

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola

Drámai hősnők típusai a századelő magyar irodalmában

Doktori értekezés tézisei

Váradi Ágnes
2022

Témavezető:

Dr. Győrei Zsolt, PhD
egyetemi docens

A doktori kutatásom középpontjában a magyar drámakánon 1896¹ és 1918² között megírt és színpadra állított nődrámái állnak. A disszertáció két irányból közelíti meg a témát: színháztörténeti és drámatörténeti aspektus is érvényre jutott a kutatásban.

A doktori dolgozat célkitűzése elsődlegesen a nődráma fogalmának bevezetése és kereteinek meghatározása, illetve a nődráma szerepének és helyének kijelölése a magyar drámakánonban. Továbbá annak bizonyítása is cél, hogy a századelő időszakában érzékelhető magyar drámahiány gazdagítására tett törekvések közül kiemelten fontosnak bizonyul a nőtematika beemelése a színházi gyakorlatba. Egy következő állítást is szeretnénk igazolni, hogy Varsányi Irén a Vígszínház elsőrangú színésznőjeként a magyar dráma megújulásának kulcsfigurája, hiszen a nődrámák főszerepeiben nyújtott alakítása juttatja sikerhez a nyomtatásban még meg nem jelent darabokat.

A dolgozat első részében a nőtematika és a nődráma jelenlétét vizsgálom: egy rövid áttekintésben az európai és magyar drámatörténet azon fejezeteit tárgyalom, amelyekben előtérbe kerül a nőtematika. Ennek keretében kerül sor a XX. század elejének magyar drámaoeuvre bemutatására. A korszak meghatározó műfajának: a társadalmi dráma helyének és szerepének kijelölése is fontossá vált a munka folyamán, hiszen a disszertáció meghatározó tézise ehhez a műfajhoz kapcsolódik, vagyis a nődráma fogalma a társadalmi dráma műfaján belüli tematikus alcsoportként értelmezendő, és azon drámákat öleli fel, amelyek bizonyos kondícióknak tesznek eleget: így a nődrámák azok a drámai szövegek, amelyekben a fő- vagy fontos mellékszereplő női alak, a dráma keretét a szereplő nő(k) akaratai, érdekei teremtik meg, és ebből a drámai helyzetből fakadó konfliktusok alakítják a dráma szerkezetét.

Egy következő fejezetben vizsgáljuk a korszak színházkulturális hátterét: így a magyar dráma megújítására tett kísérletei, a színésznők-primadonnák helyzete, a szerzők színpadhoz jutási lehetőségei, illetve a nézőközönség elvárásai állnak a középpontban. Az egyes színházak repertoárvizsgálata is fontos szerepet kapott a kutatás során, így szembeötlő az a tény, hogy a Vígszínház áll az első helyen a játszott magyar nődrámák tekintetében, így külön figyelmet érdemel a színház működési gyakorlata, műsorpolitikája és színészi gárdája.

A doktori disszertáció keretében a magyar nődráma-korpusznak azon darabjait tárgyalom, amelyek a Vígszínház színpadján kerültek első ízben közönség elé a kijelölt időhatárok között, illetve a kapcsolódási pontjuk Varsányi Irén, aki a bemutatandó darabok női főszerepeit játssza. Varsányi Irén pályájából jelentős fejezetet fog át a doktori dolgozat, és ugyan nem lehet cél egy

¹ A Vígszínház megnyitásának dátuma.

² Egy korszak végét jelenti 1918 nemcsak történeti vonatkozásában fontos időpont, de kulturális értelemben is fordulópont.

monográfia megalkotása, ám a játszott szerepeken, nőtípusokon keresztül – kezdve az 1902-ben bemutatott *A dadával* és az 1917-ben színre vitt Herczeg Ferenc *Kék róka* főszerepéig – képet kaphatunk a színészi játékmód sokféleségéről. Noha Varsányi Irén színészi kvalitásáról, színészi játékaról a kortársak által írt recenziókban, visszaemlékezésekben találunk forrásokat,³ ám ezek nem igazán bizonyulnak elégségesnek plasztikus és árnyalt pályakép megalkotásához, egyfelől az írások szubjektivitásából fakadóan, másrészt abból a korszakra jellemző kritikaírói attitűdből, amelyet leginkább impresszionista jelzővel lehetne illetni.

A dolgozat második részében tíz drámát vizsgáltam: a tíz női főszereplő mellett érdekessé válnak a további női szereplők: többek között mamák, húgok, nővérek. Az egyes nőtípusok vagy társadalmi szerepvállalásukban vagy családi viszonyaikban válnak a drámák főszereplőivé. Az első öt dráma központi alakja a társadalomban keres érvényesülési vagy megélhetési lehetőséget. A következő öt dráma főszereplőinek családi viszonya meghatározó a drámai cselekvésben. A státuszváltás (hajadonból feleségszerep) drámai szituációkat hordozhat magában, így a vizsgált drámák középpontjába – egy kivételével – olyan fiatal lányok kerülnek, akik a felnőttlét határán keresik önmagukat, és keresik határaikat egy-egy új szerepben. A drámai korpusz kiválasztásánál két szempontot vettem figyelembe: egyfelől Varsányi Irén szerepei jelölték ki a vizsgálandó drámákat,⁴ másfelől kézenfekvő volt a szerzői reprezentatív válogatás.

A doktori dolgozat felépítése:

1. Bevezetés
2. A nődráma fogalma
3. Magyar színházkulturális viszonyok a századelőn
4. Egy színésznői karrier: Varsányi Irén
5. Színésznők, délutáni színésznők, primadonnák, kóristák és táncosnők
6. Szerepvállalás a társadalomban
7. Bakfislányok a színpadon
8. A femme fatale-szerepek: a házasságtörés esetei
9. Összegzés
10. Függelék: Manfred Pfister: *Das Drama* című művének alapvetései

³ A doktori dolgozat 4. fejezetében Varsányi Irén pályaképének fontosabb állomásait rögzítettük.

⁴ Ennek alapján maradtak ki meghatározó nődrámák. Ilyen többek között Balázs Béla *Dr. Szélpál Margit* vagy Lengyel Menyhért *Taifun* című drámája vagy Szomory Dezső *Hermelin*, illetve Gábor Andor *Ciklámen* és *Palika* című színdarabjai. A doktori dolgozat 2.2. pont alatt részletesen foglalkozik a témával.

11. Bibliográfia

1. Bevezetés

A doktori kutatás során szembesülni kellett azokkal a nehézségekkel, amelyek abból a kettősségből adódtak, hogy egyfelől a drámai szöveg áll a középpontban, és dramaturgiai elemzés keretében foglalkozunk az egyes darabokkal, és másfelől színpadra vitt alkotásokat vizsgálunk. Így az előadások – minden esetben ősbemutatók – szcenikai megoldásai, színészi alakításai is figyelmet érdemelnek, és ehhez forrásként a sajtóban megjelent, az aktuális színdarabra vonatkozó írások állnak rendelkezésünkre. A dolgozat egyik alappillére a Philther-módszer. A Philther a Theatron Műhely Alapítvány projektje, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella irányításával 2009 óta működik.⁵ A kutatások középpontjában az egyes előadások állnak, és hat megközelítési szempontot érvényesíthetünk a vizsgálat során: 1. színháztörténet kontextus, 2. szöveg- és előadásdramaturgia, 3. rendezés, 4. színészi játék, 5. színpadi látvány és hangzás, 6. recepció- és hatástörténet. A kutatási korszakom és témám miatt eltértem a megszokott Philther-módszer arányaitól, hiszen a hat szempont közül három vált relevánssá az elemzések során: a színháztörténeti kontextus, a szövegdramaturgia, valamint a recepció- és hatástörténet. A doktori dolgozat másik alappillére Manfred Pfister *Das Drama* című drámaelméleti munkája,⁶ amely mű elméleti háttérként szolgál a vizsgált művek analízisében. A pfisteri drámaelemzési modellből a következő fogalmak váltak meghatározóvá az elemzések során: így az információátadás/áramlás; a szereplői/ nézői perspektíva, perspektíva-rendszerek; feszültségív és feszültségpotenciál; a drámai figurák dimenziói; típusalkotás és individuum; szerepkarakterizálás; a dráma időkezelése és tempója.

2. A nődráma fogalma

Az európai drámairodalomban⁷ a női szereplők jelenléte megszokott és természetes, hiszen női hősökkel akár főszerepekben vagy jellemzőbben mellékszerepekben találkozhatunk a drámákban. Ám azt is megfigyelhetjük, hogy bizonyos drámákban a női szerepek hangsúlyosabbá válnak, vagyis ez esetekben alapvetően női hősök határozzák meg a drámai

⁵ Jákfalvi Magdolna: A Philther-módszer mint Színháztörténet-írás, *Hungarológiai Közlemények*, 2019/2. 4. (<https://hungarologiaikozlemenyek.ff.uns.ac.rs/index.php/hk/article/download/2164/2173/>) Utolsó letöltés: 2022. 07. 11.

⁶ Manfred Pfister: *Das Drama*. Padernborn, Wilhelm Fink Verlag, 11. Auflage, 2001. (A szöveget az én fordításomban közlöm, nem jelent meg magyarul Pfister műve.)

⁷ Mindenképpen rögzítenünk kell azt, hogy ugyan e dolgozat keretében az európai drámatörténet egyes fejezeteit tárgyaljuk csupán, ám a más kultúrák drámatörténetében reprezentálódó nőtematika éppen olyan fontos és meghatározó kutatási irányt jelent.

cselekvést. Ezekben a drámákban a főszereplőkké váló női figurákon keresztül kimondottan nőspecifikus drámai helyzetekkel találkozhatunk.⁸ Ennek keretében a drámai konfliktus meghatározó résztvevője a női hős lesz, aki értékrendjéhez, morális elképzeléseihöz ragaszkodva hol cselekvési lehetőségeinek, hol az identitásalakításának határait keresi. Mindenképpen érdemes megvizsgálni azt, hogy mennyiben specifikusak jellegzetesen a női nemhez köthetőek azok a drámai szituációk,⁹ amelyekkel a női hősöknek szembesülniük kell az adott drámákban, tehát ezekben a darabokban kimondottan a női létből eredeztethető drámai szituációnak lesz dramaturgiai funkciója. E keretben megkülönböztethetünk drámai szituációkat, amelyek közül hat kategóriát emeltünk be a dolgozat keretébe. Ennek alapján az antikvitástól a napjainkig kirajzolódhat az európai drámairodalom nődráma-oeuvre azzal a kiegészítéssel, hogy természetesen e kategóriák tovább bővíthetők, és sok esetben egymással átfedésben jelennek meg az egyes drámákban. A dolgozat kerete nem teszi lehetővé az európai drámatörténet női olvasatának teljes körű, nagy ívű, átfogó bemutatását. A jelen doktori kutatás középpontjában a – magyar nődrámák kontextusában – a 19. és a 20. század fordulója áll, így ennek értelmében az európai drámaoeuvre azon darabjait tárgyalja a jelen fejezet, amelyek valamilyen szempontból kapcsolódhatnak a vizsgált korszak kutatásba vont drámáival,¹⁰ vagyis a 18. század polgári drámáitól kezdődően a 19. század második felének szerzői és műveik kerülnek fókuszba.¹¹

A kijelölt korszak drámáit vizsgálva azt vettük észre, hogy egyfelől arányait tekintve növekszik meg azon művek száma, amelyeknek a fő/címszereplője nő. Másfelől a nőalakok szerepe változik meg a darabokban: a háttérből előbújva körvonalazottan egy-egy nő kerül a művek középpontjába. Továbbá olyan női hősök jelennek meg, akik valamilyen módon és mértékben eltérnek a megszokott, sztereotip női magatartás és viselkedési mintáktól.¹² Jóllehet a dolgozat

⁸ „A szexus így nem pusztán az egyén tulajdona, vagy statikus leírása annak, ami, hanem az egyén megvalósíthatóságának egyik normája; egy olyan norma, amely révén az „egyen” egyáltalán megvalósíthatóvá válik, ami a kulturális elfogadhatóság keretein belül a testet létezésre jogosítja.” Judith Butler: A „szexus” diszkurzív korlátairól. in: Judith Butler: *Jelentős testek*. (Barát Erzsébet, Sándor Bea), Budapest, ÚMK, 20005. 16.

⁹ A maga természetes módján merülhet fel az az oppozíció, amelyet a női és férfi hősök jelölnek ki az egyes drámák során.

¹⁰ Ez azt jelenti, hogy vagy előzményként fontos a szerepük, vagy érdemesnek tartom összegezni az európai drámaoeuvre-ben megfigyelhető irányokat a 19. és a 20. század fordulóján.

¹¹ Így a 18. századtól kezdődően a polgári drámákkal foglalkozik részletesebben a fejezet, az ezt megelőző időszak meghatározó szerzőit a keret adta lehetőségek miatt nem tudjuk beemelni az elemzés körébe. Így akár Shakespeare vagy Molière, Racine vagy Ben Johnson nőalakjai kimaradtak a kutatásból.

¹² A kutatásomban csak az aktuális jelenben játszódó nődrámákat vizsgálom, így azon történelmi drámák, amelyeknek ugyan női hős a főszereplője, nem elemzem. Ilyen többek között Szomoró Dezső: *Mária Antónia* vagy *A rajongó Bolzay lány* című darabok.

kerete nem teszi lehetővé a női szerepek társadalmi vetületének átfogó vizsgálatát,¹³ ám nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt, hogy a nő változó szerepe óhatatlanul is szerepeltolódásokat, identitásproblémákat generál a társadalom más szereplőiben. A felszínre törő feszültség drámai szituáltságot hordoz magában, minthogy ez az időszak drámairodalmában igazolást is nyer.

A társadalmi drámák sajátos tematikus csoportot jelölnek a színmű (a középfajú drámák) műfaján belül a 20. század elejének színházi közegében. A társadalmi drámák témái többek között a karrier/munka világa, hazafias érzések, az egyes társadalmi rétegek közti konfliktusok,¹⁴ valamint ide kapcsolódik a nőtematika, amely a társadalmi drámáknak fontos és meghatározó iránya lesz. Ez nemcsak számszerűségében szembeötlő, hanem a darabok színházi repertoárjelenlétében is érzékelhető. A korszak nődrámáinak közös jellemzője, hogy a női hős identitáskeresésében az adott élethelyzetéből szeretne kitörni. Ez az életkeret azonban sokféle lehet: 1. A házasságkötés és ezzel együtt a házasság kerete teremthet drámai alaphelyzetet, vagyis státuszváltás (hajadonból asszonyszerep) elfogadása. 2. Sok esetben egyfajta karrierépítéssel együtt járó konfliktusok, erőharcok reprezentálódnak a történetben a többségi, maszkulin társadalomban betöltendő pozícióért. 3. Ugyanilyen kényszerpályát jelentenek a női sorsot, életutat erősen meghatározó lelki és testi adottságok (a nőiség határai az identitásképzésben). 4. A magyar színházi világban is megjelenik a már az európai drámairodalomból ismert *femme fatale*, a végzet asszonya típusa 5. Az örök, visszatérő témaként a szerelembe és bűnbe esett lányok kiszolgáltatott helyzete is reprezentálódik darabokban.

3. Magyar színházkulturális viszonyok a századelőn

A két állami finanszírozású intézmény: a Nemzeti Színház és a Magyar Állami Operaház állnak az egyik és a magántőkékkel, gazdasági érdekcsoportok által üzemeltetett magánszínházak a másik oldalon. Budapesten a századforduló időszakára három színház nővi ki magát egymás konkurens intézményének: a Vígszínház, a Nemzeti Színház és a Magyar Színház.¹⁵ A Vígszínház kialakuló műsorpolitikáját három fontos tényező határozza meg: a

¹³ A történettudomány, a szociológia és a feminista történettudomány is foglalkozik a korszak nőkérdésével. A korszak nőtematikája ma ismeretterjesztő művekben is reprezentálódik, ennek oka az a tabutémák feloldása. Többek között Borgos Anna és Szécsi Noémi továbbá Géra Eleonóra művei.

¹⁴ Henrik- Szilágyi Géza: *Májusi fagy* (1911) Nemzeti Színház, illetve Pakots József: *Egy karrier története* (1911) Nemzeti Színház. Földes Imre: *Hivatalnok urak* (1906) Magyar Színház. Továbbá Lengyel Menyhért: *A hálás utókor* (1907) vagy *A próféta* (1911) című darabjai. A hazafias tematikájú *Elnémult harangok* dráma Rákosi Viktor és Malonyai Dezső szerzőpáros tollából (1914) Nemzeti Színház. Székely György: *Időrendi áttekintés*. in: Gajdó i.m. 893-920.

¹⁵ A Népszínház és a Király Színház csak úgy, mint a Thália Társaság, a Kamarajátékok továbbá az Új Színpad színházi vállalkozások nem jelennek meg részletesebben a fejezetben.

profitorientáltság, Ditrói Mór rendezői tevékenysége és a magyar szerzők meghatározó jelenléte. Továbbá a vígszínházi modell alapvetően változtatja meg a drámaírás jellegét. Ami azt jelenti, hogy a magyar szerzők még nyomtatott formában meg nem jelent, kész vagy félkész szöveggel jelentkeznek a színháznál, sok esetben már a színészekre írt szerepekkel. Ahogy ez a Vígszínház vezető színésznőjével, Varsányi Irénnel is történt.

4. Egy színésznői karrier: Varsányi Irén

Varsányi Irén a magyar szerzők sikerdarabjainak kabalaszínésznője 1902-től 1918-ig: a Vígszínház első évtizedében bemutatott, körülbelül kétszáz darabnak közel a negyede magyar szerzőtől származik,¹⁶ az elsők között említendő Bródy Sándor *A dada* című drámája 1902-ben.¹⁷ Ebben már Varsányi alakítja a címszereplőt. Az első nagy siker Molnár Ferenc darabja 1907-ben: *Az ördög*, szintén Varsányi Irén főszereplésével. A publikum ezt a darabot nagy lelkesedéssel fogadja, ezt követi egy évvel később Bródy Sándor *A tanítónő* című színműve, az immár népszerű színésznővel a címszerepben. Varsányi kvalitásait Bródy az első darabja óta csodálja,¹⁸ ő alakítja a későbbiekben is a mindenkori Bródy-darabok női figuráit – a színházi vezetés szándéka és az írói törekvés egybecsengeni látszik.¹⁹ Molnár Ferenc *Az ördög* kapcsán kerül közelebbi kapcsolatba Varsányi Irénnel, majd a *Liliom* (1909) felejthetetlen Julikája után *A testőr* (1910) női főszerepét is neki szánja. A siker teljes, bár Varsányi néhány előadás után magánéleti okokból lemond a szerepről.²⁰

Molnár Ferenc, Bródy Sándor mellett Lengyel Menyhért, Szomory Dezső és Heltai Jenő színműveiben is ő alakítja a főszerepeket. Így játssza el Bródy Sándor *A medikus* Riza szerepét 1911-ben. Mindenképpen utalnunk kell arra, hogy a hozzáférhető Varsányi-irodalomban helytelenül szerepel az a tény, hogy Lengyel Menyhért 1909-ben bemutatott *Taifun* című

¹⁶ Ditrói százas magyar szériát rendez a színházban. Merész vállalkozás: közönséget csalogatni a kevésbé ismert magyar szerzők darabjaira, ám sikerek is jelzik a publikum igényét magyar darabokra. Mészöly: i.m. 25.

¹⁷ Magyar i.m. 65.

¹⁸ Bródy *A dada* próbaidőszaka előtt ismerkedik meg a tanulni vágyó Varsányival. Fehér Judit: *Asszonyok*, Budapest, Ulpius-ház, 2007. 84.

¹⁹ *A medikus* és a *Tímár Liza* női szerepeit is Varsányi Irén alakítja.

²⁰ A közvélemény számára is ismert a férjes asszony színésznő (Szécsi Illés felesége) és Molnár viszonya, a történetnek párbaj a vége. A színésznő két gyermek édesanyjaként éli a férjes asszonyok életét a hétköznapiakban. Varsányi kész lenne válni, külön is költözik férjétől, ám a véletlen (egyik gyermeke súlyosan megbetegszik) és a férj határozott fellépése véget vet a szerelmi kalandnak. Visi i.m. „*Blog.hu*”, (https://varsanyi-iren.blog.hu/2018/08/18/kaland_vagy_szerelem) Utolsó letöltés: 2022. 07. 11.

darabjának Kerner Ilona szerepét a színésznő játssza.²¹ A főszerepet Góthné Kertész Ella alakítja, és nem Varsányi Irén. Lengyel Menyhért *Életem könyve* című önéletírásának erre vonatkozó részei és a színdarab-recenziók alátámasztják a helyesbítés szükségességét.²² Szomory Dezső két darabja: *Györgyike, drága gyermek* (1912) és a *Bella* (1913) főszerepei következnek. Heltai Jenő *A Tündérlaki lányok* Boriskájaként áll színpadra a színésznő 1914 februárjában. A közönség nagy tetszéssel fogadja a darabot, és nem kell sokáig várnia egy újabb bemutatóra: Bródy Sándor *Timár Lizájára* a címszerepben Varsányi Irénnel. Nem szabad elfelejtenünk azt sem, hogy a nagy közönségsikerrel játszott művek szerepeiben tizen- esetleg huszonéves hajadon lányokat (kamaszlányokat) alakít a már harminchét éves színésznő!

5. Színésznők, délutáni színésznők, primadonnák, kóristák és táncosnők

A kutatásba vont drámák felében színésznők állnak a középpontban, így mindenképpen figyelemfelkeltő e felülreprezentáció a drámákban. Ebben a fejezetben a színésznők helyzetét és lehetőségeit vizsgáltuk a századforduló/századelő magyar színházi közegében. Kiindulópontként a drámákban megjelenő színésznő figurák jelennek meg. Jelen esetben Heltai Jenő drámai életművében meghatározó a színésznő-tematika: így *A masamód*, a *Bernát* és a *Naftalin* korai darabjai után *A Tündérlaki lányok* áll az elemzésünk középpontjában. Ezek a darabok arra mutatnak rá, hogy a siker nem a képzsben, nem a tehetségben rejlik igazán, hanem kapcsolatok, pártfogók, szép arccoskák garantálják a színpadi érvényesülést. A lányoknak azonban nagy árat kell fizetniük a színpadi álmok megvalósításáért: önmagukat kell eladniuk. Molnár Ferenc *A testőr* és Lengyel Menyhért *A táncosnő* és Szomory Dezső *Hermelin*²³ című darabjaiban a színésznői világnak új oldalát ismerhetjük meg. A sikeres, befutott művésznők életét, akiknek a színházi pályafutása már nem a pártfogóktól függ. Mindent elértek, ami lehetséges a színházi közegben: fényes szerepeket, hódolókat, szerelmeket, anyagi függetlenséget. Művészi kvalitásuk nem kétséges. Azt gondolnánk, hogy

²¹ Egyedül Lengyel Menyhért *Taifun* című darabjának a női főszerepét nem Varsányi Irén játssza, hanem Góthné Kertész Ella. Vö. Lengyel Menyhért: *Életem könyve*, Budapest, Gondolat, 1987. 66.

²² „Góthné, aki e szerepet adta, semmit se enyhített az író nyersségén, alakítása csupa visszataszító oldalakat emelt ki.” v.g.: Színházi Szemle. *Budapesti Szemle*, 1909. 140. kötet, 396. szám.484. (https://adt.arcanum.com/hu/view/BudapestiSzemle_1909_140/?query=G%C3%B3thn%C3%A9%2C%20aki%20e%20szerepet%20adta%2C%20semmit%20sem%20enyh%C3%ADtett&pg=483&layout=s) Utolsó letöltés: 2022. 07. 20. „Kertész Ella játszotta a hisztérikus, áldozatul eső gonosz asszony szerepét.” [N.N.]: „A Vígszínház legközelebbi újdonsága...”. *Pesti Napló*, 258. szám. 1909. 10. 31. 265. (https://adt.arcanum.com/hu/view/PestiHirlap_1909_10-2/?pg=264&layout=s&query=Taifun) Utolsó letöltés: 2022. 07. 20.

²³ Ezt a darabot jelen a doktori dolgozat keretében nem tárgyaljuk, mert nem Varsányi Irén játssza a női főszerepet.

ezen túl már nem is vágyhat többre egy művésznő. Ám a darabok színésznői is küzdenek: önmagukkal, színpadi sikereikkel és kudarcaikkal továbbá azzal is szembesülniük kell, hogy nehéz összeegyeztetni a színházi világot a civilek hétköznapi életével.

6. Szerepvállalás a társadalomban

A fejezet hősnői tizenéves lányok, akik családi támogatás és anyagi háttér híján hamar kilépnek a hagyományos női életkeretből: munkába állnak. Három dráma kapcsolódik a témánkhoz: a kutatásba vont két Bródy-darab mellett mindenképpen meg kell említenünk Balázs Béla *Dr. Szélpál Margit* című darabját, amely témájában egyedülálló: a főszereplője tudós, aki a tudományos életben szeretne érvényesülni.²⁴ A fejezetben két darab két főszereplője: Bródy Sándor Flórája *A tanítónőben* és Erzsébet *A dadában* áll vizsgálatunk középpontjában.

7. Bakfislányok a színpadon

A fejezet hősnői 17-18 éves forma lányok, nevezhetjük őket bakfisoknak, fruskáknak, ma ők kamaszlányok. A bakfis megnevezés²⁵ azokat a felserdült gyereklányokat jelenti, akik a női lét határán állva próbálgatják nőiségüket, ízlelik jövődő szerepeiket. A századelő világában a lányélet küszöbje többé-kevésbé a házasságot jelenti hősnőknek is.²⁶ Bródy Sándor az 1911-ben bemutatott *A medikus* és az 1914-ben színpadra állított *Tímár Liza* című darabjainak központi motívuma a lánystátusz határszituációja.

8. A femme fatale-szerepek: a házasságtörés esetei

Olyan nők állnak középpontban e fejezet drámáiban, akik szembe mennek a társadalmi konszenzussal, és feszegetik a normahatárokat. A férfiakra gyakorolt hatásuk erotikus kisugárzásuknak, vonzó nőiségüknek köszönhető. Három főszereplő sorsa rajzolódik ki a drámákban: közülük kettőnek, a Szomory-darabok (*Györgyike, drága gyermek* és *Bella*)

²⁴ A darabot a Nemzeti Színházban mutatják be, ezért nem a dolgozat kutatásba bevont drámája

²⁵ A „bakfis- süldő lány, kamaszlány. Német sz, Backfisch (tkp. ’sült hal’), a német diáknyelvben először az alsó évfolyamos egyetemistákra alkalmazták, de a 16. század óta kimutatható a mai jelentése”. (Benkő Loránd szerk.) *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I. kötet*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967. 223.

²⁶ „A társadalom a házasságnak, mint a családi élet alapjának, nagy jelentőséget tulajdonított az I. világháború előtt, a házasságkötést a felnőtté válás, a társadalomba való beilleszkedés formális feltételének tekintette. A társadalom bizonyos életkor elérése után tagjaitól elvárta, hogy minél hamarabb kössenek házasságot. A házasságból kimaradt nőtleneket és hajadonokat elítélte csakúgy, mint azokat, akik a házastársuktól külön éltek vagy elváltak.” Dányi Dezső: *Népesség és társadalom. Házasság és válás*. in: Kollega Tarsoly István (szerk) *Magyarország a XX. században*. (<https://mek.oszk.hu/02100/02185/html/185.html>) Utolsó letöltés: 2022. 07. 12.

hősnőinek, Györgyikének és Bellának sok közös kapcsolódási pontja van. Kamaszlányos mivoltuknak és a szerelembe vetett hitüknek vet véget egy férfi és a társadalmi elvárás. A Herczeg-darab (*Kék róka*) Cecile-je más háttérrel, más motivációval rendelkezik, boldogtalanságára gyógyír minden megélhető szerelmi kaland.

9. Összegzés

A kutatásba vont tíz darab női szerepei reprezentálják – ahogy megtapasztalhattuk – a korszak jellegzetes női élethelyzeteit, vagyis egyfelől a nőknek kínálkozó társadalmi érvényesülés lehetőségeit, másfelől a konvencionális női értékek mentén kialakítható női életutakat. A vizsgált nődrámák elemzése alapján megállapítható, hogy a női fő/címszereplők tizen- és huszonéves fiatal nők, és élethelyzetüket nézve sok hasonlóságot fedezhetünk fel. Egyfajta határhelyzet/határátlépés teremt drámai szituációt sok darabban, így *A medikusok*, a *Tímár Liza*, a *Györgyike, drága gyermek*, a *Bella* és *A Tündérlaki lányok* esetében. Ide lehet sorolni *A tanítónő* és *A dada* történetét is, az utóbbi darab főszereplőjének annyiban különleges a helyzete, hogy a házasság, mint lehetőség fel sem merül(het) úgy, hogy Erzsébet hajadonként már asszonyéletet él. Két darab *A testőr* és a *Kék róka* hősnői házasságok, és a drámai helyzetet a házasság keretének feszegetése generálja, *A táncosnő* főszereplője önálló, független nő, aki anyagi háttért biztosítva magának, nem szorul rá sem pártfogók támogatására, sem családi segítségre.

Az összesítés sok összefüggésre rámutat, egyrészt az elemzett darabok túlnyomó részében (10-ből 7 az arány) a szülői ház normái/értékrendje határozza meg a lányok döntési és cselekvési lehetőségeit, másrészt éppen a család keretelte normarenddel való szembe kerülés hordoz magában drámai potenciált, és generál drámai helyzeteket, harmadrészt észre vehetjük a társadalmi konszenzus alapján működő rendszer labilissá válását. Ez a kimozdulás a házasság intézményében reprezentálódik érzékelhető módon, vagyis a patriarchális házasságmodell működésébe vetett hit megrendülését figyelhettük meg a drámákban. Így anyagi érdekek, a társadalmi legitimizáció eredményezhetnek házasságkötéseket, ahogy a hősnőink esetében is tapasztalhattuk. A darabokban előtűnő drámai helyzetek abból fakadnak, hogy a szülők/anyák valamire hivatkozva elveszik a lányoktól a döntéshelyzetet, vagy tulajdonképpen látszólag a lányok maguk mondanak le a saját akaratukról, vágyaikról, és sodródnak bele egy kényszer- vagy látszatházasságba.

Györgyike és Tündérlaki Boriska sorsa példázza eklatánsan az anyagi érdekek vezérelte családi nyomást, *A dada* főszereplője, Erzsébet is hasonló helyzetben találja magát, hiszen őt is kiárusítják a szülei (az első két esetben is ez történik), de Erzsébet esetében szó szerint arról

van szó, hogy a szülők a lányból remélnék megélhetést. Bella nem anyagi okokból, de a család és kicsit a saját maga legitimizációs érdekeit szem előtt tartva megy bele egy látszat- és kényszerházasságba. Ennek a négy lánynak a sorsa a mamák révén is összekapcsolódik, ezen darabok meghatározó közege a család, ám az nagyon is szembeötlő, hogy a családot domináns, erős kezű, határozott anyák irányítják. Az apák (A Tündérlaki családban már nincs apa, meghalt.) háttérbe szorulva csak statisztaszerepet játszanak. Visszahúzódva (olykor szálnalmas, kissé nevetséges figuraként beállítva) figyelik az eseményeket, nem formálnak véleményt, nem ők képviselik a családi értékrendet. Míg az elemzett darabokban a papák, ha vannak, a családok peremére sodródnak ki, addig a középpontba mamák kerülnek, és kimondottan ellenszenves figurákként jelennek meg. A mamák practicista szemléletmódjuk révén csupán materiális szempontokat tartanak prioritásnak, tagadhatatlan, hogy a lányuk, a családjuk érdekében. Manipulatív és immorális eszközöktől sem riadnak vissza: ez érzelmi zsarolást, némi hazugságot, az igazság elkendőzését, csalást, ármánykodást, érzelemhiányt, kevés önzőséget jelent. Azonban fel kell ismernünk, hogy nem feltétlenül öncélú a mamák viselkedése, nem jellemhiba vagy hóbort, hanem ennek háttérében a család anyagi bázisának fenntartása áll, ez magának a családnak a működőképességét, vagyis funkciójának megőrzését is jelenti. (Györgyike és Boriska esetében (Tündérlaki) további lánytestvérek várnak hozományokra, jó férjhez menési lehetőségekre.) Immáron anyák veszik át az eladdig az apaszerephez kapcsolódó feladatokat. Tímár Liza mamája más helyzetben van, hiszen egy milliomos, újjgazdag férj oldalán nem kell anyagi javakról és a jövőről gondoskodnia, de ez a mamakép sem igazán vonzó, hiszen ebben a darabban valóban egy hiú és korát elfogadni nem tudó, önző és unatkozó, rosszindulatú asszonyt ismerünk meg. Összességében elmondható, hogy a nődrámáink egyszerre a fiatal lányok és a mamák drámái, és ez tulajdonképpen érthető is. A lányok sorsa, szerencséje, jövője az anyákra testálódik felelősségként a háttérbe szoruló apák helyett. Egy darabunk van: a Tímár Liza, ahol az apa és lánya közötti konfliktus áll a középpontban, Liza az apja értékrendje ellen harcol, az apja pénzével, hatalmával, pozíciójával kerül szembe. Tímár esetében egyértelmű az, hogy ő képviseli a családot, az ő kezében van minden. A hagyományos családmodell egyedüli reprezentánsa e Bródy-darab a vizsgált drámák sorában.

A medikus különlegessége az, hogy a mama, vagy hiányzik a családból (Riza mamája meghalt), vagy vidéken marad, távol mindentől (János mamája), és mind az orvos papa, mind János édesapja a fentebb vázolt anyaszerepbe sodródnak. Vagyis Rubin doktor a maga esetlen és szerethető módján vásárol hibás lányának férjet, vagyis gondoskodik a jövőjéről, és az idősebb Arrak a bátortalan, nem domináló apa szerepében szeretné a maga menyasszony lánya sorsát rendezni. Ő is rosszul csinálja, és Riza papája sem tudja igazán, hogy kellene elrendezni a

világot maga körül. Ami kép az apákról formálódik a darabokban, szintén nem túl pozitív, de korántsem annyira lesújtó, mint a darabokban feltűnő mamák szerepe. Eszerint az apák inkább tűnnek gyámolításra szoruló, döntésképtelen, esetlen figuráknak, mint a családi érdekeket képviselő potens férfiakkak.²⁷ Bár az is hozzá tartozik az árnyalt képhez, hogy nem apa-fiú, hanem apa-lány kapcsolatok tematizálódnak a darabokban.

A házasságtörés motívuma két darabban teremt drámai szituációt, ami közös bennük, hogy mind Molnár Ferenc *A testőre*, mind Herczeg Ferenc *Kék rókJaja*²⁸ vígjátékok. Ami összeköti a két darabot az az elegáns könnyedség, ami a drámai cselekményt jellemzi. Ezt értelmezhetjük úgy is – lehet, hogy pusztán véletlen –, hogy ezek a házasságok – vagy sok házasság még emellett – annyira értékek, amennyire a benne élők értéknek tartják. A darabokban megjelenő házasságok semmilyen szempontból sem vonzóak, sok érzelmet nem feltételezünk egyik partnertől sem, mindenki szerepet játszik a kapcsolatban, taktikázik, és mellékörömkre vadászik.

Bródy Sándor darabjai *A tanítónő* és *A dada* is sok közös pontot tud felmutatni attól eltekintve, hogy a két lány eltérő társadalmi pozícióban van. Ami miatt mégis összekapcsolhatóak a drámák, azok a férfiak, azok, akik körbe veszik a család és egyéb erkölcsi támasz nélkül álló lányokat, és akik minden helyzetet kihasználnak, hogy kicsit lopjanak maguknak a lányokból. Gondoljunk Flórára, akit behálózna a falu prominens férfiai, és Erzsébetre, akit miután félre állított gyermekének úrfi apja, férfiak sorra szemet vetnek rá.

Az értekezés témájához kapcsolódó publikációk, konferencia előadások

PUBLIKÁCIÓK

Csúf hősnők reprezentációi drámai szövegekben. A. P. Csehov „Ványa bácsi” és Bródy Sándor „A medikus” című drámáinak hősnői. Symbolon_ Revista de Stiinte Teatrale 22: 1pp. 186-196. 11 p. (2021)

Györgyike és Bella. Varsányi Irén femme fatale-szerepei. Theatron: Színháztudományi Periodika 15: 2pp. 90-101. (2021)

²⁷ Itt muszáj megemlítenünk a nődráma fejezetnél megemlített német polgár drámákat, amelyekben szintén anya nélküli családokban az apák mintaként és követendő példaként jelennek meg a lányok előtt.

²⁸ A darab műfajának színjáték van megadva, ám a dráma a vígjátékok műfaji kritériumainak teljesen eleget tesz.

KONFERENCIÁK

Női test- és önkép a századelő magyar nődrámáiban és színpadi megvalósulásukban.

Kontaktzónák: a színház érintkezése más területekkel. Színháztudományi Konferencia. Pécs, 2019. 04. 12-13.

Magyar drámák hősnői a Vígszínház színpadján 1896 és 1918 között: Varsányi Irén szerepeiből. SZITU (Színháztudományi) Konferencia. Budapest, 2019. 11. 15-16.