonságé, a reménykéé és a jólétéé. A Monarchia ekkor még az itt élő népek által – többé-kevésbé – életképesnek ítélt szerveződések, melyet éppen az itt élő népek és nemzetek és csoportok pluralisztikus, polyglott és multikulturális közössége működtetett; ezeket ekkor még pontosan ez a rendszer kötötte össze. Ebben az összefüggésben a *Tragédia* ennek a felfogásnak a legitimálása, mivel azt mutatta be, ami az itt élő, egymástól nagyon is eltérő kulturális, politikai, etnikai és gazdasági csoportokat egymással és az európai nemzetekkel összekapcsolhatta. Bár az itt élő népek történelmének egyedi sajátosságai nem jelentek meg benne, de az egyénre – férfira és nőre, Ádámra és Évára – vonatkoztatott történelemképe az európai és a világtörténelem részét képezhette, a férfi és nő kapcsolatát szabályozó, a korban elfogadott gender-sztereotípiák bemutatására kerülhettek, s mindegyik nemzet, csoport és nép hitet tehetett a kor meghatározó eszméi (ráció, haladás, fejlődés) mellett, ezzel is a közös európai dimenzió felé orientálódva.

A századfordulóhoz közeledve azonban az 1880-as évek társadalmi konszenzusában jelentős változások következtek be, mind a magyarság, mind a nemzetisé-

⁵⁶ SZÉKELY 1997, 13.

⁵⁷ Jelmezét Paulay Liezen-Mayer Sándornak 1881-ben a Tavaszi Tárlaton bemutatott *Faust*-illusztrációiban szereplő Mephistopheles-figurához hasonló öltözék alapján tervezte meg, s Lucifer ezt a jelmezt hordta az egész előjáték folyamán.

⁵⁸ KERÉNYI 1983, 66.

⁵⁹ MÁTÉ 2009, 5. A *Tragédia* népszerűségét az is jól mutatja, hogy 1883–1893 között száznyolcvanhárom vidéki településen játszották (lásd KERÉNYI 1983; ENYEDI 1997; KERÉNYI 2008; MÁTÉ 2009). A századforduló felé közeledve, főleg az 1892-es bécsi Színházi Világkiállítás után, a külföldi színpadokat is meghódította: Hamburg 1892; Prága 1892, 1904, 1909; Bécs 1892, 1903; Berlin 1893; Krakkó 1903; Brno 1905; Plzeň 1905 és Zágráb 1914. (A cseh és szlovák előadásokról lásd GARAJ 2005, a többitől pedig NÉMETH 1933.) Sőt, a Pruggmayr Orfeum bemutatta, feltételezhetően még 1883-ban, a Groisz Antal által írt *Tragédia*-paródiát (*Die Tragödie des Menschen – Parodischer Scherz des gleichnamigen Schauspiels mit Music – Az ember tragédiája – parodisztikus zenés tréfa a hasonló című színműből*). Sajnos, a paródia szövege nem maradt fenn, sem leírás az előadásról. A színlapról annyit derül ki, hogy mint azt Molnár Gál Péter megjegyezte, „lelkesen rávetették magukat a történelmi utazás mint alapötletre [...], mert a képes álmotutazás a variété változatos színhelyváltásainak és egzotikumigényének megfelelt” (MOLNÁR GÁL 2001, 164.).

gek vonatkozásában. Bár azt várnánk, hogy a Nemzeti Színház a nyelv által jelentkező nemzetmegtartó funkcióját csak hagyományként vitte tovább, a helyzet inkább az, hogy a századfordulóhoz közeledve a magyarosítás, a magyarok által kezdeményezett asszimiláció egyik alapvető eszközeként jelent meg. A magyar nyelvet az iskolákon, kulturális intézményeken és gyakorlatokon keresztül terjesztették az első világháború időszakához közeledve mind erőszakosabb formában. Következésképp a nyelvben (is) jelentkező nemzetfenntartás és nemzetmegtartás elve alapvetően a Habsburgok, de még inkább a Magyarország területén élő nemzetiségek s a XIX. század második felében önállóságukat kivívott (Szerbia, Románia) vagy éppen önállóságukért harcot folytató (Csehország, Szlovákia, Horvátország, Szlovénia) új nemzetállamok felé irányult. Mindezzel párhuzamosan az itt élő nemzetiségek önállósodási törekvései is egyre erőteljesebben jelentkeztek.

A magyar szupremácia elvéhez igazodva a századfordulóra a Nemzeti Színház repertoárjának profiltisztításával és magas művészeti elvárásaival elit kulturális intézménnyé vált, hogy a Kárpát-medencében a magyarság vezető szerepét megfelelő módon színpadra tudja állítani a jelenben, s az 1896-os millenniumi ünnepségek alkalmával is dicsőített, ezeréves magyar múltba is vissza tudja vetíteni. A XIX. század mind Európában, mind Magyarországon a történettudomány, a művészettörténet, a régészet jóvoltából már sokat tudott a múlttól, s „felülmúlhatatlan volt abban, ahogy azonosulni tudott a történelmi múlttal, mely múltba szinte beleálmodta magát”.⁶⁰ Pontosan azért, mert az egyre erősödő nemzeti ébredés és nacionalizmus korában a múlt szolgált legitimációként és a vágyott jövő megszervezőjeként mind a magyarság, mind az itt és a környező országokban élő nemzetiségek számára.

60 GYÁNI 2008, 162.

HIVATKOZÁSOK

- ANDOR 2008 – ANDOR Csaba: Az ember tragédiája ősbemutatója (Reflexiók). *Palócföld*, 2008/3. 44–50.
- BOOTH 1999 – Michael R. BOOTH: A tizenkilencedik századi színház. In *Képes színháztörténet*. Szerk. John Russell BROWN. Budapest, Magyar Könyvklub, 1999. 299–340.
- CZÉKMÁNY 2008 – CZÉKMÁNY Anna: Életszínház – Molnár György látványosságai. In *Alternatív színháztörténetek: alternatívok és alternatívák*. Szerk. Imre Zoltán. Budapest, Balassi, 2008. 90–104.
- CSATÓ 1960 – CSATÓ Kálmán: A Nemzeti Színház és Paulay Ede. In *úő.: Ilyennek láttam őket*. Budapest, Magvető, 13–28.
- ENYEDI 1997 – ENYEDI Sándor: Az ember tragédiájának vidéki előadásai 1884–1918. *Színháztudományi Szemle*, 1997/32. 132–140.
- F. DÓZSA 1983 – F. DÓZSA Katalin: Az ember tragédiája színpadtervei 1883–1915 között. *Színháztudományi Szemle*, 1983/12. 95–146.
- F. DÓZSA 1997 – F. DÓZSA Katalin: A kulisszáktól a stílizált színpadig. Még egyszer a Tragédia 1883–1915 közötti díszletterveiről. *Színháztudományi Szemle*, 1997/32. 33–48.
- F. DÓZSA 2011 – F. DÓZSA Katalin: A szcenikai művészet. In *Magyar színháztörténet 1873–1920*. Szerk. Gajdó Tamás. Budapest, Magyar Könyvklub – OSZMI, 2001. 373–386.
- FÖLDES 1983 – FÖLDES Anna: *Jászai Mari és a magyar színház*. Budapest, Magvető, 1983.
- FRIED 2005 – FRIED István: A Madách-kutatás hétköznapi ünnepei (Kerényi Ferenc Madách-köteteiről). *Forrás*, 2005/2. <http://www.forrasfolyoirat.hu/0702/fried.pdf> Letöltve: 2010. május 15.
- GARAJ 2005 – GARAJ Lajos: Az ember tragédiája a cseh és a szlovák színpadon. *Fórum*, 2005/4. III–125.

- GERGELY 2005 – *Magyarország története a 19. században*. Szerk. GERGELY András. Budapest, Osiris, 2005.
- GYÁNI 1995 – GYÁNI Gábor: *Hétköznapi Budapest: nagyvárosi élet a századfordulón*. Budapest, Fővárosi Önkormányzat, 1995.
- GYENES 1923 – GYENES László: A premier szereplőivel. *Színházi Élet*, 1923/4. 13–15.
- HUBER 2008 – HUBER Beáta: Játék határok nélkül. Az 1904-es János vitéz politikai szerepvállalása és műfaji határai. In *Alternatív színháztörténetek: alternatívok és alternatívák*. Szerk. Imre Zoltán. Budapest, Balassi, 2008. 123–140.
- KAIZINGER 1997 – KAIZINGER Rita: Erkel Gyula kísérőzeneje a Tragédia ősbemutatóján. *Színháztudományi Szemle*, 1997/32. 42–45.
- KÉKESI KUN 2007 – KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007.
- KELÉNYI 1983 – KELÉNYI István: Paulay Tragédia-szcenáriuma (vagy: hány sorból áll Az ember tragédiája?). *Színháztudományi Szemle*, 1983/12. 31–53.
- KERÉNYI 1983 – KERÉNYI Ferenc: Az ember tragédiájának vidéki előadásai (1884–1886). *Színháztudományi Szemle*, 1983/12. 55–69.
- KERÉNYI 2005 – *Madách Imre: Az ember tragédiája*. Szinoptikus kritikai kiadás, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta: KERÉNYI Ferenc. Budapest, Argumentum, 2005.
- KERÉNYI 2008 – KERÉNYI Ferenc: Színpadi Madách-tanulmányok (Az ember tragédiája ősbemutatójának 125. évfordulójára). *Palócföld*, 2008/3. 51–56.
- KOLLER 1984 – Ann Marie KOLLER: *The Theater Duke. Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*. Stanford, California, Stanford University Press, 1984.
- KOLTA 1986 – KOLTA Magdolna: *A Népszínház iratai*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1986.
- MÁLYUSZSNÉ 1956 – MÁLYUSZSNÉ CSÁSZÁR Edit: *Egy színészházaspár élete: Szerdahelyi Kálmán és Prielle Kornélia*. Budapest, Múvelt Nép, 1956.
- MÁLYUSZSNÉ 1963 – MÁLYUSZSNÉ CSÁSZÁR Edit: *Adatok a magyar rendezés történetéhez a XIX. század második felében*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963.
- MÁLYUSZSNÉ 1964 – MÁLYUSZSNÉ CSÁSZÁR Edit: *Molnár György, a rendező*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1964.
- MÁLYUSZSNÉ 1983 – MÁLYUSZSNÉ CSÁSZÁR Edit: Egy polgár, magasba ívelő pályán (Paulay Ede, 1852–78 között). *Színháztudományi Szemle*, 1983/12. 5–29.
- MÁTÉ 2009 – MÁTÉ Zsuzsanna: Hermeneutikai dilemmák Madách Az ember tragédiájának Paulay Ede rendezte ősbemutatóján. *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, 2009/1. 3–16.
- MOLNÁR GÁL 2001 – MOLNÁR GÁL Péter: *A pesti mulatók. Előszó egy színháztörténethez*. Budapest, Helikon, 2001.
- NÉMETH 1933 – NÉMETH Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*. Budapest, Budapest Székesfőváros, 1933.
- PAULAY [1872] 1988 – PAULAY Ede: Paulay Ede Jelentése külföldi útjáról. In *Paulay Ede írásai*. Szerk. SZÉKELY György. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988. 125–181.
- PAULAY [1883a] 1988 – PAULAY Ede: Az ember tragédiája színpadon. In *Paulay Ede írásai*. Szerk. SZÉKELY György. Budapest, OSZMI, 1988. 206–232.
- PAULAY [1883b] – MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*, színre alkalmazta és öt szakaszra osztotta PAULAY Ede, Nemzeti Színház, 1883. OSZK Színháztörténeti Tár, E. 162. [rendezői példány]
- PODMANICZKY 1888 – PODMANICZKY Frigyes: *Naplótöredékek 1824–1887*. Budapest, Grill Károly Könyvkereskedése, 1888.
- PRAZNOVSZKY 1998 – PRAZNOVSZKY Mihály: *„A szellemiadal ünnepei”, A magyar irodalom kultikus szokásrendje a XIX. század közepén*. Budapest, Új Mandátum, 1998.
- PUKÁNSZKYNÉ 1940 – PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története I–II*. Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1940.
- RABKIN 2004 – Gerald RABKIN: A félreolvasás játéka. Szöveg/Színház /Dekonstrukció. *Theatron*, 2004/2. 31–44.
- RÁKOSI 1907 – RÁKOSI Jenő: *Emlékezések*. II. kötet. Budapest, Franklin, 1907.
- SZÉKELY 1988a – *Paulay Ede írásai*. Szerk. Székely György. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988.
- SZÉKELY 1988b – SZÉKELY György: Paulay Ede életműve. In *Paulay Ede írásai*. Szerk. Székely György. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988. 525–582.
- SZÉKELY 1997 – SZÉKELY György: A Tragédia ősbemutatójának problémái. *Színháztudományi Szemle*, 1997/32. 6–22.
- TÓTH 1926 – TÓTH Imre: Egy színházigazgató emlékei. *Képes Krónika*, 1926. augusztus 1. 19–21.
- VASÁRNAPI UJSÁG 1883 – *Vasárnapi Ujság*, 1883. szeptember 30. 609.