

ÚJ EREDMÉNYEK A SZÍNHÁZ- ÉS DRÁMATÖRTÉNETI
KUTATÁSBAN (17–19. SZÁZAD)



NEW RESULTS IN THE RESEARCH OF THEATRE AND
DRAMA (17TH–19TH CENTURY)

**ÚJ EREDMÉNYEK A SZÍNHÁZ- ÉS DRÁMATÖRTÉNETI
KUTATÁSBAN (17-19. SZÁZAD)**

**NEW RESULTS IN THE RESEARCH OF THEATRE
AND DRAMA (17TH-19TH CENTURY)**

TANULMÁNYOK A DRÁMA- ÉS SZÍNHÁZTÖRTÉNET KÖRÉBŐL

**ÚJ EREDMÉNYEK A SZÍNHÁZ- ÉS DRÁMATÖRTÉNETI
KUTATÁSBAN (17–19. SZÁZAD)**

**NEW RESULTS IN THE RESEARCH OF THEATRE
AND DRAMA (17TH–19TH CENTURY)**

TANULMÁNYOK A DRÁMA- ÉS SZÍNHÁZTÖRTÉNET KÖRÉBŐL

Szerkesztette:

Farkas Anett

Körömi Gabriella



LICEUM
KIADÓ

Eger, 2022

Szakmai lektor:
Demeter Júlia
Pintér Márta Zsuzsanna

Nyelvi lektor:
Báthory Kinga
Difiore Czipczer Rita
Gombáné Ludwig Holde Sonja
Körömi Gabriella

ISSN 1586-6866
ISBN 978-963-496-229-8

© A szerzők 2022

A kiadásért felelős
az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem rektora
Megjelent a EKKE Líceum Kiadó gondozásában
Kiadóvezető: Nagy Andor
Felelős szerkesztő: Domonkosi Ágnes
Nyomdai előkészítés, borítóterv: Molnár Gergely

Megjelent: 2022-ben

Készítette: az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem nyomdája
Felelős vezető: Kérészy László

TARTALOM

IN MEMORIAM KILLÁN ISTVÁN	7
BEVEZETŐ	11
EGYED EMESE	
Déguiser le jeu théâtral? <i>Jephtes sive votum</i> de George Buchanan : une adaptation hongroise	15
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALIER	
Le théâtre de Carolus Kolczawa S.J. : du statut d'exercices dramatiques à la réécriture pour la scène	29
CZIGÁNY ILDIKÓ	
Az operaszerző Vivaldi és Ferrara	35
PINTÉR MÁRTA ZSUZSANNA	
Eger színházi élete 1692-1799 között	41
DÓBÉK ÁGNES	
Theatre plays in Ferenc Barkóczy's environment	55
MEDGYESY S. NORBERT	
Präfigurationstypen und Sinnbilder in den Mysterienspielen von Schomlenberg aus den 1740er und 1750er Jahren	69
MILLEI MÓNIKA	
Das Wolfgangus-Exempel in einer deutschen Predigt (1749) und in einem Passionsspiel von Schomlenberg (1760).....	91
DEMETER JÚLIA	
The mysterious mystery plays of Csíksomlyó. What do we know about Csíksomlyó heritage?	103
KÖVÁRI RÉKA	
Songs in the mystery plays of Csíksomlyó performed in 1740–1762 (Franciscan School Dramas Vols 2–3)	111
VANYÁK DÓRA MARIANN	
<i>Hippoclidés tragédiája</i> és az <i>Akárki</i> című moralitásdráma feldolgozásának lehetősége a középiskolában	129

MIRELLA SAULINI Twenty-Five Years of Research on Jesuit Drama: an Italian Contribution to the History of Theatre	145
MAGDALENA JACKOVÁ Staging of Early Modern Biblical Plays from the Czech Lands	155
KATEŘINA BOBKOVÁ-VALENTOVÁ – MARTIN BAŽIL Zwei Bearbeitungen des Mythos von Atalanta im Theater der Jesuiten der böhmischen Ordensprovinz: Arnold Engel (1656) und Heinrich Richter (1679)	167
MARKÉTA KLOSOVÁ Actors and Acting in the <i>Schola ludus</i> Cycle by John Amos Comenius	181
DERES KORNÉLIA Popular Entertainment and New Images in Nineteenth-century Theatre	197
KOVÁCS VIKTOR „Látni? – a csillagtűzi királynét látni?” – Az intrikus női figura, illetve az éj szimbolikájának összekapcsolódása Csokonai Vitéz Mihály Die <i>Zauberflöte</i> -fordításában	207
DEMETER JÚLIA Katona József „elveszett” drámái?	215
KISS ZSUZSÁNNA ”What you did was wrong, father.” The full playtext of Károly Obernyik’s <i>György Brankovics. Liberating drama</i> ”for two brotherly glorious nations”, tragedy engrained in history	223
BOLDOG-BERNÁD ISTVÁN – MÉSZÁROS GÁBOR An Early Political Comedy – On Zsigmond Beöthy’s <i>Követválasztás (Legate’s Election)</i>	245
SZALISZNYÓ LILLA „Mint színi hatást nem ígérő, visszautasított.” – A Nemzeti Színház drámabíró bizottsága az 1840-es évek második felében	253
BILIBOK APOLLÓNIA Ecsedi Kovács Gyula budapesti Nemzeti Színházban töltött évei – vendégszereplései, fogadtatása, kritikák hatása játékára	269
A KÖTETBEN HIVATKOZOTT MŰVEK BIBLIOGRÁFIÁJA	281
SZEMÉLYNÉVMUTATÓ	321



IN MEMORIAM KILIÁN ISTVÁN (1933–2021)

2021. szeptember 8-án elhunyt Kilián István, iskolateremtő tudós, a régi magyar képv. dráma és színház kutatója, a régi magyar drámakutató-csoport alapító vezetője, évtizedeken át egyetemi hallgatók több generációjának szeretett oktatója, az MTA doktora.

Még alig indította útjára az 1980-as években Staud Gézával és Varga Imrével a kutatást, amely a *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század-* és *A magyarországi iskolai színjátszás forrásai és irodalma*-sorozat kiadásához vezetett, máris biztos volt a sikerben – s igaza lett. Lelkes kutatócsoportot szervezett, kalandos és izgalmas kutatóutakat vezetett itthon és a történelmi Magyarország levéltáraiba, könyvtáraiba. Így gyűlt össze a 18. századi magyarországi iskolai színjátszás sok dokumentuma, mintegy 250 teljes, magyar nyelvű drámaszöveg, nem kevés töredék és több száz színpadi, előadási adat. Kilián tanár úr felmérte, hogy ilyen mennyiségű anyaggal nem sok közép-európai nyelvterület rendelkezik, ugyanakkor a hajdani tanárok vándorlásai következtében a kutatás nem állhat meg egy-egy nyelvhatárnál. Azt is jól látta, hogy a 18. századi iskolai színjátszás nem pusztán dráma- és színház-történelmi érdeklődésre tart számot, tehát össze kell fogni a zene- és pedagógiatörténészekkel, nyelvészekkel, antropológusokkal.

Ezért határozta el, hogy rendszeresen össze kell hívni a sokfajta diszciplína kutatóit, hogy legújabb eredményeikről valamennyien értesüljünk, s ennek jegyében alakítsuk a további együttműködést.

Ezért, az együttműködés és az interdiszciplinaritás jegyében indította el azt a háromévenkénti nemzetközi konferenciasorozatot, amelynek most a tizenkettedik tanulmánykötetét tartja kezében az olvasó.

Az első konferenciát 1988-ban sikerült megszervezni, s bár még csak tizennyolc előadás hangzott el, de akik ott voltak, egyetértettek abban, hogy ezt a rendezvényt rendszeressé kell tenni, s évtizedekig állandó résztvevői lettek az „egri” drámatörténeti konferenciáknak. Színhelyül szinte magától értetődően adódott Eger, nemcsak Kilián István szülővárosaként, hanem azért is, mert ennek a barokk városnak a gazdag színjátéka sok lehetőséget kínált a kutatóknak, s itt együtt volt jelen a minorita, a jezsuita, a ciszterci és szemináriumi színjáték is. Az első konferenciát a noszvaji barokk kastélyban tartottuk, de három év múlva a konferencia „beköltözött” Egerbe, s ez a helyszín azóta is állandó maradt, még akkor is, ha később a határon túli magyar egyetemek is bekapcsolódtak a megrendezésébe (Kolozsvárott, Nagyváradon, Nyitrán). Már az első alkalommal volt a konferenciánkon barokk színielőadás, kirándulás, borkóstoló, s utána is mindig törekedett arra, hogy aki eljön Egerbe, az otthon érezze magát a régi drámák kutatóinak nagy közösségében. Sokan jöttek egyetemi hallgatók, doktoranduszok, fiatal kutatók is, s akinek éppen nem volt olyan témája, új kutatási eredménye, amelyet elő tudott volna adni, az is szívesen eljött, hogy feltöltődjön, együtt legyen a Tanár úrral, és meghallgassa a többiek előadásait. Akik voltak az 1988–2019 között rendezett tizenegy egri drámatörténeti konferencia valamelyikén, pontosan tudják, hogy a feltétel nélküli elfogadás, a vendégszeretet, a jókedv soha nem hiányzott a mi búcsúvacsoráinkról, amelyeken minden vendégnek (még a külföldieknek is) megtanította a *Mestereknek mestere* című középkori katekizmuséneket. A tiszteletére kiadott kötetnek is ez lett az egyik alcíme, immár rá vonatkoztatva (CZIBULA Katalin–DEMETER Júlia–PINTÉR Márta Zsuzsanna, szerk., *Szín – játék – költészet. Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére*, Budapest–Nagyvárad: Partium Kiadó–Protea Egyesület – reciti, 2013; 448. p.).

A 2021-es egri konferenciára már nem jött el, de figyelemmel kísérte, s örült, hogy a *Ferences iskoladrámák* II–III. kötetének bemutatója nagy sikerrel zajlott. A konferencia után, szeptember 8-án reggel elindultunk hozzá, hogy elvigyük számára a két vaskos kötetet, de már nem tudott minket megvárni. Hajnalban meghalt.

Most már Kilián István nélkül kell befejeznünk a *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század* sorozatát, nélküle kell tovább vinnünk az egri konferenciákat. Nehéz lesz pótolni őt, aki mindannyiunknak *mestere* volt, de biztosak vagyunk abban, hogy segíteni fog nekünk valahonnan messziről is, s egy-egy szava, gondolata, tanítása kíséрни fog bennünket még sokáig.

Professor István Kilián, researcher of early Hungarian theatre, drama and pattern poetry, founder of a new research school and research team for early Hungarian drama, the beloved teacher of generations of students passed away on 8 September 2021.

When, in the 1980s, he launched the research with Géza Staud and Imre Varga that led to the edition of two series (the annotated *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század / Records of Early Hungarian Drama 18th century* and the data collected in *A magyarországi iskolai színjátszás forrásai és irodalma / Fontes Ludorum Scenicorum...*), he was already sure about the success – and he was right. He organized an enthusiastic research team, led adventurous, exciting field trips to the archives and libraries of Hungary and the neighbouring countries; and they gathered documents and texts of 18th century Hungarian school theatre: some 250 full drama texts, quite a few fragments and lots of information on school theatre performances. Professor Kilián knew that it was an exceptionally extensive material for a Central European language, but he also realized that teachers' frequent transfer from school to school calls for the research to be conducted beyond the borders of present Hungary. He realized that 18th century school theatre is not just the focus of drama and theatre history: the researchers should cooperate with historians of music and pedagogy, linguists, and anthropologists. That is why he decided to collaborate with researchers of several disciplines in order to share the latest results.

In order to achieve cooperation and interdisciplinarity, he launched the series of tri-annual international conferences; the present anthology being the collection of studies of already the twelfth conference (in 2021).

The first conference was held in 1988 with only 18 presentations, but all the participants agreed that meeting should be held regularly – and later most of them took part in every „Eger” symposium. Professor Kilián's birthplace, the Baroque city of Eger has a rich heritage with a Seminary and also the Jesuit, Minorite, Cistercian schools and school theatres. The first conference took place in the Baroque palace of Noszvaj (in the vicinity of Eger) but three years later, the next one was already held in Eger, the city remaining the main venue.

We also organized conferences with Hungarian universities abroad (Cluj/Kolozsvár, Oradea/Nagyvárad, Romania; Nitra/Nyitra, Slovakia). In additions to lectures, the conferences included the performance of baroque drama, sight seeing trips, and wine tasting in order to welcome the visitors in the community of researchers of drama history. Anyone who took part in at least one meeting may confirm the hospitality and cheerfulness of the closing reception when professor Kilián taught all guests the medieval song of *Mestereknek mestere / Master of Masters*. This was the title given to the festive book for his 80th birthday (CZIBULA Katalin–DEMETER Júlia–PINTÉR Márta

Zsuzsanna, szerk., *Szín – játék – költészet. Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére*, Budapest–Nagyvárad: Partium Kiadó–Protea Egyesület – reciti, 2013; 448. p.).

He could not come for the 2021 conference but he was very much interested in the presentation of the two new annotated volumes of *Ferences iskoladramák (Franciscan School Dramas, II–III)*. After the conference, in the morning of September the 8th, with the two large books, we were on our way to visit professor Kilián, but he could not wait for us – he passed away at dawn.

Now, we must finish the series of *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század / Records of Early Hungarian Drama 18th century*, we must organize the conferences – without him, who used to be the *master* to all of us. We know that he is watching over us...

BEVEZETŐ

A 19. század végén megindult régi magyar dráma- és színháztörténeti kutatás csak az 1980-as években kapott új lendületet. A munkát az MTA Irodalomtudományi Kutató Intézetében (ma: Eötvös Loránd Kutató Hálózat Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának Irodalomtudományi Kutató Intézete) létrejött régi magyar dráma-kutató-csoport szervezte meg, Kilián István vezetésével. A kutatócsoport célul tűzte ki a fennmaradt előadási adatok, drámaszövegek összegyűjtését és publikálását két kiadványsorozatban: a *Fontes ludorum scenicarum* sorozatának 1984 és 1996 között megjelent kötetei a színelőadások adatait tették közzé, az 1989-ben elkezdett *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század* című sorozat pedig a szövegeket tartalmazta. A nagy lendülettel megindult kutatómunka mintegy kétszázötven, jórészt ismeretlen, 18. századi magyar nyelvű drámaszöveget tárt fel – szükség volt tehát az anyag színház- és kultúratörténeti kontextusba helyezésére. Kilián István ezért szervezte meg 1988-ban a témakörből az első tudományos konferenciát, amelyen irodalom-, dráma- és színháztörténészek mellett zene- és művészettörténészek, nyelvészek, néprajzosok, antropológusok is részt vettek. A színháztörténet ilyen széles kitekintésű értelmezése és a siker nyilvánvalóvá tette a folytatást, ezért a sorozat három évtized után sem szakadt meg: a háromévenként rendezett konferenciák újra és újra összehozzák az érdeklődő szakembereket.

Az 1994-es egri konferencián már külföldi kutatók is részt vettek, többnyelvű előadásokkal lett nemzetközi az esemény, s így van ez azóta is. Egy-egy konferencia tematikáját úgy igyekeztünk minden alkalommal megválasztani, hogy a centrumban a 17–19. századi színház álljon, de lehetőség legyen a 16. századi, sőt akár a 20. századi kapcsolatok, összefüggések, előzmények és hatások felmutatására is. Büszkék vagyunk rá, hogy az elmúlt években mindig sikerült az előadások szerkesztett, lektorált változatát kötetben is megjelentetni.

A 2018-as konferencia anyagát tartalmazó legutóbbi kötet 2019-ben jelent meg. „We hope to meet in 2021 again.” (Reméljük, 2021-ben ismét találkozunk.) – zártuk akkor a bevezetőt, s nem gondoltuk, hogy ez a remény igen bizonytalan. A 2021-es összejövetel több szempontból is kivételes volt. Hiányzott az 1988 óta mindig jelen lévő kollégánk, barátunk, szerkesztőtársunk, Czibula Katalin, aki 2019-ben elhunyt; s nem volt jelen az alapító, az akkor már nagybeteg Kilián István professzor sem, aki csak egy héttel élte túl a konferenciát. Még elmondhattuk neki, hogy milyen jól sikerült minden, de már nélküle kellett megszerveznünk és lebonyolítanunk azt az eseményt, amelynek mindig a motorja, lelke volt, s amely már sohasem lesz ugyanaz nélküle.

De nemcsak ez tette nehezzé a szervezést, hanem az is, hogy a Covid-járvány miatt a konferenciára készülődés is a kettős lehetőség – online vagy személyes jelenlét

– bizonytalanságával kezdődött. A pandémia miatt igyekeztünk tág tematikát adni a kutatóknak, hogy a legújabb eredményeikről, az éppen készülő vagy már elkészült, de még nem publikált kutatásaikról minél szélesebb körben számot adhassanak. A kora szeptember, a nyárutó végül lehetővé tette a személyes találkozást, s csupán két előadás hangzott el online, így a képernyők zoomos magányából való kiszabadulás két év bezártság után külön élményt jelentett.

2021-ben tehát a tizenkettedik konferenciát tartottuk Egerben; ennek szerkesztett anyagát tartja a kezében most az olvasó. A jelen kötetben kirajzolódik néhány tematikus és regionális csomópont is: több tanulmány szól a konferenciasorozatnak már hagyományosan otthont adó Eger színházi életéről, az egri jezsuita iskolai színjátszásról és Barkóczy püspök mecénási tevékenységéről. Az egri témához számos más jezsuita tárgy kapcsolódik, az olaszországi kutatásoktól kezdve a 17. századvégi cseh jezsuita drámagyűjteményekig. Több konferencián is foglalkoztunk már a csíksomlyói ferences drámaszövegekkel. Most újra a kutatás középpontjába került ez a téma, mivel az utóbbi években folytatódott ennek a hatalmas anyagnak a sajtó alá rendezése, kiadása is. A konferenciához kapcsolódóan kerülhetett sor a csíksomlyói darabokat tartalmazó *Ferences iskoladramák* II. és III. kötetének bemutatójára, reméljük, hogy a következő konferencián már a sorozat befejező köteteinek örülhetünk majd. A csíksomlyói misztériumjátékok is nemzetközi – e kötetben cseh jezsuita és német – kontextusba kerültek a kutatások nyomán. A protestáns színházat a Jan Amos Comenius és George Buchanan hatásáról szóló tanulmányok reprezentálják a kötetben. A régi drámatörténeti témák mellett a tanulmányok egy része a 18. század végének magyar drámáit mutatja be, de igen nagy hangsúlyt kap a 19. századi Magyarország színháztörténete is: az intézményesülő színházzal, a részben mára elfeledett, részben új megközelítéssel elemzett drámákkal, a populáris iránnyal vagy a Nemzeti Színház működésének, szervezésének pontos adataival. Kitekintésként Vivaldi ferrarai működését, valamint egy 18. századi moralitás modern drámapedagógiai módszerrel történő feldolgozását ajánljuk az olvasó figyelmébe. A tanulmányokat (ahogyan eddig is) részletes bibliográfiával és névmutatóval adjuk közre, s a kötet hamarosan felkerül majd az internetre is. Évek óta hagyomány, hogy konferenciánkon a tudományos előadások mellett egy-egy régi dráma színházi előadását is megtekinthetik a résztvevők. 2021-ben a Boldog Özséb Színjátszó Kör a jezsuita drámaszerző, Andreas Friz *Zrinus* (1736) című darabjával lepte meg a közönséget, ők adtak elő részleteket a csíksomlyói passiójátékokból is a könyvbemutatón, még emlékezetesebbé téve a közös ünneplést.

Reméljük, hogy a 2024-es konferencia megrendezésének nem lesz akadálya, s újra találkozhatunk majd a színház- és drámakutatóknak ezen a nemzetközi fórumán.

A konferenciasorozat eddig megjelent kötetei:

1. KILIÁN István–PINTÉR Márta Zsuzsanna, szerk., *Iskoladráma és folklór* (Debrecen: KLTE Néprajzi Tanszék, 1989), (204 p.).
2. KILIÁN István–PINTÉR Márta Zsuzsanna, szerk., *Az iskolai színjátszás és a népi dramatikusság hagyományok* (Debrecen: Ethnica Alapítvány, 1993), (204 p.).
3. PINTÉR Márta Zsuzsanna, szerk., *Barokk színház – barokk dráma* (Debrecen: Ethnica Alapítvány, 1997), (212 p.).
4. DEMETER Júlia, szerk., *A magyar színház születése*, Régi Magyar színház sorozat 1 (Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2000), (426 p.).
5. DEMETER Júlia, szerk., *A magyar színház honi és európai gyökerei*, Régi Magyar színház sorozat 2 (Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003), (428 p.).
6. CZIBULA Katalin, szerk., *Színházvilág – Világszínház*, Régi Magyar színház sorozat 3 (Budapest: Ráció Kiadó, 2008), (311 p.).
7. CZIBULA Katalin–EMÖDI András–JÁNOS-SZATMÁRI Szabolcs, szerk., *Dráma – múlt. Színház – jelen. Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből*, Régi Magyar színház sorozat 4 (Nagyvárad–Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület – Partium Kiadó, 2009), (440 p.).
8. EGYED Emese–BARTHA Katalin Ágnes–TAR Gabriella Nóra, szerk., *(Dráma)szövegek metamorfózisa. Kontaktustörténetek / Metamorphosis of the (Drama)Texts. Stories of Relation I–II.*, Régi Magyar színház sorozat 5 (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011), (356+244 p.).
- 9/a. BRUTOVSZKY Gabriella–DEMETER Júlia–N. TÓTH Anikó–PETRES CSIZMADIA Gabriella, szerk., *Drámák határhelyzetben I.* (Nyitra: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, 2014), (398 p.).
- 9/b. Gabriella BRUTOVSZKY–Júlia DEMETER–Gabriella PETRES CSIZMADIA–Katarína RAČEKOVÁ, eds., *Dramas in a Border Case II* (Nitra: Constantine the Philosopher University in Nitra Faculty of Central European Studies, 2015), (116 p.).
10. CZIBULA Katalin–DEMETER Júlia–PINTÉR Márta Zsuzsanna, szerk., *A szövegtől a szcenikáig: Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből I–II.* (Eger: Líceum Kiadó, 2016), (p. 843.), http://real.mtak.hu/65998/1/Szovegtol_a_szcenikaig_kotet1.pdf, http://real.mtak.hu/65998/2/Szovegtol_a_szcenikaig_kotet2.pdf.
11. Katalin CZIBULA–Júlia DEMETER–Márta Zsuzsanna PINTÉR eds., *and Practice in 17th–19th Century Theatre–Sources, influences, texts in Latin and in the vernacular, ways towards professional stage* (Eger: Líceum Kiadó, 2019), (326 p.); <http://real.mtak.hu/101450/1/Erinnerungsorte%20und%20Geschichtserinnerung.pdf>.

EGYED EMESE

**DÉGUISER LE JEU THÉÂTRAL?
JEPHTES SIVE VOTUM DE GEORGE BUCHANAN :
UNE ADAPTATION HONGROISE**

Dans la collection intitulée *Les vestiges dramatiques hongrois*,¹ on peut saluer deux volumes récemment parus. Les drames de ces anthologies, rédigées d'une manière impeccable, nous font mieux connaître des coutumes pédagogiques que comportent les jeux théâtraux annuels (surtout lors du Vendredi Saint) dont les textes ont été écrits ou traduits par les frères franciscains de Csíksomlyó.² Leurs sujets proviennent surtout des Saintes Écritures et des textes hagiographiques. Par l'ordre du président de la custodie, ces pièces ont été recueillies et copiées dans des volumes spéciaux en 1778 et conservées jusqu'à nos jours. Leur valeur réside aussi bien dans la scénographie plus ou moins évidente que dans leur langue, le hongrois. En ce qui concerne leurs sujets, on y trouve deux variantes sur la sacrifice de la fille du juge juif, Jephthé.³

Il faut cependant remarquer que le sujet, même si on ne regarde que les textes hongrois, est présent dans la culture de la région bien avant la date mentionnée ci-dessus. Il s'agit du livre intitulé *Jephte históriája* qui contient un récit hongrois en vers⁴ en deux parties, basé sur le drame de George Buchanan (1506–1582).

Nous pouvons mentionner plusieurs éditions de ce texte hongrois, deux imprimées au 16^e siècle (en 1590 et 1597) à Kolozsvár (Cluj-Napoca),⁵ et deux autres, publiées au siècle suivant respectivement à Kassa⁶ (vers 1605, Festus) et à Lőcse⁷ (vers la fin du 17^e siècle). Un manuscrit fragmentaire du même texte traduit – ou plutôt adapté –, se trouve dans le *Codex Pompéry*, conservé à la Bibliothèque Diocésaine d'Eger, en Hongrie.⁸

¹ *Ferences iskoladrámák II–III* (*Théâtres scolaires des franciscains*), 2021.

² Csíksomlyó est le nom historique hongrois de Şumuleu Ciuc, Roumanie.

³ *Bible*, Le livre des Juges, X–XII.

⁴ En ce qui concerne les langues des imprimés en vogue sur le territoire de la Hongrie et de la Transylvanie de l'époque, il faut mentionner surtout le latin, l'allemand, le hongrois et le slavon. L'emploi de la langue hongroise dans les traductions des textes utilisés lors des activités religieuses marque évidemment le but de l'Église d'augmenter le nombre de ses fidèles.

⁵ RMNy 645. Cet exemplaire se trouve à la Bibliothèque Nationale de Hongrie (Budapest), sans page de titre. RMNy 805.

⁶ Nom historique hongrois de Košice, Slovaquie. L'identifiant de l'édition: RMNy 1212.

⁷ Nom historique hongrois de Levoča, Slovaquie. Identifiant: RMNy 1596.

⁸ MS. 0009, U2, III. 6. Edith Lévy, qui a effectué les premières recherches sur le codex, considère comme le plus précieux le récit qui traite une histoire du roi de Hongrie, Mathias Huniade (Corvin), et, par conséquent, elle apprécie le plus le style de l'auteur de celui-là, Péter Selymes de Illosva. Lévy 1978, 673.

Lors de mes recherches sur la communication des idées et celle des formes de l'éducation à l'intérieur de l'Europe chrétienne du 16^e siècle, j'ai pu constater avec surprise le fait qu'une pièce de théâtre au sujet biblique, destinée, lors de sa création, aux élèves, et représentée sur quelques scènes scolaires (Bordeaux, Strasbourg), a subi, au cours de sa traduction en hongrois, un changement de genre littéraire et est ainsi devenue un récit en vers de succès, ce qui est prouvé par ses réimpressions successives.

Il s'agit en effet de l'histoire d'un des juges du Vieux Testament, Jephté. Le drame, que l'humaniste George Buchanan en a créé, souligne l'importance de l'interprétation des verbes du Bible. Il a mis face-à-face la morale représentée par le christianisme, basée sur les dix commandements, et les croyances archaïques concernant les vœux (*vota*) des fidèles. Le problème théologique relevé est d'ordre hermeneutique : faut-il prendre la tradition biblique au sens littéral ou plutôt dans un sens allégorique ? L'adaptation de l'histoire biblique aux buts de l'enseignement scolaire a permis de compléter la liste des personnages impliqués. George Buchanan a conféré des traits individuels aux figures féminines de cette histoire édifiante et a complété la liste des personnages mentionnés dans la Bible. Le traducteur hongrois (qui s'identifie sur la page de titre comme « interprète ») a renoncé à la forme exclusivement dramatique du texte *Jephtes sive votum*.

Mihály Balázs souligne l'importance du composant théologique des dialogues de l'époque ayant des éléments scéniques. Il est d'avis, surtout en ce qui concerne les dialogues des antitrinitaires,⁹ que les textes dramatiques hongrois qui s'écartent des règles du genre préférées du 16^e siècle, réalisent un va-et-vient hermeneutique à l'intérieur de la pièce : « C'est à cause de cela que nous nous permettons d'affirmer que dans les drames, et surtout dans les comédies qui ne dépendent plus des démarches poétiques consacrées par la tradition antique, une relation dynamique se réalise entre le monde fictif et celui qui ne l'est pas ».¹⁰

En acceptant plutôt la proposition de Márta Pintér d'inclure dans le trésor dramatique même les textes dont on ne peut pas prouver la destination scénique,¹¹ nous pensons que l'analyse de l'histoire absolument tragique de Jephté en version récit semble être un expérience philologique intéressant.

⁹ Ce sont les protestants qui, suivant la théologie du pasteur Ferenc Dávid (1520-1579), soulignent l'importance d'une vie terrestre vertueuse, ne s'occupent pas de l'au-delà et n'acceptent pas l'idée de la nature divine de Jésus-Christ.

¹⁰ BALÁZS 2006, 173. (Traduit par Emese Egyed.) Mihály Balázs cherche cependant la happy end dans une pièce hongroise qui est nommée comédie, en oubliant que jusqu'au 19^e siècle on désignait avec ce terme les pièces dramatiques en général.

¹¹ « En acceptant le caractère unique et l'existence indépendante du texte dramatique, il devient possible non seulement d'élargir mais aussi d'interpréter différemment le canon dramatique. » PINTÉR 2015, 9.

Dans ce qui suit, je chercherai à saisir les contextes de l'adaptation, ainsi que le motif du changement du genre littéraire par le traducteur, une démarche qui est à coup sûr plus que linguistique.

Le contexte politique

L'histoire des représentations dramatiques est en effet étroitement liée à la communication publique et à celle de l'interprétation du monde imaginaire/transcendantal également. La Renaissance a rendu possible en Europe la découverte de l'importance des drames dans l'enseignement des langues classiques. Pour revenir à la région plus restreinte de nos recherches, au 16^e siècle un nombre considérable des étudiants sont rentrés des académies germaniques dans leur pays natal (par exemple en Hongrie ou en Transylvanie) avec des projets de publication, dans leur langue maternelle, des textes de nature théologique, mais des fables et des drames également. Preuve en est par exemple la traduction en hongrois d'*Électre* de Sophocle par le pasteur protestant Péter Bornemisza (1535–1584) à la suite de ses études.¹²

Il faut mentionner que la Réforme s'est vite répandue sur ces territoires de l'Europe de l'Est, notamment dans la partie nord-est de la Hongrie et en Transylvanie, adhérees au protestantisme luthérienne, calviniste et même à des formes plus radicales comme à l'unitarisme (l'anti-trinitarisme) et au sabbatarianisme, par conséquent l'Église catholique a perdu du terrain. À commencer par 1526 (la défaite de l'armée hongroise à Mohács), mais surtout après la conquête de la capitale (Buda) en 1542 par l'armée turque, les barons hongrois se sont querellés pour obtenir le pouvoir et la souveraineté dans le territoire. On ne peut pas déclarer sans exagération le fait que c'était la religion du monarque qui avait décidé la foi de la population du pays, puisque les villes jouissaient d'une certaine autonomie. La majorité des pasteurs étaient très instruits grâce au pèlerinage académique vers des centres comme Wittenberg, Jéna, Bâle, Heidelberg, Leiden, Franeker, Utrecht. La ville Kronstadt (nom historique de la ville Braşov) s'est formé une propre autonomie luthérienne par le pasteur, la ville de Klausenburg/Kolozsvár est devenue unitarienne grâce à quelques pasteurs érudits et à un pouvoir rhétorique extraordinaire comme celui de Ferenc Dávid (1510–1579) ou de Gáspár Heltai (1510–1574). Ce dernier avait embrassé la carrière de typographe auprès de Georg Hoffgreff (?–1558/1559), ils ont fondé et mis en fonction une imprimerie de qualité à Klausenburg/Kolozsvár.

¹² Bornemisza, l'éducateur du jeune Bálint Balassi fit des études à Wittenberg, à Padoue, à Venise et finalement à Vienne. Sa traduction a été publiée à Vienne: *Tragoedia magiar nelvenn az Sophocles Electrajabol. Nagiob rezre fordítatot és az kereszteteknek erkoeczöknek jobitasokra peldaul szepen jateknak mogia szerint rendeltetet*; Pesti Bornemisza Peter deak által; Raphael Hoffhalter, Viennae Austriae, 1558.

La Hongrie fut dirigée par les Habsbourg de Vienne, la Transylvanie par différents princes, „les vaivodas” provenant des familles Báthory, Bethlen, Barcsay, Kemény, dont chacun a essayé conférer à son propre château des fonctions stratégiques dans la vie politique, avec peu de réussite pour autant, à cause des luttes internes et celles contre la Porte Ottomane. La lutte fut menée sur le terrain des convictions religieuses également. Les résidences fortifiées des „vaivodas” ou des barons, ainsi que celles des hauts fonctionnaires religieux pouvaient être considérées comme autant de forums politiques et culturels de l’époque. La vie religieuse fut dirigée par différentes organisations siégées à différents endroits, selon la situation du pays (guerre ou paix). On constate la rapidité de la transformation du réseau éducatif de la région suite aux changements confessionnels et institutionnels.

Toutes ces informations peuvent faciliter la compréhension des circonstances de l’adaptation du texte de Buchanan et les représentations éventuelles (occasionnelles) des pièces de théâtre devant un public avisé, impliqué dans les disputes confessionnelles et politiques de l’époque.

Au 16^e siècle il n’y avait d’université ou d’académie ni en Hongrie ni en Transylvanie. L’enseignement des jeunes fut réalisée¹³ dans les cours princières et dans les lycées luthériens à Kronstadt, Hermannstadt,¹⁴ Bistritz,¹⁵ lycées calvinistes à Várad, Debrecen, Kolozsvár, lycée unitarien à Torda. L’enseignement, basé sur la tradition scolaire européenne, s’est déroulé en latin. Les calvinistes ont fondé des écoles supérieures en Hongrie, à Sárospatak (1575) et à Pápa (1585). Quant à l’enseignement supérieure, il y avait à l’époque un Collège Unitarien à Kolozsvár (dès 1567).

La production littéraire

En parlant de la production littéraire hongroise du 16^e siècle, il ne faut pas sous-estimer les textes littéraires, même si une quantité non négligeable en est fragmentaire ou a disparu. L’étude de la communication des textes, l’exploration des relations qui existaient entre les différents écrits et leur mise en jeu rend plus accessible la problématique qui forme l’objet de nos recherches.

Voici l’identification du livre hongrois en question: *Jephtha, sive tragoedia Iephte, ex Georgio Buchanano Vngaricis versibus reddita in gratiam spectabilis ac magnifici d. d. Francisci Kendi de Rhadnot, filiolaque eiusdem festiuissimae Sophiae Kendi... Stephano Illyfalvino interprete, Colosuárat, 1590.*

¹³ Les universités catholiques fondées à Pécs (1367–1410), Óbuda (1395–1397, 1410–1437), Pozsony – nom historique de Bratislava (Slovaquie).

¹⁴ Nom historique allemand de Sibiu (Roumanie).

¹⁵ Écoles de confession luthérienne (les noms actuels des villes mentionnées sont Brasov, Sibiu, Bistrița – situées actuellement en Roumanie).

L'ouvrage est nommé tragédie dans le texte de la page de titre et la forme versifiée est également annoncée. Franciscus Kendi y reçoit l'appellation *magnificus* et sa fille Sophia, celle de *festivissima* (la plus charmante).

Le traducteur hongrois de la pièce de Buchanan affirme qu'il a achevé la tragédie à Radnót (aujourd'hui Iernut, Roumanie), en 1590. De nos jours, les recherches d'histoire littéraire ne contestent pas l'identité du traducteur hongrois de *Jephté* de Buchanan. Comme nous l'avons déjà signalé, l'interprétation signifie ici un changement de genre littéraire également. Les historiens de la littérature hongroise considèrent le texte publié dans „l'interprétation” de Buchanan comme un poème narratif ou bien comme une narration versifiée, et non pas comme une œuvre dramatique. Jusqu'à ces derniers temps, il n'a pas été question de lier ce texte au trésor dramatique hongrois ou européen.

Par la collection *Poètes hongrois anciens – série XVI^e siècle*, dans le 12^e volume (publié au 20^e siècle), le nom d'István Illyefalvi est donc définitivement lié à cette traduction. Cependant, il ne faut pas oublier qu'une autre version hongroise de l'œuvre avait été réalisée ou du moins esquissée, notamment celle dont le poète Bálint Balassi (1554 – 1594), l'auteur des poésies hongroises les plus appréciées du 16^e siècle, a affirmé qu'il ne l'avait pas encore finie.¹⁶ Ce qui est sûr, c'est que Balassi avait traduit quelques psaumes de Buchanan.

Cependant la qualité du *Jephté* hongrois imprimé nous fait penser à un auteur de premier rang. Nous ne possédons pas d'autres œuvres poétiques hongroises d'Illyefalvi. Vu les considérations énumérées plus haut, nous n'allons pas exclure la philologie de Balassi de nos recherches, mais pour des raisons pratiques, nous ferons référence à István Illyefalvi comme au traducteur de ce drame.

Une adaptation énigmatique

Dans son aperçu de l'histoire du théâtre hongrois qu'il publie pour compléter l'histoire illustrée du théâtre traduit en hongrois, Tamás Gajdó déclare l'inexistence du théâtre hongrois avant le 18^e siècle : il est d'avis que malgré la tradition des histoires du théâtre hongrois, « la plupart des témoignages dramatiques ne sont pas des drames ».¹⁷

On ne sait pas exactement quelle était l'occasion qui aurait pu motiver la création de la version hongroise de cet ouvrage de parenté buchananienne. Nous n'entreprenons pas de recherches pour découvrir la raison du séjour d'István Illyefalvi à Radnót, mais son intention de la commémoration (littéraire) d'un événement quel-

¹⁶ BALASSI 1951, vol I. 321. Lettre écrite par Bálint Balassa aux chemnitzziens par la suite de la punition du serviteur du juge de mines Rubigallus (Rothahn) le 28 mai 1578.

¹⁷ GAJDÓ 1999, 537. (Traduit par Emese Egyed.)

conque nous semble certaine. Rappelons que George Buchanan était un auteur ayant une certaine renommée en Transylvanie à cause de ses paraphrases de psaumes et de son activité pédagogique. Nous sommes intéressés par les changements européens d'ordre confessionnel de l'époque, la pièce de Buchanan montre l'évolution d'ordre argumentatif des idées religieuses.

À la fin du texte de la traduction se trouve une recommandation elliptique et énigmatique, une double dédicace dans laquelle on souligne les relations interpersonnelles de cette famille ayant un rôle important dans la politique de l'État transylvain, ainsi que la fonction stratégique du château de Radnót :¹⁸

C'est György Buchananus qui avait trouvé cela dans les Saintes Écritures et l'avait expliqué en détail,

C'est István Illyefalvi qui, en séjournant à Radnót, l'a dit en hongrois

Comme on écrivait déjà mille cinq cent quatre-vingt-dix.

Sa première partie, afin de démontrer son cœur fidèle, c'est à Monsieur qu'il la présente,

La dernière partie, afin qu'elle soit gardée par Dieu et qu'elle ne fâche pas son père,

Qu'elle ait la crainte de Dieu et qu'elle soit obéissante, il la dédie à Demoiselle.

À la différence de la page de titre, dans la dédicace finale de la traduction, il n'est pas question de noms de personnes, seulement de leur position sociale ou de leur relation familiale. Le père est nommé „*nagysága*” – expression de politesse de l'époque signifiant „l'illustre personne”. Si nous mettons en relation cette dédicace avec la forme détaillée de la page de titre, nous obtenons la clef de la parabole et nous participons à une application de nature courtoise qui caractérise tout le texte. Nous aurons même l'illusion de comprendre à qui s'adresse le traducteur.

La publication du *Jephté* hongrois a été réalisé par l'imprimerie Heltai de Kolozsvár. Au moment de la deuxième édition de l'œuvre (1597), la typographie était déjà dirigée par le jeune Gáspár Heltai.¹⁹ Les informations de la page de titre et celles de la dédicace finale influencent sans doute la direction de l'interprétation. Comme on y identifie la valeur référentielle du texte, les affirmations ayant un

¹⁸ « Buchananus György ezt Szentírásból érte, bővebben magyarázta, Radnóton laktában Illyefalvi István magyarul mondta vala, Hogy ezeröttszázban és az kilencvenben immáron írnak vala. Első részét ennek, hogy szívétjelentse, Nagyságának mutatja, Az utolsó részét, hogy Isten éltesse, atyját meg ne bosszontsa, Istenfélő legyen, szófogadó legyen, Kisasszonnak ajánlja. » ILLYEFALVI 2004a, 128, vers 931–936. (Traduit par Emese Egved.)

¹⁹ Il a commencé à diriger l'imprimerie fondée par son père et Hofgreff en 1582.

caractère historique (documentaire, reconstitutif) semblent prévaloir à celles de nature rhétorique.

Dans la variante hongroise, il n'y a pas d'ange pour prononcer le prologue. L'introduction ressemble au récit d'une situation de passe-temps en société, permettant même les plaisanteries.

La dispute théologique, l'hybris du personnage du juge et le désespoir identifié par les personnages impliqués assignent un temps relativement long à l'action (l'intrigue). La recommandation accentuée, ainsi que la nature référentielle peuvent influencer d'une manière considérable la compréhension de l'œuvre proprement-dite.

Il faut formuler une question sur la personne qui avait commandé la réalisation de l'ouvrage et une autre sur le devoir proprement-dit de l'interprète. Autrement dit, s'agissait-il d'une œuvre littéraire édifiante, adaptée à la situation familière des habitants du château de Radnót ou d'une traduction basée sur l'œuvre de Buchanan que l'on voulait diffuser dans la région?

George Buchanan, pédagogue et homme de lettres

George Buchanan fut un humaniste écossais, poète et pédagogue. Sa grammaire latine était connue en Transylvanie. Sans vouloir faire un répertoire des traductions du *Jephthes* dans les régions de l'Europe de l'Est, nous devons mentionner l'existence d'une traduction en polonais du drame datant de 1587.²⁰ L'étude de la réception hongroise de son œuvre fut facilitée par les informations contenues dans l'essai en anglais de Pál Berg. Mais, étant donné que le livre contenant l'étude de Berg, fut publié en 1944, en pleine période de guerre, il ne devint pas très connu. Plus tard, le sujet a reçu de l'attention grâce à un réseau international de recherches, lesquelles concernent les textes créés pendant la Renaissance.

George Buchanan fut un pédagogue accompli. Entre 1520 et 1522, il put écouter les leçons publiques au sein de la « nation allemande » (c'est le nom que l'on a donné au collège des étudiants „germaniques”) à Paris et y revenir pour terminer ses études (1529–1535). Après avoir obtenu sa maîtrise, il a rejoint les rangs des maîtres de conférences à l'Université de Paris, d'abord au Scots College (Collège des Écossais) de condition modeste, puis au prestigieux Collège Sainte-Barbe. À ce dernier endroit, il a surveillé pendant deux ans le renouvellement interne de l'enseignement de la langue latine, en assumant également le rôle du précepteur dans la famille du comte Cassilis.

En raison, sans doute, de ses activités pédagogiques, Buchanan avait traduit *Médée* et *Alceste* d'Euripide en latin. Il a écrit plus tard ses propres œuvres dramatiques, en recommandant l'une d'entre elles, le drame *Baptistes* (Saint-Jean Baptiste), à son

²⁰ LAVENDA 2012.

disciple, futur roi Jacques I^{er} d'Écosse. On peut observer sa formation de dramaturge : il compose une œuvre théâtrale à partir des textes de l'Ancien et du Nouveau Testament. En 1554, il publie à Paris son drame *Jephthes sive votum*, drame qu'il avait créé dix ans plus tôt pour ses élèves du Collège de Guyenne à Bordeaux. La deuxième édition de l'ouvrage a été publiée par Michel Vascosan en 1557, suivie d'autres au 16^e siècle. Carine Ferradou affirme que les ouvrages théâtraux de Buchanan s'apparentent au drame *Hecuba* d'Érasme ainsi qu'aux *Troyennes* de Sénèque.²¹

Pour continuer la série des parallèles, Thomas Baier souligne la différence entre les traductions d'Euripide et d'Érasme chez George Buchanan : la mimesis est plus restreinte dans *Hecuba*, l'*Iphigénie* est plus analytique. Le choix de ce sujet est justifié chez Érasme par l'idée de dignité des femmes destinées à être sacrifiées (Polysène et Iphigénie). C'est l'argument suprême selon Baier : la mort et le pouvoir sont vaincus par l'attitude d'une morale incontestable présentée dans le drame.²²

George Buchanan connaissait en effet la culture de plusieurs cours européennes et écossaises célèbres. Il a quitté l'école de Bordeaux en 1541. En 1543, il a séjourné à Paris pendant une courte année. Les représentations des Jeux de Mystères ont été interdites par le Parlement de Paris en 1547. Même si les œuvres de Buchanan n'ont pas suivi la direction des spectacles publics, le sujet du sacrifice de la vie présent dans la pièce indique l'intention de l'auteur de provoquer de fortes émotions par l'expérience théâtrale.

„Les règles” concernant les œuvres dramatiques tirées de la *Poétique* d'Aristote sont souvent mentionnées par les chercheurs hongrois. Mais il convient également de prêter attention à la nouveauté. Trois cents ans plus tard, Schelling définit le tragique comme quelque chose qui dépeint l'action humaine jusqu'au moment de la compassion envers les personnages souffrants et l'entendement des ressorts du mal (vu par le côté moral).²³

Le *Jephthes sive votum* et le *Baptistes* traitent des questions de philosophie morale. Au lieu d'un catalogue abstrait des valeurs, ces drames veulent initier le lecteur, le représentant ou le spectateur à la connaissance appliquée de la hiérarchie des valeurs. La tradition soutient que Buchanan, envoyé dans une abbaye portugaise pour la rééducation théologique, y a rédigé ses paraphrases latines de psaumes (en 1566). Il a également écrit des poésies d'amour à cette époque-là.²⁴ Il existe une édition qui est composée des paraphrases de psaumes et du drame *Jephté*.

Cela soulève à nouveau la question de l'identité de l'auteur de la traduction hongroise. Bálint Balassi avait imité George Buchanan. Son premier projet devait être

²¹ FERRADOU 2013.

²² BAIER 2015, 22.

²³ SCHELLING 1856–1861, 693, 695.

²⁴ On mentionne les noms aussi, Leonora et Næra.

la publication d'un volume contenant la traduction des paraphrases de psaumes et celle du drame de l'histoire tragique de Jephthé et de sa fille. Voici sa réplique à une accusation de mauvais comportements :

Quamobrem sive meis litteris, sive illius mendatiis, qui nescio qua malevolentia suffusus, haec vobis improbo sermone de me detulit, fidem adhibeatis, minus laboro. Nam quod me hortamini, ut deinceps ab istiusmodi tragoedis abstinenceam, nihil, mihi credite, opus fuit isthac hortatu vestro; tantum enim abest, ut ego tragœdiarum ludos celebrare consueverim, ut ne in commediarum (!) quidem affuerim unquam, petoque a vobis, ne me dinceps vos etiam tragico aut comico nomine appellandum ducatis, nam et nobis suppeditabit verborum copia, opinor, nomen aliquod insigne, quo si vos appellavero, uret vos profecto, quod aiunt.²⁵

Balassi, soldat érudit, souligne donc la différence entre la création d'ouvrages (dramatiques par exemple) littéraires et leur représentation, cette dernière activité étant considérée par lui histrionique, indigne d'une personne de qualité.

Pál Berg indique que le *Jephthé* hongrois précède les traductions italienne et allemande, mais ce n'est pas vrai, l'œuvre *Jephtes* de Buchanan est publiée en allemand comme traduction de Paul Bittner en 1569, puis en 1582.²⁶ Les recherches d'Andor Tarnai prouvent également les représentations de *Jephthé* à Strasbourg en 1567 et en 1569.²⁷ C'est à l'aide de ces livres que le texte latin pénètre dans l'environnement culturel hongrois du 16^e siècle, par ailleurs infiniment orageux.

Pour souligner la popularité de Buchanan au sein de la noblesse hongroise protestante de Transylvanie, nous mentionnons qu'on a récemment identifié un fragment d'un psaume de Buchanan, il s'agit d'une peinture murale datant du 17^e dans une chambre d'une maison nobiliaire de Bichiş ayant appartenu à la famille Kemény.²⁸

Les éléments dramatiques de l'adaptation

Selon nos connaissances, la pièce *Jephthé sive votum* n'a été représentée ni en Hongrie ni en Transylvanie.²⁹

²⁵ Lettre latine de Bálint Balassi aux habitants de Selmechánya (nom historique d'une ville de la Slovaquie) à propos de son altercation avec l'assistant du juge des mines Rubigallus (Rothahna). Zólyom, le 8 janvier 1578. BALASSI 1951, 321.

²⁶ SZIVÁK 1883, 113–114.

²⁷ TARNAI 1997, 466.

²⁸ La maison avait appartenu à la famille Kemény. Je remercie monsieur Zsolt Kovács de l'information.

²⁹ Partant de cette idée, le groupe THÉ-Trupp, Podium Littéraire Universitaire a présenté la variante hongroise de la pièce à Cluj le 5 juillet 2007. Metteur en scène : Attila Szabó, dramaturge : Emese Egyed (spectacle en plein air).

L'épître poétique et la tonalité personnelle qui caractérisent la pièce, indiquent une relation confidentielle entre le traducteur et la famille noble transylvaine Kendi. János Horváth a essayé même d'identifier dans la personne du traducteur du drame l'éducateur de la jeune femme mentionnée dans l'épître du livre d'István Illyefalvi. Les annuaires de l'histoire n'ont rien enregistré sur la fille de Kendi, nommée Zsófia, à part le fait qu'elle devint l'épouse de Menyhért Bogáthy.³⁰ L'affirmation vient de l'article de l'historien Lajos Szádeczky Kardoss, paru dans la revue *Erdélyi Múzeum*, écrit sur les tombeaux nobiliaires de Küküllővár.³¹

Dans la tragédie de Buchanan, il y a un chœur de type antique. Carine Ferradou, en abordant la pièce et sa première traduction française du point de vue de la prosodie, analyse les formes de versification variées présentes dans la tragédie ainsi que la fonction poétique. Le traducteur hongrois garde le même rythme tout au long du récit et recourt aux strophes de trois vers pourvues de monorime.

Dans la version de Chrestien, le prologue est remplacé par le discours d'un ange. Jephthes est nommé empereur. La mère (la femme de Jephthé) s'appelle Storge. Ce sont « les vierges locales » qui jouent le rôle du chœur.³² L'alternance des dialogues des personnages et les interventions du cœur confèrent à la pièce une expressivité soutenue. Il y a même des recherches qui démontrent la liaison des psaumes avec le drame : Frank Dobbins est d'avis que du moins dans l'édition de la pièce par Claude de Vesel (Paris, 1566), les interventions du chœur étaient accompagnées par les mélodies du Psautier Huguenot.³³

Le poème hongrois transforme ces changements de rythme en dynamique d'images (tropes). Dans cette version, il n'y a pas de chœur. Le traducteur y avait introduit un personnage-narrateur qui devient commentateur des événements qu'il est en train de présenter. La version hongroise de la tragédie est donc un récit, même si on peut y déceler des moments fortement dramatiques. Ainsi nous assistons à un changement du type de communication et en plus à un changement de langue – bien que le caractère poétique ait été conservé et que le contenu dramatique du texte soit maintenu.

Cela nous rappelle la variété des modes de communication publique. À l'époque, les œuvres étaient réalisées en versions narration–gesture, narration–image également. Plus d'un des historiens de théâtre du 16^e siècle sont d'avis que l'interprétation par un artiste ambulant est également concevable : le drame a peut-être été interprété par des chanteurs itinérants. Cette hypothèse, dans le cas de l'ouvrage d'Illyefalvi, peut être soutenue par la forme narrative, par la mélodie marquée au début et par

³⁰ Voir SZÁDECZKY KARDOSS 1897.

³¹ Nom historique de Cetatea de Baltă, Roumanie.

³² FERRADOU 2013.

³³ DOBBINS 1994, 102–104.

l'expression „pourvu que l'on me donne à boire”³⁴ (phrase qui n'existe pas dans la variante latine).

Le départ de Jephté en guerre est précédé par de mauvaises prédictions. C'est un élément important de l'ouvrage. Certains y voient même le prototype des rêves prédictifs des textes de la Renaissance. C'est peut-être la raison pour laquelle le résumé de l'histoire du théâtre publié dans la revue *Figyelő* relie la forme hongroise du *Jephtes* à la ballade *Kőmíves Kelemenné* (retrouvée chez le groupe *székely* de Transylvanie, appartenant à l'ethnie hongroise) et celle, identifiée dans le folklore roumain,³⁵ ces textes présentent l'histoire d'une femme sacrifiée pour rendre plus durable un bâtiment en pierre (respectivement un château et un monastère).

Nous pouvons analyser l'emploi des noms de personne du texte hongrois. Le nom de l'ami y est Simachus (signification: celui qui coopère). La mère représentant un type n'a pas de nom, même si son attitude rebelle lui donne un trait différent, celui du type „*mater dolorosa*”. Le nom de la fille de Jephté est identique à celui de l'ouvrage de Buchanan. Le nom Iphis est comparable au nom Iphigeneia, Géza Szabó Szentmártoni a raison à ce sujet. Nous reconnaissons également l'importance qu'il accorde à la traduction en hongrois et à la publication entre 1570 et 1590 d'*Iphigénie en Aulide* d'Euripide. Malheureusement nous ne connaissons qu'un seul fragment de cette traduction, trouvée dans la reliure d'un livre cartonné.

L'emploi du nom Iphis dans l'œuvre latine est dû à la décision de Buchanan (dans la Bible, la fille de Jephté n'a pas de nom). Cependant le nom Iphis n'est pas d'origine biblique, le nom apparaît dans une tragédie d'Euripide,³⁶ mais aussi dans les *Métamorphoses* d'Ovide.³⁷ La tragédie dont János Heltai conteste l'adjectif biblique bien que dans une perspective complètement différente, se réfère donc à la fois à l'Ancien Testament (notamment au *Livre des Juges*) et à d'autres textes anciens, tels que des tragédies grecques et les *Métamorphoses* d'Ovide.

Dans l'œuvre de Buchanan, la nature concrète ou symbolique du sacrifice, le pouvoir de la parole – l'aspect juridique de la prière – sont autant d'éléments importants. On peut observer que Jephté et sa femme, tombés en détresse, font appel tour à tour par leur prière au Soleil, à la Lune, aux étoiles, à toutes ces divinités anciennes. Ils

³⁴ „Csak nekem innom adjon.” SZIVÁK 1883, 114.

³⁵ Ibid.

³⁶ *Les Suppliantes* présentées pour la première fois vers 423 av. J.-Ch.

³⁷ Le personnage nommé Iphis des *Métamorphoses* d'Ovide est né fille, c'est pourquoi sa mère, qui connaissait bien les vœux de son mari d'avoir un fils, a dissimulé le sexe du nouveau-né. Souhaitant que son enfant ne soit pas tué, elle avait adressé des prières à Isis. Iphis, en tant que femme, s'était éprise de la jeune femme qui lui avait été destinée comme fiancée. Elle avait peur d'être reconnue, mais ne voulait pas la perdre non plus. En ce moment-là, elle a prié Osiris et se transforma en un jeune homme. Les déités assimilées de l'empire romain ont aidé de cette manière les personnages du récit dans la réalisation du miracle requis.

recourent donc à des formes de culte anciennes, voire interdites au temps de cette histoire. C'est déjà le deuxième péché de Jephthé, et par ces prières, sa femme agit également contre les lois que Moïse avait transmises au peuple hébreu. Dans la situation désespérée de Jephthé, nous assistons aux dialogues très vifs qui, par leur nature dramatique, raniment le récit et dans la seconde partie lui confèrent une structure solide : il s'agit de plusieurs tentatives pour convaincre Jephthé de renoncer à l'achèvement concret de son vœu. Le raisonnement de l'ami Symachus et celui du pasteur sont différents, mais ont le même but. L'œuvre n'interprète pas très strictement les paroles de la Bible, mais affiche la valeur de l'amour parental, celle de l'innocence, celle du respect des femmes et de la vie. La femme et sa fille expriment des émotions tout à fait touchantes.

Le sacrifice que la jeune Iphis promet, rapproche la pièce des miracles. L'obéissance à la loi de la relation homme-Dieu, le geste de la jeune fille envers son père et, indirectement, envers sa patrie, rendent l'intrigue encore plus complexe. Le rétablissement de l'harmonie entre Dieu et ses fidèles est due cette fois-ci à une (jeune) femme ! Elle va se sacrifier pour résoudre le problème de conscience de son père. Le traducteur respecte le texte du Bible lorsqu'il accorde à Iphis un certain temps pour la laisser se rendre dans les montagnes avec ses amis pour se recueillir et se préparer à la mort.

La page de titre du *Jephthé* hongrois publiée à Kolozsvár/Cluj est ornée d'une petite gravure, une simple décoration figurale, même satyrique, à l'adresse d'un chevalier. Cela doit être une décision éditoriale, visant à populariser le livre, puisque l'image n'exprime point le caractère tragique du texte.

Il est rarement mentionné à propos de l'histoire du poème hongrois que sa présentation était projetée avec un accompagnement musical. Sur la page de titre on peut lire „*Ad notam Lucretiae*” – c'est-à-dire on renvoie le lecteur à une mélodie précise : celle de la „*Chanson de Lucretia*” qui est mentionnée en sous-titre dans plus d'une des poésies de Bálint Balassi.³⁸ Dans la terminologie hongroise, les narrations versifiées sont nommés ének (chansons). On a déjà identifié la mélodie *Lukrécia éneke* ('*La chanson de Lucrèce*') qui est mentionnée sur l'imprimé.³⁹

L'histoire de Lucrèce est le plus souvent liée à l'enlèvement (donc à l'agressivité) et au suicide d'une femme enlevée dans un passé très lointain. Mais dans la littérature hongroise de la Renaissance, il existe une autre histoire aussi, qui contient un

³⁸ Il pouvait y avoir à Radnót également des notes musicales et des instruments musicaux pareils à ceux que l'historien András Kovács mentionne après avoir étudié l'inventaire du château princier de Szilágysomlyó (Șimleul Silvaniei, Roumanie) : cf. *Szilágysomlyó vára a 16. században* qui est un témoignage de la mode de vie des membres des familles nobiliaires Báthory, Patolchy, Kendi, Bogáthy au 16^e siècle. Kovács 2013.

³⁹ La variante RPHA 1249 fait référence à la mélodie, à voir le registre des mélodies anciennes hongroises – RMDT II, #246, RMDT I, #236.

personnage de ce nom : c'est le récit versifié *Eurialus és Lukrécia*. Lucrèce, la femme de Ménélaus, amoureuse d' Eurialus, trouvera la mort après toutes sortes d'aventures, donc on ne sait pas si la musique proposée devait souligner la tragédie ou plutôt de lui servir de contre-point.

Conclusion

La version hongroise de *Jephté* a été publiée en édition critique par Géza Orlovsky dans la collection des *Poètes anciens hongrois*. Orlovsky a continué les recherches sur le même sujet. Voilà ce qu'il a déclaré en 2010 : « Si l'on tient compte du fait que Bálint Balassi a également commencé à s'occuper de l'histoire de *Jephtes*, le contexte de l'œuvre doit être identifié non pas dans l'environnement théologico-didactique, mais dans l'environnement humaniste de la Cour. »⁴⁰

Le poète Balassi a même traduit une *comedia boscareccia* italienne, genre destiné aux fêtes, surtout aux fêtes nuptiales de la noblesse de la Renaissance européenne. Les personnages féminins de l'œuvre de Buchanan ont une destinée différente. Le chœur des jeunes filles du pays (*chorus puellarum indigenarum*) de la tragédie de George Buchanan n'est pas présent dans l'ouvrage hongrois, on y trouve un élément narratif basé sur le texte de la Bible, mais développé de quelque manière.⁴¹

Le territoire et le peuple de la Transylvanie devaient subir des conflits politiques interminables et ce n'était que lors des fêtes de mariage au sein de la noblesse qu'on pouvait se permettre d'organiser des spectacles publics. Nous n'excluons pas l'hypothèse d'un mariage projeté qui avait pu offrir l'occasion d'exposer un débat théologique également. Par une adaptation érudite, le drame *Jephtes sive votum* a accédé de l'école (le domaine d'activité de George Buchanan) à la cour nobiliaire, et par la publication, il est arrivé chez les lecteurs. Heureusement, quelques exemplaires nous sont parvenus. Les poèmes narratifs traitant des sujets historiques et érotiques, très répandus au 16^e siècle, ont été imprimés, et surtout transposés en forme de récit versifié. Nous pouvons compléter le paradigme par un drame biblique traduit et transformé en récit.

⁴⁰ ORLOVSKY 2010, 153–156. Lorsqu'il mentionne la Cour, il faut penser surtout à la cour royale Habsbourg.

⁴¹ « Ország szép leányi öszvegyülnek vala, igen bánkódnak vala, /Édes barátjoktól hogy elváltak volna, igen siratják vala, /Minden esztendőben meggyászolják vala, innepet tartnak vala. » ILLYEFALVI 2004, vers 928–930. « Les vierges du pays s'assemblèrent alors/très enchagrénées /Une amie si chère, de l'avoir perdue / toutes l'avaient pleurée /Chaque année, depuis, elles se réunirent/ la commémorèrent. » (Traduit par Emese Egedy.)

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALIER

**LE THÉÂTRE DE CAROLUS KOLCZAWA S.J. :
DU STATUT D'EXERCICES DRAMATIQUES À LA
RÉÉCRITURE POUR LA SCÈNE**

Dans un drame en trois actes joué en 1731 au collège jésuite de Uherské Hradiště nous décelons la trace de la réécriture d'une scène d'une pièce de Carolus Kolczawa publiée à Prague en 1705.¹ Une telle réécriture prouve la diffusion de l'œuvre de Carolus Kolczawa bien après la mort du dramaturge en 1717. Après avoir repéré les emprunts, nous nous interrogerons sur la réécriture : pour quelles raisons l'auteur de la pièce jouée en 1731 a-t-il modifié le texte source de Carolus Kolczawa ? Les pièces de Carolus Kolczawa étaient-elles encore, vingt-six ans plus tard, des modèles (esthétiques, rhétoriques, éthiques) ? Est-ce que cette réécriture peut nous permettre de comprendre le titre sous lequel les pièces de Carolus Kolczawa ont été publiées : *Exercitationes dramaticae* ? Nous essaierons ainsi de scruter le laboratoire d'écriture d'un dramaturge jésuite en Bohême dans les premières décennies du XVIII^e siècle.

Thomas Robolt est l'auteur de la pièce *Telo furoris impio amoris potior uis* représentée à Uherské Hradiště le 30 juin 1731 :² l'intrigue se situe en 310 avant J.-C., à la mort de Parysadas (ou Parysadès), roi des Cimmériens. Ariopharnes (ou Ariparnès), roi de Thrace, cherche à déterminer au moyen d'une ruse qui, entre les trois fils du défunt roi, est le plus digne, par sa *pietas*, de succéder à son père. Le benjamin, Patrophilus, se montre ainsi le plus digne en refusant de participer à un concours ignoble de tir à l'arc, contrairement à ses deux frères, Elpistus et Philetès, prêts à tout pour obtenir la couronne. La cible était, en effet, le cœur du cadavre du roi ! Le cadre historique de l'intrigue est librement inspiré du livre 20, ch. 22-26, de la *Bibliothèque Historique* de Diodore de Sicile et plus précisément encore, comme l'a relevé Magdaléna Jacková, de l'ouvrage intitulé *Ethica symbolica*, symbolum LXXIX, de Michael Pexenfelder. Dans la première scène du drame, un long monologue, Philetès exprime son ambition de détenir le pouvoir royal à tout prix. Les premiers vers montrent combien la passion du pouvoir a pris possession de lui :

¹ Nous remercions chaleureusement Márta Zsuzsanna Pintér, Júlia Demeter et Gabriella Körömi pour leur invitation à nous joindre à ce volume.

² Voir JACKOVÁ 2016b, 276-339, 422, 465.

Philetas

*Illustre nomen Principis toto solo
Augere posse, gloriae augustum jubar,
Per ora ferri gentium famae tuba,
Gyrare supra vertices sceptri minas,
Sancita ferre subditis, regni caput* 5
*Praeesse populis, Principis coram tholo
Lunare turmas poplitem et solii gradum
Humili vereri basio est felix honor.
Hoc est in orbe terreo Regum genus,
Quod est in axe syderum Phoebi decus ;* 10
*Rex, Numen orbis, gloriae primas tenet.*³

L'originalité de ces onze premiers vers ne réside pas dans les arguments, mais plutôt dans la source empruntée : la 'confession' politique de Boleslav à l'Acte I, scène 3 de la pièce de Carolus Kolczawa consacrée à la mort de Wenceslas, duc de Bohême, au X^e siècle.⁴ Cette déclaration est édifiante pour le public ! Boleslav, frère de Wenceslas, avoue l'ivresse du pouvoir. Un parallèle entre la scène mentionnée de Carolus Kolczawa et celle de Thomas Robolt peut donc être établi : ces deux scènes offrent le portrait d'un souverain ou d'un prince qui devient la proie de ses propres passions. Les quinze premiers vers de la scène 3 de l'Acte I de la pièce de Carolus Kolczawa sont révélateurs :

Boleslaus

*Pulchrum Imperantis nomen est. Toto suum
Posse ampliare gloriae decus solo,
Perque ora ferri gentium famae tuba
Omnes avemus. Insitus cunctis amor
Est imperandi. Pergrave est semper regi.* 5
*Jugum perenne subditi immensum premit.
Gyrare supra vertices sceptri minas,
Iuraque trementes ; res enimvero accidit
Pergrata solio. Principis coram tholo*

³ ROBOLT 2016, 280-282.

⁴ Voir « 'Virtus' et 'virilité' dans le théâtre de Carolus Kolczawa S.J. (1656-1717) : la représentation de la mort de Wenceslas, duc de Bohême », dans *La virilité et ses déclinaisons dans le théâtre de Sénèque et chez ses émules de Mussato à nos jours*. Colloque international, Marseille – Maison du Théâtre d'Aix-Marseille Université, 27-29 mars 2019, organisé sous la direction de Béatrice Charlet-Mesdjian, Carine Ferradou et Corinne Flicker, à paraître aux Presses Universitaires de Provence, collection « Textuelles Théâtre ».

<i>Lunare gentes poplitem, ac throni gradum</i>	10
<i>Humili vereri basio, est felix honor ;</i>	
<i>Quo nil venire dulcius cuiquam potest</i>	
<i>Avido imperandi. Maximi deum Jovis</i>	
<i>Vices in orbe gerere, subjectis dare</i>	
<i>Sancita populis, gloriae primas tenet⁵.</i>	15

Les vers 3 (avec une élision), 4 et 8 de la pièce de Thomas Robolt sont empruntés à la pièce de Carolus Kolczawa. Pour les autres vers, on relève un travail de réécriture. Le premier vers de Thomas Robolt emprunte deux termes, *nomen* et *toto*, dont un en même position métrique (*toto*). Peut-être pouvons-nous suggérer une explication pour la substitution de *illustre* à *pulchrum* : éviter une élision à la fin de *pulchrum*, qui rend peut-être le texte plus difficile à comprendre s'il est déclamé sur scène.

La phrase de Thomas Robolt se poursuit, quant à elle, au delà du vers, sans mettre en valeur un contre-rejet comme Carolus Kolczawa (*Toto suum*, en chiasme par rapport à *decus solo* au vers 2). On relève donc, de la part de Thomas Robolt, une volonté de simplifier l'expression, sans trop recourir aux fleurs de la rhétorique, peut-être dans le souci d'adapter la difficulté du latin à une classe de grammairien. L'expression devient ainsi plus facile à comprendre dans le contexte d'une mise en scène. On relève ensuite l'antéposition du verbe à l'infinitif *posse* par rapport à *augere*, synonyme de *ampliare* dans le vers 2 de Carolus Kolczawa. La iunctura *gloriae augustum jubar* est une réécriture de *gloriae decus*. Le fait que *solo* ait été transféré au vers 1 nécessite l'ajout d'un adjectif (*augustum*) qualifiant *jubar*, un synonyme de *decus*. Le nom *jubar* est ainsi en apposition à *nomen* alors que *decus*, dans le vers de Carolus Kolczawa, était complément de *ampliare*. On pourrait cependant émettre une hypothèse philologique à propos des deux premiers vers de la pièce de 1731 : *Illustre nomen Principis toto solo / Augere posse, gloriae augustum jubar*. Nous avons vu que *augustum iubar* est une expression synonyme de *decus*, qui peut être comprise en apposition à *Illustre nomen* ; mais si on regarde « l'hypotexte » (la pièce de Carolus Kolczawa), pour reprendre un terme de Gérard Genette, on pourrait proposer que la première phrase, à valeur de maxime, de Carolus Kolczawa (*Pulchrum Imperantis nomen est*) devienne, sous la plume de Thomas Robolt : *Illustre nomen Principis !* On pourrait donc suggérer la ponctuation suivante : *Illustre nomen Principis ! Toto solo / Augere posse gloriae augustum jubar*.

Ensuite Thomas Robolt simplifie le texte écrit par Carolus Kolczawa : les vers 4 à 6 sont supprimés de façon à juxtaposer une nouvelle caractéristique du pouvoir royal (selon Philetos) : les menaces que brandit le sceptre royal contre les sujets rebelles. Au vers 5, Thomas Robolt déplace l'attaque du vers 15 de Kolczawa (*sancita*) pour

⁵ KOLCZAWA 1705, 10.

créer un nouvel effet de juxtaposition : *sancita ferre subditis* (avec effet synonymique par rapport à *subjectis dare* au vers 14 de Carolus Kolczawa⁶). Par ailleurs, l'emploi de *subditis* peut provenir de la lecture de *subditi* au vers 6 de l'extrait cité de la pièce de Carolus Kolczawa.

L'acte de vénération du trône (vers 6 à 8) est, quant à lui, repris à Carolus Kolczawa (vers 9 à 11) avec deux modifications : *solii* (vers 7) se substitue à *throni* (vers 10) et *turmas* (un nom que l'on retrouve chez les historiens et les poètes) se substitue à *gentes* (un nom plus prosaïque). Enfin, Thomas Robolt transpose un topos (vers 9 à 11) déjà rappelé par Boleslav (vers 13 à 15) : le roi occupe sur terre la place qui est celle de Dieu dans les Cieux : Phébus (*Phoebi decus*, avec l'image de l'éclat solaire) se substitue cependant à la grandeur de Jupiter (*Maximi deum Jovis*). Significativement une même formulation revient en même position métrique à la fin d'un long développement sous la plume des deux dramaturges : *gloriae primas tenet*. Ce segment de phrase était d'autant plus aisé à isoler qu'il constitue le second membre du vers après la coupe penthémimère.

Un autre exemple, quelques vers plus loin, est, lui aussi, révélateur : l'emprunt de l'image du souffle du succès dans les voiles et de la navigation heureuse jusqu'au port, un topos inspiré des textes antiques :

Philetas

Succedet astus, carbasa allambit favor

*Vehorque fausto gloriae ad portum Noto.*⁷

Or, dans la même scène que celle déjà évoquée (Acte I, scène 3) de Carolus Kolczawa, on trouve cette même image en même position métrique (*carbasa allambit favor*), puis la même indication : *ad portum*. La métaphore est renouvelée (par Carolus Kolczawa ?), puisque le verbe *allambo* (lécher, effleurer) qualifie généralement l'eau ou le feu, mais pas la faveur. C'est parce que la faveur est conçue telle une brise ou un vent léger (cette image est habituelle) qu'elle caresse les voiles :

Nil denique homines inter ac deos fuit,

Eritque semper pulchrius, regni nota.

Animata imago numinis, rector soli est.

O si, quod animus unice in votis gerit,

Pulchro liceret gloriae frui typo !

20

Equidem spei aliquid pectoris littus subit,

Atque aura populi provehit in altum ratem

⁶ Peut-être peut-on suggérer, dans l'emploi de *subjectis*, une réminiscence de VIRGILE, *Énéide*, VI, v. 851-853.

⁷ ROBOLT 2016, 284-285, vers 53-54.

Felicitatis, carbasa allambit favor,
Sortisque remos gloriae ad portum movet ;
At metuo, ne sors naufragum incurrat vadum, 25
Suoque careat anchora effectu spei.
At forte honoris littori appellent ratem
Spei inter, ac timoris undantem fretum,
Haud dubia consi flabra ; queis nunquam fides
Caret Radini. Forte, quod sua nequit 30
*Virtute Princeps, subditi robur dabit.*⁸

Le renouvellement de l'image n'a donc pas échappé à Thomas Robolt. Même si le travail de réécriture par Thomas Robolt aboutit à un développement légèrement moins étendu sur la conception du pouvoir royal par un personnage en proie à l'ivresse de la puissance, les deux pièces, celles de Carolus Kolczawa et de Thomas Robolt, sont des drames du pouvoir. Le début de chaque intrigue présente une situation similaire : l'éclatement d'une crise en raison de l'impossibilité pour des frères de partager le pouvoir royal. Cette situation n'est certes pas originale : elle est héritée des intrigues consacrées, par exemple, à la haine entre Atrée et Thyeste, Étéocle et Polynice, Jugurtha et ses frères dans l'Antiquité. Une même apparence de glorification de la fonction royale aboutit paradoxalement à la démesure. Le vrai roi est, dans les deux pièces, celui qui se soumet spontanément aux lois de la *pietas*, comme le saint écoute la Parole de Dieu. Le prétexte de la révolte du prince soumis à la passion du pouvoir, c'est-à-dire à l'orgueil, est l'idée que le pouvoir dégénérerait s'il était entre d'autres mains : commencer par dénigrer les autres pour asseoir sa suprématie, tel est le principe du mauvais souverain. La reprise du même segment *gloriae primas tenet* par Thomas Kobolt révèle la déviation du sentiment de gloire par le personnage : la gloire de la toute puissance personnelle se substitue à la gloire de l'humilité. Mirella Saulini a montré combien la discussion sur la nature du pouvoir royal juste et tempérant était centrale dès les premières tragédies jésuites. Dans la *Flavia* de Bernardino Stefonio, une longue scène, au cœur de l'intrigue (Acte III, scène 4), met en évidence une discussion où saint Jean interroge les deux Césars Vespasien et Domitien sur leur conception du pouvoir.⁹ Et saint Jean de montrer qu'un pouvoir légitime repose sur les quatre vertus cardinales. La *pietas* de Patrophilus dans la pièce de Thomas Robolt se situe dans le prolongement de cet enseignement de théorie politique.

En conclusion, nous pouvons dire qu'un extrait au moins d'une pièce de Carolus Kolczawa a servi de modèle d'écriture pour la scène, au prix de quelques simplifications, pour un professeur d'un autre collègue jésuite. En ce sens, les pièces de Carolus

⁸ KOLCZAWA1705, 10-11.

⁹ STEPHONIUS S.J. 2021, 198-221.

Kolczawa méritent leur titre de *Exercitationes dramaticae* : chaque pièce est conçue comme un laboratoire d'écriture pour des confrères potentiels. Un tel jeu de réécriture (juxtaposition, transposition etc.) révèle, au moins jusqu'en 1731, un désir d'*aemulatio*, mais surtout une dette envers celui qui a eu l'honneur de voir ses exercices dramatiques publiés dans le cadre du collège jésuite du Klementinum. Même si les pièces de Carolus Kolczawa n'ont pas été jouées, elles ont donc été appréciées pour leur puissance dramatique susceptible de nourrir d'autres intrigues. Nous avons cependant conscience qu'il nous faut maintenant repérer d'autres emprunts textuels et explorer plus profondément la nature de cette dette sur le plan de l'histoire des idées, de la rhétorique et surtout de la dramaturgie, comme nous y invite cet hommage rendu par Thomas Kobolt à la puissance dramatique des trimètres iambiques de Carolus Kolczawa.

CZIGÁNY ILDIKÓ

AZ OPERASZERZŐ VIVALDI ÉS FERRARA

Vivaldi és az opera műfaja

Antonio Vivaldi nevét hallva elsősorban talán legismertebb műve, a *Négy évszak* című hegedűverseny-ciklus jut eszünkbe. Valóban, az *Il prete rossó*ként is ismert zeneszerző elsősorban koncertjei, a hangszeres zenében megvalósított újításai által vált népszerűvé.

Mikor azonban szülővárosa, Velence is megismerte és felfedezte a *dramma per musica* csodáját, a város lakói – akik egyébként is kedvelték a díszes felvonulásokat, álarcos multságokat – oly módon vették birtokukba a zenedrámai ábrázolás új lehetőségeit, hogy hamarosan minden más várost megelőzve vált az a műfaj központjává. 1637-ben a San Cassiano-templomot környező városrészben a Tron család palotájában operaházat nyitott, ahová belépti díj ellenében bárki bejuthatott. Néhány évtizeddel később már hét ilyen színház működött a városban, és új foglalkozási ág született, az operavállalkozóé. Előfordult, hogy egyszerre három zeneszerző dolgozott ugyanazon a darabon, mindegyikük egy másik felvonáson, vagy régebbi művekből vettek kölcsön, sőt idegen kompozíciókból raktak össze rövid idő alatt egy előadást. 1680 és 1700 között Velencében 150 operát adtak elő, évente nagyjából 7–8 művet. 1700–1743-ig – tehát körülbelül Vivaldi alkotó korszakában – 432-t, évente mintegy 10 művet.¹ Az a kor, amelyben Vivaldi belenőtt a velencei operai életbe, hogy utóbb színigazgatóvá is váljék, a piac helyzetéből ítélve tehát elsősorban a rutinszerű operatermelésnek kedvezett. Mikor Vivaldi első operáját bemutatták, már 35 éves volt, európai hírvé hangszeres komponista, pedagógus és karmester. Operáitól is valami rendkívülit vártak, de a csalódott fogadtatás többek között azzal az előítéllettel is magyarázható, hogy ráütötték a hangszeres komponista bélyegét, aki nem lehet képes arra is, hogy vokális műveket írjon. Ez a fajta ítélet két olyan ismert hangszeres komponistától – Johann Joachim Quantztól és Giuseppe Tartinitől – származik, akik nem írtak színpadi műveket.² Úgy látszik, Velencében sem voltak bizalommal Vivaldi színpadi képességei iránt, mivel az első megbízás Vicenzából érkezett. Az *Ottone in Villa* című opera, melyet 1713-ban mutattak be, nagy siker lehetett, több felújításáról is tudunk. Valószínűleg ennek a sikernek köszönhető, hogy a következő évben már velencei színház, a Sant'Angelo mutatta be *Orlando finto pazzo* című operáját. Vivaldi gyorsan feltalálhatta magát a színházi környezetben, mert 1715-ben Offenbach már vállalkozónak nevezi.³ Az a gyors fordulat, amellyel Vivaldi impresz-

¹ KOLNEDER 1982, 241–242.

² Uo., 248–249.

³ Uo., 245.

szárióvá lett, a korabeli helyzetből adódott. A zeneszerző távolról sem volt az opera vagy operaelőadás legfontosabb személye, még nevét sem említették mindig, és rangsorban messze az énekesek, táncosok, sőt a színpadmester, díszletmester, fővilágosító mögött állt. Általában úgy történt, hogy bizonyos számú előadás csembaló mellőli vezényletét kikötötte magának, mivel a karmesteri honorárium kárpótolta valamenynyire a zeneszerzői munkáért. Ha művéből bevételre akart szert tenni, csaknem elkerülhetetlen volt, hogy a vállalkozást magának kellett kézbe vennie. Úgy látszik, Vivaldi nagymértékben rendelkezett a szükséges szervező készséggel és az ehhez nélkülözhetetlen üzleti szellemmel. Nem tudni, mennyire rendszeresen tevékenykedett impresszárióként, de valószínűleg elsősorban Velencén kívül állította színre műveit, többnyire saját rendezésben. Összesen 48 operáját ismerjük, ezek az 1713–1739-es évek között oszlanak meg, a mester tehát huszonhét év alatt évente átlagosan két operát írt. A művekhez és azok előadásaihoz forrásul szolgál a ránk maradt 19 partitúra, továbbá szöveggönyvek, melyeket akkoriban a szövegíró rendszerint kinyomtatott, és egy pártfogónak ajánlott, néhány esetben pedig beszámolókat olyan művek előadásáról, amelyekről sem partitúra, sem szöveggönyv nem maradt.⁴ Vivaldi olykor egy régebbi művét dolgozta át, más alkalommal régebbi saját vagy idegen művekből vett át részleteket, de előfordult, hogy csak egy felvonás erejéig vett részt a kompozícióban, így a nézetek, vajon önálló művel állunk-e szemben vagy sem, szintén eltérhetnek. A már említett, 1713-ban Vicenzában bemutatott első operát számos velencei, a Sant’Angelóban és a San Moisèben színpadra állított zenés színpadi mű követte. Az 1718–1724 közötti időszakban Firenzében, Mantovában, Milánóban, Rómában, majd 1725-től ismét többnyire Velencében és Veronában láthatta a közönség műveit. Utolsó operája, melynek 1738-as, velencei bemutatójáról tudunk, a *Feraspe*.⁵ Utóbbi és a már korábban említett első, a Sant’Angelóban bemutatott *Orlando finto pazzo*, valamint az 1727-ben bemutatott *Orlando* – más-más apropóból ugyan – Vivaldinak a korabeli ferrarai operajátszás mestereivel, támogatóival való szoros együttműködésére világítanak rá.

Grazio Braccioli librettói

Az *Orlando finto pazzo* szöveggönyve Grazio Braccioli librettista munkája. Az 1682-ben Ferrarában született, jogi végzettségű Braccioli első szöveggönyvét megzenésítő operát szülővárosában mutatták be 1710-ben *Crisippo* címmel.⁶ A következő évadtól egészen 1715-ig librettóit a velencei Teatro Sant’Angelo számára írta, melynek impresszáriója 1714-től Vivaldi volt. Együttműködésükben két operát mutattak be

⁴ KOLNEDER 1982, 254–261; TALBOT 1984, 240–242.

⁵ KOLNEDER 1982, 26.

⁶ Zene: Floriano ARRESTI, Teatro Bonacossi.

Orlando furioso címmel, melyet Vivaldi 1724-ben átdolgozott, és *Orlando* címmel vitt színre. Ugyancsak az Orlando-témát dolgozzák fel a Boiardo és Ariosto műveiből kiinduló, 1714-ben színpadra állított, már említett *Orlando finto pazzo* és a *Rodomonte sdegnato*, mely a *Furioso* egyik epizódját alakítja át a korabeli velencei operaházak közönségének ízlése szerint. Braccioli, aki a ferrarai Intrepido, a római Infecondo Akadémiák tagja, valamint a ferrarai egyetem jogi karának lektora volt, librettók írásán kívül egyéb irodalmi tevékenységet is folytatott.⁷ A Biblioteca Ariosteában őriznek egy 1712-ben kiadott, a korabeli velencei festészettel foglalkozó kiadványt, melynek szerzője a ferrarai librettista (*Alla pittura veneziana*, 1712–1728), illetve egy akadémiai disszertációt *Circa l'unità del luogo nelle tragedie* címmel, melyet 1725-ben Velencében publikáltak a kiadó megjelölése nélkül.⁸ Az Ariosto-rajongó Braccioli témaválasztása nem újdonság az operairódalomban. A legfrissebb zenetudományi kutatások eredményei szerint a reneszánsz lovageposz kalandos történeteit a Seicento 43, míg az azt követő század 96 szöveggönyve dolgozta fel.⁹ Ezek egy része csak lazán – Ariosto nevét, a *Furioso* egyes szereplőit említve – köthető a forrásműhöz. A Vivaldi által megzenésített *Orlando finto pazzo* Boiardo *Orlando innamorato*-ját dolgozza fel.¹⁰ Braccioli – gyakorlott szöveggönyvíróként – ügyesen alakította ki a cselekményt a drámai fokozás és színpadi hatás jegyében. A sokszoros szerelmi bonyodalom a – részben álöltözetben fellépő – hét szereplő között Ersilla tündérkirálynő birodalmának *Varázsfuvola*-szerű környezetében játszódik. A szereplők körét papnők, templomszolgák, nimfák és faunok kórusai bővítik. Az 1727-ben bemutatott Vivaldi-opera, az *Orlando*¹¹ – mely Braccioli korábbi, Ristori által megzenésített librettójának feldolgozása – Alcina szigetén játszódik. Különlegessége, hogy a címszereplőt – akinek örülési jelenete az opera kulcsjelenete – a forrásmű szatirikus ábrázolásával szemben valódi hősként mutatja be, aki megküzd riválisával, Medoróval, hogy elnyerje Angelica szerelmét.

A Feraspe és a ferrarai kudarc

A *Feraspe* Vivaldi késői, 1738-ban Velencében színpadra állított operája a zeneszerző ferrarai impresszáriós tevékenységének végét hozta el. Az 1736 októberétől 1739 januárjáig tartó, Guido Bentivoglio márkival folytatott levelezéséből tudjuk, hogy Vivaldi több operájának bemutatóját is szervezte a Teatro Bonacossiban. A Ferrará-

⁷ CAVICCHI 1994, 314.

⁸ Uo., 315.

⁹ ANDERSON 2017, 2221–2235.

¹⁰ <http://opac.braidense.it/bid/MUS0011666> (2022. 01. 13.)

¹¹ <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/05/Lo05553/> (2022. 01. 13.)

ban élő, a művészetek pártfogójaként ismert Bentivoglio támogatásával az 1737-es karneváli évadban a *Demetrio* és az *L'Alessandro nell'Indie* című operákat adták elő, mindkettőt Hasse és Vivaldi zenéjével. Az 1739-es, ugyancsak karneváli évad műsorán immár egy önálló operája, a *Siroe re di Persia* szerepelt, és – mint az a levelezésből kiderül – tervben volt a *Feraspe* bemutatása is.¹² Bentivoglio saját impresszárióját, Bollani abbét küldte Velencébe azzal a céllal, hogy Vivaldival egy különösen jó operatársulatot szervezzenek a Bonacossiban előadandó operákhoz.¹³ Vivaldi azonban – mivel szerződése a San Cassianóhoz kötötte – nem tudott személyesen jelen lenni a két tervezett opera, a már említett *Demetrio* és a *L'Alessandro nelle Indie* előkészületi munkáiban, de megírta Bentivogliónak, hogy az operák recitativóit átdolgozta, és a librettók néhány ponton történő átírását is javasolta, melyhez a márki hozzájárulását kérte.¹⁴ Bentivoglio nagylelkű támogatását azonban csak az 1737-es évad végéig élvezhette: a márki egy novemberi levélben tudatta vele, hogy Tomaso Ruffo, Ferrara bíborosa megtiltotta, hogy Vivaldi végre Ferrarába utazhasson. Ennek oka a zeneszerző Anna Girò énekesnővel való kapcsolata.¹⁵ Vivaldi kétségbeesetten kérte támogatója közbenjárását, de ő válaszlevelében a közös munka végét erősítette meg.¹⁶ Egy két évvel későbbi, 1739. januárban kelt Vivaldi-levél a *Siroe* és a *Farnace* ferrarai bukásának hírérl ír, és a zeneszerző utolsó próbálkozása annak érdekében, hogy hírnévét a ferrarai közönség körében Bentivoglio segítségével visszaszerezze.

Ferrara és a zenés színház hagyományai

A Teatro Bonacossit Pinamonte Bonacossi gróf alapította 1662-ben. A felújított épületben – valószínűleg azért is, mert a gróf kiváló lovas hírében állt – operaelőadásokon kívül lovagi tornákat is tartottak. A viszonylag kis alapterületű, fából épült színház nézőterét 19 emeleti páholy vette körül. Az 1662-es nyitó előadáson Giovanni Legrenzi operája hangozott el *Nino il Giusto* címmel Ippolito Bentivoglio librettójára.¹⁷ A Bonacossi leginkább a karneváli, ritkábban az őszi évadban tartotta előadásait: különlegesen sikeresek voltak az 1773-as és 1786-os évek, amikor dupla évadot tudtak szervezni. Kezdetben kizárólag opera seriákat tartottak repertoáron, majd az 1746–49 közötti években nápolyi vígoperákat, *drammi giocosikat*. 1787-től a Teatro Bonacossi mellett egy másik ferrarai nemesi család által működtetett zenés színház, a Teatro Scroffa is megkezdte működését, amely a Bonacosséhoz hasonlóan belépőjegyes

¹² TALBOT 1984, 89.

¹³ Uo., 84.

¹⁴ Uo., 84–85.

¹⁵ Uo., 87.

¹⁶ Uo., 88.

¹⁷ BINASCHI 2002, 285.

előadásokat tartott. A városi arisztokrácia mindezek mellett privát operaelőadásokat is tartott többek között a palazzo Bevilaquában és a palazzo Miroglióban, továbbá a Ferrara terein fellépő vándortársulatok előadásai tették olyannyira változatossá a zenés színházi életet, hogy egy korabeli krónikás egyenesen kis Velencének titulálta azt.¹⁸ A Bonacossit az 1800-as években többször felújították, bővítették, majd egy jelentős átalakítás után 1922-ben nyílt újra a mostani, Teatro Ristori néven.¹⁹ Ferrara zenei élete, zenés színházai nem véletlenül vonzották Vivaldit mint zeneszerzőt és mint impresszáriót. Az opera műfaj születésétől jelentős szerepet játszó város kiváló librettistájával, Grazio Bracciolival való együttműködésének köszönhető többek között operaszerzői és szervezői sikereinek kezdete, mely különös módon ugyanitt ér véget Guido Bentivoglio támogatása ellenére.

¹⁸ FABBRI 2002, XXII.

¹⁹ BINASCHI 2002, 292.

PINTÉR MÁRTA ZSUZSANNA

EGER SZÍNHÁZI ÉLETE 1692–1799 KÖZÖTT

A magyarországi városok színháztörténeti múltjáról a 19. század végétől jelentek meg monográfiák, összefoglalások, s ebben a sorban Eger kitüntetett szerepet kapott. Igaz, hogy a város 19–20. századi színháztörténetéről még nem készült monográfia, a 16–18. századi adatok azonban már jól hozzáférhetőek, Kasuba Domonkosnak, Kilián Istvánnak, Staud Gézának és Bárdos Kornélnak köszönhetően. Azt gondolnánk, hogy az elmúlt évtizedek nagyon alapos kutatásai¹ után már nem várhatóak újabb adatok ezen a területen, ez azonban szerencsére még mindig nincs így. Tanulmányomban az eddigi kutatásokat szeretném összegezni, összefésülve az egymástól sokszor elszigetelten megjelenő színháztörténeti, zenetörténeti és irodalomtörténeti adatokat.

Egerben az első teátrális események az egri püspöki udvarhoz kötődtek. A városba érkező királyok, főpapok fogadása ugyanolyan látványos lehetett, mint máshol (1468. március 7–10. között Mátyás, 1494. február 12–15. között II. Ulászló járt Egerben),² s a számadáskönyvek szerint Bakócz Tamás egri püspök pl. egész évi jövedelmének 3%-át költötte el II. Ulászlónak és népes udvartartásának a megvendéglésére, méltó fogadására. A 15–16. század fordulóján itáliai hatásokat mutatott az egri udvar, de Kristóf Ilona kutatásai szerint nem volt jellemző a pazarlás: a püspökség jövedelme mindkét püspök esetében évi 10 000 Ft körül volt.³ Bakócz Tamás (1493–1497), majd Ippolito d’Este egri püspökségének (1498–1520) idején főleg a vadászatok és az ünnepélyes bevonulások jelentették a szórakozást és a látványosságot. Ippolito d’Este csak 1512–13 telén, illetve 1517–1520 között tartózkodott a városban, az itt élő olasz udvaroncok száma kb. 25 fő volt, de Ippolito d’Este kíséretéhez a reprezentatív események alkalmával 100 vagy akár 367 fő is tartozott, köztük építészek, szobrászok, költők, csillagászok és zenészek is, akik egész Magyarországon híresek voltak. 1509-ben, amikor Szatmári György pécsi püspök érkezett Egerbe, Ercole Pio, Ippolito d’Este egri kormányzója vendégelte meg a püspököt. A vacsoránál a lantjátékot hallva a püspök azt a reményét fejezte ki, hogy elküldheti a saját lantművészt Itáliába, Ippolito d’Estéhez, hogy hasonló tökélyre fejlessze a tudását, mint az ő kiváló muzsikusai.⁴ Az első egri színháztörténeti adatot a 16. század elejéről ismerjük:

¹ KASUBA 1895, 1–149.; STAUD 1988, 129–164.; KILIÁN 1993b, KILIÁN 1993a; Kilián 2000; KILIÁN 2016; PINTÉR 2019b; BISTKEY 1997.

² KRISTÓF–BERECZ 2020, 43, 46.

³ KRISTÓF 2018, 15–30.

⁴ „Oltre ai regali (come al suo solito, drappi, formaggi e marmellate italiani) la sera a tavola fa sonare frate Joanne che gli piacque molto, mentre Szatmári da parte sua a suonare „di lauto un suo servitore

eszerint 1518. február 21-én egy olyan lovagi játék paródiáját mutatták be a városban a farsangi multság keretében, amelyben vánkossal kitömve, abroncsszerű páncélban és farudakra szerelt konyhakéssel felszerelve küzdöttek a lovak.⁵ A farsangi játék leírása Lodovico da Bagno mantovai nemesről való, aki 1517-ben érkezett Ippolito d'Estével Egerbe, s néhány hónapos krakkói megszakítással egészen 1520-ig itt maradt.⁶ A farsangi látványosságok a királyi vagy püspöki udvar és a városi lakosság (polgárság) közös ünnepi alkalmait jelentették. Így volt ez Budán is, az egri farsanggal szinte egy időben, amikor is a fiatal II. Lajos király 1519-ben húshagyókedden Lucifernek öltözött,⁷ és egy lovagijáték-paródiát mutatott be. Először gyalogos, majd lovas katonák csaptak össze, vadembernek, ördögnek öltözve.⁸

A farsangi játékokban nagyon fontos szerepet játszottak a maszkok és a jelmezek, s ez a fajta farsangi játék a 17. században is fennmaradt, legalábbis a *Magyar Simplicissimus* című kalandregény tudósít egy hasonlóról az 1650-es évekből.⁹ Húshagyókedden a nőtlen legények párviadalt tartottak egymással (a bírónak való egy forint lefizetése mellett). Vértet, páncélt, karvast és jó lovat szereztek hozzá, de a kopjának vagy lándzsának nem volt vashegye, a lovon sem volt nyereg, s aki a másikat a lóról lelökte, az győzött, s még egy husággal végig is verte az ellenfelét.¹⁰

1526 után az egri püspökök már egyre kevesebbet tartózkodtak a városban, s amikor 1596-ban a várost elfoglalta a török, az egri püspökség Kassára került át, 1613-tól 1648-ig pedig Jászó volt a birtokait és vagyonát elvesztett püspökség székhelye.¹¹

dicendo che molto desiderarebbe mandarlo a Vostra Signoria Illustrissima, quale scia essere confertissima di homini virtuosi e tanti haverne Lei sola quanto il resto d'Italia". Szatmári quindi conosce la fama dei musicisti del cardinale Ippolito e manderebbe volentieri il suo suonatore di liuto in Italia." DOMOKOS 2016, 32.

⁵ Lodovico da Bagno mantovai olasz nemes beszámolóját közli ÓVÁRY 1889, 401. Idézi DÖMÖTÖR 1983, 86–87.

⁶ „Et perché V. S. so se diletta de arme come se conviene a Signor naturale et di quella Illustrissima casa, parmi de narrargli il modo de una giostra che fecero alcuni gioveni qui in Agria el giorno di carnevale. La sorté de larme era un cossino grandé sul stomacho, in capo un capelleto de lana allongaresca, per scuto alcuni pezzi de cerchi da vasselli commessi insieme li quali pigliavano da la cima de la fronte insino alla correggia et erano tanto larghi un da l' altro, chel giostratore potea ben vedere lo inimico senza periculo che la lanza lo potesse offendere, et perchè el dicto scuto el qual scusava scuto et elmo, stesse ben assettato alla fronte vi era in cima un circhiello come una ghirlanda el qual era attachato con li cerchi, e cosi se lo assettavano sul capelleto, le lanze havevano un tagliero in capo. Io aspettava di veder romper collo e brazzi, pur tornorno sani a casa anchor che si dessero qualche sturlata. Questa mia bibia V. S. se la potrà far leggere per non pigliarse questo incomodo ; se de quà la posso servire, la supplico mi commandi et a quella baso le mani, in Agria XXI. febraro 1518. De V. Illustrissima Suo minimo servo Ludovico da Bagno.”

⁷ DÖMÖTÖR 1983, 85–86.

⁸ Uo., 86.

⁹ Uo., 91. <http://mhk.szofi.net/csarnok/s/speer/simplic.htm> (2021. 09. 02.)

¹⁰ *Magyar Simplicissimus* 1956, 168.

¹¹ Az első évek küzdelmeiről lásd: BRYSKEY 1997, 22–27.

1649-ben a püspökség visszaköltözhetett Kassára, ahol Kisdi Benedek jezsuita gimnáziumot és akadémiát létesített. A jezsuita gimnáziumban 1641-ben rendezték az első előadást, s több mint harminc adatunk van a 17. század végéig. Az előadások egyik mecénása a mindenkori egri püspök volt, pl. 1668-ban Pálffy Tamás.¹²

1687-ben Eger felszabadult a török uralom alól, s 1688-ban visszatért a városba az egri püspök is, bár Fenesy György az alkalmatlan körülményekre hivatkozva Kassáról intézte az egri püspökség ügyeit egészen 1699-ig. A jezsuiták már a török kiűzése után megtelepedtek a városban,¹³ 1688-ban megszervezték a tanítást, s ezzel megkezdődött az egri jezsuita iskolai színjátszás időszaka is. 1692-ben volt az első bemutató, amit még 250 követett.¹⁴ A minorita és a jezsuita háztörténeteknek, a korabeli leírásoknak, leveleknek és főként a ránk maradt színlapoknak köszönhetően a korszak egészét tudjuk dokumentálni. A katolikus főpapok reprezentációjához szorosan hozzátartozott az iskolai intézmények és az iskolai események támogatása, így az iskolai színelőadások patronálása is.¹⁵ Az egyházmegye gimnáziumaiban rendezett előadások olyan *világi* reprezentációs lehetőséget jelentettek, amelyben a püspök saját családi identitásának, saját imázsának a kiemelése és a katolikus egyház hatalmának a demonstrálása együtt lehetett jelen. Az egyházmegyébe érkező magas rangú világi vagy egyházi személyek köszöntésére, ünnepélyes fogadására is ez volt az egyik legjobb mód, de a források kiemelik az előadások pasztorizációs, térítő céljait is. Az egri püspökök ezért mind mecénásai és nézői voltak a gimnázium előadásainak, de az év végi, reprezentatív előadásokon legtöbbször az egri kanonokok, vicariusok is ott voltak, és esetenként ők is hozzájárultak a költségekhez. Az 1727-es előadás mecénása pl. Foglár György¹⁶ (aki később az új iskolaépületre adományozott a jezsuitáknak egy nagyobb összeget), az 1729-es előadás védnöke Zörger György kanonok, az 1733-as előadásé Bereczky György kanonok volt,¹⁷ 1766-ban Hunyadi György jezsuita páter 200 forinttal járult hozzá a színház működéséhez.

1699-ben Telekesy István (1699–1715) lett Eger új püspöke, aki nagy erővel fogott hozzá a város újjáépítéséhez, s 1700-ban letette a kollégium, a rendház és a templom alapkövét, s ebből az alkalomból ünnepi előadást rendezett Dobó Istvánról és az 1552-es egri diadalról, amelyen a váci püspök is részt vett.¹⁸ 1699-ben az év végi ünnepélyt követően határozott a témáról:

¹² STAUD 1986, 51.

¹³ KILLÁN 2016, 330–346.

¹⁴ STAUD 1988, 129–164.

¹⁵ A témáról részletesen: BITSKEY 1997; HUBERT-SZELESTEI 2007, 519–531.; PINTÉR 2016, 29–42.; MEDGYESY S. 2016, 285–296.

¹⁶ KILLÁN 2003, 197.

¹⁷ Uo., 198.

¹⁸ KILLÁN 2000, 499–519.

hogy az ifúságot buzdítsa, jutalmat tűzött ki egy nyilvánosan előadandó drámára és megjelölte a dráma témáját: Eger várának híres védelme a keresztények kicsiny seregével az óriás török túlerővel szemben; a védők hősi tettei a velük együtt harcoló Dobó István vezetése alatt. Ezt adták elő a kollégium tágas udvarában felállított és díszletezett színpadon a sziklák alatt, a bejáráshoz közel, ahol maguk a sziklák, a domboldal és az azokon kiképzett sétányok, valamint a városkert is díszletként szolgáltak. És hogy még hatásosabbak legyenek a falak ellen indított támadások, rohamok, a védők ellentámadásai, valamint a csatározások, a vár kommandánsának ajánlatára a sétányokon ágyúkat helyeztek el, amelyek, valahányszor befejeződtek a jelenetek, felbődültek.¹⁹

Az előadásnak csak a nyomtatott programja maradt fenn, ezen az előadás címe: *Triumphus Gloriosus sive Novem Stephanorum pro Agria Strenue propugnantium gloriosa defensio ac victoria*. Ebben az évben a retorikai és poétikai osztály tanára Wirth János (1672–1712) volt, valószínűleg ő írta és állította színpadra a darabot. Eger védelmét a szerző négy felvonásban, az I-III. felvonást (actust) követő kórusokban és az előadást záró ünnepélyes epilógusban vitte színre. A színlap alapján így tudjuk rekonstruálni a dráma cselekményét: a Tisza mentén garázdálkodó Ali, egyesülve Achmet seregével, Eger ellen vonul. A védekezésre elszánt Dobó felkészül az ostromra. De áruló is van a várban: Cytharedes. Achmet vadászás közben a faunoktól baljós intelmet kap, ezért nem harccal kívánja megszerezni Egert, hanem rá akarja bírni Dobót, hogy adja fel a várat. Követet küld Dobóhoz, de ez börtönbe veti a követet, és nem válaszol Achmetnek. Ez azonban nagy méregbe hozza és kemény ostromra készíti a török vezért. A magyarok részéről Zoltetius az erdőben cselet állít a törököknek, és nagy veszteséget okozva az előcsapatnak gazdag zsákmánnyal tér vissza a várba. A sikertől fellelkesülve, felfedik Dobó előtt az áruló Cytharedest, akit halálra ítélnék. Achmet újabb és újabb kemény ostromot indít. A várban nehézségek vannak (a program nem pontosítja milyenek), de egyrészt éjjel-nappal javítják a réseket, másrészt ki-kitámadnak az ostromlókra. Kudarcot vall Achmet utolsó rohama is. Lemondva arról a reményről, hogy a várat elfoglalhatják, a törökök végre elvonulnak.²⁰

A színlapról kiderül, hogy a darabnak 158 (!) szereplője volt, tehát a gimnázium diákjai közül gyakorlatilag mindenki részt vett a bemutatón. Mivel a színlap nemcsak a szereplők nevét közli, hanem a származásukat, a lakóhelyüket és az anyanyelvüket is, ez a színlap kiváló helytörténeti forrás is. A színlap alapján megállapítható, hogy hetvenhárom nemesi, ötvenöt nem nemesi származású diák járt ide, ezenkívül huszonnolc városi fiatal polgár (civis) lépett fel. Az előkelő származású diákok száma mindössze 7. A diákok majdnem száz magyarországi helységről érkeztek Egerbe, a

¹⁹ KILLÁN 1987, 11.

²⁰ VARGA-PINTÉR 2000, 141–142.

városban lakók kilencen voltak, a régió községeiből, városaiból (Szomolya, Mezőkövesd, Balaton, Verpelét, Hatvan, Miskolc, Szendrő, Sirok stb.) került ki a diákok többsége. 12-en a Dunántúlról, 12-en pedig Erdélyből érkeztek ide. Az egri tanulók nemzetiségi hovatartozása is érdekes képet mutat, szlovák-, német-, lengyelajkúak is voltak közöttük.²¹ Telekesy ezután 100 rajnai forintot adományozott a rendfőnöknek, aki ezért a pénzért arannyal szegett színházi függönyt, jelmezeket és díszletet vásárolt az iskolai színháznak. 1703-ban Szent Buldusról, Eger egyik első (a hagyomány szerint Szent Gellérttel együtt vértanúságot szenvedő) püspökéről lett volna előadás, már kiosztották a szerepeket, gyakorolták a színpadi gépezetek működtetését, és készültek a bemutatóra, de Rákóczi csapatainak a bevonulása miatt az előadás elmaradt.²²

A látványos egyházi ünnepek, a teátrális ceremóniák szorosán hozzátartoztak a 18. századi Eger életéhez: 1702-ben nagypénteken passiójátékot, 1703-ban ünnepi körmenetet tartottak a városban, az 1705 nagyszombatján (április 11-én) tartott jelmezes körmenetben II. Rákóczi Ferenc is részt vett. A minoriták 1753-as flagelláns körmenetében pl. egy leány Szűz Máriát jelenítette meg, amint átjárja a szívét a fájdalom töre, egy másik Veronikát személyesítette meg, a harmadik pedig Mária Magdolnát szimbolizálta. Két évvel később már Júdás, a két lator, Krisztus is ott volt a körmenetben, majd Ádám és Éva és az ördög figuráját is megjelentették. Hasonlóan látványos, zenével kísért körmeneteket rendeztek úrnapiján is, pl. 1758-ban, amikor ágyúszó és fegyverropogás közben vonultak fel a körmenet szereplői, köztük fehér ruhás angyaloknak öltöztetett ifjak, akik latin, magyar és német nyelvű verseket mondtak. Kilián István szerint 17 ilyen flagelláns körmenetet mutattak be 1775-ig.²³

Telekesy püspököt Erdődy Gábor követte (1715–1744) Eger főpapjaként. Erdődy Gábor Antal a nagyszombati jezsuita gimnáziumban tanult, majd a Collegium Germanicum-Hungaricum növendéke volt 1703 és 1706 között. Rómában szentelték szubdiakónussá. Különböző egyházi címek és rangok elérése után esztergomi kanonok lett, innen került az egri püspöki székbe.²⁴ Az alatt a majdnem 30 év alatt, amíg betöltötte ezt a tiszteletet, maga is jónéhány jezsuita színházi előadásnak volt a mecénása és nézője. Mintegy 90 előadást rendeztek a jezsuita kollégiumban ebben az időben, ezek között volt magyar nyelvű is.²⁵ Többségük azonban olyan nagyszabású, reprezentatív, latin nyelvű ünnepi előadás volt, amely jól illeszkedett a többi nagy jezsuita kollégium repertoárjához. Az első, igazán nagyszabású előadás 1721-ben volt, amikor a püspök testvére, Erdődy László Ádám nyitrai püspök (aki ugyanúgy

²¹ KILIÁN 2000, 505–506.

²² KILIÁN 1993a, 65.

²³ KILIÁN–PINTÉR–VARGA 1992, 101–106.

²⁴ SUGÁR 1984, 394–405.

²⁵ KILIÁN 1993b, 195.

Pozsonyban, Bécsben és Rómában tanult, mint a testvére) Lengyelország felé utazván Egerbe érkezett, s a tiszteletére egy többórás fogadóünnepséget rendeztek. A *Hadingus Daniae et Hundingus Sveciae reges*²⁶ című színjátékot ennek az ünnepségnek a részeként adták elő a gimnázium udvarán. Ekkor még nem volt készen a püspöki palota épülete (amelyet éppen Erdődy Gábor kezdett építeni 1715-ben), így a magas rangú vendég fogadására a szabadtéri ünnepség tűnt a legalkalmasabbnak.

Amikor a vendég és kísérete az udvarra ért, s innen a legalsó sétányszintre fellépdelt, a püspökvendéget halk zeneszóval fogadták, de a zenészek valahol rejtve maradtak, s amint felértek az első sétányra mindketten, azonnal észre kellett venniük az őket fogadó kis diákokat, akik már jelmezeik miatt is különlegesek lehetettek, hiszen német öltözékben jelentek meg a püspöklegátus fogadásán. A második ösvényen szintén szabadtéri szimfonikus zenével köszöntötték a vendéget és kíséretét, s itt az egyik tanuló a nyitrai püspök tevékenységét és szolgálatát magasztalta. A harmadik szinten az alsó grammatikai osztály tanulói különféle ajándékokat nyújtották át a vendégnek. A következő sétányszinten hűséget fogadott az előkelő vendégnek a középső grammatikai osztály tanulócserege. Az ötödik sétányon a belső titkos tanácsos értelmét és bölcs tanácsait köszöntötték. A hatodik ösvényen a poéták a császári követet recitálva énekelt költeményeikkel üdvözölték. A hetedik szinten pedig a rétorok szájából a legkegyelmesebb vendégről, a legkegyesebb legátusról szólt a köszöntés, ahol Nyitra püspöke egy igen jól megfogalmazott és hatásosan előadott köszöntő beszédet hallhatott.

Az osztályok jelenlévő növendékei más-más nemzet öltözetében jelentek meg. Az elementárisok (első osztályosok) német ruházatot viseltek, talán azt is jelezve, hogy Nyitra püspöke Bécsben kapta a megbízatást, tehát innen érkezett Egerbe. Az alsó grammatikusok a hajdúk magyar viseletében, a középső grammatikai osztály tagjai a mórok öltözkéiben, a felső grammatikai osztály diákjai pedig mind piros, magyar viseletben jelentek meg. A poézis tagjai a múzsák viseletét öltötték magukra, s végül a rétorok lengyel ruhákban jelentek meg annak jeléül, hogy a püspök Lengyelországba igyekezik. A rétorok ezután hívták meg a püspököt és kíséretét az ebéd elfogyasztására. Mindegyik szinten köszöntő hangzott el, s a köszöntés után Nyitra püspökének (és a diákoknak a kivételével) valamennyi vendégnek a nekik felkínált bort is el kellett fogyasztaniuk. A vendég fogadásához egyéb kellékeket is használtak, lőfegyverekkel, kardokkal, zászlókkal, kürtökkel

²⁶ *Hadingus et Hundingus Reges*. Előadta a szintaxista és a grammatista osztály. „Sub dio in theatrum educit Hadingus Daniae et Hundingus Sveciae Reges mutui amoris victimae, quorum prior, ut quo in se animo esset Hadingus exireretur, mortuum se simulat ac vulgari jubet; cum vero Hundingus audita amici orte, ut suum in eum testaretur amorem, vitam sibi ultro ademisset. Hadingus quoque ne amore concederet nexuit a signo collum, spiritumque adstricto jugulo interclusit.” STAUD 1988, 131.

tették a jeleneteket változatossá. S ha egy-egy szintre a vendég felérkezett, s a neki felkínált italból ivott, hatalmasat dördültek az ágyúk is.²⁷

Valószínűleg ekkor, az ünnepi fogadás előtt (vagy után) mutatták be a *Hadingus Daniae et Hundingus Sveciae reges*²⁸ című előadást a püspök tiszteletére július 31-én, Szent Ignác napján. A magas rangú vendégen kívül a teljes káptalan és sok nemes is részt vett a szabadtéren rendezett előadáson. A darab két főszereplője a két Erdődy testvért szimbolizálta: a történet szerint Hadingus, Dánia királya és Hundingus, Svédország királya annyira szerette egymást, hogy amikor Hadingus téves információk révén arról értesült, hogy Hundingus meghalt, kétségbe esett, és bánatába belehalt. A hír nem volt igaz, de amikor Hundingus megtudta, hogy barátja meghalt, ő is ki akarta mutatni barátja iránti szeretetét, s önként vált meg saját életétől.²⁹ Mivel ebben az évben a szintaxis és a grammatikai osztály tanára Kunics Ferenc (1697–1763) volt, valószínűleg ő írta a drámát, amelynek a szövegét sajnos nem ismerjük.³⁰ Ekkor még fiatal, pályakezdő tanár, de amikor 1753-ban újra Egerbe helyezték, ő lett a jezsuita gimnázium rektora. 1753-ban megjelentette Kassán a(z általa lefordított) *Sedecziás* című „keserves játékot”, amelyet Giovanni Granelli írt. Az ajánlás Barkóczy püspöknek szólt, ő fizette a nyomtatás költségét.³¹ Az egri jezsuita háztörténet nem említi cím szerint a *Sedecziás* előadását, de azt igen, hogy 1753. július 31-én, Szent Ignác ünnepnapján a retorikai és a poétikai osztály is előadott egy darabot a püspök jelenlétében, ez a darab valószínűleg Kunics magyarítása volt.³²

A következő különleges előadás Felsőtárkányban volt, ahol 1724 májusában a tavon adtak elő egy „Ludus navalis”-t a püspök jelenlétében.³³ Azok a barokk látványosságok, amikor egy folyó vagy egy tó vizén adtak elő jelmezes, gazdagon díszített élőképeket virággal feldíszített dereglyéken, vagy éppen egy tengeri ütközetet játszottak el, nagyon népszerűek voltak a 17. századi Itáliában, valószínűleg a püspök is onnan hozta az ötletet.

²⁷ KILIÁN 2016, 339–340.

²⁸ *Hadingus et Hundingus Reges*. Előadta a szintaxista és a grammatista osztály. „Sub dio in theatrum educti Hadingus Daniae et Hundingus Sveciae Reges mutui amoris victimae, quorum prior, ut quo in se animo esset Hadingus exiretetur, mortuum se simulat ac vulgari jubet; cum vero Hundingus audita amici orbe, ut suum in eum testaretur amorem, vitam sibi ultro ademisset. Hadingus quoque ne amore concederet nexuit a signo collum, spiritumque adstricto jugulo interclusit.” STAUD 1988, 131.

²⁹ KILIÁN 2016, 340.

³⁰ KILIÁN 1993b, 195.

³¹ A drámaszöveg modern kiadása: *Jezsuita iskoladrámák* I., 851–906.

³² KILIÁN 1993b, 208.

³³ „Theatro etiam actores suos immisit frequentius. Tum imprimis cum Majales Calendas. Excellentimo Locí Epsicopo dedicaret., itemque alias cum ludo navali in piscina Tarkaniensi príncipes nobilíssimos quoque utriusque sexus hospites recrearet.” KILIÁN 2003, 196.; STAUD 1988, 137.

Erdődy püspök kedvelte a magyar történelmi tárgyú és a magyar szentekről szóló drámákat: 1729-ben Szent Imre hercegről, 1741-ben Szent Vác remetéről, 1742-ben Szent Buldusról, 1722-ben Hunyadi Mátyásról, 1741-ben Hunyadi Jánosról és a nándorfehérvári győzelemről mutattak be darabot a gimnazisták (107 szereplővel!), de több görög-római történelmi tárgyú színjátékra is sor került. Emellett a mitológiai színjátékok és a mártírdramák alkották a repertoár java részét. Saját családjának neves őseről, a törökök felett győzedelmeskedő Erdődy Tamásról 1740-ben, a tanév végén játszottak ünnepi színjátékot *Thomas Erdődus de turcis victor in Croatia* címmel. Erdődy Tamás (1558–1624) a török elleni harcok egyik ismert hadvezére, két ízben is Horvátország bánja (1584–1596; 1608–1615) volt. Horvátország védelmében számos csatát vívott, nem tudjuk, hogy a darab melyik hőstettéről szólhatott. Az ekkor szokásos díjakat gróf Buttler Lajos adta át a tanulóknak. Az iskolaépületben nem volt külön színházterem, a nagyszabású előadásokat szabadtéren (egy 1725-ben már újjáépített színpaddal) vagy az iskola mögötti „orgonás” sétányain rendezték. A szűkebb közönségnek szóló előadásokat a rendház ebédlőjében rendezték meg, 1717-ben a Xavéri Szent Ferencről szóló dráma a püspöki aulában volt.

1744 decemberében gróf Barkóczy Ferenc lett Eger új püspöke, aki korábban már egri kanonokként (1733) és szepesi prépostként (1740) is jól ismerte saját egyházmegyéjét. Egri püspöki (1745–1761) és aztán esztergomi érseki (1761–1765) működéséről, mecénási szerepéről több tanulmány is született, jelen kötetünkben is olvashatunk róla.³⁴ Tevékenységéből csak azt emelem ki, ami az új színházterem megépítésére és a saját családi reprezentációjára vonatkozik. A források szerint 1750-ben volt az új gimnázium alapkövetétele, az ünnepélyes megnyitóra 1754-ben került sor. A gimnázium második emeletén található színházterem 15 m 80 cm hosszú és 14 m 20 cm széles volt, a magassága 7 m 60 cm.

Lépcsőzetesen emelkedő széksorok voltak benne és karzata is volt. Emellett a nagy színházterem mellett volt egy kisebb méretű deklamációs terem is, ahol a deklamálón kívül csak néhány erre illetékes, jeles személy fért el. A színháztermet az átadás idejére díszesen kifestették, s a legelőkelőbb nézők természetesen úgynevezett zártszékben kaptak nézőhelyet, de a többség a hátrafelé emelkedő állóhelyen szorongott. A nézők az egykor díszes és széles lépcsőházban közvetlenül mehettek fel az utcáról a II. emeletre.³⁵

Sokféle hangszert, kelléket, sőt színpadi gépezetet („Machinula hydraulica”) is használtak.

³⁴ Lásd DÓBÉK Ágnes tanulmányát ebben a kötetben.

³⁵ KILIÁN 2016, 344.

Az új színházteremben egyre gyakrabban játszottak magyar nyelven, a repertoárban ebben a korszakban is a magyar és egyetemes történelmi témák és a mártírdramák voltak túlsúlyban, de mutattak be vígjátékokat is. Görög mitológiai történetekkel is szórakoztatták a nézőket, 1757-ben pl. az Egerben vendégeskedő görög múzsák panaszaírója (görög nyelven!), 1760-ban Flora és Pomona vitájáról játszottak. Összesen mintegy 80 előadás zajlott ebben az időszakban a jezsuita gimnáziumban. Természetesen most sem maradhatott el a püspök családjának a dicsőítése: 1761 végén a *Comes Franciscus Barkóczy Agriae ab Turcarum jugo vindex* című játékkal búcsúztak a püspöktől. A darab nagyapjának, gróf Barkóczy Ferencnek (1627 körül–1709) állít emléket, aki kiváló katona volt, s 1679-től császári tábornokként vett részt a török elleni harcokban.

Ugyanakkor nemcsak a gimnáziumban, hanem a püspök 1747-ben elkészült felsőtárkányi kastélyában³⁶ is volt előadás: 1759-ben a vendégszereplő jezsuita diákok epigrammákkal, versekkel, kronosztikhonokkal szórakoztatták ebédnél a püspököt és a meghívott vendégeket.³⁷ Ezután a poéták osztálya egy ismeretlen tárgyú drámát adott elő, majd a kisebbek táncjáték formájában Barkóczy életét vitték színre gyermekkorától kezdve püspökségéig.³⁸

Új korszak kezdődött a gimnázium életében Eszterházy Károly püspöki kinevezésével, aki 1762. június 29-én foglalta el egri püspöki székét. 152 előadásról van adatunk, egy magyar nyelvű drámaszöveg és több magyar, valamint egy magyar–latin színlap is fennmaradt ebből az időszakból. Ez egyrészt annak volt köszönhető, hogy működni kezdett a Barkóczy által alapított püspök nyomda, így lehetővé vált a színlapok egri kinyomtatása, másrészt maga a püspök volt az, aki saját reprezentációs és pasztorizációs céljai érdekében tudatosan erősítette az iskolai színjátszást nemcsak Egerben, hanem az egyházmegye más városaiban (pl. Máramaroszigeten, Ungváron vagy Gyöngyösön) is.³⁹ 1762 szeptemberében a jezsuita gimnázium mind az öt osztálya előadott egy darabot a tiszteletére: a retorikai, poétikai osztály tanulói *Joacház* bibliai királyról,⁴⁰ a felső grammatikai osztály *Primus Esztorásról*, az Eszterházyak őseitől, az alsóbb grammatikai osztály az ifjú Konstantinus császárról, a legkisebbek pedig Eugenius és Florillus angliai hercegekről és a börtönbe vetett Paulillusról.⁴¹ A *Joacház*-hoz készített színlap már Egerben készült, Bauer Károly József püspöki

³⁶ A Fuorcontrasti kastélyról bővebben lásd: DÓBÉK 2019; H. SZILAS 2018.

³⁷ STAUD 1988, 150.

³⁸ KILIÁN 1993a, 68.

³⁹ PINTÉR 2019b, 114–115.

⁴⁰ „*Joacház szomorú játék, Melly Egerben A'Jesus Társasága Érseki Iskolájának Nagyságos, Tekintetes, Nemes, Nemzetes Ifiúságától tartatott MDCCLXIIedik Esztendőben, Sz. Mihály havának napján.*” A színlap modern kiadása: *Jezsuita iskoladramák II.*, 929–930.

⁴¹ KILIÁN 1993b, 216.

nyomdájában.⁴² A *Primus Esztoras* valószínűleg ugyanaz az előadás lehetett, amellyel Eszterházyt a beiktatásakor köszöntötték. Ez a beiktatási ceremónia maga is egy több napig tartó, jól megkoreografált, barokk látványosság volt.

A rend feloszlatásakor készített könyvtári jegyzék szerint 3291 kötet volt a könyvtárban az abolíciókor (a kötetek összeírását 1774. március 10-én fejezték be).⁴³ Az ókori drámaszerzők közül Terentius és Seneca több példányban is megvolt, a 17. századiak közül Molière, Jean Racine, Nicoló Avancini, Martin du Cygne, Jacob Bidermann és Alessandro Donati drámáit őrizte az egri könyvtár. A 18. századi szerzők közül csak néhányat emelnék ki: Andreas Friz, Joseph Carpanius, Ignaz Weitenauer, Anton Claus, Franciscus Neumayr, Néricault és Metastasio művei több példányban is ott voltak a polcokon, s mellettük több gyűjteményes drámakötet (pl. a *Selectae Societatis Jesu tragoediae*, 1634) és talán több kéziratos drámaszöveg is volt a könyvtárban, amely összesen 57 drámakötettel rendelkezett.⁴⁴ Ez a szám összehasonlítva a többi jezsuita gimnáziuméval igen magasnak mondható.⁴⁵

Staud Géza adattárában csak 1773-ig kísérhetjük figyelemmel a gimnáziumi színházzal, pedig még legalább egy előadást rendeztek az exjezsuita időszakban is. Bárdos Kornél, Eger zenetörténetének kiváló monográfusa fedezte fel a gimnáziumban működő eucharisztiai társulat naplóját, ami erről az időszakról tudósít bennünket.⁴⁶

Magát a társulatot Eszterházy Károly egri püspökké való kinevezésével egy időben alapították, s a püspök is nagy figyelemmel kísérte a működését. A társulat tagjai rendszeresen gyóntak, áldoztak, részt vettek a litánián, együtt vonultak zászlójukkal a körmenetekben, és különös tiszteletben részesítették Nepomuki Szent Jánost, illetve az egyházmegye védőszentjét, Szent János evangélistát. Diáriumukban az egyházi év ünnepeinek megfelelően feljegyezték a Sodalitas működését, néhol adatokat is közöltek pl. a körmenetekben részt vevők számáról vagy az ünnepi beszédek témáiról is, de általában elég szűkszavúak a bejegyzések. Az 1776. augusztus 16-i bejegyzés már csak ezért is kitűnik a *Diáriumból*.⁴⁷ Ekkor érkezett Egerbe Giuseppe Garampi kardinális (1725–1792), akivel Eszterházy Károly római tanulmányai óta barátságban volt, s aki a létesítendő egyetemi könyvtár könyvanyagának beszerzésében is segítette őt. Ausztriai pápai nunciussá való kinevezése után 5 hónappal érkezett Egerbe négyna-

⁴² STAUD 1988, 152.

⁴³ *Elenchus Librorum in Collegio abolitae S. J. Agriensi*, Egri Érseki Egyházi Levéltár, Archivum vetus, 23. sz. Nr 149.

⁴⁴ SUGÁR 1989, 35–39.

⁴⁵ PINTÉR 1990, 139–147.

⁴⁶ *Diarium Almae, ac venerabilis Archi-Sodalitatis Augustissimi Eucharistiae Sacramenti Erectae in Episcopali Schola Agriensi* 1764. Lelőhelye: Hittudományi Főiskola, Eger. A továbbiakban rövidítve: Diarium.

⁴⁷ *Diarium* 135–136.

pos látogatásra. A leírás szerint az első napon a főpapok és a jeles városi polgárok látogatását fogadta, a második nap reggelén részt vett a jogászok vizsgáján, megtekintette a szemináriumot, a papi otthont, az épülő Líceumot, a csillagászati tornyot is. Ebéd után a város jelesebb épületeit és templomait nézte meg, majd a következő napon, a bűcsúvacsorán, este 7 órakor a gimnázium retorikai osztályának diákjai szórakoztatták egy színjátékkal: „sua praesentia condecorare dignatus est etiam declamationem rhetoricam de Leontico Politico a Rhetoribus Agriensibus insigniter productam.”⁴⁸ A látogatásról beszámolt a *Pressburger Zeitung* is, de a rövid hír nem tér ki a színelőadásra.⁴⁹ Az egri előadáshoz nem készült színlap, de egy 1670-ben, a luzerni jezsuita gimnáziumban nyomtatott színlap alapján rekonstruálni tudjuk a darab történetét.⁵⁰ Az első jelenetben Charon felengedi az alvilágból az idősebb Leontius, hogy láthassa unokáját. A magát Machiavelli tanulmányozásának szentelő fiatal Leontius gróf azonban elfeledi a vallást, ateista lesz, és az új államtudományt követi. Mikor éppen a temetőn áthaladva hazafelé tart egy lakomára, amelyet barátainak készített, lábával megvetően belerúg egy koponyába, amelyet vendégségbe hív. A lakomán Leontius és Machiavellus barátai vitatkoznak az udvari és a természeti törvényekről és erkölcsökről, amikor is megjelenik három árnyék (umbra), vagyis Leontius, Porphirius és Ascanius árnya, és a rettegő ifjak szeme láttára magával viszi Leontius lelkét az alvilágba. Ahogyan látható, ez a dráma is a Tirso da Molina-féle Don Juan-történet variánsa, újdonságát a Machiavelli-féle axiómákkal való szembeállítás, az erkölcs és a politika szembeállítása adja. A vita (colloquium) mellett Echo és Cháron szerepeltetése és egy közjáték színesíti a dramaturgiát. A szerzőt nem ismerjük, a darab forrása a színlap szerint a *Promontorium malae spei impiis periculose navigantibus propositum, sive Signum et nota reprobationis, procrastinatio poenitentiae* című darab, Paulo Zehentner S.J. (1589–1648) 1643-ban Grazban megjelent műve volt. A mű már korábban bekerült a magyar kutatók látóterébe: Borzsák István szerint a rossz reménység foka felé hajózó embereket a bűnbánatra indító, mintegy negyvenoldalas elmélkedés David Tscherning által készített címlapja az *Adriai tengernék syrénája* címlapképének az előzménye, de mindenesetre a *Szigeti veszedelem* néhány sorának az ihletője lehetett.⁵¹ A feltételezéssel foglalkozott Knapp Éva is.⁵² A kötet több ma-

⁴⁸ *Diarium* 136.; BÁRDOS 1987, 213.

⁴⁹ *Pressburger Zeitung*, 1776. augusztus 31. 70. sz. 6-7. <https://www.difmoe.eu/d/view/uuid:d09ef0b0-da11-11de-95b6-000d606f5dc6?page=uuid:4fd825f0-d9e4-11de-95dc-000d606f5dc6> (2022. 01. 10.)

⁵⁰ *Leontius sive pseudo-politicus punitus. Dramation. Datum Ludis Autumnalibus a Lyceo Catholico Societatis Jesu. Non. Sept. MDCLXX.* A 11 oldalas drámaprogramot Münchenben a Bayerische Staatsbibliothek -- P.o.lat. 1638-14 jelzettel őrzi. https://books.google.hu/books?id=_ZNEAAAA-cAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (2022. 01. 10.)

⁵¹ BORZSÁK 1959, 486–488.

⁵² KNAPP 2017, 38.

gyarországi könyvtárban (pl. a szatmárnémeti és a szombathelyi ferenceseknél,⁵³ a pozsonyi jezsuitáknál⁵⁴) is megvolt.

1775. augusztus 20-án Eszterházy püspök és a püspöki konzorcium levélben kérte a gimnázium igazgatóját, hogy ezentúl hétköznapokon legyenek az előadások, az ünnepnapon vagy hétvégén tartott bemutatókon ugyanis hatalmas volt a tömeg és a zaj. Ha ez a megoldás nem bizonyulna elégségesnek, akkor meg kell tiltani, hogy az előadásokat nők is látogassák. Egy hónap múlva arra kérte az iskola igazgatóját, hogy ne terheljék túl a tanulókat a sok megtanulandó szöveggel.⁵⁵ 1776-tól a ciszterci rendre bízta a tanítást az egri gimnáziumban. A ciszterek megtartották a templom és az iskola 10 fős zenekarát, de több előadásról már nincs tudomásunk. 1794-ben Török Lajos tankerületi főigazgató az egri ciszter gimnázium igazgatójának megtiltotta a declamációk és színjátékok tartását, azzal az indoklással, hogy az iskolai színjátékokra való felkészülés gyakran megzavarja a nyugodt és szorgalmas tanulást.⁵⁶ A központi rendelet célja azonban legalább ennyire a nyilvános érintkezés megtiltása volt a jakobinus összeesküvés után.

Az egri közönség azonban 1776 után sem maradt színházi előadások nélkül. A jezsuita iskolai színjátszás helyét ugyanis a szemináriumi színjátszás váltotta fel. A Telekesy püspök által alapított intézményt 1754-ig a jezsuiták vezették, ezután pedig (Barkóczy püspök akaratanak megfelelően) az egyházmegyei papok végezték a papképzést. Ettől kezdve püspöki iskola néven működött az intézet, amely jogi, bölcsészeti és teológiai felsőfokú képzést adott. Először 1749-ben rendeztek egy farsangi színjátékot a szemináriumban, de csak 1773-tól vált rendszeressé a színjátszás, s 1798-ig összesen 22 alkalommal volt színházi előadás a „püspöki iskolában”.⁵⁷ Elsőként Pápay Imre pap-tanár komédiáját mutatták be 1773 farsangján, később is a komédiák maradtak túlsúlyban, de játszottak magyar történelmi drámát (*De Salomone rege Hungariae et ducibus Geysa, Ladislao et Lamperto*), bibliai történelmi drámákat és római történelmi darabokat is. Ez a témaválasztás az összes katolikus papnevelőre jellemző volt: a ránk maradt drámakéziratok alapján leginkább Plautus- és Molière-átiratokat (Egerben pl. *A fősvény* egyik variánsát, *Szüköldi* címmel), pásztorjátékokat és magyar történelmi drámákat mutattak be az 1780-as, 1790-es években Pozsonyban, Győrben és Pesten is.⁵⁸

Az 1783-as egri farsangi előadás (*Józsefpátriárka*) délután négytől este 8-ig tartott, három közjáték volt benne, festett díszleteket is készítettek hozzá. Zenéjét maguk a kispapok adták elő, karnagyuk Mátyus János negyedéves teológus volt. Az a dal,

⁵³ EMŐDI 2010, 177.

⁵⁴ *Magyarországi jezsuita könyvtárak 1711-ig*, 1990, 167.

⁵⁵ KILIÁN–PINTÉR–VARGA 1992, 37.; BÁRDOS 1987, 138.

⁵⁶ Uo., 37.

⁵⁷ Uo., 214–220.

⁵⁸ *Pálos iskoladrámák*, 1990.

melyet hegedűk, fuvolák és cselló kíséretében Imrey Pál ötödéves teológus énekelt, nagyon megnyerte a püspök tetszését és meglegedését, a szemináriumban és otthonában, a püspöki palotában is gratulált a résztvevőknek. 1784 farsangján a Salamon magyar királyról és a Géza, László és Lampert hercegekről szóló darabban 10 zenész és 6 táncos növendék szerepelt, ugyanekkor, február 19-én a kispapok egy komédiát vittek színre a püspök jelenlétében.

Eszterházy fontosnak tartotta, hogy a tervezett egyetem épületében színházterem is létesüljön, ennek érdekében megváltoztatta az eredeti terveket, amelyekben ilyen nem szerepelt, sőt a fennmaradt számlák szerint asztalost és festőt is fizetett a színi terem elkészítéséhez, később az előadásokhoz borbélyt és szabót is alkalmaztak.⁵⁹ A terem 1782–1783-ban el is készült, s több adat is azt bizonyítja, hogy az előadások egy részét innentől kezdve a Líceum színháztermében, a II. emeleten rendezték.⁶⁰ Itt volt az az előadás is, amellyel Eszterházy Károly születésnapját ünnepelték 1783. május 4-én *Kozroes király* címmel.⁶¹

Az 1786 farsangján rendezett öt színjátékról a *Magyar Hírmondó* közölt részletes beszámolót március 29-i számában.⁶² A több napig tartó ünnepségsorozat igazi látványosság lehetett, a színielőadások mellett diadalmi oszlopok, zene és tűzijáték is tartozott hozzá.

Az első diadalmi oszlopon Eszterházy Károly címere volt felfestve ezzel a felirattal: „Nagy Károly, Eger főpapja, a legjobb atya”. Az oszlopok „trombitáknak vig harosogásai, és pistoljoknak vigadozó ki-lövési között emeltettek-fel és ment végbe e tüzi játék”. 1792-ben, 1793-ban és 1795-ben is voltak farsangi előadások a Líceum színháztermében. Ez utóbbi évben három darabot is bemutattak: február 10-én egy tragédia, február 12-én egy magyar vígjáték került színpadra, február 16-án pedig a törökök fölötti győzelemről játszottak egy latin nyelvű történelmi drámát a nemesi és városi közönség előtt.⁶³ A növendékek ezután is évről évre kérték a püspök engedélyét a bemutatókhoz, 1798. február 15-i az utolsó adatunk, de a minoriták háztörténete szerint a püspöki helynök engedélyével még 1800-ban, 1801-ben és 1803-ban is

⁵⁹ SUGÁR 1989, 36.

⁶⁰ „Reverendus Pater Amadeus cum reverenduo Patre Paschali...vadunt ad Lycaeam, ubi Alumni Seminaristae Ecclesiastici Tragoediam produxerunt in Confuxu magni interventium Dominorum et Civium et magnum applausum retulerunt.” KILIÁN–PINTÉR–VARGA 1992, 219.

⁶¹ *Kozroes király, Szomorú Játék, mely a Püspöki iskolában Elő Adatott Egerben MDCCLXXXIII. Esztendőben, Pünköszt Havának 4dik napján*, Eger, 1783 (OSZK Színháztörténeti Tár Pro 120. Modern kiadása: *Pálos iskoladrámák*, 1990, 507–510.

⁶² WELLMANN 1982, 37–38.; BÁRDOS 1987, 162.

⁶³ „Alumni adumbrant Actus heroicum Invictissimi quondam Principis Eugenij, Maximiliani et Palfi ad Futak, ubi Copiosissimae Multitudinis Turcarum Sangvinem effuderunt et totum Exercitum profligarunt. Hunc Actum Scenicum latino stylo ornato produxerunt et Omnium Applausum Consecuti sunt”. KILIÁN–PINTÉR–VARGA 1992, 219. A darab Buda 1686-os felszabadításáról szólhatott, főszereplői gróf Pálffy János altábornagy, II. Miksa bajor választófejedelem és gróf Savoyai Jenő voltak.

mutattak be vígjátékokat a Líceumban farsang idején. A színházterem ma is megtalálható a Líceumban, és az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem nagykancellárja, dr. Ternyák Csaba egri érsek tervei szerint hamarosan újra igazi színházteremként fog majd funkcionálni.

DÓBÉK ÁGNES

**THEATRE PLAYS IN FERENC BARKÓCZY'S
ENVIRONMENT¹**

Introduction: Ferenc Barkóczy, patron of literature and the arts

Ferenc Barkóczy (1710–1765), bishop of Eger and later archbishop of Esztergom, was a prominent figure of his time not only through the role he played in the church, but also through his activities promoting culture.²

Barkóczy emerged among the ecclesiastical intellectuals of his age. His patronage helped the publication of a literary works, especially works in Hungarian language. Dozens of writers have dedicated their books, poems, speeches, and plays to him, thanking him for supporting Hungarian literature,³ which began to appear in greater numbers at the end of the century.⁴

Rich sources related to Barkóczy also extend to other forms of the representation. We must also take into account his private library, which, according to the record, contained 517 books and manuscripts and testified to a deep understanding of contemporary European culture.⁵

During his tenure as bishop of Eger, between 1745–1761, several measures connected to him defined the culture of Eger and that of the whole of the diocese. He was the first prelate in Eger who embraced the role of a patron, who supported poets, artists, as well as publications. He had a printing house set up, which printed several Hungarian-language publications. His constructions reshaped the image of the city, and he also introduced innovations to the education of priests.

In recognition of his accomplishments, Maria Theresa appointed him archbishop. Continuing his work for cultural development, he founded a printing house also in Esztergom and wanted to transfer the archdiocese from Nagyszombat (today: Trnava) and Pozsony (today: Bratislava) to Esztergom. His premature death in 1765 prevented him from carrying out this large-scale plan, as he could spend only five years in the Archdiocese.

¹ The author is a junior research fellow of the Lendület (Momentum) Research Group 'Literature in Western Hungary, 1770–1820' of the Institute for Literary Studies of the Research Centre for Humanities of the Eötvös Loránd Research Network, Budapest.

² BITSKEY 1974.

³ DÓBÉK 2013.

⁴ SZILÁGYI–VADERNA 2010, 313–315.

⁵ DÓBÉK 2021.

His interests and taste were defined by the years he had spent in Rome. He studied at the Collegium Germanicum et Hungaricum in Rome between 1729–1733,⁶ and the cultural life of the city determined his patronage, taste and book-collecting.



Lukas Huetter (?–1760): *Noli me tangere* (1753) In the background of the painting is the Fuorcontrasti castle.

The present form of the Collegium was established in 1580. The institution was founded with the goal of training educated priests of Catholic spirituality. The new students also had to take an oath that after completing their studies, they would return home and serve in their home country. The aim of studying in Rome was for young ecclesiastic intellectuals to conduct high-level theological studies, to become well-versed in the issues of European politics and culture, and to establish contacts and connections in the papal court.⁷ It is an important fact that half of our

⁶ VERESS 1917, 146.

⁷ STEINHUBER 1895; SCHMIDT 1984; VILLOSLADA 1954.

eighteenth-century diocesan bishops studied in Rome. The young clerics, upon their return home, played an important role in the revival of the Hungarian Catholic church and faith. The importance of the Collegium Germanicum et Hungaricum, as well as its role in the training of the best professors of the Jesuit order, can also be measured in the constant presence of young Hungarian aristocrats in Rome during the throughout the eighteenth century.⁸

Barkóczy, upon his return to Eger, employed Italian master craftsmen for his building constructions, for example, he also built his Felsőtárkány manor house based on an Italian model. It is therefore no coincidence that Barkóczy gave his castle an Italian name, that is *Fuorcontrasti*, thus marking the isolation of his residence from the conflicts of the diocese.⁹ The manor has not survived, it has been preserved for posterity by two paintings. Both are the work of Lukas Huetter, a painter from Eger.

The bishop also maintained a rich correspondence with his Roman followers and papal agents. Barkóczy's direct contacts with Italy and the Collegium Germanicum et Hungaricum did not stop even after his return to Hungary, as shown, for example, by ten unpublished letters, preserved in the Archives of the Archdiocese of Eger, sent to Barkóczy from Rome.¹⁰

Plays in honor of Barkóczy, Bishop of Eger

In addition to occasional works of various genres, a number of plays were performed in honor and greeting of Barkóczy during his tenure as bishop and archbishop, and he personally attended the performance of these as well. Most of the plays were school dramas, which were performed in public for a particular illustrious events, such as induction as bishop or archbishop, visiting a school, name days or birthdays.

In this paper, I present plays dedicated to Barkóczy or performed in his presence. Some of them have already been presented in the existing literature, however, several new pieces have emerged during my research.

From Barkóczy's tenure as bishop, we have data on seven theater plays the performance of which he attended in person. We know the text of the plays in two cases: the sources mention one Hungarian and one Latin-language performance. We do not know the text in four cases and only know about the performance from the *historia domus* of the orders or from the playbill. The edition of the drama of Ferenc Kunics dedicated to Barkóczy, but we have no information that the bishop attended the performance.

⁸ BITSKEY 1991; BITSKEY 1996a; BITSKEY 1996b.

⁹ DÓBÉK 2019.

¹⁰ DÓBÉK 2020.

Title	Year	Author	Location	Occasion	Lang.	Text	Collection
[?]	1745	[?]	Eperjes (today: Prešov, Slovakia)	Celebration of Barkóczy, as a new bishop	[?]	[?]	Historia Domus of Jesuit order
<i>Constantinus Porphyrogenitus</i>	31 July 1754	Ferenc Faludi	Eger, Jesuit school	In honor of Ferenc Barkóczy	Hung.	full text	Budapest University Library, Cod. H. 20.
<i>Sedeciás</i>	1751–1755 [?]	Ferenc Kunics	Eger	[?]	Hung.	full text	National Széchényi Library
<i>Virtus Amore et Timore fortior sive Alanus tragoedia</i>	1756	[?]	Podolin (today: Podolíneec, Slovakia)	Visit to the Piarist school	Latin	full text	Cathedral Library of Esztergom, Coll. II. 80. 5
<i>Cyro Persarum Rege</i>	13 and 27 November 1757	[?]	Felsőtárkány	For Barkóczy's guests	Ital.	[?]	Cathedral Archives of Eger, AEV E. 3345, 254, 256.
[?] – Roman-themed musical play with dance	1759	[?]	Eger, Bishop's Palace	For Barkóczy's guests in the Bishop's Palace	Latin?	[?]	Cathedral Archives of Eger, HistJes. II. K. 124–125.
<i>Boldizsár király (King Balthasar)</i>	1761	[?]	Eger	at the end-of-year ceremony of the Jesuit school	Hung.	only playbill	Székesfehérvár, Bishopric Archive

First, the students of the Jesuit school in Eperjes [Prešov] celebrated him as a new bishop in 1745. The performance is listed in the database of Hungarian Jesuit plays, but the manuscript and the title are unknown.¹¹

Ferenc Kunits Jesuit published his play *Sedeciás* translated from Italian dedicated to Barkóczy.¹² It was performed in Hungarian while Kunics occupied the rector's

¹¹ STAUD III, 426.

¹² KUNICS 1753.

office in Eger between 1751 and 1755, but we have no more precise data on the performance. The writing the translation is based is the work of the Jesuit author Giovanni Granelli.¹³

Barkóczy played a major role in the rebuilding of the Jesuit school in Eger, which also housed a banquet hall and a stage. In 1754, the students of the school dedicated a play to Barkóczy to thank him for his support. The performance took place on 31 July 1754, at the festival of Saint Ignatius of Loyola, on the elaborate stage that Barkóczy had had built for the school plays.¹⁴ The title of the play is *Constantinus Porphyrogenitus*, and it was written by Ferenc Faludi. It focuses on the time before Constantine the purple born came to power, the period when Romanos governed the Byzantine Empire for a long time instead of Constantine, the legitimate ruler. Examining the forces driving the plot of the play and the aspirations of the actors, the literature emphasized the decisive role of the dramatic artifice.¹⁵

Just like Barkóczy, Faludi also lived in Rome, and the five years he spent there defined his oeuvre as a writer, and he was also admitted among the members of the Academy of Arcadia.¹⁶ Researchers have been unable to identify the original version or model of the play performed in Eger, but they are unanimous in thinking that it was written based on an Italian text, as one of its manuscripts includes the entry „translated from Italian”.

During my research, I was able to find the work that formed the basis of Faludi's translation. A four-sheet playbill from 1748 can be found in the Augusta library in Perugia, titled *Costantino Porfirogenito*, which includes the title, the summary of the plot, and the characters of the play, as well



First page of *Costantino Porfirogenito's* playbill, the source of the drama of Ferenc Faludi (Biblioteca Augusta has contributed to the publication of this image.)

¹³ ALSZEGHY–CZIBULA–VARGA 1992, 851–906.

¹⁴ STAUD 1981, 309; STAUD III, 145. Edition of the text of the school drama: ALSZEGHY–CZIBULA–VARGA 1992, 151–210.

¹⁵ NAGY 2011. For a artifice in historical dramas, see PINTÉR 2019a, 139–146.

¹⁶ SÁRKÖZY 2005; For the poetry of Faludi, see KOLTAY–KASTNER 1922.

as the characters of the particular acts and scenes.¹⁷ The author of the play is not listed on the print, and the cover suggests that the play was performed during the carnival period of 1748 in the central Roman Jesuit college, Collegium Romanum [Collegio Romano]. The texts of specific acts have unfortunately not survived, so it is impossible to conduct a critical comparison of the two texts.

However, even based on the available source, we can conclude that Faludi must have used this script as the source for his translation. The Italian preface (*Argomento*) is a brief summary of the plot, and the same summary text introduces Faludi's drama (*Elöljáró beszéd*). The translation of Faludi closely follows the Italian original, but his own style is also reflected in the text. The individual acts and their scenes as well as the names of the persons in them are the same as in the Italian original.¹⁸ According to the playbill, the Italian drama was performed in 1748, when Faludi was no longer in Rome. However, the play may have been performed during Faludi's stay in Rome at the Collegium Romanum, but no documentation has survived about. Faludi probably got to know the play in Rome and then translated it into Hungarian. His other play, the *Caesar Aegyptus földjén* (*Caesar in the land of Egypt*) is also a translation from Italian. The author of the Italian original is Giulio Cesare Cordara, who was a teacher at the Collegium Romanum and a good friend of Faludi. Thus, beyond his personal connections Faludi could easily get to know the script through him or through the Hungarian students studying at the Collegium Romanum. It is also possible that they sent it to him to Hungary.

The play also has another, Italian-language version. This version was published in 1746, and the play was performed in the Palermo Jesuit college.¹⁹ The full text of this variant has survived and shows several differences compared to the 1748 Rome version, which was the basis of Faludi's work. The various versions of the text show that it was a popular play in Jesuit colleges in Italy.

The next time we have data about celebrating Barkóczy with a play from 1756. Barkóczy was greeted in Podolin [Podolíneč] by the students of the Piarist school staging the Bible-themed tragedy *Virtus amore et timore fortior* (*Virtue is stronger than both love and fear*).²⁰ István Kilián mentions the title of the play based on a Slovak

¹⁷ Costantino, 1748. Collection: Augusta Library, Perugia, Misc. Ant. A 8. 27.

¹⁸ The „Argomento” that survives in the Italian original has several Hungarian textual versions. The 1750 program of the drama was published by Andor Tarnai (TARNAI 1968, 563–564). The revised text of Faludi was published twice by Miklós Révai (FALUDI 1787a; FALUDI 1787b). We have several manuscript copies of Faludi's drama left over from the years before Révai's edition. A significantly revised text was prepared for the theatre play performed in Eger in 1754 in honor of Barkóczy. See ALSZEGHY–CZIBULA–VARGA 1992, 147–148, 208–210. The text of the earliest version from 1750 follows the Italian original most closely, this supports the claim in the literature that Faludi later reworked the drama.

¹⁹ Costantino, 1746. Collection: Biblioteca Comunale Leonardo Sciascia, Palermo, CXXXVI A 96 2.

²⁰ *Virtus Amore et Timore fortior sive Alanus tragoedia*, [20] p. Collection: Esztergom Cathedral Library, Coll. II. 80. 5.

manual, but he has no knowledge of its manuscript.²¹ I have found the manuscript of the play in the Cathedral Library of Esztergom. The *Dedicatio* addressed to Barkóczy is followed by the characters, although the names of the persons who played them are not listed. Following a brief presentation of the plot of the play, they wrote ten anagrams in praise of Barkóczy, and these were likely read out before the play or in the intermissions between the acts. Based on the cover, Andreas Moszczinsky attended the event, representing the local nobility, as did János Okolicsány, vice comes from Zemplén.

There were two opera performances in 1757 in the lobby of the Fuorcontrasti mansion in Felsőtárkány, on 13 and 27 November. The piece performed was *Cyro Persarum Rege, et Tomyri Massagetarum Regina* (*Cyrus, king of Persia and Tomrys, the queen of the massgeta people*). The performers included Italian singers.²² The name of the author was not included in the *historia domus*. Its protagonist is the great king of Persia, the founder of the Persian empire, who became a popular operatic hero especially through Metastasio's script (*Ciro riconosciuto*). The Metastasio reception in Hungary gained ground in different cultural settings; we encounter Metastasio plays in both secular and ecclesiastic environments.²³ Regarding the Cyrus plays, it is not certain that we are dealing with Metastasio's *Ciro riconosciuto* in every case, since in drama literature we often encounter the archetype based on the biblical story of the shepherd who became king. We indeed have information on a Cyrus-themed performance in 1727 in Szatmár (Satu Mare), before the 1736 premiere of *Ciro* in Vienna. During this period, Andreas Friz's Cyrus play was also very popular, which is often mentioned as a Metastasio adaptation, although it was definitely considered an independent work at the time. His text was created in 1752, so we cannot definitively consider performances staged after this date Metastasio receptions.²⁴

The Jesuits' *historia domus* recounts a 1759 event, when Barkóczy and his guests had lunch in good spirits, followed by the students of the grammar and poetry classes staging a Roman-themed musical play with dance inserts for their entertainment.²⁵

Barkóczy was last celebrated in Eger in 1761, with the play *Boldizsár király* (King Balthasar): the dedication of the play was staged at the end-of-year ceremony of the Jesuit school, and it addressed his appointment to archbishop. The Eger playbill

²¹ KILIÁN 2002, 145.

²² *Producta hodie post Stam bore meridiana fuit in Aula Episcopali Opera (ut vocant) Italice per Castratos Suae Excellentiae Musicos de Cyro Persarum Rege et Tomyri Massagetarum Regina, cui operae invitatus interfuit P. M. Guardianus cum P. Andrea Concionatore. Liber inventarii conventus Agriensis Minoritarum.* Collection: Cathedral Archives, Eger, AEV E. 3345, 254., 256. The literature also mentions the event: BÁRDOS 1987, 17.

²³ ZAMBRA 1919; SÁRKÖZY 2003; BAGOSI 2011.

²⁴ CZIBULA 2016, 84.

²⁵ BÁRDOS 1987, 137.

was unearthed from the Episcopal Archives of Székesfehérvár, and the print was presented by István Kilián. The playbill includes a summary of the plot of each scene as well as a drama scheme printed with the cast. According to this, the residents of Eger became acquainted with this historical play in 1761. This also proves that scripts in the Hungarian language may have become common in Eger in the second half of the 18th century. The Jesuit school had a richly equipped set of scenery and costumes, technical equipment to create the perfect color illusion, and a rich drama production.²⁶

Plays in honor of Barkóczy, Archbishop of Esztergom

The 1761 Eger premier was already followed by plays from his time as archbishop. From the years following his induction as archbishop, we know five additional pieces dedicated to him, three in Latin and two in Hungarian.

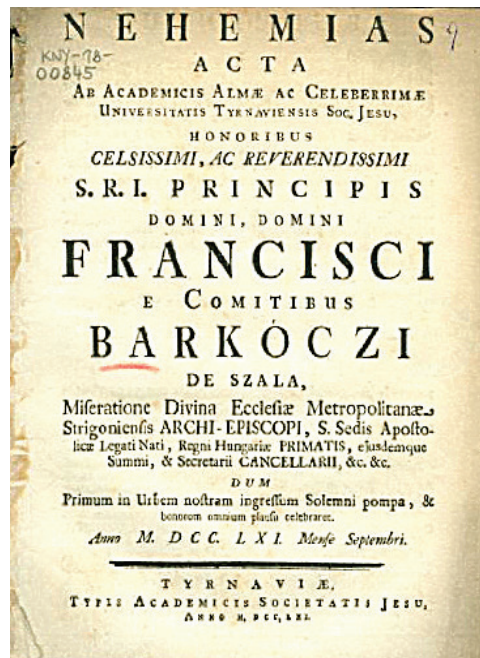
Title	Year	Author	Location	Occasion	Lang.	Text	Collection
<i>Nehemias</i> (<i>Nehemiah</i>)	1761	[?]	Nagyszombat (today: Trnava, Slovakia)	on the occasion of archiepiscopal inauguration	Lat.	Only playbill	University Library, Budapest KNYt KNY. 18. 00845
<i>Monumentum pietatis quod supremo suo praesidi musae Tyrnavienses</i>	after 1762	[?]	Nagyszombat (today: Trnava, Slovakia)	Barkóczy's visit to the Nagyszombat college	Lat.	full text	Cathedral Library of Esztergom, Coll. I. 39. 23.
<i>Play with music: Festis honoribus celtissimi a reverendissimi S. R. I. principis Francisci e comitibus Barkóczy de Szala [...]</i>	1763	[?]	Esztergom	Barkóczy's name day	Lat.	full text	Cathedral Library of Esztergom, Coll. I. 39. 17.

²⁶ KILIÁN 1974.

<i>Salamon</i> (<i>Solomon</i>)	1764	János Illei	Nagyszombat (today: Trnava, Slovakia)	[?]	Hung.	only playbill	Cathedral Library of Esztergom, Coll. II. 97. 5
<i>István, szomorú játék</i> (<i>Stephan, tragedy</i>)	1765	[?]	Nagyszombat (today: Trnava, Slovakia)	[?]	Hung.	full text	Cathedral Library of Esztergom, Coll. II. 97. 5

The Esztergom Primate Archives hold a description that is a summary of the 1761 September minutes of the commissary on Barkóczy's induction as archbishop.²⁷ It reports on the staging of the play *Nehemiás* (*Nehemiah*) after the ceremony, which was performed by the students of the Jesuit school. The topic of the school play befits the event: Nehemiah was cupbearer to the king of Persia. He always stayed loyal to his king and participated in the construction of the walls of Jerusalem. A printed version of the playbill also survived. Here we can read the names of the characters and a summary of the scenes of the five acts.²⁸

In the manuscript description of the event, the commissary briefly presents the biblical topic of the play, and he emphasizes the fact that the cast included the students of the poetry class and the older students of theology. The play was followed by a closing celebration, which was quite spectacular with dancers who were trained by a dance master from Pozsony [Bratislava]. This closing show



The title page of the play *Nehemiás* (*Nehemiah*), performed in honor of Barkóczy

²⁷ Primate Archives, Esztergom, AEV 1326/14/1.

²⁸ *Nehemias* 1761.

is when the poems saluting Barkóczy that have also resurfaced from the Esztergom archives may have been read.²⁹

Another script was written on the occasion of Barkóczy's visit to the Nagyszombat [Trnava] college.³⁰ Its author is unknown and, it does not contain a date, but it is dedicated to Barkóczy, the superintendent of the country's educational institutions, so it is certain that the text was created after 1762. Based on the manuscript, the salutation dedicated to Barkóczy was accompanied by two elegies, one ode, one play, and a short poem accompanying the play. The elegies, odes, and play are in Latin, but a shorter, German-language salutation and a Hungarian poem also formed part of the celebration, thus also increasing its representative character. The longer odes preceding the play display the characteristics of Baroque occasional poetry: they use ancient verse forms and an extensive Baroque mythological apparatus, to salute Barkóczy. They list all his previous deeds and present him as an example to follow in the poems, as a person who is also a „friend of the Muses”, is a patron of the arts, and fights a lot for suitable education for noble young men.

The play following the poems was meant to be a school play, and the names of the characters invoke Virgil's shepherds. It consists of five acts, and the poetic rivalry of the shepherds, Megacles and his sons Alexis and Menalcas, Thoas, priest of Apollon, as well as Amynthas, sets Nagyszombat [Trnava], the location of the acts, in a bucolic setting. The names of the performers were not listed, but students must have played the roles. The play is followed by a Hungarian-language poem: the poem was the text of the shepherds' chorus, and it belonged to the plot of the play. The text of the chorus is followed by short farewell phrases written in Latin finishing the celebration with two epigrams related to the play. Barkóczy was celebrated with poems or plays on many occasions, but few similar manuscripts have survived based on which the whole process of the celebration can be reconstructed.

In 1763, the archbishop celebrated the feast day of his Patron Saint's in Esztergom. Several of the poems and a play saluting him that were written for this representative occasion have survived.³¹ It was on this occasion that Barkóczy celebrated mass on the occasion of the wedding of János Erdődy, supremus comes of Varasd and Anna Széchenyi in the Bakócz chapel. György Széless wrote a poetic letter (*Hirdető levél*) for the event, which was also presented in the literature.³² In addition to the poetic letter, the literature also presents a play performed on this occasion by students of the Jesuit school.

²⁹ DÓBÉK 2016.

³⁰ *Monumentum pietatis quod supremo suo praesidi musae Tyrnavienses*, 1761, [39] p. Collection: Cathedral Library of Esztergom, Coll. I. 39. 23.

³¹ For example: Witte 1763. Collection: Cathedral Library of Esztergom, Coll. I. 39. 14.

³² HUBERT-SZELESTEI N. 2007.

In the first scene of the play, the muses arrive at the castle hill of Esztergom, then in the second scene, Apollon and Natalis praise Barkóczy and they talk about the wonderful image of Esztergom and the new, magnificent buildings. Scene three focuses on the young couple: Everyone is happy about the marriage between Nicon and Neria, and they build a triumphal arch with their coats of arms, then all the characters praise the archbishop who enters with the young couple. The play also includes songs in German, which might have been accompanied by professional musicians.

Finally, we know of two Hungarian-language historical plays dedicated to Barkóczy. The literature has reported on the play *Salamon (Solomon)*, staged successfully in 1764 at the noble convictorium of Nagyszombat [Trnava].³³ Barkóczy might have attended the performance as well since the manuscript playbill held in Esztergom includes poems addressed to the archbishop after the summary of the play and the list of persons participating in the play. The Esztergom manuscript does not contain the text of the play. The play is the work of János Illei, and we can find its critical edition in volume of *Jezsuita iskoladramák 4/1 (Jesuit school plays 4/1)*, under the title *Salamon király, Lászlónak foglya (King Solomon, prisoner of Ladislaus)*.³⁴ The content, the cast, and the substantive summary preceding the play are the same, but we did not know the poems accompanying the show before.

One more play has survived from the following year, 1765 (*István, szomorú játék/ Stephen, tragedy*), which the Jesuit boarders performed in Nagyszombat [Trnava], in the presence of the archbishop. The manuscript contains the program followed by the poems greeting Barkóczy with the topos of the occasional poems.³⁵

4. Plays in Barkóczy's library

We can conclude that Barkóczy had a particular fondness for theater performances not only from the many theater plays dedicated to him, but also from the significant number of volumes in his library containing plays.³⁶ The playwright Barkóczy had

³³ HUBERT–SZELESTEI N. 2007, 522–525.

³⁴ ALSZEGHY–CZIBULA–VARGA 1992, 299–324. For more information on the drama and János Illei, see PINTÉR 2019a, 269–279.

³⁵ HUBERT–SZELESTEI N. 2007, 529–531.

³⁶ The index of his library can be found in the Esztergom Primate Archives. The book inventory was prepared after the death of the archbishop in 1765, at which time the library was located in Pozsony [Bratislava]. Here it should be noted that the volumes listed certainly did not represent all of Barkóczy's books. In fact, in the list the compilers included the volumes of his private library in his castle in Pozsony [Bratislava], but he could also have kept books in several other places, as Esztergom, Nagyszombat [Trnava], Pest. In the register there are a total of 517 titles (of which 27 are manuscripts) in dimensional groups, but mostly the books were listed without any system. For the identified items in Barkóczy's book catalog, see DÓBÉK 2021.

collected the most was Metastasio, with twenty volumes in total. In the eighteenth and nineteenth centuries, Metastasio's works were often the source of Hungarian school plays, so Barkóczy also could have encountered excerpts and dialogs in the performances that he already knew from his previous readings.

His Goldoni series (Venice, 1753) consists of eleven volumes containing all the plays of the comedy writer published till that time. Goldoni became better known in Hungary at the beginning of the nineteenth century when his comedies were imported to Hungarian stages by Italian troops.

The books containing dramatic works also include the Bible-themed tragedies of the Franciscan Minorite monk Giovanni Antonio Bianchi who published under the pseudonym Annutini. Italian author Girolamo Gigli's tragedy *Il Ruggiero re di Sicilia* is also listed in the index. The play was performed at the 1729 carnival in Rome. Barkóczy's books also included Moliere's collected works in Italian as well as the plays of Terence and Plautus from the authors of the antiquity. Based on the books' publication dates, he bought some of the books in Rome, and he purchased a smaller part in Hungary when he was already a prelate.

5. Conclusion

Upon their return to Hungary, bishops, superiors, and teachers high in the Catholic ecclesiastic hierarchy primarily supported publishing of the original Latin or the Hungarian translation of the books and plays they had come to know in Italy. As a result, during the eighteenth century, a lot of Italian Pietists' works were translated and published and Italian plays were translated and performed. The three main areas of the diffusion of Italian culture into eighteenth-century Hungary were the ecclesiastic literature, scholastic theater and castle theaters, and libraries. The cultural contributions of Barkóczy, whose taste and cultural interests were greatly influenced by his years spent in Rome is a prime example of this process.

Among the plays performed in honor of Barkóczy, I presented here several that were previously unknown to researchers, but the research cannot be considered complete, and even more manuscripts and prints can be expected to appear. The life of Barkóczy as a prelate was accompanied by theater performances which include several plays in Hungarian, thus exemplifying Barkóczy's preference for Hungarian-language literature.

One common form of saluting ecclesiastic dignitaries was to stage plays. However, a minority of the plays were staged in Barkóczy's closer circle, so watching plays must have been part of his personal interest. Where did this interest originate? In the first half of the 18th century, plays were performed only in the castles of aristocratic families and in ecclesiastical schools for educational purposes or at ecclesiastical

representation events. The language of most performances was Latin. Barkóczy might have encountered monumental, elaborate plays in Rome for the first time. Like in all educational institutions under Jesuit leadership, scholastic theater was also an important forum of education in Collegium Germanicum et Hungaricum and in Collegium Romanum.³⁷

The chronicles of the Collegium Germanicum et Hungaricum show that theater was a popular form of college entertainment in the eighteenth century. Plays were mostly staged at colleges during carnival season, which was preceded by the election of a king. This meant that the students chose a king for the carnival season, who enjoyed privileges during this time. Unfortunately, we know little about the school plays performed at the college, and the titles of the plays were only noted down sporadically. However, several manuscript and printed texts survived in the archive of the institution from the plays performed there.³⁸ Most were from the second half of the eighteenth century, written by Jesuit authors in Rome or being Metastasio adaptations. Barkóczy probably attended theater performances every carnival season during his studies in Rome, and he might have had the opportunity to watch theater plays in the palaces of the families he was allowed to visit during the school holidays.

³⁷ OLDANI–YANITELLI 1999.

³⁸ *Il Gionata, componimento sacro per musica da cantarsi nel Collegio Germanico Ungarico* (Roma: nella Stamperia d'Angelo M. Ansillioni, 1768). Collection: Historical Archives of the Collegium Germanicum Hungaricum (hereinafter referred to as: CGH), Hist. 535.; *Il popolo di guida liberato dalla morte per intercessione della regina Ester [...] da cantarsi nel Collegio Germanico Ungarico* (Roma: per Angelo Maria Ansillioni, 1769). Collection: CGH Hist. 535.; *Gioas Re di Guida, componimento sacro per musica del Sig. Ab. Pietro Metastasio romano da cantarsi nel Collegio Germanico Ungarico* (Roma: dalle Stampe del Casaletti a S. Eustachio, 1777). Collection: CGH Hist. 535.; *Giuseppe riconosciuto, componimento sacro per musica da cantarsi nel Collegio Germanico Ungarico* (Roma: per il Casaletti nel Palazzo Massimi, 1782). Collection: CGH Hist. 535.; *Il trionfo di Mardocheo, componimento sacro per musica da cantarsi nel Collegio Germanico Ungarico* (Roma: dalle Stampe del Casaletti a S. Eustachio, 1778). Collection: CGH Hist. 535.; *Il delinquente onorato, tragicomedia*, 1787. Manuscript, collection: CGH Hist. 530. Other manuscript Latin and German drama texts from the 18th century, staged at the Collegium Germanicum et Hungaricum: CGH Hist. 531 (German), 532, 533, 534 (Latin).

NORBERT MEDGYESY S.

PRÄFIGURATIONSTYPEN UND SINNBILDER IN DEN MYSTERIENSPIELEN VON SCHOMLENBERG AUS DEN 1740ER UND 1750ER JAHREN

Einführung zum Schauspiel in Schomlenberg

Schomlenberg ist seit den 1440er Jahren ein von den Franziskaner-Observanten betriebener Marienwallfahrtsort. Seit seiner Gründung besteht hier durchgehend die Bibliothek,¹ und es gab lange Zeit eine Buchbinderwerkstatt, ab 1667 das Gymnasium und ab 1675 die Druckerei.² Als erste Ausgabe der Druckerei erschien das Gesangbuch *Cantionale Catholicum* im Jahr 1676, herausgegeben von dem Franziskaner Kirchenmusiker János Kájoni (Johannes Caioni, 1629–1687).³ Zwischen 1721 und 1785 wurden am Karfreitag und an einigen anderen Feiertagen fast jeden Jahres ungarischsprachige, vor allem in Gedichtform verfasste Passionsspiele im Franziskanergymnasium aufgeführt, welche von den Lehrern des Gymnasiums geschrieben wurden und bei deren Vorführungen von 80 bis zu sogar 120 Schüler auf der Bühne standen. In dem am östlichst liegenden Teil der westlichen europäischen Region, wo Gottesdienste nach lateinischem Ritus gefeiert werden – das bedeutet in den Ostkarpaten und für die längste Zeit in Schomlenberg –, erfreute sich das Passionsspiel bis zu den 1780er Jahren besonderer Beliebtheit. Von den klassischen Mysterienspielen, die sowohl von allegorischen als auch von volkstümlichen Merkmalen geprägt sind und seit dem Mittelalter existieren, sind insgesamt 104 Schuldramen bekannt.⁴ Die Aufführungen fanden auf drei Bühnen (im Himmel, auf der Erde und in der Hölle) statt und stellten die wichtigsten Geschehnisse der Heilsgeschichte, vor allem die Leidensgeschichte Jesu vor. Der Großteil dieser Mysterienspiele blieb in der im Jahr 1774 zusammengestellten, 1344-seitigen, handschriftlichen Sammlung *Liber Exhibens Actiones parascevas*...⁵

¹ Erzsébet Muckenhaupt untersucht in ihren Werken sowohl die Geschichte als auch die Bedeutung der Buchbinderwerkstatt und der Druckerei: MUCKENHAUPT 1999.

² *A csíksomlyói ferences nyomda és könyvkötő műhely. Kiállítási katalógus*. 2007; MUCKENHAUPT 2009.

³ Hrsg. von DOMOKOS 1979. Die Melodien der zweiten Ausgabe des Gesangbuches *Cantionale Catholicum* (1719) wurden in der Handschrift *Deák-Szentes kézirat* niedergeschrieben im 18. Jahrhundert u. in Schomlenberg, aufbewahrt. Veröffentlicht von KÖVÁRI 2013a.

⁴ Die Daten von Márta Zsuzsanna PINTÉR sind angegeben in: *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátzásának forrásai és irodalma 1800-ig*, 1992, 44–77, nr. 10–89f.

⁵ *Liber Exhibens Actiones parascevas ab anno 1730 usque ad Annum 1774 diem aprilis 27. Libellus, Scholarum Csik Somlyoviensium, nihilominus Mediam Syntaxeos, ac Grammatices signanter, specialiter concernens; et continens Repraesentationem, Enuclationem Mysteriorum Passionis Dominicae, seu*

sowie in den Manuskriptenbänden *Actiones Comicae*⁶ und *Actiones Tragicae*⁷ erhalten. Ihre Veröffentlichung ist zurzeit in der Buchreihe *Régi Magyar Drámai Emlékek – Ferences iskoladrámák* [Alte Ungarische Dramendenkmäler – Franziskaner Schuldramen] der Forschungsgruppe für Alte Ungarische Dramengeschichte zur Herausgabe vorbereitet.

In dieser Arbeit werden die Struktur, die biblischen Präfigurationen und die Allegorien der in den 1740er und 1750er Jahren aufgeführten Passionsspiele behandelt. Dabei wird versucht, die Fragen zu beantworten: Inwiefern waren die in den Stücken benutzten Präfigurationen eigenartig? In welchem Maße können sie mit den Franziskaner-Autoren verbunden werden?

Szenen aus dem Neuen Testament auf der Bühne von Schomlenberg

Die Leidensgeschichte Jesu Christi wurde in Schomlenberg aufgrund der Zusammenstellung der Passionsgeschichten der vier Evangelien (Mt 26,36–27,66; Mk 14,32–15,47; Lk 22,39–23,56; Joh 18,1–19,42) aufgeführt. Die bekannten oder unbekanntenen Franziskaner-Dramatiker zitierten die Bibel⁸ wortwörtlich sehr selten, meistens nur, wenn Jesus die Worte am Kreuz sprach, außerdem im Passionsspiel aus dem Jahr 1757, als Jesus während seines Prozesses (in seinem Verhör) vor

Actiones Tragico-Parascevas, Devoto Populo ad aedificationem quott Annis exhiberi solitas, in usum faciliorem Moderatorum sedulo congestas. Confectus 1774. (Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára [Bibliothek des Franziskanerklosters von Csíksomlyó, CSFKK], Csíksomlyó, A VI 7/5275; im Weiteren als *Liber Exhibens...* bezeichnet.)

⁶ *Actiones Comicae in vitia invectivae ac ex adverso ad heroicos virtutum actus extimulantes.* Csíksomlyó, 1776–1780. (CSFKK A VI 8/5276.)

⁷ *Actiones tragicae sanctissimam domini et redemptoris nostri passionem ac mortem, aliaque sacrae et evangelicae historiae mysteria lamentabiles casus in ea signatos, divinaeque justitiae ac misericordiae exempla piae Christi-fidelium meditationi et compunctioni scenice proponentes.* Csíksomlyó, 1776–1780. (CSFKK A VI 6/5274.) Die neueste Zusammenfassung über die Dramen des Bandes *Actiones Comicae* und *Actiones Tragicae* siehe CZIBULA–DEMETER 2016, 440–413.

⁸ Hier werden jene Exemplare aus dem lateinischen Bücherbestand der Franziskaner-Bibliothek in Schomlenberg aufgezählt, welche auch János Kájoni benutzte, das bedeutet sie konnten zur Zeit der Aufführungen im 18. Jahrhundert ganz bestimmt verwendet werden: 1.) *Biblia Sacra.* Venezia, Lucantonio Giunta, 1519. Bücherbestand der Franziskaner im Szekler Museum in Szeklerburg/Miercurea Ciuc/Csíkszereda [CsSzM], Ltsz. 2231.; 2.) *Biblia sacra vulgatae editionis Sixti V. Pont. M. iussu recognita, et Clementis VIII. auctoritate edita,* Coloniae Agrippinae [Köln], sumptibus Haeredum Bernardi Gualteri et Sociorum, 1647. CsSzM, Ltsz. 2216. (Siehe: *Bibliák a Székelyföldön.* (XIV–XVII. század), 2000, 21, nr. 6; 28, nr. 3.) Das in Schomlenberg vorhandene Exemplar der Übersetzung von Káldi: *Szent Biblia. Az egész keresztyénségben bé-vött régi deák bötiüböl magyarra fordította a' Jésus-alatt vitézkedő társaság-béli nagy-szombati Káldi György pap.* Béchben, nyomtatta Formika Máté, 1626. CsSzM, Ltsz. 6235–6237., siehe *Bibliák a Székelyföldön*, 2000, 49, nr. 4.; MUCKENHAUPT 2009, 98–100, nr. 63–65.

Pilatus redete. In den anderen Fällen können nur Paraphrasen, freie, gereimte Umdichtungen gelesen werden. Fast alle Schauspiele zeigen die Gefangennahme Jesu und sein Verhör vor Hannas, Kajaphas, Pilatus und mehrere Male vor Herodes detailliert. Die Veranschaulichung der Beratung der Hohepriester gegen Jesus und die Vorstellung der Tragödie von Judas Iskariot (seine Versuchung, sein Verrat, seine Lamentation und sein Selbstmord) gehörten auch zu den beliebtesten Motiven der Franziskanerbühne in Schomlenberg: die Szene des Verrates wurde 25-mal und die Lamentation des Judas 26-mal von den Gymnasialschülern vorgestellt. Der verräterische Apostel wurde dem Publikum als negatives Beispiel für die Bußhaltung präsentiert. Die Verleugnung des reuevollen Apostels Petrus und seine aufrichtige, von lyrischer Schönheit geprägte Lamentation erklang dafür 11-mal als positives Beispiel für die Bußfertigkeit.⁹ In Schomlenberg wurden am Gründonnerstag und am Karfreitag neben den Geschehnissen der Passion insgesamt 53 Mysterienereignisse und Parabeln auf die Bühne gebracht.¹⁰ Die fastenzeitliche Perikopenordnung der römisch-katholischen Liturgie als *Theatrum Sacrum* wurde selbstverständlich aufgrund des 1747 in Schomlenberg gedruckten Buches *Evangeliomok, es Epistolak* [Evangelien und Episteln] zum Muster.¹¹ In den Schauspielen wurden 14 solche Ereignisse dramatisiert, welche die Lesestücke der fastenzeitlichen Liturgie enthielten. Außerdem können wir in den Dramen 34 weitere Szenen aus dem Leben Jesu Christi lesen, die unter den Perikopen der Fastenzeit erschienen. Die liturgischen Lesestücke der Fastenzeit zitierten weniger die Wunder Jesu, sondern viel mehr seine Streitereien mit den Pharisäern. Dafür wählten die Franziskaner-Bühnendichter vor allem Geschichten, Parabeln und Exempel, welche die göttliche Barmherzigkeit Jesu im Mittelpunkt hatten.

⁹ Die Lamentationen von Simon Petrus sind in den folgenden Passionsspielen zu lesen: 1727 (Scena 7.), 1729 (Scena 10.), 1731 (Scena 7. [8.]), 1733 (Scena 11.), 1740 (Scena 12.), 1744 (Scena altera), 1753 (Scena 11.), 1756 (Scena 12.), 1759 (Actus II. Scena 4.), 1760 (Scena 15.) és 1772 (Scena 8.). Im Stück von Ágoston Szabó (1768. Actus III. Scena 2.) erscheint die Verleugnung des Petrus, nicht aber sein Klagelied. Die Klagegesänge von Judas Iskariot: 1723 (Statio 9.), 1726 (Scena 13.), 1729 (Scena 10.), 1731 (Scena 9. [10.]), 1733 (Scena 6., 8.), 1736 (Scena 11.), 1740 (Scena 13.), 1741 (Scena 6. Evangelica), 1744 (Scena altera), 1746 (Scena 10.), 1748 (Scena 10.), 1751 (Actus II. Scena 4.), 1753 (Scena 11.), 1756 (Scena 14.), 1757 (Scena 8.), 1759 (Actus III. Scena 3.), 1760 (Scena 17.), 1762 (Scena 14.), 1763 (Scena 9.), 1764 (Scena 14.), 1765 (Actus III. Scena 9.), 1766 (Scena 12.), 1767 (Scena 5.), 1768 (Actus III. Scena 3.), 1769 (Scena 10.) és 1770 (Scena 11.).

¹⁰ Aufgezählt in: MEDGYESY S. 2009, 355–358.

¹¹ *Evangeliomok, es Epistolak. Meljeket Esztendő-áttal olvastat az Anyaszentegyház a Romai rend-szerént Vasárnapokon, Ünnepeken, és Böjttben minden nap; némely áitatos énekekkel, és külömb-féle szükség-ért-való Imádságokkal egygyütt. Ezekhez a Lelki Pásztoroknak nagyobb könnyebőségére adattak a betegekkel, halálra vált, és meg-sententziázott emberekkel mondatandó más szép Imádságok-is.* A Csiki Sárlos B[oldog] Aszszony Kalastromában, 1747. CsSzM, Ltsz. 2403, 2795. (MUCKENHAUPT 2007, 32–33, nr. III–37.) Über die Ordnung der liturgischen Texte siehe HANULA 1998/1999, 181–190.

Die aufgeführten alttestamentlichen Präfigurationen der Mysterienspiele

Die allegorische Interpretation der Bibel war bereits seit der frühchristlichen Zeit beliebt.¹² Das beweisen auch mehrere neutestamentliche Hinweise auf bestimmte Stellen im Alten Testament.¹³ Nach den Theologen der patristischen Zeit wird die Bedeutung der alttestamentlichen Szenen in Christus verständlich. Das heißt, die Geschehnisse im Neuen Testament (*figuratio*) finden ihre Präfigurationstypen (*praefiguratio*) im Alten Testament. Die biblische Typologie beruht auf Gegenständen (*res ipsae*) und nicht auf Worten (*verba*). Sie verweist immer auf Personen, Ereignisse und Gegenstände. Die Theologen verwenden das griechische Wort *typos* und das lateinische *figura* für die Bezeichnung der einzigartigsten Symbole.¹⁴ Csaba Kedves untersuchte die rhetorische Kompilierung der Dramen und er fand dabei heraus, dass die Figuren des Alten Testaments auch die Rolle der *argumentatio* einnahmen, was eines der wichtigsten Elemente der rednerischen Sprache ist, weil die Figur einerseits das *Gesetz* der göttlichen Offenbarung ist, andererseits ist sie der *Vertrag*, der zwischen Gott und den Menschen geschlossen wurde und das Versprechen der Erlösung enthält.¹⁵

In den Passionsspielen von Schomlenberg wurden die Vorbilder, also die Präfigurationen aus dem Alten Testament gezeigt, welche im Leben Jesu erfüllt wurden.¹⁶ Bei der Dramatisierung der Präfigurationen verließen die Dramen die historische Zeitebene und traten in die Universalzeit über,¹⁷ damit wurde die Gnadensicht der Geschichte verwirklicht. Im Text der Mysterienspiele von Schomlenberg wurden 71 alttestamentliche Präfigurationen gefunden¹⁸, welche aufgrund der Zeit und des Ortes ihrer Erwähnungen in drei Hauptgruppen eingeteilt werden können:

1. Die Präfigurationen werden von der Person aus dem Alten Testament ohne dramatische Vorstellung gesprochen. Am meisten kommen sie innerhalb des himmlischen Prozesses oder im Prolog des Dramas (1753) vor. Zu dieser Gruppe gehören die in den Jahren 1727, 1733, 1755, 1767 und 1769 aufgeführten Passionsspiele.

¹² VANYÓ 1980, 29, 135.

¹³ Die typologischen Hinweise in den Briefen und Büchern des Neuen Testaments werden genau angegeben in: HAAG 1989, 1686–1687.

¹⁴ *Biblikus Teológiai Szótár*, 1972, 286.; FABINY 1998, 9–20.

¹⁵ KEDVES 2003, 41.

¹⁶ Mehr über das biblische Präfigurationssystem der Dramen von Schomlenberg siehe DEMETER 2005, 743–753.; DEMETER 2009, 65–76. Erwähnt in: DEMETER 2003, 21–22.

¹⁷ BÉCSY 1996, 77.

¹⁸ Hrsg. von MEDGYESY S. 2009, 364–369.

2. Die Präfiguration erscheint in den Szenen meistens als konkrete Handlung. Die Handlung der Dramen verläuft in der Zeitfolge der Leidensgeschichte, dieser wurden die Präfigurationen aus dem Alten Testament zugeordnet. In einer Szene erscheint die Figur, dann in der folgenden Szene wird ihre Erfüllung im Neuen Testament gezeigt. Diese Gruppe bilden die Passionsspiele, die 1721, 1723, 1726, 1729, 1734, 1736, 1740, 1741, 1752, 1757, 1765 und 1774 auf die Bühne gebracht wurden.
3. In die dritte Gruppe werden einige originelle Schauspiele eingeteilt:
 - a. Die Präfigurationen des Eucharistie-Streites, mit dem das Passionsspiel aus dem Jahr 1727 endet;
 - b. Das Schauspiel des Jahres 1743 weist die biblische Präfiguration einem apokryphen Motiv (Bethanien-Szene: Abschied Jesu von Maria) zu;
 - c. Das Mysterienspiel aus dem Jahr 1751, dessen erster Akt die wichtigsten Ereignisse des Alten Testaments in sieben Szenen zeigt.¹⁹

Die Passionsspiele, verfasst von István László Kuna und vorgeführt in den Jahren 1740²⁰ und 1741²¹, verweisen auf die Szenen der alttestamentlichen Präfigurationen mit dem Titel *Figuristica* oder *Figura*. Die neutestamentlichen Szenen, die diese erfüllen, werden *Evangelica* oder *Evangelistica* genannt. Das Mysterienspiel des Jahres 1741 ist das einzige, das im Titel der betroffenen Szene die genaue Quelle aus der Bibel angibt.

Im Folgenden werden die Präfigurationen aufgezählt, die nicht von einem Darsteller gesprochen wurden, sondern auch in parallelen Szenen vorgespielt wurden:

Im Passionsspiel, aufgeführt am Karfreitag von 1726:²²

1. Ester rettet ihr Volk (*Est 5–8*) – Jesus Christus erlöst die Welt: 1726 (Die Geschichte von Ester: Scena 4, 6, 8, 10, 12.)
2. Der Galgen des Haman (*Est 7,9–10*) – Judas am Galgen (*Mt 27,3–10*): 1726 (Im Prolog wird darüber erzählt.)
3. Ester fleht Ahasver an, um die Juden zu retten (Ahasver, also Xerxes der Erste; *Est 7,3–7*) – Die Frau von Pilatus fleht ihn an, um Christus zu retten. (*Mt 27, 19*): 1726 (Scena 8 → 9.)

¹⁹ Der Text des Dramas erscheint in FÜLÖP 1897, 54–70. https://adt.arcanum.com/hu/view/MTA_Konyvek_465447_03/?pg=133 (14. 01. 2022).

²⁰ 15. April 1740. Karfreitag: KUNA István László: *Actio parasceveica*. Quelle: *Liber Exhibens...*, 1188–1230; Bearbeitet von Márta Zsuzsanna PINTÉR, veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 23–116.

²¹ 31. März 1741. Karfreitag: *Actio alia parasceveica de anno 1741*. Quelle: *Liber Exhibens...*, 1124–1166; Bearbeitet von Márta Zsuzsanna PINTÉR, veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 117–220.

²² Bearbeitet von István KILLÁN, veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák I.*, 2009, 291–347.

Die Präfigurationen des Passionsspieles²³, aufgeführt im Jahr 1729:

1. Saul zieht auf dem Esel in das Königreich ein (*1 Sam 9,11–16*) – Jesus kommt nach Jerusalem (*Mt 21,1–11; Joh 12,12–19*): 1729 (Scena 3 → 4.)
2. David besiegt Goliath (*1 Sam 17*), deshalb wird Saul auf David eifersüchtig (*1 Sam 18,6–16*) – Hannas und Kajaphas sind auf Jesus Christus eifersüchtig (*Mt 26,1–5*): 1729 (Figura 2. Scena 5. → Scena 6.)
3. Saul verfolgt David (*1 Sam 19–20*) – Der Hohepriester Hannas schickt Jesus zum Hohepriester Kajaphas (*Joh 18,24*): 1729 (Scena 7. Figura 3. → Scena 8.)
4. Die BewohnerInnen der Stadt Zyph (in der Tat Sif) verraten Saul den Aufenthaltsort von David (*1 Sam 23,19–23*) – Judas Iskariot verrät Jesu (*Mt 26,14–16; Mk 14,10–11; Lk 22,3–6*): 1729 (Scena 7. Figura 3. [→ Scena 11.]
5. David gibt sich im Land der Philister als verrückt aus, damit demütigt er sich selbst (*1 Sam 21,11–16*) – Herodes demütigt Jesus (*Lk 23,6–12*): 1727 (Scena 3. Himmlischer Prozess!), 1729 (Scena 14. [Figura] → 15.)
6. Der Bote sagt dem König David über den Aufstand seines Sohnes Abschalom Bescheid (*2 Sam 15,7–12*) – Pilatus verurteilt Christus zum Tode, der gekreuzigt wird (*Joh 18, 28–19, 37*): 1729 (Scena 16. Figura → Scena 17.)
7. Ahitofel erhängt sich, nachdem Huschai den Rat Ahitofels nicht befolgte (*2 Sam 17,23*) – Selbstmord des Judas (*Mt 27,3–10*): 1729 (Scena 10. → 11.), 1741 (Figura 6. → Scena 6. Evangelica)
8. Nabot wird falsch angeklagt (*1 Kön 21*) – Jesus wird falsch angeklagt (*Joh 18,19 – 19,12*): 1729 (Scena 9. Figura falsi)
9. König Darius lässt den Propheten Daniel in die Löwengrube werfen (*Dan 6*) – Hannas, Kajaphas und Pilatus verhören Jesu aufgrund von Falschaussagen (*Joh 18,12–40*): 1729 (Scena 11. Figura 5. → Scena 13.)

Die Präfigurationen des Mysterienspiels²⁴, vorgeführt am Karfreitag des Jahres 1740:

1. Der brennende Dornbusch (*Gen 3,1–20*) – Die Suche nach dem verlorenen Schaf (*Mt 18,12–14; Lk 15,1–7*): 1740 (Scena 1. Figuristica → Scena 2. Evangelica)
2. Abel (*Gen 4,1–16*), Abraham (*Gen 12–25*), Lot (*Gen 13*) und David, die guten Hirten – Christus, der gute Hirt sucht nach dem verlorenen Schaf (*Mt 18,12–14; Lk 15,1–7*): 1740 (Scena 1. Figuristica → Scena 2. Evangelica)
3. Mose und Aaron flehen den Pharao an, die Israeliten ziehen zu lassen (*Ex 7,1–13*) – Die Parabel Jesu über die Kornrade, aufgeführt im Hof des Pater familias (*Mt 13,24–30*): 1740 (Scena 3. Figuristica → Scena 4. Evangelica)

²³ Bearbeitet von Júlia DEMETER, veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák I.*, 2009, 431–519.

²⁴ Bearbeitet von Márta Zsuzsanna PINTÉR, veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 23–115.

4. Die Parallelen der Befreiung: Der Pharao entlässt die Israeliten nach den Zehn Plagen, dann fängt die befreiende Durchquerung des Roten Meeres an (*Ex 13–15*) – 1.) Pater Coelestis bestimmt die Menschwerdung Christus (Verbum) und die Rettung der Welt durch Ihn; 2.) Jesus heilt die zehn Leprakranken (*Lk 17,11–19*); 3.) Jesus heilt den Sohn des Hauptmannes von Kafarnaum (*Mt 8,5–13*); 4.) Jesus heilt den durch das Dach hinabgelassenen Gelähmten (*Mk 2,4*): 1740 (Scena 5. Figuristica → Scena 6. Evangelica)
5. Die eherne Schlange von Mose (*Num 21,4–10*) – Das Kreuz Christi: 1727 (Scena 3. Der himmlische Prozess!), 1740 (Scena 8. Figuristica → Scena 9. Evangelistica [!]), 1755 (Scena 10.)

Die Präfiguration-Parallelen des Passionsspieles²⁵ aus dem Jahr 1741:

Die alttestamentlichen Quellen der Figura-Szenen werden am genauesten in den Regieanweisungen des Passionsspieles angegeben, das von István László Kuna verfasst und 1741 aufgeführt wurde.²⁶ Die Zitate stammen wirklich aus den Stellen. Auch dieses Stück verweist nicht auf die neutestamentlichen oder die apokryphen Szenen. Der Verständlichkeit und den Erziehungszielen der Vorführung dient es, dass Genius am Ende jeder Figura-Szene des Dramas die vorgestellten Präfiguration-Parallelen aus dem Alten Testament erklärt.

1. Josef wurde für 30 Silberstücke verkauft (es ist ein apokryphes Element, da er in Wirklichkeit für 20 Silberstücke verkauft wurde: *Gen 37,28*) – Auch Judas Iskariot verriet Jesus für 30 Silberstücke (*Mt 26,14–16*): 1741 (Figura 1. → Scena 1. Evangelica). Die Parallele wurde 1755 innerhalb des Himmlischen Prozesses (Scena 9.) gezeigt, sowie 1757 (Scena 1. Figura)
2. Absalom rebelliert gegen seinen Vater, also gegen den König David, und David geht auf den Ölberg beten; der Verräter Obvius begleitet das Heer von Absalom auf den Ölberg; König David betet mit Tränen in den Augen auf dem Ölberg (*2 Sam 15,30–36*) – Christus schwitzt Blut auf dem Ölberg (*Mt 26,36–46; Mk 14,32–42; Lk 22,39–46*): 1741 (Figura 2. → Scena 2. Evangelica)

²⁵ *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 117–219.

²⁶ 31. März 1741. Nach den Regeln der lateinischen Grammatik wäre die Form „in Capite“ richtig. Wegen der Texttreue wurde die Form „in Caput“ behalten. „Super Genesis caput“ (Figura 1. *Liber Exhibens...* 1126.), „Joan 17v20“ (Scena 1. Evangelica), „Super Caput 15 2. Regum David“ (Figura 2. *Liber Exhibens...* 1130.), „In Caput 22do Paralipomen[on] Sedentem in tentorio regem Josaphat audent nuntii“ (Figura 3. *Liber Exhibens...* 1134.), „Super caput 12 Regum“ (Figura 4. *Liber Exhibens...* 1137.), „In Caput 18tam 2do Paralipomenon“ (Figura 5. *Liber Exhibens...* 1143.), „In Caput 17mus 2do Regum“ (Figura 6. *Liber Exhibens...* 1149.), „Super Caput 6tum 2do Regum“ (Figura 1.).

3. Der Engel ermutigt den verzweifelten Joschafat im Kampf gegen die Moabiter und die Ammoniter (*2 Chr 20,14–17*) – Der Engel bestätigt den blut schwitzenden Jesus im Garten Getsemani (*Lk 22,43*): 1741 (Figura 3. → Scena 3. Evangelica)
4. Die Syrer (in der Tat die Aramäer) suchen und verfolgen den Propheten Elischa, der die inzwischen geblendeten Soldaten vor den König von Israel führt; der Prophet Elischa ließ die syrischen Soldaten nicht töten, sondern er ließ sie nach Hause gehen (*2 Kön 6,8–23*) – Die jüdischen Hohepriester und die Pharisäer beraten sich gegen Jesus (*Mt 26,1–5*), wo Judas Iskariot erscheint und seinen Meister verrät (*Mt 26,14–16*): 1741 (Figura 4. → Scena 4. Evangelica) Das Ereignis, als der Apostel Petrus mit dem Schwert auf die Soldaten einschlägt, die Christus zuvor gefangen nahmen (*Joh 18,10–11*), kommen in der 4. Szene, also in der Erläuterung von Genius vor, aber es wurde nur im Teil Evangelica der 5. Scena aufgeführt. Die Struktur des Passionsspieles aus dem Jahr 1741 weicht in diesem Fall von der gewöhnlichen Verknüpfung ab.
5. Der König von Israel will Gad angreifen. Samuel, der Prophet von Ahab unterstützt es und prophezeit einen Sieg, der Prophet Micha sagt das Gegenteil voraus. Micha (in der Tat Mikajehu) wird ein falscher Prophet genannt und Ahab lässt ihn einkerkern (*1 Kön 22,5–12*; *2 Chr 18,4–27*) – Christus wird gebunden und gefesselt vor die Hohepriester geführt (*Joh 18,12–27*): 1727 (Scena 3. Der Himmlische Prozess!), 1741 (Figura 5. → Scena 5. Evangelica)
6. Der hochmütige Ahitofel erhängt sich, nachdem Huschai seinen Rat nicht befolgte (*2 Sam 17,23*) – Selbstmord des Judas (*Mt 27,3–10*): 1729 (Scena 10. → 11.), 1741 (Figura 6. → Scena 6. Evangelica)
7. König David holt die Bundeslade von den Philistern zurück, er lässt sie in das Haus von Obed-Edom, dann nach Jerusalem bringen und tanzt vor der Bundeslade; Michal ist darüber entsetzt (*2 Sam 6*) – Jesus wird von den Hohepriestern zu Pilatus (*Joh 18,28 – 19,16*) und Herodes (*Lk 23,6–12*) geführt und verhört: Scena 7. → Scena 7. Evangelica

In der nächsten Szene (8.) des Passionsspieles erklären die sieben Todsünden, wie sehr die Menschen, die sie begehen, mit ihren Lasten Jesus Christus quälen. Der Engel verspricht den Bekehrenden Ablass. Die Szene danach (9.) ist nicht die Erfüllung dieser Präfiguration, da die vorherige Szene im Manuskript nicht als *Figura*, sondern als einfache *Scena oktava* betitelt wird, obwohl die Szene auf ihre Quelle verweisend die Bezeichnung *Scena 9. Evangelica* behält. Sie zeigt nämlich, als Herodes sich über Jesus lustig macht und ihn verhört. Bereits der Titel der nächsten Szene weist auf die aufgeführte Handlung hin: *Scena 10. Judicialis*, diese stellt nämlich das Urteil von Pilatus vor. In der abschließenden 11. Szene werden die Lamentation

Mariä am Kreuz und das Vergeben für Dismas, den „rechten“ Verbrecher präsentiert. Die Struktur des Stückes ist im Dramenkorpus von Schomlenberg einzigartig, da es auch das Schlusswort als Szene (*Scena 12. Epilogistica*) angibt.

Das Präfigurationssystem und die emblematischen Figuren des Passionsspieles von 1757

Das 1757²⁷ vorgeführte Passionsspiel wurde vom Franziskaner-Lehrer Lőrinc Joakim Kajcsa²⁸ verfasst und ist ein vielfältiges und von Symbolen reich geprägtes Werk. Seine theologische und zugleich symbolische Aussage fasst das Argumentum zusammen: es stellt die mystische Beziehung zwischen Christus, dem Himmlischen Bräutigam (*Sponsus Coelestis*) und seiner Braut, also der Kirche vor. Die Quelle des Konfliktes liegt darin, dass die Diabolen versuchen, die Mitglieder der Kirche aus dem Garten Christi zu locken, damit sie aufhören, dem Schilfrohr des leidenden Christi zu folgen. Für die anschauliche Darstellung dieses urchristlichen Bildes der Verlobten ist die Struktur des behandelten Mysterienspieles gut geeignet, das innerhalb des Dramenkorpus von Schomlenberg besondere, eigenartige Züge aufweist. Das Manuskript des Schauspieles gibt einerseits das Argumentum des Dramas an, das sogar ein Fragment eines heute schon unbekanntes Theaterzettels sein könnte. Dieses Argumentum ist nämlich bei anderen Passionsspielen aus der Sammlung *Liber Exhibens Actiones parascevicas...* nicht bekannt. Nur die Dramen aus den Bänden *Actiones Comicae* und *Actiones Tragicae* sowie ein in einem getrennten Heft aufbewahrtes Stück enthalten zeitgenössische, bei Vorführungen anderer Orden verwendete Theaterzettel oder Periocha-Fragmente. Das Drama *Comoedia sive decepti mundi* (1753) gibt ein lateinisches *Argumentum*²⁹ an und bei den Passionsspielen

²⁷ 8. April 1757. Karfreitag: *Actio parascevica*. Das Manuskript des Dramas ist zu lesen in: *Liber Exhibens...*, 142–172. Bearbeitet von Norbert MEDGYESY S., veröffentlicht in: *Ferences iskoladrámák III.*, 2021, 383–452.

²⁸ Im Jahr der Aufführung (1757) war Joakim (Lőrinc) Kajcsa Lehrer in der mittleren und der obersten Grammatikklasse in Schomlenberg (Fülöp 1897, 12.). Joakim Kajcsa ist 1724 in Csíkkozmás geboren. Er gehörte dem Franziskanerorden seit dem 19. September 1747. Am 23. Dezember 1752 wurde er ordiniert. 1754 begann er in Dés zu unterrichten. Am Karfreitag der Jahre 1757 und 1758 stellte er das Mysterienspiel über die Leidensgeschichte Jesu mit seinen Schülern in Schomlenberg vor. Seit 1761 war er als Ordensoberer in Szárhegy/Lázarea/Grünberg tätig. 1783 wurde er zum Heimverwalter in Schomlenberg ernannt. Er ist am 20. Juni 1790 in Schomlenberg gestorben. (GYÖRGY 1930, 173, 202, 321.)

²⁹ Veröffentlicht in: *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*, 1992, 55, nr. 40.

von 1776, 1777, 1778, 1779 und 1780,³⁰ ferner in dem Franz-von-Assisi-Drama³¹ wird über die Rollenbesetzung Auskunft gegeben. Die andere Besonderheit ist, dass alle 10 Szenen sowie der Prolog und der Epilog im Passionsspiel des Jahres 1757 mit der Vorstellung je einer *Figura* beginnen. Der Ausdruck *Figura* bedeutet in diesem Fall nicht nur die biblische Präfiguration, sondern auch eine allegorische Erklärung. Darauf weist hin, dass *Figura* in der ersten Szene als *Schattenbild* erscheint.³² In den einzelnen Szenen folgt der *Figura* die Präfiguration aus dem Alten Testament, und entweder im Zusammenhang damit oder unabhängig davon kommt eine mahnende, oft didaktisch geprägte, allegorische Szene mit dem Auftritt des Sponsus Coelestis oder der Diabolen, und das schließen die Geschehnisse aus dem Neuen Testament ab. Ausnahme davon bilden die 2., 9. und 10. (Ultima) Szene, weil hier keine allegorische Figur erscheint. Innerhalb einer Szene (*scena*) werden allenfalls von der Regieanweisung *Clauditur Scena* (also *Die Szene wird abgeschlossen*) auf die Bühnenbilder oder auf den Bühnenwechsel aufmerksam gemacht. Der terminus technicus von *Figura/Schattenbild* ist in der Tat die Erscheinung der in der europäischen Renaissance- und der Barockdichtung, beziehungsweise in der Prosa- und Dramenliteratur beliebten Embleme auf der Bühne von Schomlenberg. Die Emblemensammlungen dienten im Allgemeinen bei der Erstellung der Kostüme und der Szenarien als Muster. In diesem Passionsspiel waren die mit der Bezeichnung der *Figura* markierten Stellen wahrscheinlich allegorische Tableaus (*tableau*), aber auch Pantomimik, welche den symbolischen Sinn der Handlung auf der Erde nach der *Figura* zeigen konnten.³³ Vor 1700 waren die bekannten Emblemenhandbücher des Zeitalters, unter anderem das Werk *Emblemata* (Antwerpen, 1564) von Joannes Sambucus, außerdem das Handbuch *Iconologia* von Cesare Ripa, zuerst veröffentlicht 1593,³⁴ sowie das wie eine Enzyklopädie aufgebaute Buch *Speculum*

³⁰ Der Theaterzettel ist zu lesen in: *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*, 1992, 64–70, nr. 68., 70., 72., 73., 76.; NAGY 2009, 460–463.

³¹ *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*, 1992, 72–74, nr. 86.; NAGY 2009, 463–464. Der ganze Text des ungarisch-lateinischen Dramas sowie der Theaterzettel wurden veröffentlicht von KILLÁN 2013, 989–1055.

³² Aufgrund der gedruckten Dramenprogramme lässt sich feststellen, dass *Umbra* (*Schatten*) im 17. und 18. Jahrhundert in den Schuldramen der Jesuiten und der Piaristen oft als Figur, Chorus-Teil oder Zwischenspiel erscheint. Mehr dazu in: MEDGYESY S. 2019, 24–27, 63, 78.

³³ Mehr dazu in: Pintér 1993, 48–49. Weiteres über die Embleme auf der Bühne ohne die Erwähnung der Vorstellung in Schomlenberg siehe KNAPP 2002. (CD-ROM) <http://regi.magyarzak.uni-miskolc.hu/kiadvanyok/drama2002/ea/knappm.htm> (14. 01. 2022). Als Sammelband siehe KNAPP 2007, 68–105.; KNAPP 2003, 159–186. Über die Allegorien und die Embleme der historischen Dramen siehe DEMETER 2011, 30–43. Auch das Kinderensemble von Felix Berner führte in den 1770er und 1780er Jahren auf der Bühne Tableaus vor. Eine detaillierte Analyse darüber ist zu finden in: TAR 2012, 152, 171, 187.

³⁴ Auf Ungarisch siehe *Iconologia, azaz különféle képek leírása, amelyeket az antikvitásból feltalált vagy tulajdon leleményével megalkotott és magyarázatokkal ellátott a perugiai Cesare Ripa*. 1997.

Imaginum Veritatis Occultae exhibens Symbola, Emblemata, Hieroglyphica, Aenigmata, omni tam materiae... (Köln, 1650) des Jesuiten Jacobus Masenius im Buchbestand der Franziskanerbibliothek in Schomlenberg nicht zu finden.³⁵ Daraus können wir schließen, dass sowohl die *Figuren* des Passionsspieles aus dem Jahr 1757 als auch die römischen und türkischen Sinnbilder des Mysterienspieles *Exaltatio Sanctae Crucis*³⁶ – beide in Schomlenberg aufgeführt – wohl die Inventionen der Dramatiker Lőrinc Joákím Kajcsa und Vitus Ferenczi gewesen sein müssen.

Das am Karfreitag 1757 aufgeführte Schauspiel fängt mit der oben genannten *Figura Schattenbild* an. Der Inhalt des Stückes kann folgenderweise zusammengefasst werden: im Paradiesgarten sitzt der Tod mit der Königskrone auf dem Kopf und mit dem Zepter in der Hand auf dem Thron neben dem Baum der Erkenntnis, an dem die verbotene Frucht wächst. Der Teufel bläst das Horn, die Unschuld liegt auf dem Boden, Adam und Eva werden aus dem Paradies vertrieben. Entsprechend den Dramentraktionen von Schomlenberg erklärt Prologus die Handlung des Stückes, er weist auf mehrere Präfigurationen aus dem Alten Testament hin: der gleiche Engel ernährte den Propheten Elija und später den Blut schwitzenden Christus; der geschwürige Körper von Ijob ist die Präfiguration der Verhörung und des Schlagens Jesus. Der Satan krönt den Räuber Barabbas und er erobert die Bauern, die die Last von Jesu verachten.

Die Themen der ersten Szene sind wie folgt: Josef wurde für 30 Silberstücke verkauft (es ist ein apokryphes Element, weil er in der Tat für 20 Silberstücke verkauft wurde: 1 Mos 37,28) und Christus wurde auch für 30 Silberstücke verraten (Mt 26,14–16). Vor diesem Hintergrund wird die vorherige *Figura* verständlich: Der Engel zeigt mit seinem Finger auf die auf dem Tisch liegenden 30 Silberstücke. Als Erklärung dessen tritt Sponsus Coelestis (Himmlicher Verlobter) am Ende der Szene in seinem eigenen Garten als neues Bühnenbild auf, und er fordert das Publikum zur Bußhaltung auf, dann hält er den unschuldig verkauften und nach Ägypten geratenen Josef für die Präfiguration von Jesus. Sponsus Coelestis zitiert das Gesetz des Mose, in dem ein Ochse 30 Silberstücke kostet, und er hält diesen Betrag als Preis für Christus, für den Erlöser der Welt für schändlich wenig. Schließlich fordert Sponsus Coelestis das Publikum zur Bekehrung auf.

In der 2. Szene ermutigt der Engel den Propheten Elija (1 Kön 19,1–8), was der Präfiguration für die Ermutigung des Blut schwitzenden Jesu durch den Engel auf dem Ölberg (Mt 26,36–46; Mk 14,32–42; Lk 22,39–46) entspricht. Die *Figuren*

³⁵ MUCKENHAUPT 1999; MUCKENHAUPT 2009.

³⁶ FERENCZI Vitus, *Exaltatio Sanctae Crucis*, Csíksomlyó, 25. Mai 1776. Samstag vor Pfingsten. Aus dem Dramenmanuskript *Actiones Comicae* (pag. 107–125.) wurde veröffentlicht in: ALSZEGHY–SZLÁVIK 1913, 90–108.

https://adt.arcanum.com/hu/view/MTA_Konyvek_465472_32/?query=alszeghy%20zsolt&pg=0&layout=s (17. 12. 2021).

sind wie folgt: zwei fremde Handwerker (Schmiede) erscheinen auf der Bühne, sie schmieden das gleiche Eisen. Aus dem Himmel wird die Tafel mit großem Lärm hinuntergelassen. Sponsus Coelestis erklärt dem Volk: Christus lädt die Schwachen und die Kleingläubigen in seinen Weingarten zur Arbeit ein, und der Himmlische Verlobte ermutigt die Menschen, ihre Seelen mit den Sakramenten zu ernähren und die irdischen Leiden auf sich zu nehmen, dessen Belohnung schließlich das ewige Glück sein wird.

In der 3. Szene ist die Figura selbst eine der alttestamentlichen Präfigurationen: Joab küsst Amasa (2 Sam 20,8–10); dazu parallel wird die Szene in der Wirklichkeit mit Handlung und Dialogen vorgeführt: Judas küsst Jesus (Lk 22,47). Eine andere Präfiguration dazu wird in dieser Szene gezeigt: die Töchter Jerusalems (Filia Jerusalem 1–3.) trauern um die von den Philistern erworbene Bundeslade (1 Sam 5–6), was wegen der Sünden des Volkes passierte, deshalb fordern sie das Volk zur Bußhaltung im Zottenkleid und zur Sühne gegenüber Gott auf. In einem neuen Bühnenbild beraten sich die Pharisäer unter der Führung der Hohepriester Hannas und Kajaphas gegen Jesus (Mt 26,1–5; Mk 14,1–2; Lk 22,1–2; Joh 11,45–53), danach gehen die Soldaten von Judas begleitet, auf den Ölberg. Hier verrät Judas mit einem Kuss seinen Meister, den die Soldaten fesseln (Lk 22,47–53), darauffolgend haut der Apostel Petrus das Ohr des Dieners ab (Joh 18,10–11).

In der Figura der 4. Szene hält ein Engel Eisenhandschuhe in der Hand, welche logischerweise das Symbol des verletzenden Schlages sind. In der Szene geht es darum, dass der geschwürige Körper von Ijob (Ijob 2) zur Präfiguration der Verhörung und des Schlagens Christi vor dem Hohepriester Hannas wird (Joh 18,13–27). Zur besseren Verständlichkeit wurde hier auch ein Volksmotiv verwendet: der Dramatiker nannte den Teufel, der Ijob mit Geschwüren bedeckt, Csáburdédon (ausgesprochen als Tschaburdädon).

In der Figura der 5. Szene scheint es so, als ob sich die Engel schämen würden, da sie hier zwischen zwei Säulen mit geschlossenen Augen stehen. Laut dieser Szene verehren die Juden das Goldene Kalb, Mose klagt darüber und zerbricht die Steintafeln (Ex 32,1–24); dies entspricht im Neuen Testament der Szene, in der sich die Liktores über Christus (das lateinische Wort *lictor-oris* bedeutet auf Deutsch ‚Wärter‘, ‚Amtsdienstler‘) vor dem Hohepriester Kajaphas lustig machen (Joh 18,12–27).

Die 6. und die 7. Szene verbinden genial die biblischen und die sowohl allegorischen als auch didaktischen Präfigurationen. Die Figura der Szene ist, dass das königliche Diadem an unterschiedlichen Bäumen in Rhamnus ausgehängt wird. Rhamnus ist im Drama nicht die antike Stadt auf der Attika (heute: Griechenland), auf deren Nemesis-Kirche allerlei Säulen standen, sondern der Purgier-Kreuzdorn oder der Faulbaum.³⁷ Das Bild verweist auf das Wesentliche im Hintergrund: wer

³⁷ CZUCZOR–FOGARASI 1864, 1014. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexiko->

eben nach der Verführung des Diabolus auf und wird zum Diener des Alkohols. Nach dem Schluss der Szene meldet sich der Himmlische Verlobte (Sponsus Coelestis) zu Wort und er widerspricht Diabolus. Sponsus Coelestis erzählt seinem Publikum, dass der Teufel in Not gerät, wenn er keine Seelen für Luzifer gewinnen kann. Deshalb verspricht er allen Menschen Geld und gibt ihnen wichtige Titel, damit er sie kaufen kann. Deshalb ermutigt Sponsus Coelestis jeden, das eigene Kreuz gehorsam zu tragen. Diejenigen, die das Kreuztragen nur vortäuschten, lädt er vor Gott ein, um Buße zu üben. Als Beispiel nennt er die Schilfrohre Jesu, und verspricht dabei, dass diejenigen, die Christus ein Leben lang folgen, glücklich werden.

In der neuen Szene schickt Kajaphas Christus zu Pilatus. Der Hohepriester verhört Jesus mit genau denselben Worten vom 28. bis zum 40. Vers des 18. Kapitels aus dem Evangelium nach Johannes. Die Menschenmenge fordert den Freispruch von Barabbas und den Tod Jesu. Das Emblem vom Blut des Lammes erklärt sich folgenderweise: Auf Befehl von Pilatus wird Christus gepeitscht, mit einem Dornenkranz gekrönt und verspottet, dann wurde ihm das Schilfrohr in die Hand gegeben (Joh 19,1–8). Die Quelle der Stellen in der Figura der 7. Szene und im Epilog, welche auf das Lamm, also auf Christus und auf das Blut des Lammes verweisen, gehen auf die Kapitel 5–7 der Offenbarung des Johannes im Neuen Testament zurück.

Die Figura der 8. Szene zeigt, dass ein Engel Hämmer in Form eines Kreuzes in der Hand hält. Der Diabolus (Teufel) liegt auf dem Boden bei dem Amboss. Der andere Engel verfertigt Nägel für die Handwerkermeister. Als biblische Fortsetzung verurteilt Pilatus Christus auf Druck der Menschenmenge zum Tode. Auf der neuen Bühne nimmt Judas mit seiner eigenen Lamentation von sich selbst Abschied, dann bringen die Diabolen seine Seele in die Hölle. Das Drama zeigt wieder ein neues Bühnenbild, in dem Jesus am Kreuzweg zu sehen ist, über ihn machen sich die Soldaten (Lictor 1–6.) lustig, dafür hilft ihm Simon von Cyrene (Mt 27,32; Mk 15,21; Lk 23,26). Die Kreuzigung Jesu begründet die Hämmer, die in der Figura erscheinen. Am Ende der Szene lässt Pilatus die Tafel mit der Inschrift INRI aufsetzen.

Die Figura der 9. Szene symbolisiert die Auserwähltheit des christlichen Menschen: der christliche Mensch, mit dem Kreuz auf der Stirn, steht in der Mitte. Neben dem christlichen Menschen stehend hält der Engel die Tafel mit der Inschrift I.N.R.I. in der Hand. Im neuen Bühnenbild kreuzigen die Soldaten Christus. Josef von Arimathäa und Nikodemus bitten Pilatus um den Körper Jesu und sie nehmen Jesus vom Kreuz (Joh 19,38–42).

Die Figura der abschließenden Szene (Scena Ultima) symbolisiert die Beerdigung Jesu: in der Mitte des Theaters stehend hält ein Engel das Öl in beiden Händen. Im neuen Bühnenbild steht Maria am Sarg ihres Sohnes zwischen Maria Magdalena und Maria, Mutter von Jakobus, und Maria trauert um ihren Sohn: sie möchte sterben und mit ihm beigesetzt werden.

Die Figura des Epiloges stellt dar, wie ein mit dem Blut des Lammes besiegeltes Buch aus dem Himmel geschickt wird, das der Engel öffnet und wie er die Namen der wahren und der verdammten Menschen vorliest. In der neuen Szene verabschiedet sich der Epilogus von dem Publikum, und er lädt die Menschen unter die Fahne Jesu ein, weil die irdischen Leiden und das selbstverweigernde Leben schließlich mit dem Ewigen belohnt werden.

Am Ende des Passionsspieles sammelt Christus, der Verlobte, die Mitglieder seiner Braut, also die Gläubigen unter seine eigene Fahne. Die Fahne, die die Söhne von Israel und die Töchter von Juda sammelt, erscheint im Vers 11,12 des Buches Jesaja. Die – auch in diesem Drama vorgestellte – mystische Beziehung zwischen Christus und der Kirche wurzelt ebenfalls in der Bibel, wie Paulus von Tarsus schreibt: „denn der Mann ist das Haupt der Frau, wie auch Christus das Haupt der Kirche ist“. (Eph 5,31–33,23)

Besondere Präfigurationen in den Dramen von Schomlenberg

Das im Jahr 1743 aufgeführte Schauspiel ordnet einem apokryphen Motiv, der Szene in Bethanien eine biblische Präfiguration zu: wie Anna sich von dem nach Ráges gehenden Sohn, von dem jüngeren Tobias verabschiedet, so nimmt Maria vom leidenden Christus Abschied.³⁸ Die Parallelen dieser Präfiguration können in den Jesuiten-Passionsspielen von Tschechien gefunden werden.

Die Besonderheit des am Karfreitag von 1746 aufgeführten und von István Márton Péterffi verfassten Passionsspieles ist außer den vielen mittelalterlichen Merkmalen die Maria-Lamentation am Kreuz, in der die schmerzvolle Mutter die eigenen Präfigurationen aus dem Alten Testament aufzählt, ohne dass der achtstrophige Planctus die Struktur des Dramas verändern würde. Die folgenden Präfigurationen werden von Mariä gesagt: sie sah den Schmerz der Mutter von Isaak, als er zum Opfer gebracht wurde; den Schmerz von Anna, als sich ihr Sohn, der kleine Tobias nach dem tränenvollen Abschied nach Ráges für sein Erbe auf den Weg machte (vgl. 1743. Scena 1.); aber aufgrund des Dramentextes darf sich Maria als Ester, die Zeugin des Verderbes von Israel war, nicht sehen. Bezüglich Mose zitiert die Lamentation Mariä Sephora (Zippora, vgl. Ex 2,11), beziehungsweise die ihren Sohn in den Friedhof begleitende Refás und die verwaiste Manaeles.³⁹

³⁸ Der Dramentext wurde bearbeitet von Norbert MEDGYESY S. und Márta Zsuzsanna PINTÉR, veröffentlicht in: „*Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!*“ 2003, 211–249.; die kritische Ausgabe des Textes wurde bearbeitet von Norbert MEDGYESY S., erschien in: *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 369–469. Theateraufführung zu den Präfiguration-Parallelen: *Csíkssomlyói Passiójáték a 18. századból*, 2010. https://www.youtube.com/watch?v=fYRAWpRIbr0&list=PLlk5pyprK_DhumC-gUUpqZHj33-C9XpDl&index=5 (14. 01. 2022).

³⁹ Bearbeitet von István KILIÁN, erschienen in: *Ferences iskoladrámák II.*, 2021, 537–645. Das Klagelied

Das Mysterienspiel aus dem Jahr 1751 ist in dem Sinne eigenartig, da dessen erster Akt die wichtigsten Ereignisse des Alten Testaments in sieben Szenen zeigt: die Übergabe der Zehn Gebote an Mose (Ex 20,1–17), die Zeit der Richter und des frühen Königtums aufgrund des Buches der Richter, des (1. und 2.) Buches Samuel und des 1. und 2. Buches der Könige, das Auffinden des Deuteronomiums (2 Kön 22,8–20; 2 Chr 34), die Einladung des Propheten Jeremia (Jer 4,19–31), Nebukadnezar und den Beginn der babylonischen Gefangenschaft, die Geschichte des Propheten Daniel im Feuerofen (Dan 3) und das Warten der Wahren Menschen auf den Messias im Alten Testament.⁴⁰

Das Schauspiel *Actio tragica de rege Achab et eius uxore Jezabel* von Grácián Kézdi wurde am 23. April 1776, dem Gedenktag des Adalbert von Prag als alttestamentliche Geschichte, laut Márta Zsuzsanna Pintér als historisches Drama⁴¹ und nicht als Präfiguration in Schomlenberg vorgeführt.⁴² In einem unbekanntem Jahr des 18. Jahrhunderts brachten die Schüler von Schomlenberg das lateinische Stück *Isacus Figura Redemptoris* auf die Bühne. Das Drama führt mithilfe von fünf Akteuren (Angelus, Abrahamus, Isacus, Sara, Gamares), außerdem mit Chorus, Hirten und Dienern die beliebte Geschichte aus dem Alten Testament vor.⁴³

Das Passionsspiel *A Krisztusnak érettünk való kinszenvedéséről* [Über die Leiden Christi für uns alle] von Máté Juhász (1706–1776), das 1761 im Gymnasium des anderen Zweiges des Franziskanerordens, der Minoriten in Frauenbach/Nagybánya aufgeführt wurde, besteht aus sieben Präfiguration-Parallelen.⁴⁴ Die Struktur des Stückes ähnelt am meisten den Passionsspielen, die in den Jahren 1729, 1736, 1740, 1741 und 1743 in Schomlenberg vorgestellt wurden. Auch hier folgt der Szene aus dem Alten Testament die neutestamentliche Erfüllung in der nächsten Szene. Von den Präfigurationen von Máté Juhász stimmt die Parallele zwischen Kain und Abel und dem Tod am Kreuz Jesu mit den Präfigurationstypen der Dramen

Mariä in der Pietà-Szene (Scena 15.): *Liber Exhibens...* 1343–1344.; zum ersten Mal herausgegeben von MEDGYESY S. 2009, 120–121.

⁴⁰ Der Dramentext wurde veröffentlicht in: FÜLÖP 1897, 54–91. Actus Primus: 54–70; Bearbeitet von Júlia DEMETER, erschienen in: *Ferences iskoladrámák III.*, 2021, 23–86.

⁴¹ PINTÉR 2019a, 170–196.

⁴² PINTÉR 1993, 122, nr. 64. Der Tag der Aufführung fiel in jenem Jahr nach dem liturgischen Kalender auf den Dienstag nach dem dritten Sonntag der Osterzeit (Misericordia Domini). (SZENTPÉTERY 1985.)

⁴³ *Isacus Figura Redemptoris*. Csíksomlyó, XVIII. század. CsSzM Könyvtára, Ferences Állomány, Csíkszereda, Ltsz. 4135. (In einem separaten Heft – eingebunden mit seinem Text – steht das lateinische Schauspiel *Bethulia liberata*.) Über die Struktur des Dramas siehe Pars I. Scena 1–8, Chorus, Pars II. Scena 1–3. Mit Angaben siehe PINTÉR 1993, 126, nr. 91.

⁴⁴ Seine letzte Ausgabe wurde von István KILLÁN bearbeitet, erschienen in: *Minorita iskoladrámák* 1989, 185–268. Zur Analyse der Präfigurationen von Máté Juhász siehe KILLÁN 1992, 49–52.; KILLÁN 2005, 738–741.

der Observanten in Schomlenberg in größtem Maße überein. In weiterem Sinne können die Präfigurationen das falsche Verklagen von Nabot und das Urteil von Pilatus beziehungsweise die Gefangennahme Simsons und die Gefangennahme Jesu, die im Stück von Juhász zu lesen sind, mit den Schauspielen von Schomlenberg auch gleich gesetzt werden, obwohl die Geschichte von Nabot im Passionsspiel aus dem Jahr 1729 für „Figura falsi“ (in der 9. Scene) gehalten wird.

Zusammenfassende Analyse

Als Quelle der untersuchten Präfiguration-Parallelen diene wahrscheinlich die *Biblia Pauperum* aus dem späten Mittelalter. Da der Bücherbestand der Franziskaner-Bibliothek in Schomlenberg die *Biblia Pauperum* nicht enthält,⁴⁵ werden die Präfigurationen der Schauspiele mit einer heimischen – aus Gran/Esztergom – und zwei ausländischen – *Die Salzburger Armenbibel* und dem Holzschnitt aus Stockholm – *Biblia pauperum* verglichen. Von den 40 Tafeln der *Biblia pauperum* (1470–1471) aus Gran stimmen insgesamt vier Tafelbilder mit denen der Dramen von Schomlenberg überein: der Verrat von Judas für 30 Silberstücke – der Verkauf von Josef (17. Tafel); Jesus trägt sein Kreuz – Isaak bringt selber das Holz für seine Opferung (24. Tafel); Christus am Kreuz – die eiserne Schlange Moses beziehungsweise das Opfer von Abraham (25. Tafel); Christus im Grab – Josef in der Zisterne (27. Tafel).⁴⁶ Das Manuskript mit dem Impressum *CODEX a IX 12* des Stiftes Sankt Peter in Salzburg enthält auch nur sechs solche Szenen, welche mit den in Schomlenberg aufgeführten Stücken in Verbindung gebracht werden können. (Das Manuskript besteht aus 36 Bildern, welche um 1350 herum gezeichnet und im 15. Jahrhundert gebunden wurden.)⁴⁷ Die Armenbibel von Stockholm⁴⁸ zeigt noch weniger Parallelen: lediglich der Selbstmord des Judas – die Selbsterhängung des Ahitofel; Kreuzigung Jesu – die Himmelsleiter des Jakob; der gekreuzigte Christus – das Opfer von Jephthe gleichen den Präfigurationen der Schauspiele von Schomlenberg. Daraus lässt sich schließen, dass die Franziskaner die Präfigurationen im 18. Jahrhundert nicht aufgrund der mittelalterlichen, europaweit bekannten *Biblia pauperum* auswählten, sondern sie ließen originelle, von den Dramen schreibenden Lehrern vorgestellte Parabeln auf der Bühne erscheinen. Von den Präfiguration-Parallelen der Dramen von Schomlenberg und der mittelalterlichen Blockbücher⁴⁹ stimmen jene überein, welche

⁴⁵ MUCKENHAUPT 1999.

⁴⁶ *Biblia Pauperum*, 1966.

⁴⁷ *Die Salzburger Armenbibel*, é. n. [1976]

⁴⁸ CORNELL 1925, 295, 304–305.

⁴⁹ Mehr über die biblischen Holzschnitte des Mittelalters aus dem deutschsprachigen Gebiet siehe zum Beispiel *Blockbücher des Mittelalters*, 1991.

auf die frühchristliche Zeit zurückgehen, und sie gehören auch zu den beliebtesten Präfigurationen der christlichen Literatur. Von den behandelten Dramen können die Parallelen zwischen Ahitofel und Judas (1729, 1741), der Verkauf von Josef und Jesu (1741, 1755, 1757), die eherne Schlange des Mose und die Parabel des Kreuzes (1729, 1740, 1755) aufgezählt werden beziehungsweise lässt sich die Verhaftung des Propheten Micha als eigene Invention der Dramatiker von Schomlenberg zur Figura des gefesselten Jesu (1727, 1741) erkennen. In Schomlenberg werden viele Präfigurationen in den Aufführungen von 1727, 1755 und 1767 nicht vorgespielt, sondern während des Streites innerhalb des Himmlischen Prozesses, dessen Wurzeln ins Mittelalter reichen, von den alttestamentlichen Darstellern gesprochen. Aus den angeschauten Parallelen stellt sich heraus, dass die lokalen Franziskaner-Dramatiker der 1726, 1729, 1740, 1741 und 1757 in Schomlenberg aufgeführten Mysterienspiele eigene Präfigurationen vornahmen und sie diese in den einzelnen Dramen verwendeten, also in diesem Sinne nicht voneinander kompilierten. Aufgrund der Analyse der Dramen konnten in 5 Passionsspielen (1726, 1729, 1740, 1741, 1757) insgesamt 19 lokale, an anderen Orten nicht bekannte Präfiguration-Parallelen unterschieden werden.

Der Franziskanerbruder András Domokos Péterffi stellte 1726 in erster Linie die ihr Volk rettende Ester zur Figura des die ganze Menschheit rettenden Jesu. Das Mysterienspiel von György Lajos Veres griff 1729 – neben einer Daniel-Szene – vor allem auf das Erste und das Zweite Buch Samuel und auf das Erste und das Zweite Buch der Könige zurück, damit setzte er die Geschichten der Könige Saul und David mit den Leiden Christi in Parallele. Er hob auch solche Kleinigkeiten hervor, wie zum Beispiel dass Hannas und Kajaphas eifersüchtig auf Jesu waren oder dass Hannas den Messias zu Kajaphas schickte. Die Ahitofel-Judas-Parallele ist in den Passionsspielen aus den Jahren 1729 und 1741 zu lesen. Bezüglich der Struktur und der Betitelung der einzelnen Szenen – also bei den alttestamentlichen Szenen die Bezeichnung der *Figura* und bei den neutestamentlichen Geschichten die Benennung der *Evangelica* oder *Evangelistica* – wurden die anschaulichsten und dramatischsten Werke wiederum von dem Franziskaner István László Kuna auf Papier gebracht. 1740 wählte Kuna nicht nur zu den einzelnen Ereignissen der Passion, sondern auch zu den Parabeln Jesu Präfigurationen aus: der Dramatiker fand zur Suche nach dem verlorenen Schaf aus der Genesis Parallelen, im Fall der Parabel über die Kornrade nennt er den Gottvater Pater familias und setzt mit Ihm den anflehenden Mose in Parallele. In den Szenen 5-6 arbeitet der Verfasser die Ereignisse der Befreiung aus: er wählt als Präfiguration der Heilung der zehn Leprakranken, des Sohnes des Hauptmannes und des Gelähmten durch Jesu die Befreiung vom Pharao aus. In dem 1741 aufgeführten Passionsspiel teilt Kuna auch die biblischen Quellen der einzelnen Präfigurationen mit. In diesem Schauspiel arbeitet er die Elemente der Passionsgeschichte aus und sucht Szene für Szene nach Präfigurationen aus dem

Zweiten Buch Samuel, aus dem Ersten und dem Zweiten Buch der Könige und dem Zweiten Buch der Chronik. Das komplizierteste, gedanklich vielfältigste, ganz eigenartige Passionspiel konnte sich das Publikum von Schomlenberg 1757 anschauen. Im Stück von Lőrinc Joákim Kajcsa werden für die wichtigsten Stellen der Christus-Passion (zum Beispiel für die Ereignisse des Verrates, der Gefangennahme, der Verspottung und der Entlassung von Barabbas) bekanntere Präfigurationen aus dem Leben der Propheten Abel, Josef, Mose, Elija und Ijob genommen. In diesem Passionspiel – einzigartig in der Dramentradition von Schomlenberg – traten Figura genannte allegorische, emblematische Schattenbilder, also Tableaus am Anfang jeder Szene auf, welche auf die Präfiguration, auf die Erfüllung und die moralen Lehren des Stückes gleichzeitig hinwiesen. Die theologische und zugleich die symbolische Aussage des Dramas wurde vom Argumentum ausgesprochen: das Schauspiel stellt die mystische Beziehung zwischen Christus, dem Himmlischen Verlobten (Sponsus Coelestis) und seiner Braut, also der Kirche dar. Der Konflikt stammt aus der Figur des *Rohres*, wobei sich die Frage stellt, ob sich die Schüler der Aufführung und das Publikum dem Schilfrohr von Christus oder dem von Diabolus anschließen sollen. Bezüglich dieses Dramas kann auch festgestellt werden, dass der Verfasser Lőrinc Joákim Kajcsa nicht nur die biblischen Präfigurationen, sondern auch die Figura selbst auswählte, da die beliebtesten Emblemensammlungen jener Zeit, also die Bücher von Joannes Sambucus, Jacobus Masenius und Cesare Ripa nicht den Bücherbestand der Bibliothek in Schomlenberg bildeten, sie enthielten im Übrigen keine Embleme solcher Art.

Bei der Wahl der Präfigurationen konnte vielmehr die biblische Konkordanz den Franziskaner Lehrern von Schomlenberg von großer Hilfe sein, von denen die Klosterbibliothek die Kompilation *Concordantiae breviores omnium ferme materiarum ex sacris bibliorum libris, non solum divini verbi concionatoribus, verum etiam studiosis omnibus summopere utiles ac necessariae...* des zuerst niederländischen Franziskaners, dann Kölner Predigers Antonius a Königstein (1470–1541) seit dem Ende des 17. Jahrhunderts aufbewahrt.⁵⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, wenn nach den grundlegenden Fragen des menschlichen Lebens und des Gewissens, wenn nach der sakralen, liturgischen beziehungsweise der volkstümlichen, uralten, zugleich der modernen Formulierung der Heilsgeschichte gesucht wird, lohnt es sich auf das Mysterienspiel des 18. Jahrhunderts von Schomlenberg einen Blick zu werfen. Das Ziel der vielfältigen Vorführungen, welche das System der typologischen Symbole benutzten, war, die

⁵⁰ ANTONIUS a Königstein: *Concordantiae breviores omnium ferme materiarum ex sacris bibliorum libris, non solum divini verbi concionatoribus, verum etiam studiosis omnibus summopere utiles ac necessariae...* Aeditio tertia ab authore recognita et passim locupletata. Coloniae [Köln], apud Petrum Quentell, 1533. CsSzM Ltsz. 1996, erwähnt in: *Bibliák a Székelyföldön* 2000, 43, nr. 3.

Darsteller und das Publikum einerseits zur Bußhaltung aufzufordern; andererseits diente die Aufführung am Karfreitag vor der Einführung der Schulpflicht (1777, 1806, 1868) der Lehre, der theologischen Bildung und damit auch der seelischen Erziehung der überwiegend analphabetischen⁵¹ Menschenmenge von Tausenden. Die Passionsspiele können als Katechese auf der Bühne,⁵² als lebendige und bildkräftige Biblia Pauperum aufgefasst werden. Bei der Aufführung lernte der spielende Schüler Verslehre, Gesang, richtiges Benehmen und Religionslehre; da die Vorführung thematisch sakral geprägt war, betete man durchgehend und gab einem aus Tausenden von Menschen bestehenden Publikum ein Glaubenserlebnis. Infolge der Bulle *Paternae Sedis* des Papstes Benedikt XIII. (1725) konnten die Gläubigen – unter den entsprechenden Bedingungen – damit sogar den vollkommenen Ablass erhalten. Eine wichtige Methode der Schule in Schomlenberg war, dass sie den Schülern sofort das Wichtigste gab: der Schüler konnte am Karfreitag auf der Bühne zu einer Person der Dreifaltigkeit werden. Der Lehrer hob seinen Schüler damit in die göttliche Sphäre.

Übersetzt von ELISABETH BÁN

Handschriften:

1. *Actiones Comicae in vitia invectivae ac ex adverso ad heroicos virtutum actus extimulantes*. Csíksomlyó, 1776–1780. (Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára [Bibliothek des Franziskanerklosters von Csíksomlyó, CSFKK A VI 8/5276.])
2. *Actiones tragicæ sanctissimam domini et redemptoris nostri passionem ac mortem, aliaque sacrae et evangelicae historiae mysteria lamentabiles casus in ea signatos, divinaeque justitiae ac misericordiae exempla piae Christi-fidelium meditationi et compunctioni scenice proponentes*. Csíksomlyó, 1776–1780. (Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára [Bibliothek des Franziskanerklosters von Csíksomlyó, CSFKK A VI 6/5274.])
3. *Liber Exhibens Actiones parascevas ab anno 1730 usque ad Annum 1774 diem aprilis 27. Libellus, Scholarum Csik Somlyoviensium, nihilominus Mediam Syntaxeos, ac Grammatices signanter, specialiter concernens; et*

⁵¹ MÉSZÁROS 1972; KOSÁRY 1983, 94–129, 403–524.; TÓTH 1996.

⁵² Beispiele aus der Büchersammlung von Schomlenberg: ILLYÉS István: *Catekizmus avagy Lelki tej. Az az, a' keresztényi tudomány kezdetiről, és az üdvösségre szükségesb reszeiről-vaó tanítások. Mellyeket nevezetes auktorokból öszve-szedett, és most másodsor (ötödik részszel öreghitvén) ki-bocsátott*. Nyomtatott Nagyszombatban, az Academiai bötükkel, Hörmann János által, 1697. (RMK I. 1512; CsSzM Ltsz. 3650; 4342. Bibliographische Angaben: MUCKENHAUPT 2009, 131–132, nr. 119–120.)

continens Repraesentationem, Enucleationem Mysteriorum Passionis Dominicae, seu Actiones Tragico-Parascevicas, Devoto Populo ad aedificationem quott Annis exhiberi solitas, in usum faciliorem Moderatorum sedulo congestas. Confectus 1774. (Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára [Bibliothek des Franziskanerklosters von Csíksomlyó, CSFKK], Csíksomlyó, A VI 7/5275)

Gedruckte Quellen:

1. ANTONIUS a Königstein: *Concordantiae breviores omnium ferme materiaram ex sacris bibliorum libris, non solum divini verbi concionatoribus, verum etiam studiosis omnibus summopere utiles ac necessariae...* Aeditio tertia ab authore recognita et passim locupletata. Coloniae [Köln], apud Petrum Quentell, 1533. CsSzM Ltsz. 1996.
2. *Biblia Sacra*. Venezia, Lucantonio Giunta, 1519. Bücherbestand der Franziskaner im Szekler Museum in Szeklerburg/Miercurea Ciuc/Csíkszereda [CsSzM], Ltsz. 2231;
3. *Biblia sacra vulgatae editionis Sixti V. Pont. M. iussu recognita, et Clementis VIII. auctoritate edita*. Coloniae Agrippinae [Köln], sumptibus Haeredum Bernardi Gualteri et Sociorum, 1647. CsSzM, Ltsz. 2216.
4. *Evangeliomok, es Epistolak. Meljeket Esztendő-által olvastat az Anyaszentegyház a Romai rend-szerént Vasárnapokon, Ünnepeken, és Böjtben minden nap; némely áitatos énekekkel, és külömb-féle szükségek-ért-való Imádságokkal egygyütt. Ezekhez a Lelki Pásztoroknak nagyobb könnyebőségére adattak a betegekkel, halálra vált, és meg-sententziázott emberekkel mondatandó más szép Imádságok-is.* A Csiki Sárlos B[oldog] Aszszony Kalastromában, 1747. CsSzM, Ltsz. 2403, 2795.
5. ILLYÉS István: *Catekizmus avagy Lelki tej. Az az, a' keresztyéni tudomány kezdetiről, és az üdvösségre szükségesb részeiről-vaó tanítások. Mellyeket nevezetes auktorokból öszve-szedett, és most másodsor (ötödik részzel öregbitvén) kibocsátott.* Nyomtatott Nagyszombatban, az Academiai bötükkal, Hörmann János által, 1697. RMK I. 1512; CsSzM Ltsz. 3650; 4342.
6. *Szent Biblia. Az egész keresztyénségben bé-vött régi deák bötüböl magyarra fordította a' Jésus-alatt vitézkedő társaság-béli nagy-szombati Káldi György pap.* Béchben, nyomtatta Formika Máté, 1626. CsSzM, Ltsz. 6235–6237.

MÓNIKA MILLEI

DAS WOLFGANGUS-EXEMPEL IN EINER DEUTSCHEN PREDIGT (1749) UND IN EINEM PASSIONSSPIEL VON SCHOMLENBERG (1760)

Das Geschehen im Wolfgangus-Exempel

Die Geschichte der Versuchung und der Verdammnis Wolfgangus von Zulas ist in den Fastenpredigten klassifizierbar. Wolfgangus ist edel, er hat eine moralische Erziehung genossen, sein Vater hat ihn an den königlichen Hof geschickt, um ihn unterrichten zu lassen. Obwohl der junge Mann sein ganzes Leben Mutter Maria dediziert hat, konnte er den Winkelzügen des Teufels nicht widerstehen. Durch Lucretia hat Wolfgangus alle sündigen Freuden der Wollüste kennengelernt und hat ein sittenloses Leben mit der jungen Frau begonnen. Trotzdem ist Jesu Christi Wolfgangus erschienen, um ihn an seinen Vorsatz zu erinnern, dass er sein Leben dem Dienst Gottes geweiht hat. Wolfgangus hat jedoch die Ermahnungen missachtet und seine Seele ist zusammen mit Lucretia in die Hölle gekommen.

Während meiner Forschungen habe ich vier Postillen aus dem 18. Jahrhundert gefunden, die das Wolfgangus-Exempel verarbeitet haben. In der Postille von Carolo Bovio¹ aus dem Jahr 1737 befinden sich muttersprachliche, italienische Texte, in einem anderen Buch² aus dem selben Jahr sind Übersetzungen spanischer Predigten zu lesen. Don Joseph Ferdinand Maria Koller hat 1760 seinen Band³ mit dem Wolfgangus-Exempel herausgegeben, das zu den Fastenpredigten gehört.

In dieser Studie analysiere ich die Exempel-Predigt des Augustinermönches Marcellino Pfalzer (1706–1793), der in einem Kloster im bayerischen Rottenbuch gelebt hat. Der Text wurde für den 1. Sonntag (Invocavit) der Fastenzeit geschrieben und ist in dem Buch *Herrliche Zur Tugend und Buß anreizende Beyspihl, Das ist Kurtze, und lehrreiche Exempel-Predigen Auf alle Sonn- und Feyertäg Der Heil. Fasten: In Sechs Theil oder Jahr-Gäng Eingerichtet* zu finden.⁴

Die Grundlage meines Vergleichs ist das Passionsspiel mit dem Titel *Actio Tragoadico-Parascevica conta Faedum carnis peccatum*, das am 4. April 1760, am Karfreitag in dem Franziskanergymnasium von Schomlenberg aufgeführt wurde. Der Text ist in dem Buch *Ferences iskoladrámák III.* zu lesen, das im Jahr 2021

¹ BOVIO 1737, 51–55.

² BARZIA-ZAMBRANA 1737, 554–555.

³ KOLLER 1760, 115–129.

⁴ PFALZER 1749, 491–503.

herausgegeben wurde.⁵ Das Drama ist wahrscheinlich das Werk des Franziskaner-Lehrers Péter Sánta (†1802).⁶

Ich habe die anderen drei Exempverarbeitungen⁷ nicht analysiert. In dem Passionsspiel von Schomlenberg habe ich mich nur auf das Wolfgang-Exempel fokussiert (Szenen 1, 3, 5, 7, 9, 11 und 13)⁸, mit der Leidensgeschichte Jesu Christi habe ich mich nicht beschäftigt (Szenen 2, 4, 6, 8, 10, 12 und 14–17).

Definition des Exempels und die Eigenschaften des Schomlenberger Passionsspiels und der Predigt durch konkrete Beispiele

Das Exempel

Das Wolfgang-Exempel entspricht vollkommen den Besonderheiten der Gattung: Das Exempel ist eine kurze epische Geschichte, die eine moralische Wahrheit enthält. Ihr Thema verlebendigt die Probleme der gewöhnlichen Menschen, deshalb sind ihre Helden auch alltägliche Personen, selten Jesu Christi und Mutter Maria. Die Geschichte ist ereignisreich und bewegt, benutzt keine langen Beschreibungen und Charakterisierungen. Das Exempel fasst sie kurz zusammen und beschreibt wegen des Kontextes nur das Notwendigste.

Die Betonung im Exempel liegt auf dem Geschehen und auf der daraus entspringenden moralischen Lehre, deren Ziel die Erziehung und Belehrung ist. Deshalb ist die Betonung ernsthafter, aber zum leichteren Verstehen lässt sie auch gelöste Laune zu.

⁵ *Ferences iskoladrámák III.* 2021, 611–709.

⁶ Die Inhaltszusammenfassung des Passionsspiels aus dem Jahr 1760 wurde von Árpád Fülöp (FÜLÖP 1897, 26.) und Norbert Medgyesy S. (MEDGYESY S. 2019, 166.) veröffentlicht. Der Titel und der Vortrag wurden von Vazul Bándi (BÁNDI 1896, 289.), Endre Angyal (ANGYAL 1940, 12, 489.), Márta Zsuzsanna Pintér (KILIÁN–PINTÉR–VARGA 1992, 57–58, nr. 47; PINTÉR 1993, 119, nr. 43.) und Erzsébet Muckenhaupt (MUCKENHAUPT 1999, 114–115, nr. I. 26.) erwähnt. In seiner Monographie hat Norbert Medgyesy S. die biblischen Quellen zu den Szenen des Stückes aufgezählt, die Maria- und Judasszenen systematisiert und eine Strophe des Judas-Jammers veröffentlicht (MEDGYESY S. 2009, 70, 71, 130, 133–135, 154, 261–262, 270, 355–363, 372. <https://edok.gyorikonyvtar.hu:443/hu/book/-/record/kkmk3007969>) (01. 09. 2021.).

⁷ Der Text von Carolo Bovio, Don Jos. Ferd. Maria Koller und Josepho de Barzia und Zambrana.

⁸ Die schomlenbergische Handschrift benutzt die Namensform Wolfgangus, die gedruckte Exempel-Predigt die Namensform Wolfgangus. In dieser Arbeit benutzen wir die Buchstaben V/W, die für die entsprechende Quelle gegeben sind.

Die Exempel spielen in der Entwicklung der Volkskultur eine wichtige Rolle, diese Geschichten verbreiten sich von Mund zu Mund, so verändern sie sich ständig und begünstigen die Geburt neuer Geschichten.⁹

Zahlreiche Exempel befinden sich sowohl in den Schriften der Kirchenliteratur als auch in der Traktaten- und Predigtenliteratur. Letztere gehören hauptsächlich zum Schaffen der Jesuiten, deren Hauptziel immer die Unterstützung einer moralischen These war, die dem Leser bestimmte Taten empfiehlt und verbindliche Kraft zur Bestimmung erfordert. Deren Ausgangspunkt können ein bzw. mehrere biblische oder andere Zitate, eine moralische These und ihre kurze Analyse sein. Daran knüpft die Erzählung selten direkt, eher indirekt an. Ein treffendes Beispiel für die indirekte Lehre ist das folgende Zitat aus der Predigt von Pfalzer: „habe gute tiefe Wurzel gewonnen, daher auch der erwünschte Frucht mit seiner Zeit unfehlbar erfolgen werde.“¹⁰

Die Beziehung zwischen der angeführten Geschichte und der Aussage erzeugt eine auf äußeren Parallelen basierende, eigenmächtige Allegorisierung. In den länger darstellenden Geschichten sind häufig Dialoge zu lesen.¹¹

Die Predigt

Obwohl das Ziel des Pfarrers durch die Kommunikation die Vermittlung der moralischen Normen der Religion ist, die zum Teil einen ernsthaften Ton verwendet, soll die Predigt der Gesittung und Sprachfähigkeit der Zuhörer angepasst sein, damit sie aufnahmefähig ist. Im 18. Jahrhundert spielt die Muttersprache auch eine große Rolle im Leben der Alltagsmenschen: statt lateinischer Predigten gewinnen muttersprachliche Texte an Popularität. Sowohl die Versammlung von Marcellino Pfalzer als auch andere Bücher wurden auf Deutsch geschrieben, die ich während der Forschung gefunden habe.¹²

Wegen der Redeweise und der Rhetorik der Predigten konnte man am effizientesten mit Exempeln neue Kenntnisse vermitteln. Das Ziel der Predigten war nicht nur das Verstehen der Dogmen, sondern auch das Umsetzen der Lehre im alltäglichen Leben.¹³

⁹ *Magyar néprajzi lexikon*. Főszerk. ORTUTAY Gyula. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977–1982. letzter Aufruf: 13. Dezember 2021. <http://mek.niif.hu/02100/02115/html/4-560.html>

¹⁰ PFALZER 1749, 494.

¹¹ TÜSKÉS 1992, 133–151.

¹² In den Sammlung von Barzia und Zambrana aus dem Jahr 1737 kann man Übersetzungen von spanischen muttersprachlichen Predigten lesen, also im Fall dieses Buches ist die Benutzung der Nationalsprache auch wichtig.

¹³ IANCU 2011, 94–97.

Die Schrift von Pfalzer ist seit dem Spätmittelalter dramatisch, enthält also Monologe und Dialoge. Neben den indirekten Lehren wirft sie Fragen auf, die die Predigt beantwortet. Als Wolfgangus am königlichen Hof sein neues Leben beginnt, kommt die Frage auf, was er unter neuem Leben versteht und die Predigt erklärt dies lang.¹⁴

Die Predigt demonstriert wenige Charaktere, diese sind Wolfgangus, Lucretia, der Präzeptor, Amicus, der Vater und die Teufel. Die Teufel haben keine konkrete Zahl und bekommen keine so direkte Rolle wie im Passionsspiel, bei dem insgesamt 71 Darsteller eingesetzt wurden. Die Charaktere treten auf,¹⁵ aber lange Dialoge gibt es im Text nicht.

Die Exempel-Predigt benutzt mehrere Allegorien und Metaphern, ein Beispiel ist: „Das Saltz ist gut, sagt der Heil. Chrysostomus, das Fleisch, wann es noch frisch ist, zu erhalten; wann es aber schon lang gelegen, und schmeckend ist, so hilfft das Salz nichts mehr“,¹⁶ was auf die Tatsache verweist, dass Christi Wolfgangus erscheint und ihn bekehren möchte, der junge Mann aber schon so sündig ist, dass man ihm nicht mehr helfen kann. Neben dem Beispiel des Salzes wurde die Sünde mit dem Krebs verglichen: wenn sich die Krankheit im Körper verbreitet, gibt es keine Medizin, die hilft. („Ein frische Wunde, sagt der Heil Bonaventura, die laßt sich curieren und heylen, wann aber schon der Krebs darzu geschlagen, und sie veraltet, so ist alle Medicin umsonst.“)¹⁷ Die Sünde wurde als Krankheit beschrieben und die Heilung dieser ist sehr schwer oder ausgeschlossen.

Das Passionsspiel von Schomlenberg

Die Passionsspiele kann man als die Wiege des ungarischen muttersprachlichen Schauspiels bezeichnen; die Studenten des Franziskanergymnasiums in Schomlenberg haben zwischen 1721 und 1785 jedes Jahr am Karfreitag ein Passionsspiel vorgetragen, das ihre Lehrer geschrieben hatten. Diese Mysteriendramen wurden in gedichtlicher Form, in der Muttersprache, mit mehreren Darstellern aufgeführt. Die Handlung wurde mit Dialogen entfaltet, ihre allegorischen Figuren demonstrierten theologische Fragen und beschäftigten sich mit den ewigen Gewissensproblemen. Das Passionsspiel verarbeitet die Leidensgeschichte Christi und zwar in mehreren Aufzügen mit jeweils mehreren Szenen. Deren Ziel ist einerseits das Schuldgefühl bei den Zuschauern zu wecken und an Buße zu reizen,¹⁸ anderseits die Kinder mit

¹⁴ PFALZER 1749, 493.

¹⁵ Jesu Christi erscheint Wolfgangus und möchte ihn bekehren.

¹⁶ PFALZER 1749, 499.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ MEDGYESY S. 2019, 19–24, 148–157.

dem religiösen Leben bekannt zu machen.¹⁹ Der Arbeitsprozess vor der Aufführung, also das Drehbuch zu lernen und zu probieren ist schon der Lehrstoff, damit man geschichtliche, religiöse, mythologische, sprachliche und philosophische Kenntnisse vertieft.

Die Geschichte aus dem Jahr 1760 läuft in zwei parallelen Handlungssträngen, die paarigen Szenen verarbeiten die Leidensgeschichte von Christi, die unpaarigen aber das Wolfgangus-Exempel. Auf der Bühne tritt Wolfgangus als negatives Beispiel auf, das Drama erzählt die Geschichte, die Lehre der Schrift wird im Epilog zusammengefasst. Im Passionsspiel kommen mehrere Darsteller vor, die auf eine – seit dem Spätmittelalter benutzte – dreistöckige Bühne treten. Die allegorischen Teufelfiguren bekommen auf der untersten Ebene Platz, was auf die Nähe der Hölle verweist. In der Mitte spielen die sterblichen Alltagsmenschen und oben die allegorischen Engelfiguren, weil sie Gott nahe stehen.

Die Figuren

In der Predigt hören wir den vollständigen Namen der Hauptfigur, Wolfgangus von Zula, das Passionsspiel benutzt nur den Vornamen. Seine Geliebte, Lucretia und Jesu Christi werden ebenfalls namentlich erwähnt. Außerdem bekommt Amicus, der gute Freund eine wichtige Rolle in beiden Texten. Als Wolfgangus zur Verdammnis verurteilt wird, beginnt Amicus sofort zu beten und bereut seine Sünden.

Im Passionsspiel erhalten mehrere Figuren detaillierte Aufgaben: der Vater von Wolfgangus ringt mit sich, ob er seinen Sohn an den königlichen Hof schicken soll. Der Präzeptor rät ihm ab, aber die Teufel ermutigen den Vater Wolfgangus gehen zu lassen. Ein Dialog findet zwischen dem Vater und dem König statt: der König empfängt Wolfgangus mit Freude, weil er talentierte, junge Männer gern lehrt. („A te fiacskadott örömest be veszem, / S több iffiak kőze őtőt helyhesztetem, / Mert az illyenekben vagon nagy örömem, / Ő tanításokra nagy úgyekezetem.”)²⁰

Den größten Unterschied zwischen den zwei Texten kann man in der Rolle der Teufel beobachten: in der Predigt erscheinen sie indirekt bei der Versuchung, aber im Passionsspiel treten sie fast in allen Szenen auf. In der Predigt erscheinen sie nur am Ende der Schrift, und es sind mehr Teufel als im Passionsspiel, aber man erfährt ihre Namen nicht. In der ungarischen Schrift sind die Teufel allegorische Figuren, die die einzelnen Sünden verkörpern: Mundus ist die Profanität, Caro ist die Lieblichkeit, Voluptas ist die Wonne, die Teufeln verkörpern die unterschiedlichen Gefühle.²¹

¹⁹ MEDGYESY S. 2009, 55.

²⁰ *Ferences iskoladrámák III.* 2021, 641. Reihe 731–734.

²¹ MEDGYESY S. 2019, 166.

Die Erzählung

Ich habe die Handlung der zwei Texte in 6 Teile gegliedert, so kann ich sie parallel betrachten:

1. Herkunft und Bildung von Wolfgangus
2. Wie und warum ist er an den königlichen Hof gekommen und wie sind seine ersten zwei Jahre dort verlaufen?
3. Das Auftauchen von Lucretia
4. Das Erscheinen von Christi
5. Der Besuch bei Amicus
6. Die Verdammung von Wolfgangus und Lucretia

Herkunft und Bildung von Wolfgangus

Man kann mehrere Ähnlichkeiten und Unterschiede sowohl in der Erzählung der zwei Texte, als auch in der Persönlichkeit der Figuren feststellen. In der ersten Szene der zwei Schriften lernt man Wolfgangus, seine Herkunft, seine Familie und seine Bildung kennen. Wolfgangus von Zula kommt aus einer gottesfürchtigen, adeligen Familie, er bekommt eine religiöse Bildung. Er lernt sehr gut, alle setzen Hoffnung in ihn. Eine Abweichung fällt darin auf, wie Wolfgangus der Religion gegenübersteht. Im Fall des Passionsspiels von Csíksomlyó möchte der Vater Gott danken, wie gut er ist und bietet Mutter Maria seinen einzigen Sohn an. („Elsöbben is azert oskolaba adom, / Te tiszteletedre majd megtánitatom, / Boldogságos Szüznek ötet bé ajállom, / És aszent Isteni felelemben tartom.”)²² Das Stück betont mehr, worauf Wolfgangus achten soll. Der Präzeptor sagt, dass sich Wolfgangus vor zwei Dingen hüten soll: vor schlechter Gesellschaft und vor der Sünde. („Tegedet pediglen, jo iffiu, kérlek, / Arossz társaságot, mint kigyot, kerüllyed, / Bünnek undokságát, mint ördögöt, féllyed, / Hogy ördög kezébenne essék alelked.”)²³ Im Fall der Predigt sagt der Präzeptor gar nichts, in diesem Text lernt Wolfgangus eifrig, meistens Grammatik und Andacht, („[...]den kleinen unschuldigen Wolfgang in der Grammatic, in guten Sitten und besonders in der Andacht gegen der seeligisten Mutter Gottes emsigist zu unterweisen”)²⁴ er interessiert sich gar nicht für weltliche Eitelkeiten. In der Predigt bietet sich Wolfgangus der Mutter Maria an. („[...]Hertz und Seel waren allein angehefftet an seiner einig geliebten Jungfräulichen Mutter Maria”)²⁵

²² *Ferences iskoladramák III.* 2021, 619. Reihe 171–174.

²³ *Ibid.*, Reihe 240–243.

²⁴ PEALZER 1749, 492.

²⁵ *Ibid.*, 493.

Wie und warum ist er an den königlichen Hof gekommen und wie sind seine ersten zwei Jahre dort verlaufen?

Man kann Unterschiede auch in der nächste Szene beobachten, die das Ankommen von Wolfgangus an den königlichen Hof vorstellt. Der deutsche Text betont, dass der Junge in Ofen, der Stadt der Könige, angekommen ist. („als er das 14 Jahr seines Alters erreicht hatte, seine Elteren in die Stadt Buda, oder Ofen, so die Wohnstadt der Königen in Ungarn ware“)²⁶ In der Predigt denken die Eltern von Wolfgangus, dass sich der Junge am königlichen Hof besser entwickeln kann, deshalb schicken sie ihn zum König. („der Wunsch deiner hochadelichen Elteren nach Genügen erfüllt werde“)²⁷ In diesem Text kann man über konkrete Versuchung nichts lesen. Im Passionsspiel wiederum bekommen die Teufel eine betonte Rolle. Sie wissen, dass Wolfgangus klug ist und sein ganzes Leben Mutter Maria geschenkt hat, („Megis Wolfgangustol en ugy meg vettettem, / Hogy nem is nézheti szép, ékes szemellyem, / Ugy meg húlt ő benne azen szeretetem, / Nem bizom, hogy légyen benne semmi részem.“)²⁸ daher begeht er keine Sünden. So suchen sie seinen Vater auf. Er soll Wolfgangus an den Hof schicken, damit er sich besser entwickeln kann. („Jovallom azert, hogy Udvarba el külgye, Király eleibe hammar be szentellyed“)²⁹ Der Vater zweifelt, er hat Angst, dass sein Sohn vom rechten Weg abkommen könnte, deshalb spricht er mit dem Präzeptor. Dieser rät von dem Unterfangen ab. („Azért kérlek teged a’ te Istenedre, / Ne külgyed fiadot vetkek Tengerébe“)³⁰ Die Teufel erscheinen wieder und trösten den Vater, der endlich Wolfgangus an den Hof reisen lässt.

Die ersten zwei Jahre am königlichen Hof wurden in beiden Texten gleichermaßen beschrieben: der König freut sich auf den Jungen, Wolfgangus lernt zusammen mit den anderen adeligen Jungen. Am Anfang hat er alles, den Großteil seines Tages betet er, bis er Lucretia kennenlernt.

Das Auftauchen von Lucretia

Beide Texte beschreiben das Kennenlernen von Wolfgangus und Lucretia gleichermaßen: Lucretia schreibt Wolfgangus einen Liebesbrief über ihre körperliche Zuneigung. Wolfgangus möchte Lucretia persönlich kennenlernen, so fängt ihre dreijährige, sündige Beziehung an. Das Passionsspiel schreibt darüber, dass die Teufel Lucretia bitten Wolfgangus zu verführen, wofür die Unzucht die beste Sünde

²⁶ PFALZER 1749, 493.

²⁷ Ibid., 493.

²⁸ *Ferences iskoladrámák III.* 2021, 625. Reihe 342–345.

²⁹ Ibid., Reihe 422–423.

³⁰ Ibid., Reihe 527–528.

ist. („Kedves Lucretiam, farkast ha meg csalnád, / Bizonyyal mitőlunk lene nagy koronád, / Ha a bujasagra ótott rea hozhatnád.”)³¹ Das kann man in der Predigt nicht lesen. Danach wird Wolfgangus in beiden Texten von mehreren Personen ermahnt, dass er seine Sünden bereuen soll. In der Predigt exkommuniziert ihn seine Gesellschaft, aber der Junge hört nicht auf sie. Deshalb schickt der König Lucretia ins Kloster, aber sie entkommt und das Liebespaar fährt in ein anderes Land, wo sie wie Verheiratete zusammen leben können. Im Passionsspiel kann man lesen, dass das Land, wohin sie fahren, Deutschland ist. („Alattomba szőkjűnkel német országba”)³²

Das Erscheinen von Christi

Jesu Christi erscheint Wolfgangus in einer Vision, um ihn zu veranlassen, Lucretia zu verlassen und zu Maria zurückzukehren. Hier kann man einen anderen Unterschied beobachten: im Passionsspiel erschien Jesu allein, aber in der Predigt steht neben Christi auch Maria. (Jesus dein liebevoller Bruder; ist nicht diese dein liebevolle Mutter Maria”)³³ Die Teufel bekommen im Passionsspiel wieder eine größere Rolle: Wolfgangus hört auf Jesu und möchte sich bekehren, aber der Teufel meint, er sei noch jung und könne seine Sünde später bereuen. („Hiszem, iffju vagy még sokaig elhecz, / Penitentiara akar mikor mehecz, / Hiszem egy szoval is contriciat tehecz, / Melyel búneidert eleget fizethecz.”)³⁴

Der Besuch bei Amicus

Diese Szene beschreiben beide Texte genauso: Wolfgang und Lucretia wurden zu Amicus eingeladen, aber die Frau beklagt sich über Schmerz in ihrem ganzen Körper und bleibt zu Hause.

Amicus freut sich auf Wolfgangus, bewirtet ihn mit Wein, danach legen sie sich schlafen.

Die Verdammung von Wolfgangus und Lucretia

In den zwei Texten sind Wolfgangus und Amicus unterschiedlich aufgewacht: im Passionsspiel ist ein Engel, sein Schutzengel erschienen und bittet Wolfgangus sich zurück zu Maria zu bekehren. („Kelly fel már, mély álmadbol s világ hivságibol,

³¹ *Ferences iskoladrámák III.* 2021, 652. Reihe 967–969.

³² *Ibid.*, 660. Reihe 1161.

³³ PEALZER 1749, 498.

³⁴ *Ferences iskoladrámák III.* 2021, 662. Reihe 1225–1228.

en Wolfgangusom, / Serkeny fel már, mert pokol vár, egyetlen egy alakom!”)³⁵ In der Predigt dagegen hat das Haus ein großes Erdbeben erschüttert, („Da sie in dem ersten Schlaff waren, wurde das Haus mit einem dermassen erschrecklichem Erdbidem erschüttert”)³⁶ worauf beide Jungen aufgewacht sind. In beiden Texten wurde klar, dass das Endurteil naht, aber die Jungen haben unterschiedlich reagiert: Amicus hat zu Gott gebetet und hat seine Sünden bereut, Wolfgangus hat Lucretia gerufen.

Der Unterschied beginnt hier: im Passionsspiel erscheinen die Teufel mit der leidenden Lucretia. Sie haben bekommen, was sie wollten, sie konnten Wolfgangus zur Sünde verleiten, deswegen muss er mit der üppigen Lucretia und mit fünf Dämonen in die Hölle hinabsteigen, wo sie ewiglich leiden werden. („Mit keshlödünk itten, vessük apokolba, / Hadd kenlodgyék ottan a kénkőves toba”)³⁷ In der Hölle verwünscht Wolfgangus sein ganzes Leben und dremmelt, wenn er ein neues Leben bekommen könnte, würde er keine Sünde mehr begehen. („Csak egyszer s ne többször, / Kegyelmet nyernék, / S meg szabadulnék, / Sőha többbe en nem vétenék”)³⁸

Wiederum beschreibt die Predigt die Szene ausführlicher, als eine Vision und die Teufel erscheinen jetzt zuerst. Das Haus hat ein Erdbeben erschüttert, wo die zwei Jungen geschlafen haben, dann sind Trompeten und schreckliche Stimmen zu hören, („Der Erdbidem hatte kaum nachgelassen, hörten sie einen Trompeten-Schall und ein fürchtliche Stimm, als eines Herolds”)³⁹ mehrere Teufel erscheinen. Wolfgangus hat noch die Möglichkeit seine Sünden zu bereuen, aber er betet nicht. („es ist noch Zeit vorhanden, solchem Unfehl zu entgehen; falle dann jetzt gleich auf deine Knye nider, bitte Gott, den du so oft beleydiget, um Verzeihung, bereue, und beweyne ernstlich dein bisher zugebrachtes Leben, und seye versichert, du wirst Gnad, und Barmhertzigkeit erhalten”).⁴⁰ Einer der Teufel bringt eine schwarze Flagge, im Raum machen sie Platz für eine feurige Bahre und ein höllischer Geist mahnt, dass der Tag des Endurteils gekommen ist. („Unterdesen stehet schon die höllische Bahr völlig in der mitten des Saals, da ruffet ein höllischer Geist mit lauter Stim: diß ist die Gerechtigkeit, welche der allmächtige GOTT”).⁴¹ Auf der Bahre liegt Lucretia und schreit im Leid. Die Teufel legen Wolfgangus auch auf die Bahre und steigen mit den beiden in die Hölle hinab, wo das Liebespaar mit den anderen Sündern zusammen leiden wird. („legten ihn zu Lucretia in die feurige Bahr, und fahrten darmit ohne

³⁵ *Ferences iskoladrámák III.* 2021, 672. Reihe 1433–1434.

³⁶ PFALZER 1749, 500.

³⁷ *Ferences iskoladrámák III.* 2021, 674. Reihe 1481–1482.

³⁸ *Ibid.*, 675. Reihe 1503–1506.

³⁹ PFALZER 1749, 500.

⁴⁰ *Ibid.*, 501.

⁴¹ *Ibid.*, 501.

weiteren Verschub der Höllen zu, allwo beyde zur billichen Straff, allen Sünderen aber zu heylsamem Gewarnung in alle Ewigkeit mit unerdencklichen Peynen werden gequälet werden“)⁴²

Zusammenfassung

Die Lehre kann man bei beiden Texten am Ende der Schriften lesen. Im Fall des Passionsspiels fasst der Epilog zusammen, in der Predigt gibt es eine kurze Zusammenfassung der Geschichte und danach wird daraus die Lehre gezogen. Das Hauptanliegen in beiden Texten ist, beim Publikum Buße und Pönitenz zu erregen und sie mit dem negativen Beispiel von Wolfgangus und Lucretia zu bitten, ihre Sünden (zuerst die Sünde der Unzucht) zu bereuen und sich zu besinnen.

Der Aufbau der zwei Geschichten ist ähnlich, die Ereignisse kommen in der gleichen Reihenfolge, es gibt keine Extraszenen und es fehlen auch keine Szenen. Man kann sechs verschiedene Szenen beobachten: die Herkunft von Wolfgangus, das erste Jahr am königlichen Hof, das Kennenlernen mit Lucretia – jede dieser Szenen ist gleich wie die anderen Szenen formuliert: mehrere Personen ermahnen Wolfgangus, er beginnt mit Lucretia in Deutschland ein neues Leben, und der Besuch bei Amicus. Die Unterschiede zeigen sich in erster Linie darin, dass die Teufel im Passionsspiel von Csíksomlyó eine größere Rolle bekommen. Sie versuchen zuerst den Vater, dann Wolfgangus durch Lucretia, anschließend wieder Wolfgangus nach dem Erscheinen von Christi. Bei der Verdammnis erscheinen die Teufel wieder unterschiedlich. Man kann mehrere Unterschiede im Detail der zwei Texte und in der Persönlichkeit der Figuren feststellen: Wolfgangus steht der Religion gegenüber, der Vater reagiert unterschiedlich auf das Fortschicken von Wolfgangus an den königlichen Hof, und in der Predigt erscheint neben Christi auch Maria.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es im Wolfgangus-Exempel in der deutschen Predigt von 1749 und in dem Passionsspiel von Csíksomlyó aus dem Jahr 1760 sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede gibt, aber das Ziel der zwei Schriften ist gleich: die Ermahnung des Publikums, die Sünde der Unzucht zu vermeiden und die Bekehrung. Die Pfalzer-Rede ist eine dramatische Predigt mit wenigen Charakteren (insgesamt 5 konkrete Personen und die Teufel). Das Passionsspiel von Schomlenberg – das 11 Jahre später geschrieben wurde – ist schon ein entwickeltes, inszeniertes, ein ganzes theatralisches Stück mit Prolog, Epilog, 18 Szenen und 71 Charakteren. Das Exempel erreicht sein Ziel mit der Benutzung der beiden Gattungen. Wegen der Aussage ist die schomlenbergische Aufführung auch eine einzigartige Predigt, die auf die spätmittelalterlichen Wurzeln

⁴² PFALZER 1749, 501.

der schomlenbergischen Mysterienspiele verweist. Zwischen der Exempel-Predigt von Pfalzer und dem schomlenbergischen Passionsspiel kann man keinen direkten filologischen Kontakt voraussetzen, beide Schriftsteller haben herkömmliche literarische Topos innerhalb ihrer Möglichkeiten und Methoden aufgearbeitet.

JÚLIA DEMETER

**THE MYSTERIOUS MYSTERY PLAYS OF CSÍKSOMLYÓ.
WHAT DO WE KNOW ABOUT THE CSÍKSOMLYÓ
HERITAGE?¹**

The 18th century drama corpus of Csíksomlyó containing of some 80–85 dramas was thought to be lost until the 1980s when they were rediscovered walled in the Franciscan monastery. It turned out that in 1944, the friars fearing of the front line moving in on them decided to hide their most precious treasure, i.e., the incunabula, the old books and the 18th century manuscripts. Due to their thoughtfulness, now we may read and publish the manuscripts.

The bulk of the manuscripts survived in three volumes:

Liber exhibens actiones parascevicas (48 dramas, 1352 pp);

Actiones comicae (7 dramas, 194 pp);

Actiones tragiccae (6 dramas, 155 pp).

These 61 dramas have been and will be published in five volumes of the annotated series *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század* [Records of Early Hungarian Drama 18th century].²

In addition, there are cca 25 plays: 5 in Hungarian, 9 in Hungarian-Latin, 11 in Latin and also some fragments.³ These plays are still kept in boxes packed in 1896 for the millenary exhibition in Budapest and copy books in the monastery and in the Museum of Csíkszereda. Most of these plays are undated and fragmentary.

The dramas we know quite a lot about are those copied in the three volumes.

The Good Friday tradition – *Liber exhibens actiones parascevicas*

In 1774, Márton Péterffi, the provincial superior ordered the copying of all passion plays performed during the past decades; they were copied mostly by pupils and novices – unfortunately, with a lot of mistakes (sometimes they did not even understand what they were copying).

¹ Research project supported by the National Research, Development and Innovation Office (NK-FIH) nr. 119865.

² *Ferences iskoladrámák. Csíksomlyói passiójátékok 1721–* [Franciscan school dramas. Passion plays from Csíksomlyó 1721–] *I*, 2009, *II-III*, 2021.

³ See the data in PINTÉR 1993, 114–127.; MUCKENHAUPT 1999. We cannot state the exact numbers until we identify all variants.

The purpose and the content of the volume is explained on p. 2: Libellus Scholarum Csik Somlyoviensium, nihilominus Mediam Syntaxeos, ac Grammatices signanter, specialiter concernens et continens Repraesentationem, Enuclationem Mysteriorum Passionis Dominicae, seu Actiones Tragico-Parascevicas, Devoto Populo ad aedificationem quott Annis exhiberi solitas, in usum faciliorem Moderatorum sedulo congestas. Confectus 1774.

Except for one, all 48 plays are written in Hungarian . Some parts of the volume seem to be an odd-one-out like the one Latin drama as we think *Liber exhibens* was supposed to be a volume of vernacular plays. Of the 48 plays, only 45 were performed on Good Friday. The remaining three are quite interesting: for the Latin play, only the year 1732 is provided (p. 904–927), the 1729 play was performed on Passion Sunday (p. 961–1000), and the play performed on Corpus Christi day is undated (p. 715–720). We could not find any Good Friday play from 1729 or 1732 in separate sheets or copy books either; thus we think the copiers of *Liber exhibens* just replaced the missing years with something else; the case of the Corpus Christi play might be similar.

These performances are usually considered as school plays because they were written or compiled by the teachers of the Franciscan school and performed by the pupils. Still, they were not simply – or not at all – school plays as they attracted a wide audience: uneducated and mostly illiterate people from the surrounding villages. We may prove it with both the prologues and the epilogues of the passion plays seriously warning the audience – addressing them as *you* – to avoid a sinful life in order to be saved from the suffering in hell. What is more, they quite often identified the passion story. The everyday sins of the spectators who visited Csíksomlyó for the Good Friday procession to the stations of the Cross (Calvary) led to the crucifixion of Christ. Accordingly, some of the plays were performed station by station during the procession; thus, instead of *scenas*, they were divided into 14 *statio*s typical in the Baroque era. This fact suggests that staging plays was not primarily a pedagogical aim in order to enhance the pupils' knowledge, personality and behaviour; but the purpose of these Csíksomlyó performances was quite close to the late medieval religious/devotional performances. The corpus, though written in the 18th century, belongs to the late medieval, mostly Western European, Easter-play tradition; at Easter, Csíksomlyó Franciscans performed eminently on Good Friday.

Theatre (1)

The drama scripts give evidence that the audience must have been so large that they did not fit in any theatre or roofed hall. We have very little data of the Csíksomlyó theatre. The monastery was not wealthy; therefore they might have performed first

in the dining hall. From 1734, they were performed in the newly built oratory on the groundfloor,⁴ later, in the 1740s, in a wooden shed next to the school building.⁵ These venues might have been quite small to accommodate the large number of their audience, and the worshippers could not fit either of the theatre halls; thus, the performances must have been held outside, either in the courtyard or on the way to the Cross. On the other hand, they had these venues built; thus, they must have used them on days other than Good Fridays for performances.

With *Liber exhibens*, we see a tradition of performing Good Friday plays in the period between 1721–1774. Though not all passion plays from these 55 years survived, we are sure the school performed on every Good Friday.

The other manuscript volume titled *Actiones tragicæ* contains six plays from the period of 1775–1780, and five of them were performed on Good Friday;⁶ thus the *Actiones tragicæ* collection suggests that the Good Friday tradition continued in the 1770s.

Seemingly, we know quite a lot of the Csíksomlyó Easter – Good Friday – tradition as the passion plays have been saved for posterity – still, we have many questions and very few answers.

Questions

If Good Friday tradition in Csíksomlyó was so strong, where has it gone, and how did it disappear after 1780? What happened before 1721 and after 1780?

Was the Good Friday performance the mainstream tradition as it seems now?

The plays that survived represent the mainstream tradition indeed, though we think the tradition is only a part of the history of Csíksomlyó's devotional and religious school theatre.

The tradition of Pentecost pilgrimage

The Observant Franciscan monastery of Csíksomlyó has been the most popular destination for modern Pentecost pilgrimage for Roman Catholic Hungarian worshippers for at least a century, that is why anthropologists and historians have focused on it; thus, we know some exact data.

In the 17th century (1649), Csíksomlyó Franciscans asked for and received the permission to hold a pilgrimage on the second holy day, on Monday, of Pentecost.⁷

⁴ PINTÉR 1993, 45.

⁵ PINTÉR 1993, 45.

⁶ See the 1775, 1777, 1778, 1779 and, most possibly, the 1780 plays of the volume.

⁷ See the letter of the Observant Franciscan friar Ferenc Jegenyei to pope Innocent X, on 26th De-

Between 1690–1780, there was a regular yearly pilgrimage started already on Pentecost Sunday.⁸ During this period, theatre performances were permitted on Saturday. From 1781, more and more pilgrims visited and began to take part in a procession on Pentecost Saturday and Sunday. This continued into the 19th century. In the 20th century, after 1920, modern pilgrimage meant taking a political stand for ethnic Hungarians within the Romanian state and after 1945, demonstrating support for the Catholic religion. Today, Pentecost Saturday and Sunday are celebrated as a special occasion, a pilgrimage with ethnic Hungarian worshippers from several countries and regions; they usually arrive on Saturday afternoon, take part in a vigil during the night, and at early dawn, they march in a procession to the top of the hill (of Kis-Somlyó, to Salvator / Saviour's Chapel) in order to greet sunrise.

As we see, the tradition of the pilgrimage has changed: a growing crowd gradually began to participate on all days of Pentecost, from Saturday to Monday. In the earliest years of the tradition, i.e. in the 17th and the early 18th century, pilgrimage was held only on Pentecost Monday, later, till 1781, the pilgrimage took place on Pentecost (Whit) Sunday: this was the time when theatre performances could be held on Saturday. No drama script survived after 1781, and most probably, the plays ended in or after 1780.

Among the possible causes might be the growing crowd taking part in the performances (either on Good Friday, or on Pentecost Saturday/Sunday). There is a natural upper bound of the number of the audience – no devotional, religious play can be shown to a large crowd. On the other hand, the theatre of the leading Catholic schools (Piarists also taking over most of the Jesuit colleges) got quite far from religious performances finally giving way to popular professional theatre.

Pentecost performances

Among the separate manuscripts not included in any volume (25 dramas: 5 Hungarian, mostly fragments; 9 Latin-Hungarian; 11 Latin plays), only three are dated: all three are in mixed, Latin–Hungarian, language and, surprisingly, all three were performed on Pentecost Saturday. For Pentecost, the teachers could choose from a rich variety of themes as we can see already from the titles:

POTYÓ Bonaventura: *Mundus redargutus et ex parte consolatus*, 1742, 12 May (Hungarian–Latin; about the last Judgement)

CSATÓ Gábor: *Elatus animus dire afflictus atque ex gratia astripotentis iteratus restitutus seu Superbiae correctio in regis Micislai exilio...*, 1747, 20 May (Hungarian–Latin)

cember, 1649: MOHAY 2006, 138.

⁸ Idem., 139–140.

DOMOKOS Kázmér: *Actio tragica de historia Eulogii*, 1764, 9 June (Hungarian–Latin)

The manuscript volume titled *Actiones comicae* contains 7 dramas between 1773–1780 and five of them were performed on Pentecost Saturday thus with the three dated dramas survived (1742, 1747, 1764) we have altogether 8 Pentecost Saturday plays. In *Actiones comicae* the two earlier ones (1774, 1775) are in mixed language (Hungarian–Latin), the later plays (1776, 1777, 1780) are completely in Hungarian:

FERENTZI József Vitus: *Tragico-comoedia de sancto Vito martyre*, 21 May, 1774 (Hungarian–Latin)

FERENTZI József Vitus: *Divitiae pauperrimae*, 3 June, 1775 (Hungarian–Latin; morality play about three brothers and their father's legacy)

FERENTZI József Vitus: *Exaltatio Sanctae Crucis*, 25 May 1776 (Hungarian; Byzantine emperor Heraclius defeats the Persian Khosrow, Heraclius carries the Cross on Calvary Hill)

KÉZDI István Gracián: *Actio Pentecostalis, qva Regis Juda Joachim in Captivitatem Babilonicam ducti atque post 36 Annos Liberati vicissitudo, et simul Mundi astutia...*, 18 May, 1777 (Hungarian; Joakim, king of Judah; 2King 25; Jeremiah 52)

SZENTES Antal Regináld: *Zápolya János and Bebek Imre*, 13 May, 1780 (Hungarian; 14–15th century Hungarian history)

As we see, the topics had a rich variety. The manuscripts are carefully copied, the plays are neatly elaborated, the playwrights emphasized their moral teaching also in the Latin *Thema* preceding the text proper (most often they used some Biblical quotation).

Though there were performances on Pentecost Saturday, we do not know if they were accidental, random, or regular. The three random plays survived (1742, 1747, 1764) would suggest a random occasion of theatre. On the other hand, the manuscript collection of the 1770s suggest a regular yearly performance. We do not know why they did not compile a Pentecost collection – or, may be they did but, it did not survive.

Other occasions for performances

Leaving behind the Good Friday and Pentecost Saturday performances, only a few dated plays survived. One of the best plays is dated in 1729 and the occasion of Passion Sunday in its title (two weeks before Easter, 3 April 1729).⁹ This is the only dated performance on Sunday when the schools usually did not present plays,

⁹ „Triumphus Filij David Jesu A Nazareth de Goliatho infernali reportatus per David Patrem suum praefiguratut populo Dominicae Passioni devoto”: *Ferences iskoladrámák I*, nr 7. The possible author is VERES György Lajos.

and the exceptional day would suggest a VIP guest, though the manuscript does not mention to it. This performance was held for a selected, educated audience, possibly in the dining hall (at the time). Our guess is supported by the high quality of the play. It is a fine, elaborate play, and it guides the spectator through David's story as prefigures in order to show the Passion of Jesus. Every even scene shows the passion story starting with Jesus' entry into Jerusalem, while the odd scenes follow David's story. The prologue gives a detailed interpretation of the complicated structure and the epilogue explains the main tasks of the Observant Franciscan order, thus these parts differ from the warnings given to the spectators of the Good Friday plays.

The other dated plays are in the two *Actiones* volumes: the dramas from 1773, 1778 in *Actiones comicae* and from 1776 in *Actiones tragicae*.

FERENTZI József VITUS: *Superbia dejecta humilitas exaltata sive tragico – comedia de Sennacherubo superbo et Ezechia humili*, 4 May, 1773 (Latin; *Actiones comicae*)

SZENTES Antal Regináld: *Rusticus imperans*, 13 June, 1780 (Hungarian; *Actiones comicae*)

KÉZDI István Gracián: *Incipit Actio Tragica pro Anno 1776. in qua Regis Imperatorisque Achab et ejus uxoris Jezabel ob peccatum interitus, et Nabot seu Christi Domini Innocentia fuit adumbrata a Juventute Csik Somlyoviensi populo die Sancti Adalberti exhibita*, 23 April, 1776 (Hungarian; *Actiones tragicae*)

All three performances were held on Tuesday. Tuesday was a special day, first of all that of Virgin Mary's as her mother St Ann was the lady of Tuesday;¹⁰ in the Baroque age, Tuesday was also the day (13th of June) of St Anthony of Padua (who had an important role in Franciscan piety), and the nine Tuesdays novena to St Anthony.¹¹

The 23rd of April was St Adalbert's day.¹² For long, St Adalbert's worship was overshadowed by St George's Day (24 April) which was extremely popular.¹³ St Adalbert's revival in Hungary started in the Baroque period, he was the patron saint of the pupils of the Franciscan schools in Csíksomlyó and also in Szabadka,¹⁴ so his worship was quite alive in Csíksomlyó.

¹⁰ BÁLINT 1998, II: 458; *Magyar Katolikus Lexikon* VI: 425.

¹¹ *Magyar Katolikus Lexikon* VII: 590.

¹² St Adalbert of Prague (Svatý Vojtěch; Voitecus) was a Benedictian monk (cca 956–997), a Bohemian missionary, he baptized prince Géza and king Stephan in the 10th century and he was chosen the patron saint of the Archdiocese of Esztergom.

¹³ BÁLINT 1998, II: 305–307.

¹⁴ PINTÉR 1993, 43.

Theatre (2)

It is possible that the earlier Good Friday passion plays were held in the dining hall, i.e. in a closed space, but later, the school must have been forced to play outdoors because of the large number of spectators. Supposing that the Good Friday performances were outdoor devotional productions and often processions for a large crowd of worshippers, we must ask what the purpose of the theatre hall or shed was. With finding the plays dated for Pentecost Saturday and for Tuesday, we might answer the question: these performances were held in the theatre or in the shed. The mixed language of the plays suggests that they were prepared for a different, small and elite audience, i.e. for the teachers, pupils, and some learned guests, for example, high priests who could follow the Latin or mixed language productions and also understood the carefully elaborate plays; for them, the vernacular was not so important (as opposed to the uneducated spectators of the Good Friday passion plays).

This assumption would outline two different theatre strategies: one aimed at the evangelization, the strengthening of the Catholicism of the Csík region with the Good Friday performances for the uneducated and low-class audience involved in singing the popular songs, before or during the procession to the Cross. These strongly impressive drama scripts were full of explanations forming an effective moral in the prologues and epilogues. The other type was quite different; it gave a more sophisticated, eloquent performance for a smaller, higher-class audience in one of the theatre halls. Thus we disagree with the frequent claim about the naivety of the 18th century Franciscan monks: they fulfilled their duty by accommodating the cultural level of their audience.

KÖVÁRI RÉKA

**SONGS IN THE MYSTERY PLAYS OF CSÍKSOMLYÓ
PERFORMED IN 1740–1762 (*FRANCISCAN SCHOOL
DRAMAS* VOLS 2–3)**

The Hungarian Academy of Sciences's *Research Group for Early Hungarian Drama Historical Remains* (later ELKH BTK: Research Centre for the Humanities of the Eötvös Loránd Research Network)¹ launched in 1997, the Hungarian preparations to publish an invaluable dramatic material under the leadership of István Kilián. The material was found in the pedestal of the Virgin statue in Csíksomlyó in 1980. Sub-series No. 6 of the critical source edition *Régi Magyar Drámai emlékek XVIII. század* [Records of Early Hungarian Drama 18th century] presents plays and comedies with the title *Ferences iskoladrámák* [Franciscan School Dramas] performed by students of the Franciscan secondary school in Csíksomlyó almost every year on Good Friday or any other feast day between 1721 and 1787. The series was created by its editors Júlia Demeter, István Kilián, and Márta Zsuzsanna Pintér to have six volumes includes the Passion plays of Csíksomlyó in the centre. Today, 99 dramatic texts are known from Csíksomlyó, but not all are about the Passion. The entire dramatic manuscript corpus from Csíksomlyó is described in detail in the first volume of the critical edition.² The material printed in the first four volumes survived in the thick *Liber exhibens Actiones Parascevicas...*³ of 1348 pages was preserved in the library of the Csíksomlyó

¹ In 2016 Márta Zsuzsanna Pintér was appointed to lead the research group, which was transferred to the Esterházy Károly Catholic University of Eger.

Earlier goals and work program of the research group: STAUD–VARGA–KILLÁN 1980; bibliographies summarizing the Research Group's palpable results: NAGY 1998; NAGY 2000; SZEDMÁK 2009. *Az iskolai, a populáris és a hivatásos színjátszás Magyarországon* [The theatrical school in the 17–18th centuries. Bibliography. School, popular and professional drama art in Hungary]. Ed. NAGY Júlia. Material coll.: KISS Katalin–NAGY Júlia. Universitas Kiadó, Bp. 1998. Supplement to the bibliography: ed. NAGY Júlia, Miskolc, 2000.

² *Ferences iskoladrámák I.*, 17–20.

Volumes 1–4 of the critical series contains the material of the largest manuscript source, *Liber exhibens* of 1774, volume 5 contains the *Actiones Tragicæ and Antiones Comicæ* collections of 1776 also in the library of the Franciscan monastery of Csíksomlyó, and the last – sixth – volume contains the rest of the manuscripts (so-called black boxes and the colligatum and booklet in the Székely Múzeum of Csík, Csíkszereda).

³ *Liber exhibens Actiones parascevicas Ab anno 1730 usque ad annum 1774 diem aprilis 27.* Libellus, Scholarum Csik Somlyoviensium, nihilominus Mediam Syntaxeos, ac Grammatices signanter, specialiter concernens, et continens Repraesentationem, Enuclationem Mysteriorum Passionis Dominicæ, seu Actiones Tragico-Parascevicas, Devoto Populo ad aedificationem quott Annis exhiberi solitas, in usum faciliorem Moderatorum sedulo congestas. Confectus 1774. 1015–1348. (48

Franciscan convent. Márta Zsuzsanna Pintér, the first scholar to study the manuscript after its discovery, writes:

The volume contains plays copied upon the order of the Franciscan superior Márton Péterffy in 1774. He feared that the texts of the Csíksomlyó passion plays would get lost (they were often lent to nearby villages: e.g. the Passion play of 1737 was performed in Esztelnek, too, in 1753). He therefore instructed the young monks and students of the school to copy all the dramatic texts in a volume purchased by the Society of Mary of the school. That was how 46 mystery plays in Hungarian, 1 in Hungarian-Latin and 1 in Latin were included in the book designated *Liber Exhibens Actines parascevicas*.⁴

The subseries at issue of *RMDE 18th century* is different from the rest in many regards. It contains the largest text corpus (six volumes as against one or two so far)⁵ and compared to the other subseries there are far more musical implications in it. In the first volumes, the identification of melodic references and the tunes was done by Géza Papp, who presented the tunes that could be used in dramatic performances; in the recently published volume *Kollégiumi drámagyűjtemények* [Collection of College Plays] it was done by Ágnes Gupcsó assisted by Mária Domokos.⁶ Realizing the

drama texts; Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára, A VI 6/5274)

⁴ DEMETER 2003, 559–660.

⁵ Subseries 1–5 and 7 of *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század* (kritikai kiadás) [Records of Early Hungarian Drama 18th century (annotated edition)]:

1/1–2. *Protestáns iskoladrámák* [Protestant school dramas], ed. VARGA Imre, Budapest, 1989.

2. *Minorita iskoladrámák* [Minorite school dramas], ed. VARGA Imre, Budapest, 1989.

3. *Pálos iskoladrámák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai* [Pauline school dramas, plays from royal institutes, Catholic seminaries], ed. VARGA Imre, Budapest, 1990.

4/1. *Jezsuita iskoladrámák* [Jesuit school dramas], eds. VARGA Imre–ALSZEGHY Zsoltné–CZIBULA Katalin– Budapest, 1992.

4/2. *Jezsuita iskoladrámák* [Jesuit school dramas], eds. VARGA Imre–ALSZEGHY Zsoltné–BERECZ Ágnes, KERESZTES Attila–KISS Katalin–KNAPP Éva, Budapest, 1995.

5/1. *Piarista iskoladrámák* [Piarist school dramas], eds. DEMETER Júlia–KILIÁN István–PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest, 2002.

5/2. *Piarista iskoladrámák* [Piarist school dramas], eds. CZIBULA Katalin–DEMETER Júlia–KILIÁN István–PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest, 2007.

7. *Kollégiumi drámagyűjtemények* [Collection of College Plays], eds. CZIBULA Katalin–DEMETER Júlia–PINTÉR Márta Zsuzsanna, Budapest: Argumentum Kiadó, 2015.

Series editors of the volumes: 1–4/1: KILIÁN István–VARGA Imre; 4/2: KILIÁN István–PINTÉR Márta Zsuzsanna–VARGA Imre; 5–6/3, 7: DEMETER Júlia–KILIÁN István–PINTÉR Márta Zsuzsanna; 6/4–6: DEMETER Júlia–PINTÉR Márta Zsuzsanna.

⁶ Named in subseries 1: here in the chapter „Song, reference to songs” in the notes; in the Minorite volume as oral information from Géza Papp, and reference to two volumes of *Régi Magyar Dallamok Tára* [Collection of Old Hungarian Tunes] (CSOMASZ TÓTH 1958¹, 2017²; PAPP 1970); from sub-

importance of musical implications, upon Norbert Medgyesy's advice, István Kilián contacted me, a church music researcher, who had dealt with the most important Transylvanian Franciscan hymn book and its 18th century melodic sources as well as the survival of these tunes in folk tradition to prepare the publication of *Ferences iskoladrámák* [Franciscan School Dramas].⁷ I first introduced the results of the musical study of the first volume to the public in Nagyvárad in 2006⁸; it was followed by a presentation on the theme in connection with a popularizing publication at a Drama Historical conference in 2015.⁹

My task was to match passages meant for singing, songs, and *ad melodiam* references in these Csíksomlyó play texts with melodies. In the search for songs and tunes, I could rely first of all on Transylvanian Franciscan historical sources more closely related to the performance of these plays; these include the editions of the Franciscan polymath and musician János Kájoni's book of song texts from 1676 *Cantionale Catholicum* with special regard to the second edition of 1719 edited by Ágoston Balás and its major musical source,¹⁰ the 18th century Transylvanian Franciscan *Deák-Szentes Manuscript*.¹¹ Of course, I included other song-books in the search for tunes, perusing the 16th and 17th century volumes of *Régi Magyar Dallamok Tára* [Collection of Old Hungarian Tunes (RMDT)] as a basic aid,¹² and I was also able to use an 18th century Transylvanian Franciscan manuscript found in the 21st century as the earliest source of a song text indicated in the play (see in more detail later, in section *Song incipit included in the stage instruction*). Besides, I selected nicely performed folk variants of the indicated tunes from folk collections mainly from Székely Land, Bukovina, and Moldavia.

In the following, an overview of the musical preparations for volumes 2 and 3 of the Franciscan school plays released in 2021¹³ will be presented with some selected tunes. The result, our current knowledge about all songs and tunes, can be found in the editors' notes after the texts of the plays (the remarks on music together with the scores are given under the heading *Performance*).

The notes to seven of the 13 plays (15 with variants) in the first volume of *Franciscan School Dramas* include music from hymnals and folk collections, Gregorian

series 3 there is no reference or music example. (It changed for subseries 6.)

⁷ I am greatly indebted to István Kilián, because – in addition to the Passion plays of Csíksomlyó – he ensured my continuous participation in drama historical conferences via the assignment given to me of preparing the historical Nativity plays for publication.

⁸ KŐVÁRI 2009.

⁹ KŐVÁRI 2016.

¹⁰ KÁJONI 1676, 1719, 1805, 1921.

¹¹ KŐVÁRI 2013a.

¹² CSOMASZ TÓTH 1958¹ (Hereafter: RMDT I¹.), 2017² (Hereafter: RMDT I².); PAPP 1970. (Hereafter: RMDT II.)

¹³ *Ferences iskoladrámák II. and III.*

and folk hymn tunes: a total of 19 (printer's error resulted in 18, but in the third volume we corrected it). Among the 23 mystery plays of the second (12) and third (11) volumes, only 3 (2+1) did not contain any references to songs or music; a total of 38 (15+23) scores were added to the two volumes. More tunes could have been reproduced in the volumes, but our principle was only to make references to tunes that have already been accessible. What is more, a melody may appear several times in a volume, like, the most emblematic lament of the Virgin in the age, *Jaj, nagy kedven tartott szerelmes szülöttem* [Alas, my precious child cherished with great kindness] still vividly alive in the folk tradition, it appears in half of the second volume, but the music is notated only once.

Contents of the two volumes:

<i>Ferences iskoladramák II. Csíksomlyói passiójátékok 1740–1754</i>		<i>Franciscan school dramas II. Passion plays of Csíksomlyó 1740–1754</i>
1740	Passiójáték Mózes történetével	Passion play with Moses' story
1741	Jézus Krisztus szenvedéstörténete ószövetségi előképekkel és a hét főbűnnel	The passion of Jesus Christ with old testament prefigures and the seven deadly sins
1742	Androphilus áldozata: a megváltás allegóriája	Androphilus' sacrifice: the allegory of salvation
1743	A halandó testbe öltözött halhatatlan Isten szenvedésének rövid bemutatása	The short presentation of the suffering of the immortal God in a mortal body
1744	Passiójáték a világ teremtésével, Káin és Ábel, Mária Magdolna és az ifjú történetével	Passion play with the story of the creation, Cain and Abel, Mary Magdalene and a young man
1745	Játék az uzsora fertelmes voltáról	Play on the hideousness of usury
1746	Az igaz Messiás hirdetése	Announcing the true Messiah
1748	Áhítatos nagypénteki játék a bűnbeesés történetével	A devotional Good Friday play with the story of the fall
1749	Crassianus tragédiája	The tragedy of Crassianus
1754 (?) / 18. sz. közepe [the mid-18th c.] (?)	A bűnös ifjú tragédiája (töredék)	The tragedy of the sinful young man
18. sz. közepe [the mid-18th c.]	Úrnapj játék	A play for Corpus Christi Day
1750–1767	Krisztus passiójának megjelenítése égi perrel és ördögökkel	Christ's passion with celestial trial and devils

<i>Ferences iskoladrámák III. Csíksomlyói passiójátékok 1751–1762</i>		<i>Franciscan school dramas III. Passion plays of Csíksomlyó 1751–1762</i>
1751	Passiójáték Dániel prófétával és Titus római császárral	Passion play with the prophet Daniel and Titus roman emperor
1752	Passiójáték a fák királyválasztásának közjátékával és Salamon megkoronázásával	Passion play with an interlude of trees choosing their king and with the crowning of Solomon
1753	Passiójáték Zsuzsanna történetével	Passion play with Susanna's story
1755	Passiójáték bírósági jelenetekkel	Passion play with trial scenes
1756	Passiójáték Dagobertus történetével	Passion play with Dagobertus' story
1757	Passiójáték a mennyei jegyestről allegorikus emblémákkal és ószövetségi előképekkel	Passion play on the celestial groom, with allegorical emblems and old testament prefigures
1758	Passiójáték a tizenkét ifjú történetével	Passion play with the story of twelve young persons
1759	A mi Urunk Jézus Krisztus szenvedése	The suffering of our Lord, Jesus Christ
1760	Passiójáték Volfgangus történetével	Passion play with the story of Wolfgangus
1761	Antropus vétke: a bűnbeesés allegóriája	Antropus' sin: the allegory of the fall
1762	A vak Typlus története és a keresztre feszítés	The history of blind Typlus and the crucifixion

In this introduction of the music of volumes 2 and 3 of the Franciscan school plays, our aim is to present the diversity of the music, so the focus is on the different manifestations of music or singing.

Two large groups can be separated on the basis of the dramatic texts and stage directions. I) One contains the passages of plays in which there is no allusion to a different manner of performance from the usual declamatory, spoken mode. In this group, there are passages whose syllable number differs from the spoken section, consequently they might have been performed sung, or they may be the paraphrases of known folk hymns, without reference to singing. II) The other large group contains parts of plays in which there is some allusion to music, singing, and dance. Within this category, far more subgroups can be formed: 1) References or instructions to music, dance, instruments. 2) Passages meant for singing but whose tunes are (as yet) unknown or the matching of the text and tune is uncertain. 3) Linkage to a melody on the basis of syllable number. 4) Tune-text matching based on the theme. In this case, the stage instruction says which character should sing or what should be sung about. 5) Song incipit included in the stage direction: the playwright (or copier) must have thought that the song was well-known, so the words were not repeated in

the body of the text, but its performance was expected. 6) Sung dramatic text with reference to the required melody. 7) Gregorian chants. The latter group was created arbitrarily. Actually, its tunes could be subsumed into other groups, too, but it was deemed important that not only folk hymns or secular tunes used to be performed. As regards the entire material, it must be admitted that the grouping is not unequivocal, for in the case of several songs, the same melody is referred to in different ways. Anyway, it demonstrates well how diverse the reference to music and the use of tunes in the Csíksomlyó passion plays were.

Singable dramatic texts without any musical reference

There are passages in the plays where no instruction to singing can be found, but the syllable number which differs from the declamatory text allows for the presumption of singing. Such is, e.g., the Epilogue ending the play of 1746 the verse form of which differs from that of the play which consists of halved dodecasyllabic lines. We found a single tune to the text of 6.6.7. syllable lines in the 16th and 17th century volumes of RMDT: *Zöld erdők harmatját, piros csizmám nyomát hóval lepi be a tél* [The dew of the green woods, the trail of my red boots are covered by winter snow] from Ádám Pálóczy Horváth's *Ötödfélszáz Énekek* [Four hundred and fifty songs] (with sol-fa syllables: llt r'd't / lls mmr / rs fmr rm).¹⁴ Since thematically it is a secular song, it is hardly possible that the closing of the mystery play was sung to its tune.

<i>text of the play:</i>	<i>free translation:</i>
Krisztusnak halálát és sokféle kínját példázatni láttátok.	The death of our Lord Christ and many of his pains have been put before your eyes.

Another Epilogue without reference to any singing is from the end of a play of 1761. The three characters (Dolor, Amor, and Antropus) admonish the audience in 24 stanzas. The syllable count allows the matching of several melodies to it. For the strophe of 8.7.8.7. syllabic lines three tunes were provided in the first two volumes of the series to which the words could be sung: *Gyarló világ, romlandó ág* [Fallible world, perishable branch] (from the Funeral songs of István Illyés notated in the annotation of the passion play of 1733, *Ferences iskoladrámák I.*, 664.; cf. also the play of Esztelnek in 1753), *Omni die dic Mariae*, and *Stella coeli extirpavit* (the latter two from the *Deák-Szentes Manuscript* in the notes to the 1754 passion play, *Ferences iskoladrámák II.*, 815.).

¹⁴ RMDT I, No. 237, RMDT I², No. 232.

Antrophus deplorat amorem peramaram Anfrophi sortem et per se susceptam mortem

DOLOR

<i>text of the play:</i>	<i>free translation:</i>
Oh, édes Androphilusom, Kiért így el adattál? Oh, én szerelmes Jesusom, Illy kinokra hogy juttál?	Ah my sweetheart Androphilus For whom have you been sold? Ah my most beloved Jesus, Why did you suffer such torments?

To this group belong the dramatic texts which are the rewordings of known folk hymns, but there is no instruction for singing attached to them. One is the entire first scene of the 1753 play elaborating the story of Susannah, in which the Annunciation takes place.¹⁵ The folk hymn *Mikor Máriához az Isten angyala* [When God's Angel descends to Mary the Virgin] included in the 1719 edition of Kájoni's *Cantionale* and surviving in the oral tradition¹⁶ shares identical passages with the drama text including the dialogue between Mary and the angel, though there are extensions, e.g. at the end where the passion writer adds two strophes of doxological praise of the Virgin by Gabriel. This is followed by a five-lined psalm paraphrase of a different versification pattern¹⁷ adapted to Mary. A cherub and a seraph salute Mary with the song beginning *Dicsőült helyeken, mennyei paradicsomban* [In glorified places, in heavenly Paradise]. Both folk hymns were reproduced with their 18th century Transylvanian Franciscan tunes and folk music variants.

Gabriel discedit, accedunt duo Angeli, cherubim, et seraphim, alternatim concinnantes manente Maria in loco suo.

ANGELUS SERAPHIM

<i>Kájoni's Cantionale 1676:</i>	<i>free translation:</i>
Dicsőült helyeken, mennyei paradicsomban, Akik <i>vigadoztok véghetetlen</i> boldogságban, <i>Vattok meg-újult állapotban, az Urnak</i> nevét énekszóban, <i>No, dicsirjétek</i> vigasságban!	In glorified places, in heavenly Paradise, Ye who revel in infinite happiness, Who are in your re-newed state, sing the name of the Lord, Ay, praise him in great joy!
<i>drámaszöveg:</i>	<i>free translation:</i>
Dicsőült helyeken, mennyei paradicsomban, Akik <i>zengedeztek örvedetes</i> boldogságban, <i>Vigadoztok kilenc karokban, é Szűznek</i> nevét énekszóban, <i>Jer, dicsirjétek</i> vigasságban!	In glorified places, in heavenly Paradise, Ye singing in most joyous happiness, Rejoice in nine choirs, singing the name of this Virgin, Come, praise her in great joy!

¹⁵ *Ferences iskoladrámák III*, No. 3. MEDGYESY S. 2009, 169–174. In detail see KÖVÁRI 2012, 412–413.

¹⁶ KÁJONI 1719, 15, 1805, 33, 1921, No. 105.

¹⁷ Kájoni's text in the *Cantionale*: KÁJONI 1676, 635. (=DOMOKOS 1979. No. 726.); KÁJONI 1719, 529.

Loci with reference to or instruction about some music in the plays

Instruction, allusion concerning music, dance, instruments

Often only a brief note is found saying that some music enlivened the performance. In the mystery play of 1749 when three characters (Pleasure, Vice, and Xenophilus) tempt Crassianus to mundane pleasures and orgies, the instructions summons music for help (*Hic fit musica*); some secular, possibly dance music must have been played at that point.

The text itself may hide reference to the use of instruments, e.g. in the 1749 play again, where the text of Mundus includes allusions to instruments (=music): trumpet, drum, zither, violin (and presumably some sharp wind instrument, or Sirenes?).

<i>text of the play:</i>	<i>free translation</i>
<i>Azert musikákat ele kel hozatni, Trombitás, dobosnak számosnak kel lenni, Csitharát s hegedűt ma meg kel penketni, Sireneseket is ide kel hivatni.</i>	Therefore the instruments must be brought forth, We need trumpeters, drummers in great numbers, The zither and violin must be plucked finely today Pipers (Sirenes?) must be sent for as well.

The use of the drum is referred to at several places (during Christ's Flagellation it was sounded in 1758: *His tympana sonant et Christus pariter flaellatur*), or an order uttered by a character (Dux) suggests the presence of the percussive instruction: „Beat the drum!” (1756)

Passages of the plays sung to unknown melodies

From among the undoubtedly sung dramatic loci the melodies of which are (so far) unknown, let me pick a single example proving how colourful and rich the dramatic art at Csíksomlyó was in terms of music, too. In 1748, the angels and the penitents sung in a dialogic form, completing one another's utterances.

Cantus Angeli et paenitentes quatuor:

<i>text of the play:</i>	<i>free translation</i>
ANGELI Jaj, kicsoda ez fájdalom fia, talám Isten Fia, Ki szenved ily nagy kinokot, ostorozásokat? O, ember, a te Vétkeidert, rut engedetlenségidert, Igy kinosztatik es gyaláztatik meg szabaduláso- dért.	ANGELI Alas, who is this son of grief, perhaps the son of God Who is suffering this anguish, these whip stro- kes? Oh man, for thy Sins, vile disobedience He is tortured and disgraced for thy liberation.
POENITENTES Tehát ertem gyötrődik.	POENITENTES So He is suffering for me.
ANGELI A Jézus.	ANGELI The Jesus.
POENITENTES Ily keményen veretik.	POENITENTES Beaten so brutally for me.
ANGELI A Jézus.	ANGELI The Jesus.
POENITENTES Talán meg is öletetik.	POENITENTES Maybe he's going to be killed.
ANGELI Keresztre feszítettik.	ANGELI Nailed to the cross.
POENITENTES Szánom már vétkeimet.	POENITENTES I regret my sins.
ANGELI Meg bocsattya ezeket.	ANGELI He will forgive them.
POENITENTES Meg jobbittom életemet.	POENITENTES I'm going to better my life.
ANGELI Ad ő arra kegyelmet.	ANGELI He will take pity on thee.
POENITENTES Agy Jézus, már szent lelket.	POENITENTES Give me, Jesus, a pure soul.
ANGELI Azután üdvösseget.	ANGELI And then salvation.

Linking a tune to the text on the basis of syllable numbers

In several cases, we could match a contemporary tune to a dramatic text on the basis of identical syllable numbers. Let me again illustrate it with only one example. In the 1752 mystery play, the instruction *Fit cantus* occurs at two loci, without defining the concrete tune.¹⁸ At first, the Cantores sang a laudatory song of the king in three stanzas (*Éljen a mi új királyunk...* [Long live our new king]), between the strophes of

¹⁸ In Medgyesy's opinion these songs might have been composed by Bernát Hidegh, MEDGYESY S. 2009, 179.

which Joab spoke in prose, and a few scenes later, the Cantor and the Chorus sang alternately half strophes for four stanzas (*Örülj s vigadj, Izraelnek nemes serege...* [Be happy and rejoice, noble host of Israel]). The tune attached to these texts was originally a dance tune (its score is taken from the 17th century *Vietoris tablature book*), while in the Hungarian folk tradition it survives as a Christmas greeting or Nativity song (*Vígan zegjetek, citerák, Jézus született* [Sound merrily, zithers, Jesus has been born]).¹⁹

<i>text of the play:</i>	<i>free translation:</i>
<p>CANTORES Élyen a' mü új királyunk, Dávid király magzattya! Ellenségín uralkodyék már az ő éles kardya. Izraelnek serege, hajcs térdet királyodnak, Országol Adonias, mondyátok uratoknak!</p>	<p>CANTORES Long live our new king, King David's descendant His sharp sword shall overcome his foes. Host of Israel, bend your knees to your king, Adonias is the ruler, call him your lord!</p>
<i>text of the play:</i>	<i>translation:</i>
<p>CANTOR Örily s vigady Izraelnek nemes serege, Mondy éneket Salomonnak, az uj királynak! CHORUS Jessének unokája, Dávid király magzattya Már itili Izraelnek választot népit.</p>	<p>CANTOR Be happy and rejoice, noble host of Israel, Sing a song to Solomon, the new king! CHORUS Grandson of Jesse, descendant of King David, He is judging the chosen people of Israel.</p>

Pairing of text and tune on the basis of the theme

Several times, the stage instruction simply says which character is to sing or maybe what theme should be a sung about at the given point. The latter is aptly illustrated by the crucifixion scene in the 1752 passion play during which a woeful song must be sung: *Hic fit repraesentatio crucifixionis et cantus dolorosus*. Thematically, several songs can be attached to this point, of which we recommended two: *Bűnös lélek, sirasd, kérlek, Uradnak nagy kínját* [Sinful soul, please mourn for the great agony of thy Lord] and *Jaj, mit látok s mit szemlélek...* [Alas, what must I see and observe]. The former had presumably been sung earlier in the 1741 passion play because, by one reading of the stage instruction, the song starting *Bűnös lélek* [Sinful soul] was sung. Consequently, the instruction (*Hic cantat bűnös lélek* [Sinful soul] or *lelkek* [Sinful

¹⁹ Later incipit of the song: *Ritka kertben...* [In a rare garden]; in addition to the AABA form which is identical with the historical source, five-lined AAvBAAv form is also known; an example of the latter is a recording from Csík county in the *BTK ZTI Hangarchívum* [Sound Archives of BTK ZTI]: <https://zti.hungaricana.hu/hu/132602>). When this dance tune is applied to the *Cantores* text, the notes are sometimes to be diminished or contracted (because of the slight unevenness of syllable numbers) (02. 09. 2021.).

souls) either alludes to dramatic personae, the sinful souls, who were supposed to sing something, or it indicated the song incipit. For this reason, in volume 2, we presented the musical score from the *Deák-Szentes Manuscript* to the mentioned song included in all editions of János Kájoni's Song-book,²⁰ and also added its version in the Bukovinian Székely folksong collection. In volume 3, however, its full text is also given from Kájoni's song-book together with the tune in triple pulsation surviving in the Kájoni *manuscript of Csíkcsobotfalva*.²¹

<i>hymn text:</i>	<i>free translation:</i>
Bünös lélek, sirasd kérlek, Uradnak nagy kínnyát: Mert ártatlan, mint egy Bárány, Szenved a' kereszt-fán.	Sinful soul, I entreat thee to mourn For the great agony of thy Lord: Because he's innocent like a Lamb Yet he's suffering on the cross.

In the 1752 play, during the crucifixion scene, two mournful songs were sung. We believe that the second also comes from *Jaj, mit látok s mit szemlélek, mikor keresztfára nézek* [Alas what must I see and observe when I look at the crucifix] also from Kájoni's song-book. In several stanzas, the singer directly addresses the audience (e.g. "Álljon elé, aki látott" [step forth anyone who has seen] or "Ó, keresztény igaz lelkek, keresztfára tekintsetek" [Alas, true Christian souls cast your eyes upon the cross]).²² The melody that is referred to (*Infinitae bonitatis*)²³ is reproduced from an 18th century Transylvanian Franciscan source (the *Deák-Szentes manuscript*), and from a folk music collection from Udvarhely county.²⁴

²⁰ KÁJONI 1676, 165. (=DOMOKOS 1979, No. 205.); KÁJONI 1719, 119.; KÁJONI 1805, 118.; KÁJONI 1921, No.155.

²¹ RMDT II., No. 5/I, DOMOKOS 1979, No. 205.

²² The text of 17 stanzas can be found in recent edition, too (Domokos 1979, No. 206.); it was unchanged in the 1719 *Cantionale*, but in the third edition in 1805 it was changed and reduced to 9 strophes (Kájoni 1676, 166.; 1719, 120.; 1805, 119.).

²³ RMDT II, No. 200, in Hungarian: *A véghetetlen kegyelmű* [The one of infinite mercy].

²⁴ The folk music recording can be heard in the the *BTK ZTI Hangarchívum* [Sound Archives of BTK ZTI]: <https://zti.hungaricana.hu/hu/32221/>; see also SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979, No. 200; DOBSZAY–SZENDREI 1988, No. III/156.; KÓVÁRI 2013b, 45–48.

<i>song text:</i>	<i>free translation:</i>
Jaj, mit látok s mit szemlélek, Mikor kereszt-fára nézek, Meg-feszült drága Jesusomra: O könyvez szemem, sir az én szívem, Bánkódik lelke, nincs semmi kedvem, Szomorúságtól mert nem-szólhat nyelvem.	Ah, what must I see and observe When I cast my eye at the cross, At my dearest Jesus crucified: Oh my eyes are shedding tears, my heart is weeping, my soul is mourning, my good humour is gone Sorrow has muted my mouth for speaking.

Song incipit included in the stage instruction

A song known by the playwright (or copier) or thought to be well known was not written out in the body of the text, but it was meant to be sung indicated by its first words. In the 1752 mystery play, for example (in a later section than the one discussed above, after Christ's death on the cross) all the personae sang a song at the foot of the cross: *Cantant omnes personae: Szeretlek tégedet* [I love thee]. Such song texts can be found in two Transylvanian Franciscan manuscripts (the one written by Mózes Szentes still as a novice in 1751–52²⁵ and in the *Deák-Szentes manuscript*, with the incipits *Szeretlek tégedet, szerettél engemet, én Jézusom* [I love thee, thou loved me, my Jesus], and *Mennynek, földnek ura, pokolnak rontója, én Jézusom* [Lord of heaven and earth, destroyer of Hell, my Jesus], respectively. Its melody, however, only came out in print in the mid-19th century (it was published in the note of the critical edition together with the lyrics recorded by Mózes Szentes as a novice, for this see below). But a variant, also used for another four-lined song (*Imádlak, Jézusom, itt áldlak, Krisztusom, kenyér színben* [I adore thee, Jesus, I worship thee, my Christ in the host] and applied to this text, was recorded in the mid-18th century by the Franciscan novice Mózes Szentes in his mentioned manuscript (as it repeats the starting line, this tune was not included in the volume of passion plays but it is presented here).²⁶ The main difference between the two tunes is that the earlier recorded, smoother, stepwise progressing melody (see below) acquired third leaps in the printed song-book a century later.

²⁵ Mózes Szentes. *Orationes in Novitiatu scriptae*. 1751–1752 (manuscript). Máriaradna Franciscan Friary Library, mark: 2901. (preserved in: Dés, Franciscan Friary).

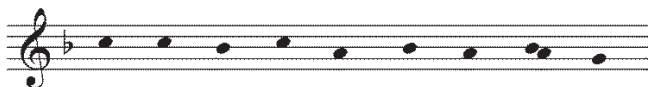
²⁶ *Tárkányi–Zsaskovszky énekeskönyv* [Song-book of Tárkányi–Zsaskovszky] 1855, No. 121; *Zsaskovszky énekkönyv* [Zsaskovszky's song-book] 1859, No. 28; on the songs in the *Szentes manuscript*, see KÓVÁRI 2013c, the song and text at issue in detail: 595–598, score of the four-lined tune also *ibid.* 599.



I - mad-lak IE - su - som it ald-lak Kris-tu - som ke-nyer szin-ben



föl - dig le - bo - ru - lok nagy bü - nös a - ju - lok e szent-seg - ben,



E - gi ka - rok - kal An - gya - lok - kal



mert sza-nom es ba-nom faj - la - lom saj - na - lom Es - tem bün - be.

<i>song text:</i>	<i>free translation:</i>
1. Szeretlek Tégedet, szerettél Éngemet, Én Jánosom, Te meg váltál, Értém holtál, Kinokot szenvedtél, Kereszt fán függöttél, Én Jánosom.	1. I love Thee, Thou loved me, my Jesus, Thou passed away, died for me, Suffered anguish, hanging on the cross, my Jesus.
2. Ha pókol nem vólna, meny ország el múlta, Én Jánosom, Szeretnélek, s kedvelnélek, mert te csak egyedül, jó vagy mindenestül, Én Jánosom.	2. If there were no Hell, if Heaven disappeared, my Jesus, I would still love thee, I would cherish thee, for Thou alone art good, fully and completely, my Jesus.
3. De kérek, Bocsas meg, Bűneim Enged meg, En Jánosom, el tökellem, és fel teszem, hogy soha nem véték, Tégedet nem sértlek, Én Jánosom.	3. I beg thee to forgive me, to pardon my sins, my Jesus, I have decided and promise never to commit a sin, not to hurt thee, my Jesus.

Manuscript of Mózes Szentes, 1751–1752

Dramatic text to be sung with ad melodiam instruction

From this group, I have picked the lament of the Virgin mentioned in the introduction, beginning *Jaj, nagy kedven tartott szerelmes szülöttem* [Alas, my precious child cherished with great kindness]. The text of the dramaturgically better version sung by four personae (more precisely three characters: Mary, the director

and Mary Magdalene as well as the group of believers/listeners) is included in János Kájoni's *Hymnarium*; it is the earliest surviving variant.²⁷ The first printed version (in a simplified form of performance, with fewer characters) can be found as a new song in the second version of his song-book from 1719,²⁸ and in this form it is the most vigorously alive Marian lament in Transylvania and Moldavia.²⁹ In volume 2 of the Franciscan school plays, it occurs at several loci as the melody to be used (in 1741: *Planctus Beatae Virginis Mariae: Elhagysz te-hát engem, szerelmes szülöttem...* [So thou art leaving me, my beloved offspring]; in 1742: Chorus: *Ó, keserves jajszó, ez igaz meghala...* [Alas, what bitter grief, this true man is now dead]; in 1743: Anna, Mater Tobiae cantabit: *Jaj, kedves Fiammak Töllem elvalasa...* [Alas, the parting of my dearest son from me...]; in 1746: Angeli, *Cantus Angelorum dictus Beatae Virgini Mariae: Üdvöz légy, Mária drága szép magzatja...* [Hail thee, dear and finest fruit of the Virgin's womb]; at one locus the starting stanza (and another one) is identical with the text in the hymnal, so the *ad melodiam* reference was superfluous (1750–1767); at another place, the syllable number led us to the use of this tune (1745: *Cantus Mariae: Ó, szerelmes Jézus, aki miérettünk...* [Ah, beloved Jesus, who for our salvation]). As regards the third volume of school plays, there was a single instance in which when we could recommend the use of this *planctus* to be performed in the mystery play: all we knew from the stage instruction was that the song of Mary was sung (1755: *Cantus Mariae, Cantus Virginis*). Its melody can be found in the *Deák-Szentes manuscript* in 18th century Franciscan notation (the source also includes its variant as a death song extended to have 5 lines, *Jaj, mely hamar múlik e világ ereje* [How fast the strength of this world is disappearing]); a folk music variant³⁰ was also included in the volume. At a book launch event connected to a drama historical conference, a dramatic passage of the 1741 passion play was performed using the typical (6.8.6.8.) syllabic tune (of the manuscript and Bukovinian and Moldavian folk music), in which Mary was not singing continuously, but her lament was repeatedly interrupted by the prose of the rest of the personae. At the right moments of the Passion, Jesus, a soldier, and the two thieves intervene before Mary continues her song as if nothing had happened, which thus reflects upon the interposed utterances.

²⁷ Published: MEDGYESY S. 2017, 94–97; MEDGYESY S. 2021/2022, 155–158.

²⁸ Kájoni 1719, 124, Tune: Jaj, mely hamar múlik; Kájoni 1805, 132. Tune: own; Kájoni 1921, No. 172. Melody: old folk hymn.

²⁹ *Éneklő Egyház* [Singing Church], No. 94, *Dicsérvjétek az Urat!* [Praise Lord!], Nos 94 and 94b; cf. *Hozsanna!* [Hosanna!], 68.

³⁰ See KÖVÁRI 2012, 399–404; RMDT II., Nos 39 and 333; DOBSZAY 2006, Nos 425 and 424.

<i>drama text:</i>	<i>free translation:</i>
<p>CHRISTUS (<i>valedicit Matri:</i>) Haljad kedves szülőm, te fárcságodot, Köszönöm te hozam való látásodot, Meg fizeti atyam anyai munkádót, Éretem el szenvedt szorongatásidot.</p>	<p>CHRISTUS (<i>valedicit Matri:</i>) Hear my word, mother dear, for thy toil And thy care of me I'm grateful, My father will reward you for thy maternal love, For the vicissitudes you suffered for me.</p>
<p>PLANCTUS BEATAE VIRGINIS MARIAE AE Nota: jaj nagy [...]</p>	<p>PLANCTUS BEATAE VIRGINIS MARIAE Nota: jaj nagy [Tune: Alas, how great...]</p>
<p>MARIA El hacz tehát engem, szerelmes szülőtem, Egyetlenegy remensegem és gyönyörűségem? Ki agya aszt nékem, meg haljak ereted, Ez viláért ki örömet lelkedet ki tetted, Honan érdemleted, sok jo tételidért, Hogy keresztre emeltetnél ártatlanságodért? Ám bé teljesedet, Simeon mit monda, Hogy szivemet által járja az fájdalom kargya. Jaj, most által járta, meg halok fiamal, Nincsen haszna életemnek ilj szörnyü bánatal, Melj nagy árvaságra jutotam, Szent fiam, Ki léssen már vigasztalom, vagy inkább tutorom?</p> <p>JESUS Aszony állat, imé, ez léssen te fiad!</p> <p>MARIA Ne hagy el engemet, mégis téged kérlek, Nálad kívül egy orat is, fiam, nem élhetek!</p> <p>JESUS Szomjuhozom.</p> <p>LICTOR SEXTUS (<i>occurit:</i>) Szomjuhozol? Kék veres bort majd hozok. (<i>Intingit spongiam et porrigit:</i>) Igyál, ha ihatnál, nem hiv szolgád vagyok?</p> <p>MARIA Kegyetlen fene vad, drága szent fiamot, Hát épével itatode, az te meg valtodot?</p> <p>LATRO DISMÁS Emlekezel uram rolam országodban, Ne nézd bűneimet, vigy paradicsomba.</p>	<p>MARIA Thou art leaving me, my beloved offspring, My only hope and my only joy in life? Who has power enough to let me die for thee Who have wasted thyself for this world happily, Did you deserve it for all your kind and good deeds To be lifted up on the cross in your innocence? It has come to pass what Simeon prophesied, My heart would be stabbed by the sword of grief. Alas, it is stabbed now, I'm dying with my son, My life is worth nothing with such enormous grief. Great is my ophanage, my Holy Son, Who will be my comforter, or rather, my tutor?</p> <p>JESUS Woman, behold, this will be thy son.</p> <p>MARIA Still I'm begging, do not leave me, I can't live but an hour without thee, my son.</p> <p>JESUS I thirst!</p> <p>LICTOR SEXTUS (<i>occurit:</i>) You are thirsty? I'll bring you blue-red wine. (<i>Intingit spongiam et porrigit:</i>) Drink, if you want, aren't I a good servant?</p> <p>MARIA Cruel barbarian, to my dear holy son Thou hast given bile, to thy redeptor?</p> <p>LATRO DISMAS My lord, remember me in your kingdom, Don't look at my vices, bring me to Paradise.</p>

GIZMÁS

Tudom, sok csudákat edig cseleketél,
Jo volna, most abba egyet elé vennél,
Magad szabaditnád, velünkis jot tennél,
Ugy én is meg hiném, az miket hirdetél!

DISMAS

Kéllek, fogd be szájad, mert oljan ártatlan,
Mint mái szült gyermek, ki még az polában,
De mű minden féle vetkeknek sarában
Voltunk, méltán vagyunk hát halál torkában.

JESUS

Dismás ma velem lész az paradicsomba!

MARIA

Vigy bé engemetis, fiam, országodba,
Heljesztessed anyádotis az paradicsomba!

JESUS

Már be teljesedet Atyám Akaratya!

MARIA

Teljesegyék, uram, rajtamis az ige,
Mít te akarsz, aszt akarom, szivem edessége!

JESUS

En Istenem, en Istenem, miért hattál el
engem!

MARIA

Oh, el hagyatatot világ meg valtoja,
Haljátok eszt, oh Angyalok, Kirájljotok
mongya!

LICTOR QUARTUS

Nem hagyunk el téged, latod jelen vagyunk,
Parancsolj, mit akarsz, szavadat fogagyuk.

(Jesus expirat.)

MARIA

Jajjaj, egy szülöttem ki adá az lelkét,
Jaj meg hala, látátoke a változot színét?

(Maria Incipit Cadere.)

Fogjatok, meg halok, tobet nem szolhatok
Velem együt siránkozo kedves rokonságok.

GESTAS

I know you have done a lot of miracles,
You'd better get one out now
To liberate yourself, it would do us good, too,
Then I'd also believe what you have been teaching.

DISMAS

Please, keep quiet, he is perfectly innocent,
Like a newborn baby still in swaddling clothes,
But we are guilty of abhorrent sinful deeds,
We truly deserve being in the jaws of death.

JESUS

Dismas, thou shalt be with me in Paradise today.

MARIA

Take me, my son also, into thy great kingdom,
Get a place for thy mother in Paradise.

JESUS

The will of my Father has been done.

MARIA

Let the word come to pass on me, too,
Thy will is my will, too, sweetness of my heart.

JESUS

My God, my God, why hast thou forsaken me?

MARIA

Ah, the saviour of the world has been forsaken,
Hear this, oh Angels, your King is telling you.

LICTOR QUARTUS

We won't leave you, you see we are present,
Ask whatever you want, we harken to your word.

(Jesus expirat.)

MARIA

Woe is me, my offspring has given up the ghost,
Alas, he is now dead, have you seen his changed hue?

(Maria Incipit Cadere.)

Hold me up, I'm dying, I can't say any more,
My dearest relatives who are mourning with me.

Plainchant

The enumeration of subgroups ends with the easily defined category of the Gregorian chant, with mention only of the unambiguous items. There are two plainchants in the first volume of the Franciscan school plays, *Vexilla Regis prodeunt* about the Holy Cross (1727 passion play) and the hymn for the last station of the procession on Palm Sunday, *Gloria laus et honor* (1729 play). In volume two, reference is made to their scores, as the latter was also sung in the mystery play of 1740, the former in the play of 1741 in Csíksomlyó.

In 1762, the first Palm Sunday procession station was accompanied by the antiphon *Hosanna filio David* (stage instruction: *Hic cantabitur hozanna*) the melody of which is cited from a Roman song-book (*Graduale Romanum*), with a Hungarian translation adjusted to a simpler tune type (in contemporary Hungarian song-books: *Éneklő Egyház* No. 802, *Dicséjétek az Urat!* No. 89c). Reference is also made to a unique sound recording from a Moldavian folk music collection, the result of field research led by Zoltán Kallós and Mária Domokos to study the use of Gregorian tunes (*Gregorián énekek és balladák a csángóknál* [Gregorian tunes and ballads among the Csángós] CD 14b. track; on the Internet *Zenetudományi Intézet Hangarchívumában*: <https://zti.hungaricana.hu/hu/162356>).

In 1751, actually a liturgical thesis was dramatized and extended with prosaic explanation for a school play. The stage instruction is that the Patriarchs of the Old Testament speak (shout) from Limbo the most characteristic plainchant of the shorter period of fasting, Advent: the *Rorate* introitus, and then they also shout the first line paraphrased in Hungarian and resume the singing of the Gregorian movement (that is, the singing of the Gregorian was interrupted by a dramatic line). Finally, the playwright continues to paraphrase this liturgical thesis in Hungarian in a few lines. Its melody is taken from the Roman (*Graduale Romanum*, *Dicséjétek az Urat!* No. 13/1) and the Hungarian tradition (*Deák-Szentes manuscript*), booth, while reference is made to the sound recording in the above-mentioned Moldavian folk music collection found on the Internet (women singing, *Gregorián énekek és balladák a csángóknál* CD, track 13: *Karácsony, húsvét, pünkösd – Bálint Sándor születésének 100. évfordulójára* [Christman, Easter, Whitsun – In commemoration of the 100th anniversary of Sándor Bálint's birth] track 2; on the Internet Audio Archives of the Institute for Musicology: <https://zti.hungaricana.hu/hu/162354>).

(*Sancti Patres e' limbo clamant: Rorate Coeli de super, et nubes pluant justum.*)

ABRAHAM

<i>drama text:</i>	<i>free translation:</i>
Harmatozzanak már az eget határi,	May the borders of the heavens shine with dew

(*Nb. Repetunt Patres hunc et reliquos versus.*)

Virágozzanak meg Izrael határi, Nyiljék meg, oh a' föld, 's küldjön egy igazat! Uram, szabadiss meg e' setét tömlécből. Vigy bé országodba szomorú Limbusból, Küld el a' Messiást vigasztalásunkra, Tekéncs reá immar szomorúságunkra.	May the borders of Israel bloom with flowers, May the earth open and send forth a true one! Lord, free me from this dark prison, take me to thy kingdom from sorrowful Limbo, Send us the Messiah to comfort our hearts, Look down upon our great sorrow.
---	--

To conclude, I would like to share the thoughts that working with the material, the reading and singing of the texts inspired in us. Similarly to the frescoes in churches, which existed and educated the congregation, the church goes, as *Biblia pauperum* for centuries, the mystery plays exerted an influence not only on the students who performed or watched them, but also on the believers of a broader area who came to the festive events. The same may apply to our modern times: watching the musically enhanced and extended modern productions (first on stage in Kolozsvar in 1940, in Budapest in 1981³¹, then in 2012 in Eger³² incorporating the most recent research results, then again in Budapest in 2017³³) or the performances of the original mystery plays by the Blessed Eusebius Drama Circle founded by Norbert Medgyesy at the Pázmány Péter Catholic University,³⁴ the spectators could never remain untouched by their influence. The sheer texts of the Franciscan mystery plays from Csíksomlyó, and even more intensely, the sung dramatic words, the plainchants and folk hymns, have a positive influence on one's soul, mind, and heart. In addition to the presentation of the sources, the Franciscan school plays in the 18th century volumes of the *Records of Early Hungarian Drama* (RMDE) can be a means of elevating the personality, linking the 18th century to our days and to posterity.

³¹ DEMETER 2003, 661–662. MEDGYESY S. 2009, 21–22.

³² <http://www.tveger.hu/2012/03/21/passiojatek-a-szinhaban/>.

³³ The production of the National Theatre was also performed in the col of Csíksomlyó. <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/csiksomlyoi-passio>.

³⁴ *The Passion Play of Csíksomlyó* (compiled from several mystery plays) was taken „home” to the pilgrimage church of Csíksomlyó; the performance at the university is available at: https://www.youtube.com/watch?v=fYRAWpRIbr0&list=PLlk5pyprK_DhumCgUUpqZHjf33-C9XpDl&index=5. The 2015 performance titled *Mystery play about the Assumption of the Virgin Mary*: https://www.youtube.com/watch?v=hpQ1gO7N-Yk&list=PLlk5pyprK_DhumCgUUpqZHjf33-C9XpDl&index=4

VANYÁK DÓRA MARIANN

**HIPPOCLIDÉS TRAGÉDIÁJA ÉS AZ AKÁRKI CÍMŰ
MORALITÁSDRÁMA
FELDOLGOZÁSÁNAK LEHETŐSÉGE A KÖZÉPISKOLÁBAN**

Hippoclidés tragédiája és az Akárki tartalmi és szerkezeti hasonlósága

Számos esetben kerülhetünk sorsfordító helyzetbe, amelyben megragadhatjuk, de el is szalaszthatjuk a kínálkozó lehetőséget. A 14–18 év közötti középiskolai tanulók ebben az időszakban találkoznak először komolyabb döntéshelyzetekkel, ekkor kezdik megtapasztalni ezek súlyát és következményét. Keresik a példaképeket, akiknek értékrendje hasonló az övékhez. Ilyen példaképekkel számos módon találkozhatnak: filmekben, olvasmányélményeken keresztül és persze a közösségi média felületén is. Ám az ilyen fiktív vagy kreált személyiségek túl távoliak, elérhetetlenek, nem sarkallják őket arra, hogy saját személyiségüket fejlesszék. Ebben segíthet a drámapedagógia, amely nemcsak közösségi élményt nyújt a gyerekeknek, de a játékos feladatok révén önmagukhoz is közelebb kerülhetnek a tanulók.

Tanulmányomban a moralitásdrámákhoz kívánok olyan projekttervezetet fejleszteni, amely a középiskolai tanárok számára nyújt segítséget a műfaj drámapedagógiai feldolgozásához. Ugyan a moralitások nem szerepelnek a középiskolai irodalomtananyagban,¹ pedagógiai hatásuk mégis rendkívül jelentős, hiszen ezeken keresztül közősen kereshetnek választ a tanulók a mindenkori erkölcsi kérdésekre.

Szerencsére több olyan moralitásdráma is rendelkezésére áll a pedagógusoknak, amelyek nyelvezete és stílusa a diákok számára is könnyen befogadható. Az 1760-ban Csíksomlyón előadott passiójáték páratlan számú jelenetei Volfgangus történetét állítják példaként az ifjúság elé, aki minden figyelmeztetés ellenére rossz útra tér.² Volfgangus életkorából és személyiségéből fakadóan a diákok könnyen azonosulni tudnak vele. Az eltévelyedés, a bűnbánat hiánya és az ebből fakadó elkárkozás az 1749-ben bemutatott *Crassianus tragédiájának* is alapmotívuma.³ Továbbá érdekes párhuzamot találhatnak a tanulók abban az 1756-os passiójátékban is, ahol az eltévelyedett, de tetteinek következményeire rádöbbenő és bűnbánatot gyakorló Dagobertus lelki üdvéért Szűz Mária jár közben fiánál, Krisztusnál.⁴ A közbenjárás motívuma,

¹ NAT 2020.

² A minden bizonnyal Sánta Péter ferences tanár által írt dráma szövege Medgyesy S. Norbert közreadásában olvasható: MEDGYESY S. 2021, III., 611–710.

³ A valószínűleg Bocskor Tamás Paulinus ferences tanár tollából származó passiójátékot Demeter Júlia munkájaként kiadta: DEMETER 2021, II., 707–760.

⁴ A kutatás szerint valószínűleg Tóth Máttyás Sebestyén ferences tanár tollából származó, több jele-

a segítségkérés a hétköznapiakból is ismert jelenség. A néphagyományban jelen lévő, elsőként 1646-ban kiadott Lázár-játék (Dúsgazdagolás) műfaját tekintve példázat, amelyben a Gazdag nem adakozik az éhező Lázárnak, csak dőzsöl, ezért elkárhozik, míg az erényes Lázár üdvözüül.⁵

Választásom ezúttal a régi magyar drámairodalom egy olyan darabjára esett, amelyben a főhős inkább antihős, és hiába várjuk pálfordulását, az nem következik be. *Hippoclidés tragédiáját* először 1737. április 19-én, nagypénteken mutatták be Csíksomlyón, a ferences gimnázium színpadán. A kutatás feltételezi, hogy a 12 jele-
netből álló moralitást Potyó István Bonaventura ferences tanár írta. Központi témája a tiszta étellel szembeni bűnös élvezetek hajszolása, a penitencia elutasítása és mindezek következménye.⁶ A darab a 18. században olyan népszerűségnek örvendett, hogy további átdolgozott szövegek is fennmaradtak, továbbá arra is rendelkezésre áll forrás, hogy nemcsak Csíksomlyón, hanem az egyik variánsát *Tragédia, azaz a bűnbe merült Hipoclydes története* címmel, ismeretlen szerző műveként, öt szcena keretében a közeli Esztelnek (Háromszék vm.) ferences kolostorában is bemutatták 1753. április 24-én, Szent György ünnepén, a helyi templom búcsúnapiján.⁷

A címszereplő önfeledten hajszolja az élvezeteket, még az Őrző angyal is hiába figyelmezteti, két világi barátja, Vulcarius és Amorusus hatására folytatja bűnös életét. A hét főbűn (Kevélyesség, Fösvénység, Bujaság, Irigység, Falánkság, Harag és a Roszszra való hajlandóság) allegóriái mind-mind megjelennek a színen, és Hippoclidés természetesen őket sem utasítja el. Ezt követően Krisztus maga inti bűnbánatra a címszereplőt, aki egyre rosszabbul érzi magát, mégsem akarja megbánni bűneit. Az Orvos megállapítja, hogy Hippoclidés halálos betegségtől szenved, és már nincs sok hátra az életéből. Amorusus és Vulcarius megnyugtatták barátjukat, hogy nem kell félnie, nem olyan komoly a probléma, folytathatják tovább a mulatságot. Az Őrző angyal még egy kísérletet tesz, hogy jobb belátásra bírja Hippoclidést, de az nemcsak

netében lírai szépségű, moralitásjellegű passiójáték Medgyesy S. Norbert közreadásában olvasható: MEDGYESY S. 2021, III., 285–382.

⁵ A Lázár-játék (Dúsgazdagolás, folklorizálódott, de egyező szövegű formában az Ördög-Betlehemes) a Nagyváradon, elsőként 1646-ban kinyomtatott *Comico-Tragoedia* című színjáték 2. felvonása. Az első kiadás példánya elveszett, de Kájoni János ferences bemásolta Hymnariumba, amelyben napjainkig fennmaradt, lásd: KÁJONI JÁNOS: *Hymnarium (Latin-magyar versgyűjtemény)*, 1659–1677, 75–100, benne a 2. jelenet: 82–88. (Lelőhelye: Csíksomlyói Ferences Kolostor Könyvtára, Csíksomlyó, A V 3/5250.) Közzétette: *Színjátéka – Misztériumjátékok 1.* S. a. r. és szerk. MEDGYESY S. 2016, 68–77. <http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/4590/> (2022. 01. 10.)

⁶ A csíksomlyói szövegváltozat két helyen látott napvilágot. Elsőként gyakorlati céllal, mai helyesírással Mezei Mariann munkájaként olvasható: „*Nap, Hold és csillagok velem zokogjatok*” 2003, 119–152. Kritikai kiadását Demeter Júlia készítette el: DEMETER 2009, I., 805–846.

⁷ Demeter Júlia sajtó alá rendezésében olvasható: DEMETER 2009, I., 847–876. Részletesen elemzi a csíksomlyói és az esztelneki szöveget összevetve az imént említett csíksomlyói Crassianus-dramával (1749): SZENTIMREY –VÉN 2003, 63–75.

őt, hanem Krisztust is megtagadja a halála óráján. Mivel csak a földi javaknak és a testi vágyaknak élt, Hippoclidés nem üdvözülhet, Krisztus elítéli, Lucifer magához hívja, a három ördög pedig elkíséri őt a Pokolba. A dráma célja, hogy Hippoclidés példáján keresztül visszaretentse a nézőt a bűnös élettől, és helyette a tisztaságra és az igaz életre intse őt.

A legtöbb irodalmi alkotásban a mű végén valamilyen fordulat következik be, aminek hatására az antihős megváltozik, jó útra tér, és utolsó pillanatban mentesül a büntetés alól. Ez a fajta váratlan fordulat ebben a drámában elmarad, hiába számít a néző arra, hogy Hippoclidés bűnbocsánatot nyer, ez nem következik be, ily módon a dráma tanulsága egyértelmű: aki Hippoclidéshez hasonló tékozló életet él, és nem törekszik az erényes életre, az elkárhozik.

A halál előtti utolsó napok és az élettel való számvetés kérdéskörére a világirodalomban is találhatunk példát. Az ismeretlen szerző tollából származó *Akárki*⁸ egy angliai és németalföldi területről származtatható 15. századi dráma. Hugo von Hofmannstahl 20. századi átdolgozásának köszönhetően a mai napig az egyik legismertebb moralitásdrámának tekinthető, amiben Akárki szembesül saját, elkerülhetetlen halálával. Meggyónja bűneit, és sorban felkeresi azon allegóriaként megjelenő emberi értékeket, akik elkísérhetnék őt utolsó útjára. Végül csak a Jótett az, aki vele marad, ezzel jelképezve azt, hogy a földi életben csak a jó cselekedet és a penitencia az, amivel elnyerhető az üdvösség.

A két dráma keletkezésének idejét és helyét tekintve semmiképp nem lehet azt a következtetést levonni, hogy hatással lettek volna egymásra. A szerkezetet, a szereplők és allegóriák megjelenését, valamint a cselekményt megvizsgálva azonban érdekes párhuzamok fedezhetők fel.

Szerkezeti szempontból az *Akárki* tömör, egyfelvonásos darab, amely nincs jelenetekre tagolva, míg a Hippoclidés tragédiája összetettebb, összesen tizenkét jelenetből áll, amelyet egy prológu és egy záróének keretez. Akárki és Hippoclidés a két allegorikus főszereplő, akiknek haláltáncát⁹ végigkísérhetjük a drámában. Akárkinek már a neve is metaforikus értelmezést hív elő a befogadóból. A név hiánya arra utal, hogy ennek a karakternek nincs személyisége, nem szubjektum, csupán egy múlt és jövő nélküli üres szubjektivitás.¹⁰ Akárki a színpadon aktív cselekvő, aki a halálhírral szembesülve felkeresi azokat az értékeket, amelyek végigkísérhetik őt utolsó útján, és vele maradnak halála óráján. Ezen allegóriák nem rendelkeznek a megjelenített tulajdonságukhoz méltó karakterrel, mindannyian egyformán elhagyják Akárkit:

⁸ *Akárki* 1984.

⁹ Vö. *Haláltánc* 2000.

¹⁰ Vö. GARACZI 1994; KÁRPÁTI 1999; THURÓCZY 2000; TASNÁDI 2010.

AKÁRKI

Erő és Szépség engem is elhagyott,
bár mézes-mázosan fogadkozott.

JÓZANSÁG

És én is az Erő után megyek.
Akárki, nem maradok veled.¹¹

Akárki és az allegóriák kapcsolata szimbolikus, miután majdnem az összes érték elhagyja a főhőst, a moralitásdráma zárómonológja egyértelműen összefoglalja a tanulságot: az ember csak a Jótettre, saját, a halála pillanataig véghezvitt jó cselekedeteire számíthat. Ha ez bünbánattal és vezekléssel is kiegészül, az üdvözülés útjára léphet. Hippoclidés karaktere Akárki ellenpárjának tekinthető. A halálhírt Hippoclidés nem veszi tudomásul, nem kezd számot vetni tetteivel, folytatja kicsapongó életét. Passzív viselkedését látva az allegorikus szereplők – akik ebben a moralitásban nem az emberi erőnyeket, hanem az emberi bűnöket jelképezik – csak még lelkesebben ösztönzik őt a bűnre. Az allegóriák, melyek Akárki esetében egymás után hagyják cserben a főhőst, itt bűnbe viszik, rosszra csábítják Hippoclidést. A főszereplő és az allegóriák színpadi jelenléte a két drámában ellentétes: míg Akárki aktív cselekvő, és az allegóriák nem tartanak vele, addig Hippoclidés passzívan hagyja, hogy az allegóriák elcsábítsák.

AKÁRKI

Istennek hála, hogy meg-
vártatok.
Most a keresztbe kapaszkodjatok, s kövessetek egyenesen, elől megyek, vezessen Istenem.

HIPPOCLIDES

Azért ha igaz az, hogy oly sokat élek,
Ezután társatok mindenekben lések,
Teljes életemben vigadok veletek,
Tobzódjunk s táncoljunk most mindannyian,
jertek!¹²

ERŐ

Itt hagylak én is már magadra, nem tetszik nekem ez a te dolgod¹³

BUJASÁG

Sőt becsületét is majdan nekem adja,
Lelkét is testével mind prédára hányja.
Sőt, még Istenét is, megládd, megtagadja,
Csak lehessen velem együtt társaságban.¹⁴

¹¹ Akárki 1984, 26.

¹² „Nap, Hold és Csillagok velem zokogjatok” 2003, 129.

¹³ Akárki 1984, 25.

¹⁴ „Nap, Hold és Csillagok velem zokogjatok” 2003, 130.

A két dráma ellentétes irányú cselekményével ugyanazt a hatást akarja elérni a nézőben, csak az egyik a példamutatás, a másik az elrettentés eszközével. Ehhez ugyanazokat a motívumokat ellentétes módon alkalmazza, de a mű szerkezeti felépítését megtartja. A szereplők és a drámában betöltött funkciójuk megvizsgálásával, valamint az allegóriák értelmezésével számos hasonlóságot lehet felfedezni a két mű között.

A szereplőket három különböző csoportba lehet sorolni az alapján, hogy a két műben milyen funkciót töltenek be, és ez mennyire hasonlít egymáshoz.

Az első csoportban (lásd a táblázatban: I.) olyan szereplők vannak, akiknek csak egy része allegória, de a két darabban hasonló funkciót töltenek be. Ők meghatározzák a darab szerkezetét és a keresztény értelmezést. A prologus kijelöli a dráma témáját, megnevezi főszereplőjét, és néhány mondatban bevezeti a cselekményt. Mindkét moralitásban ezt az Isten segítője, az ember és Isten közötti kapcsolat közvetítője, az angyal teszi, aki az *Akárki* esetében Hírvivőként, Hippoclidésnél pedig Őrző angyalként van megnevezve. Az *Akárki* esetében a Halál lesz az igazi hírvivő, aki Akárkivel közli halálát, míg Hippoclidés esetében az Őrző angyal figyelmezteti a főszereplőt, és a dráma során többször is megjelenik ugyanezzel a céllal. Hasonló szerepet tölt be a dráma tanulságát összegző utolsó szereplő, aki Hippoclidés esetében nincs megnevezve, az *Akárki*-ben pedig Bölcsként jelenik meg. Középkori moralitásdrámához méltó módon mindkét mű szerkezetét meghatározza a prologus és a záróének.

Az isteni szféra mindkét műben jelen van. *Akárki*-ben az Isten maga adja az utasítást a Halálnak, míg Hippoclidésnél Krisztus jelenik meg a színen, és számonkéri Hippoclidést.

ISTEN

Nevemben igyekezz eljutni Akárkihez, mondd néki, nagy útra kell kelnie, mit nincs mód elkerülnie. Készüljön világos számadásra, s induljon, de tüstént, mit se várva.¹⁵

KRISZTUS

Hippoclidés, miért vetettél meg engem, Ki én neked soha semmit nem vétettem, Sőt a lelkedért e világra jöttem, És emberi testet magamra felvettem.¹⁶

A Halál allegóriája a két műben a „gyilkos” szerepét tölti be: ő az, aki végül elragadja magával a főszereplőt, ám a halál konkrét pillanatában mégsem jelennek meg a szövegben.

¹⁵ *Akárki* 1984, 3.

¹⁶ „*Nap, Hold és Csillagok velem zokogjatok*” 2003, 132.

HALÁL

Nincs mód, hogy óhajod betöltssem,
ember nem kaphat tőlem haladékot.
Én a szívekre jelt-nem-adva sújtok,
nem jelzem, hogyha jöttem.
Most szemed elől eltűnök, de te
iparkodj, készülődj,
mert elmondhatod, hogy ez az a bús
nap, mit emberfia élve meg nem
úszhat.¹⁷

HALÁL

Készítsd magad, mivel meg kell halnod,
Nem lehet már tovább rugadoznod,
Mivel készen vagyon te halálod,
Majd megöllek és leszek gyilkosod.¹⁸

A második csoport tagjai azon allegóriák, amelyek ellentétes módon jelennek meg a drámákban. Az *Akárki* esetében az ember számára fontos értékeket képviselnek, amelyek elhagyják a főszereplőt a végső úton, Hippoclidést pedig elcsábítják az emberi bűnök allegóriái. *Hippoclidés tragédiájában* mind a hét főbűn jelen van, illetve még két barát, Amorinus és Vulcarius segíti őt a tobzódásban. Ezek az allegóriák a drámában betöltött szerepük alapján nagyrészt megfeleltethetők az *Akárki* allegóriáinak.

A Tudás nem egy emberi bűnnel állítható párhuzamba, hanem két konkrét szereplővel, az Orvossal és a Betegápolóval. Ők egyszerre jelképezik az ember által felfogható tudást, amely a földi létre korlátozódik, és megjelenítik azt a racionálisan gondolkodó mellékszereplőt, aki javasolja a főhősnek, hogy gyónja meg bűneit. Míg Akárki ezt meg is teszi, sőt a gyónás allegóriája fel is menti bűnei alól, addig Hippoclidés erre többszöri figyelmeztetés ellenére sem hajlandó.

GYÓNÁS

Ám mindenképp keresd az üdvösséget,
mert fut időd! – S ha igaz óhaj éget,
az Úr megadja üdvöd, hogyha kéred.
Ki bűnbánat kínjával gyötri meg magát,
megleli a megváltás olaját.¹⁹

Az Őt érzék az emberi érzékszerveket ábrázolja, amelyektől a Testtel és Vérrel együtt búcsút vesz az ember a halálakor. *Hippoclidés tragédiájában* a Test és Vér a bűnök legfőbb okaként ábrázolódik, e kettőnek köszönhető, hogy nem nyerhet üdvösséget az egyén.

¹⁷ *Akárki* 1984, 6.

¹⁸ „*Nap, Hold és Csillagok velem zokogjatok*” 2003, 139.

¹⁹ *Akárki* 1984, 18.

A harmadik csoportot azon szereplők alkotják, akik a két darab ellentétes irányú cselekménye miatt nem megfelelői, hanem ellenpárjai egymásnak. Az *Akárki* legfőbb tanulsága, hogy csak a Jótett az, aki az embert elkíséri az utolsó útra, tehát ez a legfőbb emberi erény, amelyet követni kell. Ennek ellenkezője a rosszra való hajlandóság bűne, amely a *Hippoclidés tragédiájában* megtalálható allegóriaként: ő az, aki a hét főbűn közül utoljára jelenik meg a színen, és már arra sem veszi a fáradságot, hogy Hippoclidést elcsábítsa:

ROSSZRA VALÓ HAJLANDÓSÁG
Hippoclidest látom mind felprédálókat,
Semmi részét bűnre nekem nem hagyjátok,
Meválík, ha ötöt kézre kaphatjátok,
És akkor válik meg vitéz virtusotok.

Mivel pedig nekem hevernem kell ágyban,
Mivel a podagra esett lábamiban,
Munkálkodjatok ti feltett célotokban,
Én pedig párnámon aluszom azonban.²⁰

Akárki a Gyónás és a Jótett segítségével elnyeri az üdvösséget, a Mennyben az Annyal üdvözli a lelkét. Hippoclidés a már említett módon a penitenciát elutasítja, nem bánja meg bűneit, és nem tér a helyes útra, így lelke elkárhozik. Őt Lucifer maga fogadja a Pokolban négy ördög kíséretében. Így mindkét moralitásban találkozhatunk a főszereplő cselekedeteiért járó jutalommal vagy büntetéssel. Akárki halála előtt szól utoljára, lelkét Isten kezébe ajánlja:

AKÁRKI
Uram, a lelkem kezébe ajánlom,
fogadd magadhoz: el ne vesszen.
Védj meg, ős-bűnből visszaváltóm,
Pokol gögjétől óvj meg engem,
hadd legyek ott az üdvözült seregben,
mely mennybe megy az ítéletnapon.
In manus tuas – örök s győzhetetlen
Isten – commendo spiritum meum.^{21 22}

²⁰ „Nap, Hold és Csillagok velem zokogjatok” 2003, 132.

²¹ In manus tuas commendo spiritum meum – A te kezébe ajánlom az én lelkemet. (Zsoltár 30,6). Az Akárki keletkezése idején énekelt klasszikus római liturgia minden este imádkozta ezt a zoltárverset a napot lezáró completorium zsolozsmaórában.

²² *Akárki* 1984, 28.

Hippoclidés elkárhozott lelke ekkor sem bánja meg vétkeit, utolsó szavaival is átkozódik:

HIPPOCLIDÉS ELKÁRHOZOTT LELKE

Átkozott volt nektek földön engedésem ó,

Átkozott volt légyen az én születésem,²³

Átkozott volt minden járásom, kelésem,

Mert miattatok van ily nagy szenvedésem.²⁴

Mindezeket a karaktereket és tartalmi jegyeket megvizsgálva levonható az a következtetés, hogy a vizsgált moralitásdrámák a keletkezési körülményeik különbségei és a kétféle drámai végkifejlet eltérései ellenére számos hasonlóságot mutatnak a főszereplők, az allegóriák és a motívumok szempontjából is.

²³ A csíksomlyói nagypénteki passiójátékok Júdás-siralmainak ez az egyik fő motívuma: elátkozza még a saját születését is. Ez a despratio vétkének tipikus példája: az illető nem bízik Isten irgalmasságában. A Hippoclidés írója ezzel is egy példázatot ad: mindkét személy pokolra jutott. Vö. MEDGYESY S. 2009, 133–140.

²⁴ „*Nap, Hold és Csillagok velem zokogjatok*” 2003, 149.

	<i>Akárki</i>	Funkció	<i>Hippoclidés</i>	Funkció	Közös vonás
I. csoport	Akárki	főszereplő	Hippoclidés	főszereplő	ellentétes irányú cselekvés
	Isten	Közvetlen utasítás a Halálnak	Krisztus	Hippoclidés számonkérése bűneiért	Isten megjelenése a színpadon
	Halál	Halálhír, gyilkos	Halál	Gyilkos, de nem kap közvetlen utasítást	A halál allegorikus megjelenítése
	Hírvivő	Prológus	Őrző angyal	Prológus, halálhír	Bevezetés
	Bölcs	Tanulság	Záróének	Tanulság	Összegzés
II. csoport	Barátság, Komáság, Testvér	Akárkit cserben hagyják	Amorinus, Vulcarius	Bűnbe csábítás	Emberi kapcsolatok értéktelensége
	Vagyon		Fösvénység, Irigység	Bűnbe csábítás	Anyagi javak értéktelensége
	Szépség	Akárkit cserben hagyják	Bujaság	Bűnbe csábítás	Erények, amik a halál óráján értéktelenek, és a bűnök, amik csábítanak
	Erő		Falánkság		
	Józsanság		Harag, Kevélyesség		
	Öt érzék		Test	A csábítások legfőbb oka, szeretnék H. lelkét használni	Test mint a lélek ellentéte, ami elcsábít/cserben hagy
		Vér			
Tudás	Végigkíséri a haláláig, ő viszi gyónni	Orvos, Beteg-ápoló	Megvizsgálják Hippoclidést, gyónásra intik	Gyónás fontossága	
III. csoport	Jótett	Az egyetlen, aki vele marad	Rosszra való hajlandóság	Utolsó a hét bűn közül, már nem csinál Hippoclidésszel semmit	A legfontosabb emberi érték és a legnagyobb bűn
	Gyónás	Megváltja Akárkit a bűnei alól	Hippoclidés elkárhozott lelke	A gyónás elmulasztásának következménye	A gyónás elfogadása/elutasítása
	Angyal	Akárkit üdvözli a Mennyben	Lucifer, négy ördög	Hippoclidést üdvözlik a Pokolban	A lélek sorsának ellentétes bemutatása
	Akárki	Lelkét Isten kezébe ajánlja	Hippoclidés elkárhozott lelke	Elátkoz mindent	A főszereplő zárómonológja

Az Akárki és a Hippoclidés szereplőinek összehasonlítása a darabban betöltött funkcióik alapján

Projektterv a moralitás középiskolai feldolgozásához

A középiskolai diákok először talán túl didaktikusnak találják majd a drámát, de a projekttervezet segítségével megfelelően tudják értelmezni a darabot, és párhuzamot vonhatnak saját életük és a dráma mondanivalója között. Hippoclidés karaktere és a mű cselekménye felkeltheti a tanulók érdeklődését, a mindennapi kísértés témája pedig örök érvényű, így biztosan szívesen foglalkoznak vele.²⁵ Mindezek ellenére a tanár választhatja az *Akárki* moralitás feldolgozását is, hiszen a tárgyalt hasonlóság alapján a felvázolt projektterv arra a drámára is átalakítható.

A moralitást feldolgozó alkalmak nem illeszthetők be a tanórai keretek közé, hiszen – ahogy arra korábban is utaltam – a téma nem képezi a kerettantervi tananyag részét, ezért csak délutáni szakkörként, szabadidős tevékenységként valósítható meg. Egy-egy foglalkozás ideje kilencven és százhusz perc közé tehető, de hamar megtapasztalják a tanulók, hogy játék közben milyen gyorsan telik az idő, nem érdemes egy tanórához hasonlóan szabályozni. A csoport létszámát nem lehet előzetesen meghatározni, hiszen érkezhetnek egy osztályból a tanulók, de ez nem kötelező. Más drámapedagógiai foglalkozásokhoz hasonlóan a 10–15 fős csoport az ideális. Ha a tanulók nem ismerik egymást, akkor célszerű az első alkalmat az ismerkedésre, általános bemutatkozásra szánni.

A projekt vége egy saját *Hippoclidés*-átírat vázlatos létrehozása a benne szereplő allegóriák újragondolásával és a történet mai kontextusba helyezésével, amelyben a tanulók aktuális értékrendje jelenik meg. Nem egy teljes átíratot kell megírniuk, hanem egy olyan dramaturgiai vázlatot, amelyben nemcsak a dráma cselekménye és a szereplők jelennek meg, hanem a dráma színpadra viteléhez szükséges tervek is.

A projektnek nem kifejezett célja az átírat színpadra állítása, hiszen maga a foglalkozás sem színjátszóként működik, így nem kizárólag olyan tanulókból áll, akik szeretnének színpadon szerepelni. Természetesen, ha tanulók szívesen bemutatnák alkotásukat az iskola előtt, akkor a projekt folytatható és színpadra vihető.

A projekttervezet három fázisra osztható, mindegyikben három-három alkalom található. Az első az ismerkedési fázis, ahol a tanulók egymásra hangolódnak, megismerkednek a drámajátékok felépítésével és a dráma témájával. Ezt követi az involválódási fázis, ahol elemzik, értelmezik a drámát, és kapcsolódási pontokat keresnek a saját életükre vonatkozóan. Végül az alkotási fázisban létrehozzák a projekt produktumát, amely nincs konkrétan meghatározva, függ a csoporttagok kreativitásától.

²⁵ Vö. LACZI 2019.

Ismerkedési fázis

Az első alkalom célja a téma felvezetése, a tanulók ráhangolása és a drámával kapcsolatos ismeretek felelevenítése. A tanár drámajátékok segítségével nemcsak előkészíti a projekt témáját, hanem felszabadult, biztonságos környezetet is teremt, amelyben a tanulók bátran alkothatnak. A dráma műfajának megismeréséhez négy, a tananyag részét képező drámával játszanak a tanulók: Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Molière: *Tartuffe*, Katona József: *Bánk bán*, Madách Imre: *Az ember tragédiája*. Ezekhez egyszerű, gyors drámajátékok tartoznak, mint a szereplők csoportosítása, állóképek megalkotása. Ezt követően a tanár beszélgetést kezdeményezhet általánosan a drámáról, ahol nemcsak az említett művekkel kapcsolatos érzéseikre, de saját színházi élményükre is kitérhetnek a tanulók. Az alkalom egy jó hangulatú játékkal zárul, ahol a tanulók csoportban dolgoznak, és az adott szituációnak megfelelően kell egy jelenetet kitalálniuk.

A következő alkalmon már sor kerül a dráma feldolgozására, ahol elolvassák és közösen elemzik a drámát. A tanár először a moralitásdráma műfaját és a dráma bemutatásának körülményeit, célját ismerteti a tanulókkal, majd a tanulóknak lehetőségük nyílik megosztani, hogyan hatott rájuk első olvasatra a dráma: mi az, ami megragadta őket, mi a véleményük Hippoclidésről, és mit gondolnak, van-e aktualitása a műnek.

A beszélgetés során a tanulók átgondolják, hogy napjainkban hol találkoznak olyan történetekkel, amelyekben az emberek morális nevelése a cél. Ezt követően egy mozgásos, térkitöltést fejlesztő játékkal a tanulók felélénkülnek, majd közösen átgondolják, hogy hogyan nézhet ki napjaink Hippoclidése. Felteszik maguknak a kérdést, hogy melyek azok a kísértések, amikkel napról napra szembe kell néznünk, és nehéz-e ezeknek ellenállniuk. Itt elég, ha a saját életükre vonatkozóan, hétköznapi kísértéseket sorolnak fel, például a folyamatos telefonozás, számítógépezés és állandó internetezés a tanulás helyett, a segítségnyújtás elmulasztása. Négy különböző élethelyzetet keresnek, amikor a jó és a rossz cselekedet között kell dönteni, majd megjelenítik egy-egy rövid szituációban ezeket. Az utolsó feladatban a tanulóknak érvelniük kell a dráma aktualitása mellett: két csoportba rendeződnek aszerint, hogy ki tartja ma is aktuálisnak és színpadra vihethetőnek a drámát, és ki nem. A vita keret-története a következő: egy színházigazgató az új évadon gondolkodik, és felmerült a *Hippoclidés tragédiájának* adaptációja. Kikéri a színház két elismert rendezőjének a véleményét, akik azonban rendkívül eltérő módon vélekednek a kérdésről. Az igazgató szerepét a tanár alakítja, aki egyben a vita moderátora is, a rendezőket pedig a két csoport jeleníti meg.

A következő alkalom az allegóriák fogalmával és annak mélyebb megismerésével foglalkozik. A moralitásdrámák erkölcsi tanulságot bemutató tanító célzatú darabok, amelyekben allegorikus szereplőkkel, azaz megszemélyesített fogalmakkal,

tulajdonságokkal találkozhatunk. A *Hippoclidés tragédiájában* már nem az erények, hanem az emberi bűnök allegóriái vannak jelen, mint a Bujaság, Falánkság, de maga a Test és a Vér is külön szereplőként jelenik meg. Miután a tanár tisztázta az allegória fogalmát és jelentőségét a középkori drámában, egy játékkal erősíthetik meg a szerzett ismereteiket a tanulók. Egy játékos kimegy a teremből, a többiek pedig kitalálnak egy allegóriát. A tanuló miután visszajött, ki kell találnia, hogy ő kicsoda, kire gondoltak a többiek, akik ennek megfelelően beszélnek hozzá. A játék után felelevenítik a *Hippoclidés tragédiájában* szereplő allegóriákat. Mivel a drámában nagyrészt bűnök allegóriái szerepelnek, ezért az a feladatuk, hogy gyűjtsenek a bűnök mellé erényeket, és képzeljék el allegóriaként azokat. Ezek közül kiválasztanak négyet, és négy külön csoportban részletesebben kidolgozzák ezt a négy szereplőt. A dráma verses formájához hasonlóan írnak egy négysoros bemutatkozást az adott allegória nevében. Az alkalom az előzőhöz hasonló módon szituációs feladattal zárul, ahol különböző hétköznapi helyzetben jelenítik meg ezeket az allegóriákat. Törekedjenek az allegóriák minél túlzóbb, szélsőségebb ábrázolására! Példák a szituációkhoz: sorban állás, várakozás az orvosi rendelőben, az utolsó tej a boltban.

Involválódási fázis

Az előző három alkalommal a tanulók megismerkedtek a dráma műfajával, *Hippoclidés tragédiájával* és az allegória fogalmával. Az ismerkedési fázis lezárásával a következő alkalom már az involválódási fázis részét képezi.

Ekkor a tanulók már részletesen ismerik a drámát, így a bemelegítő játékot követően Hippoclidésnek címezik egy rövid Twitter-üzenetet. Az üzenet bármi lehet: kifejezhetik véleményüket róla, vagy megpróbálhatják bűnbocsánatra sarkallni, a lényeg, hogy gondolják át a főszereplő jellemét, cselekedetét. Ezt követően a már szóba került hétköznapi kísértésekkel játszanak újra a tanulók. Az angyal és ördög párbeszéde a filmekben is közkedvelt módszer: amikor a szereplő döntéshelyzet előtt áll, hirtelen a két vállán megjelenik az angyal és az ördög, és próbálják saját érdeküknek megfelelően meggyőzni a főhőst. A játék során kiválasztjuk a tanulók közül az Őrző angyalt és Lucifert – a drámának megfelelően –, és ők próbálják meggyőzni Hippoclidést. A szituációk a tanulók életéhez közel állók, például sorozatnézés vagy tanulni a holnapi dolgozatra, elmenni biciklizni vagy chipset enni itthon.

A következő alkalommal a bűnbocsánattal, Krisztus kegyességével foglalkoznak részletesebben, hiszen a dráma egyik kulcskérdése a penitencia, amit Hippoclidés elutasított. Először a szövegekkel ismerkednek a tanulók: meghatározzák, hogy a kiválasztott négy strófát kik mondták, és miért jelentősek a kiválasztott szövegrészek.

ŐRZŐ ANGYAL

Óh, édes Jézusom, ne nézd sok bűneit,
És meg ne hallgassad sok átkozódásit,
Mosd meg szent véreddel megkeményült lelkét,
Kétségbeeséstől mentsd meg az ő szívét!²⁶

HIPPOCLIDES ELKÁRHOZOTT LELKE

Óh, kimondhatatlan sok kint látó testem,
Mely nagy siralomba temiattad estem,
Mivel, hogy te neked világban kedveztem,
Miattad örökké pokolban gyötrettem.²⁷

HIPPOCLIDES

Teljes életemben ördögnek éltem,
Azért Krisztusnak nincsen része bennem,
A sok gráciáit mivel megvettem,
Azért bizonyosan el kell nekem vesznem.²⁸

A megbocsátás és bocsánatkérés motívuma átszövi a hétköznapijainkat, mindketőt ugyanolyan nehéz tiszta szívből teljesíteni. A beszélgetés során a tanár megkérdezi a tanulókat a saját életükben megtalálható példákról. Mikor volt nehéz bocsánatot kérni? És mikor megbocsátani? Házi feladatként pedig hozzanak olyan tárgyakat, amelyek jelképezik a kísértést, ami miatt könnyű elcsábulni, és az értéket, ami miatt érdemes nem kísértésbe esni.

A következő alkalmon az allegóriák kerülnek újra középpontba, de ezúttal a tanulók saját tárgyi allegóriáin keresztül. Ez már a saját átirat előkészítése, ugyanis miután priorizálták az egyes értékeket, kiválogatják azokat az allegóriákat, amelyeket a saját átiratukban fontosnak tartanak megjeleníteni.

A tanulók egyenként bemutatják a hozott tárgyaikat, elmondják, miért választották, és számukra mi minek az allegóriája. Ezt követően a kör közepére helyezik, így a végére egy kis halomban állnak a tárgyak. Célszerű, ha a tanár is elkészíti ezt a házi feladatot, és hoz saját allegóriát, egyrészt így közelebb kerül a tanulókhoz, ő maga is részt vesz az alkotási folyamatban, másrészt a következő játékhoz több tárgy szükséges, így a tanárnak kell kiegészítenie a halmot. A játék során azokra az értékekre vagy kísértésekre kell licitálniuk, amiket a tárgyak jelképeznek. Külön licitálnak a kísértést jelképező allegóriákra, és külön az értéket jelképezőkre. Minden játékos 100 zsetonnal rendelkezik, amiket nem kell külön jelezni, elég, ha számon tartják. Az árverés

²⁶ „Nap, Hold és Csillagok velem zokogjatok” 2003, 139.

²⁷ Ibid., 148.

²⁸ Ibid., 139.

végén összegzik, hogy melyik allegória mennyiért kelt el, és sorrendet készítenek a vételi ár alapján. A tanulók ezáltal szembesülnek az allegóriák materiális értékével, és áttekinthetik, hogy melyek bizonyultak fontosnak, értékesnek a számukra. Az óra lezárásaként a tanulóknak döntést kell hozniuk, hogy melyik allegóriákat jelenítsék meg a saját átiratukban.

Alkotási fázis

Az alkalom célja egy produktum elkészítése, ami nem a teljes drámaátirat elkészítése, hanem egy olyan tervezet megalkotása, amelyben nemcsak a dráma cselekménye, hanem színpadképe, jelmezterve és plakátja is szerepel. A tanulók saját érdeklődési körüknek és képességeiknek megfelelően felosztják maguk közt a feladatokat, és kisebb csoportokban alkotnak.

A bemelegítő játékot követően a tanár összefoglalja az alkotás menetét. A folyamat kerettörténete: A színházigazgató, akinek a Hippoclidés aktualitása mellett és ellen érveltek, végül úgy határozott, a következő évadban bemutatják a drámát. A jelen lévő csapatot bízta meg az előadás elkészítésével, akiknek egy hét múlva kell tervezetüket prezentálniuk.

A részfeladatok:

- Az írók a mellékelt táblázat alapján kidolgozzák a dráma cselekményét. A különböző jelenetírással kapcsolatos feladatok előkészítették a csoport munkáját.
- A díszlettervezők megalkotják a színpadképet, és rajzok, képek vagy montázs segítségével bemutatják a látványtervet. A situációs feladatok színpadképének megalkotása során lehetőségük volt különböző megjelenítési módokat alkalmazni.
- A jelmeztervezők minden szereplő öltözékét megtervezik, és a díszlethez hasonlóan rajzok vagy divatfotók segítségével prezentálják. Az allegóriák részletes ábrázolása során olyan karaktereket jelenítenek meg, amelyek öltözködési stílusához kialakulhatott egy koncepció.
- A plakáttervezők elkészítik azokat a plakátokat, amelyekkel az előadást reklámozhatják. Minden fontos információ szerepeljen rajta, és ügyeljenek rá, hogy a plakát kompozíciója tükrözze az előadás stílusát és hangulatát!

A feladatok komplexek és időigényesek, így az alkalom első része ennek megszervezése, a csoportok beosztása. A csoportokban ne egyenlő létszám legyen, hanem a feladatok nehézségével legyen arányos!

A dráma cselekményének azon részeit, amelyekből építkezhet a többi csoport, az óra folyamán alkossa meg az írócsoport, miközben a többi csoport a prezentáláshoz szükséges eszközöket és a feladat megosztását tárgyalja meg.

Az alkotások további része ezen az alkalmon digitális eszközök vagy rajzeszközök hiányában nem minden esetben kivitelezhető. A csoporttagok a távoktatásban használt online felületeken tarthatják a kapcsolatot.

A lezáró alkalom a bemelegítő játékokat követően a prezentációk bemutatásából áll. A kerettörténetnek megfelelően a tanár a színházigazgató szerepét alakítja, míg a többiek a feladatnak megfelelő színházi dolgozók szerepét. A csoport eldöntheti, hogy egy személyt kiválaszt a prezentálásra, vagy felváltva mutatják be az alkotásukat. A prezentálás legyen könnyed, játékos hangvételű, a tanár támogató, közvetlen színházigazgató szerepét jelenítse meg!

A produktumok elkészítésével a tanulók nemcsak aktualizáltak egy középkori drámát, hanem alkottak egy komplett színházi előadást is, ezáltal a morálisdráma nem egy érvényét veszített drámatípusként marad meg emlékezetükben, hanem egy időtlenül klasszikus, ma is aktuális kérdéseket reprezentáló műként.

A tanár a projekt lezárásaként összegzi a közös munka során szerzett tapasztalatokat, majd a tanulók megfogalmazzák gondolataikat a projekttel kapcsolatban. Az első projekttervben említett írásos véleménynyilvánítás ebben az esetben is alkalmazható annak érdekében, hogy a tanulók pozitív élményekkel zárják le a folyamatot.

MIRELLA SAULINI

**TWENTY-FIVE YEARS OF RESEARCH ON JESUIT DRAMA:
ITALIAN CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF
THEATRE¹**

During the international conference *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa* (a title that we could translate as *Jesuits and the Very Beginning of Baroque Theatre in Europe*), many with distinguished European experts in Jesuit theatre met in Rome, at the Pontifical Gregorian University, on 26-29 October 1994. They showed the situation of studies on this subject and suggested to European scholars, and not only to them of course, new areas of activity and new strategies for collaborative international research. Professor Nigel Griffin focused on five areas of activity:

We need all five of these if we are fully to understand the phenomenon of Catholic school theatre. The first is the publication of the documentary evidence [...]. Then, secondly, there is the establishment of a complete *repertorium* of performances [...]. Thirdly, there is the editing, in cheap and accessible formats, of individual plays, together with all the available documentary evidence about their composition and performance [...]. Fourthly, there is the analysis of all this material with a view to establishing patterns of text-distribution [...]. And, fifthly and finally, there is the need for an adequate and up-to-date bibliography of secondary literature on the whole topic, and on allied matters.²

In Italy, the conference was the very beginning of a reevaluation of the studies of Jesuit theatre.

Prior to the conference, there were few studies of Italian Jesuit theatre. Most of them were not a result of research on that specific subject, either of hints with which historical or pedagogical studies had provided scholars; others had been written by local historians proud to be fellow citizens of well-known playwrights such as father Stefano Tucci and father Ortensio Scammacca.³ On the one hand, there was a sort of a casualness in research, on the other hand, monographs were often than not

¹ According to the subject matter of this Conference, my intention is to explore the Italian contribution to research on Jesuit theatre during the seventeenth century. In consequence, I am not going to speak about the studies on Jesuit dramatists who lived during the sixteenth century. First of all, father Stefano Tucci (1540-1597), whose tragedies are now available in a modern edition and translation. For an outline of studies of Italian Jesuit theatre also during the sixteenth century, see SAULINI 2021.

² GRIFFIN 1994, 267-268.

³ See respectively NATOLI 1885; CALOGERO 1919.

apologetic and hagiographic. To put in briefly, there was not yet systematic research on Jesuit theatre in Italy at the beginning of the 1990s.

A second unavoidable contribution to new in-depth studies was in 1999, an essay where Professor Cesare Questa, a Latinist of distinction makes the critical analysis of the tragedies printed at Antwerp in 1634 as *Selectae Patrum Societatis Iesu Tragoediae*. This publication collects an anthology of Latin tragedies from all over Europe. As we know, Seneca has become a model for neo-Latin playwrights in Early Modern Europe since 1314 when the Italian dramatist Albertino Mussato wrote *Ecerinis*, which is considered the first neo-Latin Senecan tragedy.⁴ In the essay, professor Questa makes compares the texts of the Senecan tragedies and the texts of the *Selectae Tragoediae*. He confirms and meticulously demonstrates that Jesuit playwrights took Seneca, rather than Greek dramatists, as their main model in structure, meter, and plot. Sometimes, they used Seneca's *corpus* as a repertory of feelings and situations from which they closely copied excerpts adapting them to a new context. The study of Professor Questa provided scholars with new knowledge and with a correct method for analysing Jesuit dramatic texts.

From then on, Italian scholars have been providing us with essays focusing on historical and aesthetic contexts of performances, with chronological repertories, with monographs on Jesuit playwrights, and with modern editions and translations from Latin into Italian of individual Jesuit tragedies.

Italian scholars are mainly concerned with the seventeenth century. For example, two thorough studies put an emphasis respectively on the cultural context of Jesuit theatre in Milan during the seventeenth and eighteenth centuries and on the repertory staged at the Roman Seminary and the Roman College during the seventeenth century.⁵

At the time, the Spanish Crown got Milan under control, so Spanish costume, culture, and aesthetic influenced many facets of Milanese urban life. For example, when king Philip III of Spain died, in 1621, a famous architect designed a sumptuous catafalque for the funeral rite; when Mary Ann of Austria, moving to Madrid to marry king Philip IV of Spain entered Milan, in 1649, the city was triumphantly

⁴ The protagonist of the tragedy is Ezzelino da Romano, the Prince of the Marca Trevigiana; he was a tyrant, he was cruel, like many characters in Senecan tragedies were: see LOCATI 2006.

Although in *Ecerinis* there are figures with a demoniac, horrifying power and a great emotional tension, some scholars, like Marvin T. Herrick, highlighted that Mussato's tragedy « is no mere adaptation of ancient Roman drama [...]. It is deeply religious and, despite its Latinity, an expression of Italian life. »: quoted in STAÜBLE 1980, 47–70, 69.

About a Christian interpretation of *Ecerinis'* ending, a French scholar has recently written: « la tragédie se terminait avec le retour à l'*ordo rerum* grâce à la Providence divine : Dieu est enclin à la douceur, il est lent à châtier, mais il punit inexorablement les criminels »: CHEVALIER 2010, 220.

⁵ See respectively ZANLONGHI 2002; FILIPPI 2001.

decorated. The funeral rite for the king of Spain and the visit of Mary Ann were extraordinary events, but we could say that processions, triumphal corteges, and devotional ceremonies were popular theatrical events all year round.

In this panorama, Jesuit theatre was both a private and a public event. It was a private event because plays were performed inside the colleges of the Society of Jesus as part of the holistic education of students because they had a specific moral and religious purpose and were strictly connected with Jesuit treatises on rhetoric. On several political, social, and religious occasions, Jesuit theatre became an element of a larger public event. For example, Jesuit fathers planned decorations for the aforementioned funeral service and visit; during the funeral, a famous Jesuit dramatist, Emanuele Tesauro,⁶ illustrated the virtues of king Philip III, who was a great devout of saint Ermenegildo by emblems related to his tragedy *Hermenegildus*, and a mythological play, *Il Teseo* was performed in honour of the bride-to-be of king Philip IV.

Performing a play in a court-theatre in honour of a distinguished guest was a Milanese tradition: *Il Teseo* was performed in the Palazzo Ducale (Duke's Palace), on June 20, 1649. That is a mythological and allegorical play whose plot has a perfect dramaturgy and rhetoric. Famous and distinguished painters and engineers were engaged in the design of the scenery and machinery, so the staging of this tragedy with a happy ending was spectacular and expensive. It is remembered as a pivotal theatrical event in Milan during the seventeenth century.⁷

The examination of Milanese urban life confirms that in the seventeenth century, a performance, both religious and secular was not a theatrical event only; in fact, it was related either to an important social occasion or to a ceremony such as the award ceremony in Jesuit colleges, a wedding in a court, the welcoming of a distinguished and guest, and so on.

At the time, the *commedia dell'arte* was a mere theatrical entertainment, not strictly related to a festive occasion. That entertainment was banned from Rome where at the beginning of the seventeenth century, a thriving Jesuit theatrical tradition existed, more than in Milan, due to the performances at the Roman Seminary and at the Roman College. As we know, Jesuit playwrights created and performed a large number of dramas, but only a few of those were selected for printing.

⁶ Emanuele Tesauro (1592–1675) entered the Society of Jesus in 1611 and was appointed to teach rhetoric in 1618. He is well known for *Il cannocchiale aristotelico*, which is considered a fundamental treatise on rhetoric. The Latin tragedy *Hermenegildus* was performed on August 26, 1621 at the Milanese college of Brera. Later, the author translated that tragedy in Italian language and wrote the Italian tragedies *Edipo* and *Ippolito*. All of the three dramas are innovative and strictly connected to rhetoric. They were published in 1661. In 1635 Tesauro left the Society of Jesus: see FRARE 1998.

⁷ On the Latin tragedy *Hermenegildus* and the Italian translation of that, *Ermenegildo*, see CARPANI 2008.
⁷ ZANLONGHI 2002, 141–142.

Conversely, numerous playbills were printed by important Roman printers, such as Agostino Mascardi and Bartolomeo Zannetti. Those small books, some of them are made precious by pictures, contain the title, the author, and the *argumentum*, namely, a summary of the play, announcement of the location and date of its performance, dramaturgical and historical notes. The last ones are crucial for knowing what historical and socio-cultural context the Jesuit dramas were performed in.

A volume containing the catalogue, chronologically ordered of the printed playbills which are held by one of the most ancient libraries in Rome the Biblioteca Casanatense, is now available. A careful commentary guides the audience through the reading. The anthology is unavoidable for understanding the theatrical life at the Roman College and at the Roman Seminary: in fact, it looks like the history of Roman Jesuit theatre during the seventeenth century. From the chronological catalogue, we can infer that the moral and exemplar value of dramas do not change, whereas their dramaturgy gradually develops. It goes without saying that Jesuit theatre was not a limited, religious, and scholastic experience (in the past it was often regarded so) but it interfered with many kinds of stimulus from society, culture, and also from the theatre audience.

First, we can infer from the anthology that during the seventeenth century, the subjects of tragedies were historical rather than biblical figures, due to the recently born Stefonian reformation. Stefonio had drawn his subjects from Roman history; during the seventeenth century Jesuit playwrights often drew their subjects from Medieval history. Many times, the protagonist of a history tragedy was a virtuous and faithful prince who, according to the aim of Jesuit theatre, was proposed as a model to be imitated. We have not to forget that a performance basically was a scholastic and formative activity destined for Christian youth.

As we are going to see, the second item concerns directly the dramaturgy and, indirectly, the moral purpose of dramas. During the first decade of the century, numerous plays were written in vernacular and at the turn of the century were performed Italian operas and comedies, as well. On the one hand, Leone Santi writes in the introduction to *Il Gigante*, every viewer can understand an Italian tragedy, so it captures the attention of the spectators more than a Latin one. Consequently, it can move them to imitate moral examples more than a Latin tragedy does.⁸ On the other hand, music and melodies undoubtedly make a performance more attractive and therefore more engaging for mind and spirit of the audience's members.

The aforementioned father Leone Santi (1582-1652) was a distinguished Jesuit playwright; he was a professor at the Roman College where he also held important

⁸ SANTI 1632, 3.

offices. He wrote in Italian language, performed at the Roman Seminary,⁹ and published in 1632 *Il Gigante* a tragedy that is based on the biblical story of David and Goliath. The play-programme was printed in the same year; on the title-page; this play is not classified as a tragedy, but rather as an *attione sacra* (a sacred action). A second version of this sacred action by the title of *Il David* was written and published in 1637. The playbill was published in 1647. Father Santi did not change many things in the text, but it needs to be underlined that he added to the first version some choruses and many lyrical pieces in between the recited parts.¹⁰

During the time we have referred to Europe, and Italy too, were in a period of great turmoil due to the Thirty Years' War, so it could be inappropriate on February 1632 to celebrate Carnival performing a comical and spectacular play. Father Santi preferred staging a plain drama written in a simple language because of these features made the performance both useful and amusing.¹¹ We can add that music was largely employed in the tragedies of Santi who is regarded as one of the founders of modern sacred melodrama.¹²

The long list of the playbills confirms that Jesuit playwrights did not like tragicomedies, nevertheless a tragicomic action, by the title of *Ignatius in Monteserrato arma mutans*, was performed at the Roman College in 1622 to celebrate the canonization of the founder of the Society of Jesus.¹³

Not only programmes have been published in a modern edition. We have, for example, bilingual editions with commentary of the tragedies *Crispus* and *Flavia* by Bernardino Stefonio (1562–1620),¹⁴ and editions with a commentary of two tragedies written (not in Latin, but in Italian, as we know) by Ortensio Scammacca's (1562/1565?–1648).¹⁵ They have made the works of two great Italian dramatists accessible to modern readers. *Crispus* founded the so-called martyr tragedy. This tragedy was written in 1597, it was performed first at the Roman College, and in 1601 it was printed. A different version of *Crispus*, which had been revised by the author himself was performed in Naples in 1603 and was printed in 1604. Both

⁹ Roman Seminary was founded in 1565. Since 1572, it has been hosting not only Jesuits-to-be, but also secular students of aristocratic families. Every year on the occasion of Carnival, plays were performed there: see TESTA 2002.

¹⁰ FILIPPI 2001, 131–140, 196–200.

¹¹ SANTI 1632, 3.

¹² SEE SAULINI 1995; PIETROBON 2014.

¹³ In 1622 was also canonized the Jesuit Francisco Xavier, called the Apostle of people. Theatre had a crucial importance during the Roman festival in honour of the new saints. In fact, three Latin plays were performed in that occasion at Rome: *Apotheosis sive Consecratio SS. Ignatii et Francisci Saverii*, *Ignatius in Monteserrato arma mutans*, *Pyramalus*, in order to celebrate the virtues and the actions of the two Jesuits: see FILIPPI 2001, 89–112. Cfr., too: SALA-MARINCOLA 1995, 389–440.

¹⁴ See respectively TORINO 2008; STEPHONIUS 2021.

¹⁵ See SCAMMACCA 2013a and 2013b.

Roman version and Neapolitan, definitive version of this drama have been published in a modern edition.¹⁶

I would like to recall an excellent critical edition of Neapolitan *Crispus* which I mentioned above (see note n. 11); it was edited and translated by Professor Alessio Torino. The introduction, written by the editor himself gives documentary evidence about the differences between Roman and Neapolitan *Crispus* and about the composition of the definitive version. Knowing what the differences are between versions is crucial to understand the degree of transformation a Jesuit text underwent in order to be performed in front of different audiences. As we know, a Jesuit dramatic text could circulate and could be performed even throughout Europe and often a careful study of variants in a tragedy can find out historical and cultural reasons for its transformation.

According to a proposal of the Conference in 1994, to fully understand the phenomenon of Jesuit theatre, we also need documentary evidence such as differences between versions, Jesuit correspondence, eyewitness accounts for performances, marginal notes, and so on. Some testimonies, such as the letters between Bernardino Stefonio and his brother and friend Valentino Mangioni are now available in a modern edition,¹⁷ someone else extant in Archives are waiting for a scholar to revive in a new life. I would like to illustrate what I have just said about documentary evidence by two examples.

Primarily, a miscellaneous codex manuscript that exists in the Historical Archive of Pontifical Gregorian University in Rome. One of the dramas it contains is an Italian annotated tragedy by the title of *L'Alessandria. Tragedia di Santa Caterina*, whose author is uncertain. On the front page of the play, a note says that Jesuit father Nicola Orlandini wrote all the marginal notes.¹⁸ Is Orlandini the author of the tragedy, too?

According to the catalogue of the Gregorian Historical Archive, two Italian dramatists Gaspare Licco and Livio Merenda wrote a tragedy entitled *Tragedia di Santa Caterina*.¹⁹ Could one of them be the author of our tragedy? These are open questions, whose responses call for further in-depth research.

¹⁶ A modern edition of Roman *Crispus* is now available; it consists of the Latin text only. An introduction and an explaining appendix make the readers guided: see STEFONIO 1998.

¹⁷ Archivum Romanum Societatis Iesu: Epp. NN. 80, ff. 10r-13v; now SAULINI 2007.

¹⁸ Nicolò Orlandini (1553–1606) entered the Society of Jesus in 1572. He taught rhetoric in the college of Naples and served as a secretary of the Superior General Claudio Acquaviva. He was a historian and was commissioned by the General Acquaviva to write *Historiae Societatis Iesu prima pars*, 1614. His biographers do not write about him as a dramatist: see FORESTA 2013.

¹⁹ Gaspare Licco (1549–1619) was a Sicilian theologian and dramatist. He was a priest, but he was not a member of the Society of Jesus; as a dramatist he wrote some moral religious-plays. Livio Merenda was a politician who came from a distinguished family. He lived in the Papal State during the seventeenth century. He is not well known as a dramatist.

I have recently looked into the text and I think it is important to indicate the marginal notes on pages. It was not unusual before a performance to read the play in a classroom and write on the text *marginalia*, often consisting of biblical annotations. It is the case, for example, of the most performed tragedy of Stefano Tucci *Christus Iudex*, whose manuscript is contained in a codex extant at the Central National Library in Rome.²⁰ Differently from several of them, the marginal annotations on *L'Alessandria* are interesting and intriguing from the theatrical point of view: in fact, they tell the actors how enter and leave the stage, how to modulate their voice, and how to gesture. Some notes also describe the costumes which the characters wear in order to remind the audience of atmosphere of Alexandria in Egypt where the tragedy is set. I think we could say those marginal notes are directions of a stage-manager who places emphasis on theatrical elements and is probably interested in the success of the tragedy.²¹

A second testimony is a letter which Bernardino Stefonio wrote on January 18, 1604 to Valentino Mangioni after the staging of *Crispus*, which had been performed at the garden of the Neapolitan college in December, which is a cold month in Naples too.²²

Stefonio is very pleased with the performance because though it had lasted six hours, it gave the audience great delight. The author writes about the numerous gentlemen, highly trained to attend a theatrical performance, whose attention had been captured by the fine scene-paintings, the magnificent costumes, the graceful dancing movements of choruses. At the end, he writes about the excellent actors who had played their parts better than the Roman ones in 1597.

The Jesuit also describes the scenery which Neapolitan spectators were fascinated by, giving us a relevant piece of information:

Comparve una sciena, signorile invero, fatta di tavole con bel disegno di palazzi, di pitture, di scolture, di colonnati, di balaustri, di strade, di fili et tele, di mura, di guglie, di colonne, di templi, et meniane, a punto come era la Roma antica, in quella parte de la via Sacra che dal Campidoglio venive a fenire a Laterano, attraversata da le Carine, nobilissima strada antica, e da la Trionfale.²³

(There was a very fancy scenery that was made by painted side boards. They were prettily painted with: buildings, paintings, porticos, banisters, streets, hang out clothes, walls, spires, columns, temples, and balconies. That scene-painting was a faithful representation of an area in ancient Rome. That area was located on the

²⁰ Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele: Fondo Gesuitico 223, ff. 1^r-31^r.

²¹ Archive of Pontifical Gregorian University: APUG 1143, cc. 272-298.

²² SAULINI 2007, 272-279.

²³ *Ibid.*, 277.

via Sacra and was included by the Capitol and the Lateran; the ancient and very first road by the name of Carine and the road by the name of Triumphal crossed it.)

In his letter, Stefonio does not underline that the gentlemen appreciated the religious message of the tragedy, rather than, they intended its theatrical features. It is not unreasonable to infer that he did not feel as a religious man interested in the ability of theatre to move the audience's members to Christian faith rather than as a playwright and a stage-manager interested in the success of his tragedy.²⁴

The studies of Jesuit theatre are only the Italian contribution to a larger body of European research, in which also many scholars taking part in this Conference are engaged.

Of course, research has confirmed the didactic and religious purpose of Jesuit drama, but it has also demonstrated that drama has to be seen as a significant part in Jesuit culture. On the one hand, theatre is related to oratory and to rhetoric, on the other hand, Jesuit authors need linguistic and literary knowledge since a tragedy itself is a literary work. At the same time, scholars have pointed out that the dramatists of the Society of Jesus were fully aware that their texts were not destined for reading but for performing, in other words that they were engaged in writing theatrical literature. In consequence, a text has often than not an attractive content and a sophisticated dramaturgy; it also suggests special effects for the staging. In order to have spectacular effects, such as angels coming down Heaven, saints sitting on the clouds, and daemons coming to Earth from Hell, scenographers used machinery. Sometimes Jesuit fathers themselves invented the machineries their brothers needed. For example, some elaborate machines were designed by Andrea Pozzo, one of the most distinguished and famous Jesuit painters and architects, who is well known for the *trompe l'œil* decorations of the dome in the church of S. Ignatius of Loyola in Rome.²⁵

We can infer from the authoritative example of the aforementioned letter of Stefonio how Jesuit theatre has been relevant to form the audience. Training the audience was highly formative in countries not having an established theatrical tradition. Sometimes Jesuit performances were crucial in countries submitted to a foreign rule: for example, in European countries controlled by the Turks:

²⁴ Usually, a Jesuit playwright was also the choragus (stage-manager) of his own dramas. As we know by a testimony of Ianus Nicius Eritraeus, who played the part of Symphorosa in *Sancta Symphorosa* (1591), by Bernardino Stefonio, as a *choragus*, Stefonio was particularly severe with the actors. Quoted in QUESTA 1999, 148–150.

²⁵ See BÖSEL–SALVIUCCI INSOLERA 2010.

Dans ces conditions, le théâtre scolaire assume une tâche primordiale : pendant deux cents ans, il fut le seul moyen de diffusion de la culture théâtrale et, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, il prépara la naissance du théâtre professionnel de langue hongroise [...]. Le principal promoteur du théâtre scolaire, l'ordre des Jésuites, organisa plusieurs milliers de représentations en Hongrie, représentations qui permirent à des dizaines de milliers de spectateurs de s'initier à l'art du théâtre.²⁶

Particularly during the seventeenth century, the so-called Baroque age, Jesuit theatre was part and parcel in the history of Theatre. It was not isolated from the history and culture of the time and it ran parallel to the secular theatre. For example: in performing history tragedies, using machinery, and drawing inspiration from classical and biblical sources. There were differences between Jesuit and secular tragedies, of course, due to a different world view.

For example, secular theatre was a mirror for the doubts of the man. Differently, the hero of a Jesuit tragedy has no doubts about himself and his own destiny. He places his confidence in the promise of God, so he is fully aware to be a son of God whose life on the Earth is a sort of an exile. Consequently, looking at his death, he does not see a catastrophe rather than a rebirth, a large path to our Father in Heaven.²⁷

Both Jesuit tragedies and secular ones have usually in common a formative and moral purpose; sometimes, a secular drama has also a religious purpose. For example, during the history tragedy *La Reina di Scotia*, by Federico Della Valle, published in 1628, the queen of Scotland Mary Stuart, who is a prisoner condemned to be beheaded, in keeping her mind on her own death sees herself dying as a queen and as a Christian woman. She has no words of vengeance rather than words of great pity for Scotland, her country that she is going to leave alone. According to a classical rule, Mary Stuart does not die on stage; a major-domo tells the audience the firm attitude which he faced the block with:

Quinci, alzata la fronte inverso il cielo,
s'è ferma alquanto, e umilmente poscia
abbracciata la croce, il collo ha steso
sotto l'orrida falce. (IV, 2421-2424)

(Then, after looking at the sky, she paused for a moment. Then, after closing humbly and strictly at the holy cross, she has put her own neck under the horrible axe.)

²⁶ PINTÉR 2015, 35–36.

²⁷ ANGELINI 1993, 139–146.

It goes without saying that the death of the Catholic Queen of Scotland has a double formative value. In fact, Mary is an example to be imitated both as a queen, who loves her country and her people, and as a Christian woman, who places her confidence in God.²⁸

In summary, I would like to recall here, as a basic contribution for research on Jesuit theatre, the project Jesuit Drama, promoted by the Historical Archive of the Pontifical Gregorian University on its Online Gate, into which I am engaged, too. This project was born in late 2019, and it is at the very inception. The first step is a bibliography on Jesuit theatre, the second one is going to be a census of the theatrical manuscripts which are held by the Gregorian Archive and by the Central National Library of Rome. Some manuscripts extant at the Gregorian Archive are expected to be digitized and made available online; at the same time, some manuscripts are expected to be restored. Although the expansion of online resources is crucial to increase studies of Jesuit theatre, and not only of this of course, as everyone here knows, conserving those precious, old papers is no less crucial.

Carrying on that project will not be a plain and simple work, of course, but surely Jesuit Drama will give us intriguing hints for further studies.

²⁸ Federico Della Valle (1560?-1628/29?) was one of the most distinguished Italian dramatists during the Baroque age. He is well known for two Biblical tragedies *Ester* and *Judit*, which is the mirror of his own feelings against the politics of the Duke of Savoia, Carlo Emanuele I, who reigned over the country where Della Valle lived. The dramatist began to write *La reina di Scotia* in 1587 (in the same year Mary Stuart was beheaded) and finished its writing in 1591. The tragedy was not performed and was published in 1628 only: see ANGELINI 1993, 146.

MAGDALENA JACKOVÁ

STAGING OF EARLY MODERN BIBLICAL PLAYS FROM THE CZECH LANDS¹

Biblical plays were a very popular genre in the early modern age, which applies to the Czech Lands as well; indeed, they are the most frequent genre to be found among the texts that have been preserved from the second half of the 16th century and the early 17th century.

It is generally assumed that it was students of so called Latin schools or townfolk who performed these plays on stage. However, the question arises whether we have sufficient evidence to claim that the plays were actually staged. And if so, what did the stage look like? This article therefore focuses on the three following basic issues:

- 1) What can be said about staging of these dramas – were they really performed on stage, or were they intended more as plays to read?
- 2) Can stage directions help us to get answers to this question?
- 3) Can information about what a given stage actually looked like be deduced from the respective texts?

Before approaching these questions, I will first clarify the term biblical drama and briefly present the material I have worked with.

Biblical Drama

The term *biblical drama* can be defined in various ways. According to some researchers, it includes only dramas that focus on topics from the Old Testament. Yet if we were to adhere to this definition, there would be many dramas that would not fall under the category of biblical plays – for instance dramas about John the Baptist, the Prodigal Son or about Lazarus and the rich man, which constitute the majority of dramatic production outside of the Czech Lands.

The second possibility is to define the biblical drama as all plays based on biblical themes. In this case, the analysed material would also include dramas that focus on the topics of Christmas, Passion or Easter. Yet then, our research would have to include among others folk plays from the 17th and the first half of the 18th century, which is beyond its scope

¹ This paper was created with the financial support of the Czech Science Foundation (GA ČR), as a part of project no. 22-03909S, and with the institutional support of the Institute of Czech Literature of CAS RVO: 68378068.

This paper thus stems from the biblical drama definition by Wolfram Washof in his monograph *Die Bibel auf der Bühne*.² His approach is a compromise between the two above-mentioned definitions. Washof never defined the term “biblical drama” explicitly, but it follows from the materials analysed in his book that it includes all dramas dealing with biblical topics with the exception of Passion, Easter, and Christmas plays. This choice is justified by the opinions of Martin Luther who was critical about Passion plays and who generally disagreed with connecting theatrical elements with a liturgy or other religious ceremonies which occurred for instance in Christmas or Twelfth Night plays, during processions on Palm Sunday, etc. Yet, as regards dramatizations of other biblical topics including Christ’s deeds (*gesta Christi*), Luther endorsed them, especially if they had an educational or pedagogical purpose.³

Biblical Drama in the Czech Lands

There is a total of sixteen preserved texts from the Czech Lands that could be, pursuant to the definition presented above, labelled as biblical dramas:

- 1) Mikuláš Konáč of Hodiškov (around 1480/1485–1546): *Hra z historii Judith pilně vybraná* [Play from the Histories of Judith Carefully Selected], printed in 1547. It is a translation of play *Tragedia des Buchs Judith* by Joachim Greff (printed in 1536).
- 2) Mikuláš Vrána of Litomyšl: *Komedia česká o ctné a šlechtné vdově Juidit* [Czech Comedy of Chaste and Noble Widow Judith]. This translation of the play by Hans Sachs was published in print in 1605, but it had been probably written earlier, possibly in the 1560s.
- 3) Pavel Kyrmezer († 1589): *Komedia česká o bohatci a Lazarovi* [Czech Comedy of the Rich Man and Lazarus], published in print in 1566.
- 4) Jan Aquila of Plaveč (around 1520 – around 1573/4): *Toboeus*. The play was written in 1569, but it was published in print only in 1587.
- 5) *Komedia o králi Šalomůnovi* [Comedy of King Solomon]. An anonymous Czech translation of play *Sapientia Salomonis* by Sixt Birck (1501–1554); it was performed in Prague in 1571, where it was probably also published in print for the first time. However, only the second edition from 1604 survived to this day. The translation, which was probably partly done by pupils, came into existence at the School of Saint Stephan the Great in the New Town of Prague.

² WASHOF 2007.

³ For a detailed summary of the views of M. Luther and P. Melanchthon on spiritual drama, ancient plays and theater in general, see METZ 2013, 102–219.

- 6) Pavel Kyrmezer: *Komedia nová o vdově* [New Comedy of a Widow], published in print in 1573. An adaptation of play *Ein schön Teütsch geistlich Spil Von der Witfraw* by Leonhard Culmann (around 1500/1501–1562) from the year 1544.
- 7) Matthaeus Meissner (1543–after 1600): *Ein neu Biblischs Spil, von dem erschrocklichen untergang Sodom und Gomorra. Item: von der oppfferung Isaac*, 1579.
- 8) Pavel Kyrmezer: *Komedie o Tobiašovi* [Comedy of Tobit], published in print in 1581. Kyrmezer wrote the play on the occasion of the wedding of Arkleb of Kunovice and Alžběta of Šternberk.
- 9) Jan Záhrobský of Těšín (around 1523–1590): *Traica historia vo knězi neb knížeti Héli a jeho synech* [Tragic History of the Priest Heli and his Sons], published in print in 1582.
- 10) Daniel Stodolius of Požov: *Nová žalostivá hra z Biblí svaté vybraná o strašlivém podvrácení Sodomy a Gomorry a o obětování Isaáka* [New Rueful Play from the Holy Bible of the Terrible Subversion of Sodom and Gomorrah and the Sacrifice of Isaac], published in print in 1586. Translation of the Meissner's play (n. 7).
- 11) Juraj Tesák Mošovský (around 1547–1617): *Komedie z knihy Zákona božího, jenž slove Ruth, vybraná* [Comedy from a Books of God's Testament Entitled Ruth], published in print in 1604.
- 12) Ondřej Rochotský (around 1583 – after 1622): *Gedeon* [Gideon] (1606).
- 13) Ondřej Rochotský: *Iosephiados comoedia* (1607–8).
- 14) An anonymous author: *Historia duchovní o Samsonovi* [A Sacred History of Samson], published in print in 1608.
- 15) Georgius Dingenauer (1571–1631): *Tobias Junior*. The play was written in 1616 on the occasion of the wedding of Václav Vilém Popel of Lobkowicz and Markéta Františka von Dietrichtstein, the niece of Cardinal Franz von Dietrichtstein (1570–1636).
- 16) John Amos Comenius: *Abrahamus patriarcha* [Abraham the Patriarch] (1641).

Staged dramas or plays to read?

One of the distinctive features of the bohemical production of biblical plays is the low number of plays about which we know for sure that they were staged. Out of the 16 above-mentioned plays, relevant evidence exists only for three or four of them.

From the dedication in Matthias Meissner's play about Abraham it follows that the play was staged in the town of Chomutov during the summer of 1579 twice –

on July, 6 at the town hall and on August, 2 at the castle.⁴ The play *Tobias Junior* by Georgius Dingenauer⁵ was written for the wedding of Markéta Františka von Dietrichtstein – the niece of Cardinal Franz von Dietrichtstein – and Václav Vilém Popel of Lobkowicz. Students of the Jesuit university in Olomouc performed the play in Kroměříž where the wedding took place, which is evidenced by information on the title page of the printed version of the play,⁶ as well as by the list of performers. And finally, the play *Abrahamus patriachra* by John Amos Comenius was performed by students of the gymnasium in Leszno in January 1641 as part of public school examinations (*sub exman scholae publicum*).⁷ In the prolog, Comenius *inter alia* informs that the previous year, the students staged another of his plays, namely *Diogenes Cynicus*, as well as a play about kidnapped sons of Frederick of Saxony and another one about an unfortunate demise of Emperor Mauritius.⁸ Possibly as a compensation for performing this play with a secular motive, they announced an intention to offer in the upcoming year “new [...] performances, but this time with a religious motive, suitable for our Christian faith more than others.”⁹

The fourth play, *Toboeus* by Jan Aquila of Plaveč,¹⁰ was almost certainly staged as well, however, the actual date of staging is not clear. The play was written by Aquila in 1569, but it was published in print only in 1587, after his death. The university annual report *Liber decanorum* states that a certain play entitled *Toboeus* by Jan Aquila of Plaveč was staged on August 8, 1575 as part of a ceremonial welcoming of new university students.¹¹ This date raises many questions, though. The year of the staging does not correspond to the year when the play was written, nor to the year when it was published in print, and it is thus difficult to find a reason why the play was actually staged in that year, especially since its author was already deceased at that time. In addition an inscription on the title page of the printed edition mentions

⁴ „sie [...] jüngst vergangenem Sommers den 2. Augusti auffm Schloß allhie [...] auch zuvor auffm Rathaus vor einem E. R. Und der Gemeinde, den 6. Julij agirt worden. MEISSNER 1891, 144.

⁵ For more information about the author, see JACKOVÁ 2013.

⁶ „[...] Baroni a Lobkovitz [...] et Margaretæ Franciscæ [...] Cremistij Nuptiales dies agitantibus Ibidem datus ab [...] adolescentibus, Episcopalis Academiae Olomucij Studiosis Societatis IESV. DINGENAUER 1616, A1r.

⁷ KOMENSKÝ 1973, 503.

⁸ [...] vobis anno praeterito Diogenem Cynicum, Friderici Saxonis raptos filios Mauritiique Imperatoris tragicum exitum ludis nostris repraesentavimus. KOMENSKÝ 1973, 505.

⁹ Prodimus novo cum anno [...] nova vobis daturi spectacula, sed ea sacra, pietati nostrae Christianae prae aliis congruentia. KOMENSKÝ 1973, s. 505.

¹⁰ For more information about the author, see JACKOVÁ 2020.

¹¹ 8 Augusti examen et proba patientiae, quam vulgo Beaniam seu Depositionem vocant, consensu facultatis celebrata in collegio Reczek, et actum drama comicum ex historia s. Tobiae, quod mag. Joannes Aquilla a Plawcze boh. conscripsit, et Dn. Praeposito, collegioque Carolino dedicaverat. *Liber decanorum*, 418.

a planned performance of the play (*exhibebitur*) that was to take place on August, 19 at Reček's residence hall for students. Since the future tense was used in the original text, it possibly meant August, 19 of the year 1587 when the play was published. Furthermore, the play *Toboeus* could have been identical with another play about Thobias that was staged in 1569 and mentioned by Z. Winter.¹² However, this is mere speculation, just as contemplations about whether the play could have been actually written by other Jan Aquila, possibly the son of Aquila of Plaveč, who was evidenced among the Wittenberg University students in 1560.

In addition to the above-mentioned plays, one more play was possibly staged, namely *The Comedy of King Solomon*. This translation of the play *Sapientia Salomonis* by Sixt Birck was probably done by students of the school by the Church of Saint Stephan the Great in the New Town of Prague. Its printed version includes a dedication to the patron of the school, citizen of the New Town of Prague Adam Myslík (1520–1581). It follows from the dedication that the students not only wrote the play, but also “recited” it: “We then [...] endeavored together to write down this sacred comedy. At the behest of our *preceptor*, we are reciting it now”.¹³ Furthermore, the staging of the *Comedy of Tobit* by Pavel Kyrmezer is also probable, as it was written – just as the play by Dingenuer focusing on the same topic – for the wedding.

As regards the other plays, the situation is more complicated. Since most of the authors also taught at some point, some researchers took it for granted that their plays were intended to be performed at schools. Nevertheless, there is no evidence as to the staging of these dramas. For instance, the play *Comedy from a Books of Ruth* was written by Juraj Tesák Mošovský¹⁴ in 1603, when he served as a dean in a little town of Slané and was getting ready for his transfer to Hradec Králové. He sent the finished play to his son Adam, who was an administrator of a school by the St. Gall Church in the Old Town of Prague. It is not known for what particular occasion or purpose Juraj Tesák wrote the play and why he sent it to his son (for instance whether he supposed that his son would study the play with his pupils). Adam Tesák wrote in the dedication that he had the play published in print at the end of 1604 and then gave it as a New Year's gift to patrons of the school instead of usual calendars that the students painted each year. There is no mention of the actual staging of the play, though, nor does it follow from other sources that the play was ever performed on a stage. The play actually contains numerous stage directions, but as will be seen below, not even these directions are a proof of its staging.

¹² WINTER 1899, 467.

¹³ My pak [...] vo to jsme se společně přičinili, / tuto komedii svatou sepsali. / Z pana preceptora napominání / vzali jsme ji nyní k recitování. *Komedia o králi Šalomúnovi* 1909, 131.

¹⁴ For more information about the author see CESNAKOVÁ 2013b.

Another similar case is *A Sacred History of Samson*.¹⁵ Neither its author nor circumstances under which it was written are known. The only known fact is that it was published in 1608 at the workshop of Daniel Sedlčanský († 1613), who stated that the play was brought to him by a “good fellow” in order to “get it printed”. The only evidence that the author possibly expected his play to be staged, or at least did not rule out its staging, are notes in the list of characters: these notes stated that the character of a Jew could be played by the same actor as the character of a priest who married Samson; similarly, it was – according to the notes – permissible that the character of a reeve (*Praetor*) was played by one of the ten young men who were assigned to Samson at his wedding. Moreover, the author points out that according to the Bible, there were supposed to be thirty of these young men, and it was thus possible to add more characters of the young men in the case of staging. The question of whether these directions were meant for possible future staging or whether the printed version actually followed a particular staging, has not been answered so far; the first option seems much more probable, though.

Stage directions

Another issue discussed in this article are stage directions. How frequently do they occur in the preserved plays? What types of stage directions are included? Does their presence necessarily mean that a given play was actually staged?

As regards translations, translators generally stuck to the original texts that usually included only very few stage directions. In the original plays, stage directions are quite numerous in the following ones: *Czech Comedy of the Rich Man and Lazarus* by Kyrmezer, *Comedy from a Books of Ruth* by Tesák and *Abrahamus Patriarcha* by Comenius. In addition to notes as to when actors were to enter or leave the stage, the notes also clarified other moves by the actors, such as running, walking, dancing, etc. There are quite numerous notes about gestures (the Rich Man is hugging his wife; the priest in *Comedy from a Books of Ruth* is swinging his fist at a young boy who whispers to him to make the wedding ceremony shorter; at other times, characters make warning gestures with their fingers), ways of speaking or emotions that were to be expressed (the Rich Man interrupts his wife; at other times he arrives home “angry”; Ruth talks while crying; Devil Kvasnička whispers something in the Rich Man’s ear) or about other stage actions (servant Parmeno chases Lazarus out of the house; Bóaz winnows barley and then “he is having dinner, servants are serving at the table, trumpeters are playing, wine is being served and poured”). Other type of directions give information about stage props and costumes – the Rich Man wears a fur coat;

¹⁵ *Historia duchovní o Samsonovi* 2021.

devils have chains; Bóaz has a shovel; the Death shoots from a bow; Abraham needs a sword and ropes to tie Isaac up, etc. In *Abrahamus* by Comenius, the directions partly reveal what the stage was supposed to look like: it was divided by curtains. For instance, in scene I,2 Abraham wants to tell Sarah about what God had told him, but he wants to do it at a place where they cannot be overheard. This is why they both “move away from the curtain to the center of the stage where Abraham starts talking”.¹⁶ At other times, Abraham “enters through the back curtain, walks up front and exclaims”.¹⁷

In the other plays, these stage directions are much less frequent; *Toboeus* by Aquila and *A Sacred History of Samson* lack them completely, just as *Tobias Junior* by Dingenaue. However, in this particular play, directions are sometimes included in a description of a given scene. In this manner we find out that devil Asomdeus observes Tobias secretly (III,1), that Tobias takes off his shoes upon his arrival at the river, so that he could wash his feet (III,1), or that the maids coming to the wedding are “carrying torches, running towards the groom and bride and scattering flowers”¹⁸ (IV,3). The description of scene IV,6 informs us that the gate of hell opens at one point and we can see Sarah’s previous husbands who were killed by the devil during the wedding night, dancing with joy that they would be soon joined by another unfortunate fellow. Similarly, some scenic effects are sometimes captured in choirs, for instance when an augur lets out doves that form the coats of arms of the Dietrichstein and Popel Families in the sky.

Thus, we can conclude that the presence of stage directions or their higher number cannot serve in itself as evidence that a given drama was actually staged. Out of the four plays about which we know for sure that they were staged, more detailed stage directions are included only in one (*Abrahamus Patriarcha* by Comenius). In two plays (*Ein Spil von dem untergang Sodom und Gomorra* by Meissner and *Tobias Junior* by Dingenaue) only sporadic or implicit directions in descriptions of scenes reveal staging, while the fourth play includes no stage directions whatsoever (*Toboeus* by Aquila).

On the contrary, there are other dramas with numerous stage directions, in case of which it can be reasonably supposed that they were not staged (*Comedy from a Books of Ruth* by Tesák and *A Sacred History of Samson*), or at least no reliable evidence exists in this respect (*Czech Comedy of the Rich Man and Lazarus* by Kyrmezer). It seems that the authors added stage directions for possible future staging, or simply because they considered it typical of dramas, as a sign of the genre.

¹⁶ Recedant ergo a sipario in medium theatrum: ubi Abraham loqui pergat. KOMENSKÝ 1973, 508.

¹⁷ Egrediens per posticum veli et accedens ad anticum inclamet. Ibid., 524.

¹⁸ Virgines ad nuptias commenant, lampades praeferunt; Sponso occurrunt, sponsaeque: s pargunt flores. DINGENAUER 1616, G2v.

However, regardless of a particular staging, these directions together with a composition of a given play can serve as evidence of what type of the stage the authors at least hypothetically envisaged.

Stage

In addition to outdoor performances plays also started to be performed indoors closed spaces (such as university auditoriums, private premises of schools, town halls, residences of rulers) or at smaller open spaces (such as courtyards of university colleges) in the early modern age. At the same time, the location of the audience changed. While medieval spectators watched actors moving from one *mansion* to another (these were small houses placed on stages representing set pieces) placed at concurrent stages, during the period of humanism, spectators had their fixed places in an auditorium, and the entire play was performed on a single stage. This staging technique was very much influenced by the discovery of treatise *De architectura libri decem* by Roman architect Marcus Vitruvius Pollio. Vitruvius differentiates between three basic types of theater stage sets – tragical, comical, and satirical. The starting point of a humanist stage was a comical stage set representing a street or a square, from which the so-called *Terence-stage* has developed. There was a proscenium on the stage, and behind it there were numerous houses (*mansions*) the entrances of which were covered up with curtains. Usually, the actors entered the stage in at the beginning all at once from the sides, after that they hid in the little houses labeled with names of the individual characters, and then they walked out when it was their turn.

In addition to the *Terence-stage*, other simple stages were used, for instance, a simple stage with neutral, undivided backdrop, covered with a curtain through which the actors entered (*siparium*), or a simple school stage onto which the actors entered using doors on the side. In open spaces, plays were sometimes performed without any stage whatsoever.

If we look at the studied plays from this perspective, we find that the actions mostly took place outdoors although it may not be evident right away in some cases. An example would be the play *Tragic History of the Priest Heli and his Sons* by Záhrobský. For instance, the scene I,6 – in which Channa bids farewell to a young son, the future prophet Samuel – seems to take place indoors at first. Its only Channa's line "We are approaching the pub,"¹⁹ that shows that the parting takes place during their journey. In this particular play, interiors are required in the banquet scene (III,2) or in the court scene (III,8) – yet both of these scenes

¹⁹ ZÁHROBSKÝ 1986, 91.

could just as well take place outdoors that is on the proscenium where the particular surroundings could be marked, for instance, with a table and chairs or with a judge's stool.

*Czech Comedy of the Rich Man and Lazarus*²⁰ by Kyrmezer²¹ takes place mostly outdoors and the individual characters only rarely enter “a house” and exit it again, or somebody knocks on a gate. In the beginning of the second act, Lazarus comes to rich man Cresus, and very likely enters or at least crosses the doorstep, as follows from the rich man's reaction: “Who let this beggar, such a disgraceful damnable person, inside? / Could not such a villain stay outside and leave me alone in my house?”²²

The banquet surely also takes place indoors, while Lazarus is lying outside on a dunghill. Since Cresus' house is the only one needed in *Czech Comedy of the Rich Man and Lazarus*, in this case, the need for an interior setting could have been met by merely drawing apart a curtain separating the stage and street. Other issues arise about the location of heaven and hell where the final scene takes place. Kyrmezer probably envisaged that heaven would be located on some higher floor, possibly using a scaffolding, while hell would be located on the stage, or that each of these settings would be located on one half of the stage.

The parable about the rich man and Lazarus is very brief, involves only a small number of characters; thus enables following the unity of the plot almost fully. However, it seems that the *Terence-stage* could be very well used also for a staging of a story with greater time and space span, such as the book *Tobit*. The first three acts of *Comedy of Tobit*²³ by Kyrmezer could take place in Nineveh, in one “street”, the proscenium, behind which entrances to three houses are indicated – to that of Tobit and his two neighbors. The fourth act starts in the town of Ecbatana by a scene of Tobit's future daughter-in-law Sarah and her maid; the following two scenes show the journey of Tobit's son Tobias to Ecbatana, and the next change of setting comes in the fifth act when the story plot returns to Nineveh. The entire play does not include any interior scene. The engagement probably takes place outdoors in the outskirts of the town, since Tobias refuses to enter Raguel's house before marrying Sarah; spectators are informed about wedding night only through devil Amodeus's monologue.

Time leaps, and fast changing of places where the action takes place actually constitute another typical feature of early modern (not only biblical) dramas. As an example, scene I,4 in Meissner's play about Abraham can be cited. Prior to arriving to Egypt, Abraham asks his wife Sarah to pretend she is his sister, as he fears for his life.

²⁰ KYRMEZER 1956a.

²¹ For more information about the author see CESNAKOVÁ 2013a.

²² Aj, kdo sem pustil toho žebráka, / tak hanebného mrzkého člověka? / Což padouch nemohl vně nyní zůstat / mne v domě mém při pokoji nechat? KYRMEZER 1956a, 79–80.

²³ KYRMEZER 1956b.

In the following excerpt, the text in bold indicates places at which longer time period passes between two lines and the characters obviously have to move to another place:

Abraham: When we come to Egypt,
[...] Tell them that you are just my sister,
so that I could avoid danger and atrocities
that the Egyptians would commit.

Sarah: My lord, I want to do it
and eagerly fulfill your order.

First Prince: **Dear lady, please tell me,**
who is the man standing here with you?

Sarah: Dear sirs, it is my brother.

Second Prince: I hear it with great pleasure, believe me.
Let us go and tell our master about it,
let us tell him about her beauty.
Your Highness pharaoh, our king
[...]
she is worthy to be your wife.

Pharaoh: **Go now and call her to me.**
Listen lady, you found love with me.²⁴

In this respect, the play *Sacred History of Samson* is very interesting. Here, the venue also changes within one replica, yet the situation is even more complicated in this case, since the biblical story includes a storyline with a character called Helluo and also with probable interludes.

Helluo, a relative of parasites from ancient comedies (his name, which means “glutton, guzzler”, corresponds to it) appears for the first time in scene II,3, and his appearance has to do with the main topic of this act, which is the upbringing of children. Helluo continues in a dialogue led in the previous scene by two friends of Samson’s parents, Eubulus and Cleobulus, who praised Samson’s father for not allowing his young son to lie around at home and making him leave home to acquire experience. Helluo strongly disagrees with this idea and maintains that young men

²⁴ Translated according to a period Czech translation by Daniel Stodolius z Požova:

Abram: Když tehdy do Egypta přijdeme, / [...] řci, žeš jedný sestra má, / abych mohl toho nebezpečenství / ujtí, Egyptských ukruťenství. / Sárai: Chciť tak, můj panáčku, učíniti, / rozkaz tvůj s tom pilně vyplniti. / První kníže: Oznám mi, prosím, pani jediná, / kdo jest ten člověk, jenž stojí s váma? / Sárai: Jest můj bratr, moji milí páni. / Druhé kníže: Věřte mi, žeť to rád slyším nyní. / Podme, oznámme to pánu našemu, / o kráse její povězme jemu. / Nejjasnější Farao, náš králi, [...] hodnát by byla býti tvá žena. / Faraon král: Jděte hned, zavolejte jí ke mně. / Slyš pani, nalezlas lásku u mně [...].

JACKOVÁ–LINKA 2021, 341–342.

are best off at home with parents who do not allow their children to suffer from poverty. Presently, he is punished for his words by Virtue (Virtus). She warns against idleness and against confusing parents with such ideas and slaps Helluo as a warning. Helluo appears again in scene III,4 where he expresses his delight at the forthcoming wedding of Samson where he will have a chance to eat his fill. The fact that he genuinely enjoyed himself at the wedding is evidenced by his wailing in scene IV,4. He has a headache and coins in his pouch are scarce. Finally, Helluo meets the Jew and conceives the idea to sell him the beetle in order to get back the money he had previously squandered. The Jew complains about this wrong to the Reeve, but this one decides in favor of Helluo.

Literary historian Milan Kopecký united parts of scenes IV,5 and IV,6, which means the passages with the Jew and published them under the title *Helluo and Judaeus*.²⁵ According to him, these scenes should be considered first interludes in Czech literature. This interpretation is somehow misleading, though. Its illogicality lies mainly in the fact that the interaction with the Jew is only the final part of Helluo's journey in the text of play, as we have seen. The second reason why Helluo's appearances can only hardly be considered interludes, is the fact that by definition, interludes should take place between acts or scenes. Yet in play *Sacred History of Samson*, they form parts of the respective scenes. We can see it in the following brief summary of the contents of the three scenes from the act 4:

IV,4 Samson comes back from Ascalon – **Helluo after wedding I** –The Philistines fear Samson's vengeance– **Helluo after wedding II** –Samson visits his father-in-law – Samson's vengeance.

IV,5 Samson leaves for the cave Ethan – The Philistines call on the army – **Helluo and Jew I** – Achior is plotting revenge against Samson.

IV,6 **Helluo and Jew II** –the capture of Samson and the battle of Lechí.

However, *Sacred History of Samson* undoubtedly included interludes, even if these parts are not directly written in the text. It is evidenced by the note "In between, nice interludes are added for entertainment after each act", which is printed under the list of characters.²⁶ It is possible that the corresponding scenes were simply omitted in the printed edition, but there is also other possible explanation – namely a short, one-act play about marital infidelity that was printed behind the epilogue in the printed version and that was known to the public earlier than the actual play itself. It was published several times under a conventional title *Ensnared Infidelity* [*Polapená nevěra*] and always perceived as an independent piece or an appendix to play HDS, so-called postlude.

²⁵ KOPECKÝ 1986, 273–279.

²⁶ Mezi tím přidány jsou pro kratochvíl pěkná intermedia po každém aktu. JÁCKOVÁ–LINKA 2021, 403.

Yet upon closer examination of this theory, it seems that the thesis of being an “appendix” to play *Sacred History of Samson* does not have to be correct. The appendix bears no title in the printed version, and it is separated from the epilogue only by a graphic motif. Another fact contradicting the thesis of *Ensnared Infidelity* being a postlude is that to our knowledge, such literary work is not found in other biblical plays, and even in any other early modern dramas. It thus seems much more likely that the four scenes of *Ensnared Infidelity* are actually the promised “nice interludes” that follow after the first four acts. The connecting element is the theme of a treacherous, in this case even unfaithful, woman: an old merchant, Jíra leaves for business. His young wife, Dorota uses this opportunity and invites home her lover, Asotus. Yet Jíra suspects something, and he returns home earlier than planned, but Asotus manages to escape, and Dorota also goes unpunished because the merchant is afraid that if he would beat her, she would poison him.

If some of Helluo’s performances are at least loosely connected with the main story, even though he himself is a character from “elsewhere”, the passages with the Jew transfer the plot to a completely different space-time. The Reeve and the Jew do not appear elsewhere in the play, and the Jew says that he met Helluo in the forest called Fidrholec. This forest, a well-known refuge for robbers in the 17th century, is located near Prague (and on the outskirts of today’s Prague). This one line thus shifts the location from ancient Palestine to early modern Bohemia. Except for the motif of a treacherous woman, interludes with Jíra, Dorota, and Asotus have nothing to do with Samson’s story anymore, contributing thereby to the incoherence of the story.

Although it cannot be said with certainty whether most of the surviving plays were actually performed on stage, stage directions, the structure of the dramas, and the texts themselves can suggest what the stage usually looked like at the time. It seems that even such complicated plays as *A Sacred History of Samson* could quite well have taken place on the *Terence-stage* or a simple stage covered by a curtain. Rapid changes of the venue were probably solved in the simplest way; the actor took a few steps and his speech (or costumes, etc.) showed where he was and whom was talking to. This type of stage was perhaps even more suitable for dramas with such rapid changes of time and venue than the later one with stage set and machinery.

KATEŘINA BOBKOVÁ-VALENTOVÁ – MARTIN BAŽIL

**ZWEI BEARBEITUNGEN DES MYTHOS VON ATALANTA
IM THEATER DER JESUITEN
DER BÖHMISCHEN ORDENSPROVINZ:
ARNOLD ENGEL (1656) UND HEINRICH RICHTER (1679)¹**

Das lateinische Schulwesen, das grundsätzlich die Eliten der frühneuzeitlichen Gesellschaft prägte, bildete seine Studenten nicht nur durch den altsprachlichen Unterricht aus, sondern auch durch die Vermittlung der Kultur des Altertums, seien es literarische Texte, die griechisch-römische Geschichte oder mythologische Stoffe und ihre zu interpretierenden Aussagen. Das Schultheater, das einen integrierenden Bestandteil dieses Bildungsprozesses bildete, widerspiegelte sowohl die Struktur der nach und nach zu vermittelnden Kenntnisse als auch das Ziel ihrer Aneignung. Das vorliegende Kapitel nimmt sich vor, anhand zweier thematisch verwandter Beispiele zu untersuchen, wie im Schultheater der Jesuiten mit den antiken kulturellen Realien umgegangen wurde und wie dieser Umgang in der zeitgenössischen kulturellen Praxis anderer Kunstarten zu verorten ist. Die genannten Beispiele sind zwei aus der böhmischen Jesuitenprovinz stammende dramatische Bearbeitungen des Mythos von Atalanta der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: der Chorus nach dem IV. Akt des Katharinenspiels *Costis sive Catharis Parthenomartyr Alexandrina* von Arnold Engel,² und das Spiel *Atalanta ... sive India* von Heinrich Richter, das seine ganze Struktur dem mythologischen Stoff entnimmt.³

1 Diese Studie entstand mit Unterstützung des Projektes „Kreativität und Anpassungsfähigkeit als Voraussetzung für den Erfolg Europas in der vernetzten Welt“, Reg.-Nr.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734, finanziert aus Mitteln des Europäischen Fonds für regionale Entwicklung. Für die sprachliche Korrektur sowie die zahlreichen Anregungen bedanken wir uns bei unseren ersten Lesern, Dr. Vlasta Reittererová und Prof. Hubert Reitterer (Wien).

2 Arnold ENGEL, *Costis sive Catharis Partheno-Martyr Alexandrina* (1656). In *Arnoldi Angeli S. J. Mosae-Trajectini Tragoediae sive dramatum pars I.*, Knihovna královské kanonie premonstrátů na Strahově (Bibliothek der Königlichen Kanonie der Prämonstratenser in Strahov, Prag, hier abgekürzt als SK), Sign. DE IV 13, zugänglich unter: [http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-KKPS__DE_IV_13____1MZ9Q9C-cs, fol. 259r-260v \(01. 09. 2021.\)](http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-KKPS__DE_IV_13____1MZ9Q9C-cs, fol. 259r-260v (01. 09. 2021.)) (*Chorus: Hippomanis et Atalantae certamen in stadio, sed haec aureis pomis victa symbolum est fatuarum virginum donis corruptarum*) [zitiert als ENGEL, SK]; eine weitere Handschrift des Spiels: *Arnoldi Angeli S. J. Tragoediae*, Národní knihovna České republiky v Praze (Nationalbibliothek der Tschechischen Republik in Prag, hier abgekürzt als NK), Sign. XI E 8, ohne Fol.

3 [Heinrich Wenceslaus Richter], *Atalanta Schoenei regis filia Hippomanis industria parta sive India Orientis filia speciosarum evangelizantis pedum D. Francisci Xaverii cursus decennalis merces, in theatro representata...* Pragae 1679, SK, Sign. AB VIII 38, Adl. 37 [zitiert als RICHTER Atalanta].

1. Antike Stoffe im Theater der Jesuiten

Für die Klassifizierung der Jesuiten-Schuldramen hat sich – vor allem dank des umfangreichen Editionsprojektes von M. E. Szarota – ein System in der Forschung durchgesetzt, das vor allem auf dem Kriterium der edukativen Funktion der Spieltexte fußt. Dieses Hauptkriterium kann mit dem der thematischen Herkunft kombiniert werden – man kann zum Beispiel biblische Dramen oder auf den Heiligenlegenden beruhende Spiele als separate Textkorpora auffassen.⁴ Es gibt jedoch kein vergleichbares Korpus von Spielen mit antiken Themen, was auf zwei Ursachen zurückzuführen ist: einerseits kommen antike Stoffe im Schultheater der Jesuiten relativ selten vor, andererseits wird mit antiken Geschichten, Motiven und Gestalten auf eine deutlich besondere Weise umgegangen.

Aus dem erhaltenen Korpus von Texten und Synopsen⁵ kann man, wie es uns scheint, drei grundlegende Herangehensweisen an antike Stoffe herauslesen. Die erste ist eine direkte szenische Bearbeitung der Geschichte bzw. eines einzelnen Ereignisses. Solche Bearbeitungen mythologischer Stoffe sind nicht bekannt, und auch die historischen Dramen dieser Art sind nicht zahlreich. Als typische Vertreter nennt Szarota das Spiel *Roma servata* (Ingolstadt, 1670)⁶, das die Aufdeckung der Catilinarischen Verschwörung durch Cicero schildert, sowie zwei jüngere Schuldramen aus München über Lucius Junius Brutus (1737) und über Cicero selbst (1748).⁷ Das didaktische Ziel solcher Dramen geht aber über eine bloße anschauliche Belehrung über historische Ereignisse hinaus. So schildert das im Juni 1727 von den Syntaxisten des Gymnasiums in der Prager Neustadt aufgeführte Spiel *Ingratitudo sive Claudius Nero Caesar, cum plurimis, etiam fideli institutori suo Aenneo Senecae, factus tyrannus*⁸ die Pisonische Verschwörung, vor deren historischem Hintergrund jedoch die Frage nach der Beziehung Neros zu seinem Lehrer Seneca thematisiert wird. Wiederholt wurde Livius' Nacherzählung einer Episode aus dem sog. Zweiten Latinerkrieg dramatisch verarbeitet, in welcher der römische Konsul Titus Manlius Torquatus seinen gleichnamigen Sohn hinrichten lässt, der zwar siegreich, jedoch trotz des Befehls seines Vaters (und Feldherrn), mit dem Feind gekämpft hatte.⁹ Die Jesuitendramen konzentrieren sich nicht nur auf die

⁴ SZAROTA 1979–1987, Einleitung zu Band I, II, III; JACKOVÁ 2011, 114–222.

⁵ Zu den erhaltenen Spielen und Synopsen sowie zum Forschungsstand siehe BOBKOVÁ–VALENTOVÁ – BOČKOVÁ – JACKOVÁ 2020, 201–207.

⁶ SZAROTA III/2, 1945–948, 2326.

⁷ SZAROTA III/2, 1969–1988, 2328; 1949–1968, 2326–2327. Zu den historischen Spielen mit antiken Sujets in der ungarischen Jesuiten-Provinz, am Beispiel von Kolozsvár/Klausenburg, siehe PINTÉR 2015, 48, Fn. 149: „Parmi les spectacles à sujet laïque, le groupe le plus nombreux comprenait les pièces historiques. On y relève 9 pièces sur l'histoire antique...”.

⁸ Národní archiv (Nationalarchiv, hier abgekürzt als NA), SM, Sign. J20-17-18, Kart. 999.

⁹ *Titus Manlius ob pugnam contra patris Consulis edictum, quamvis feliciter concertam, securi percussus, tragice propositus ab ... supremae classis grammatices juventute, Pragae ad S. Clementem anno*

Schilderung dieser Begebenheit und der Tapferkeit des Jünglings, sondern auch auf die Persönlichkeit des Konsuls, der die schwierige Wahl zwischen seiner Vaterrolle und derjenigen des Herrschers treffen muss. M. E. Szarota ordnet die Spiele über Torquatus in die Kategorie der Konfrontationsdramen aus dem Familienmilieu ein, ähnlich wie die Dramatisierungen einer anderen Episode aus Livius' Geschichtswerk *Ab urbe condita*, in welcher der geflüchtete römische Feldherr Coriolanus aus Ehrfurcht vor seiner Mutter und auf ihr Bitten hin den Kampf gegen Rom abbricht.¹⁰

Die letztgenannten Beispiele nähern sich dem zweiten Typus an, der zum ersten nicht in einfacher Opposition steht, sondern den anderen Pol eines Spektrums mit allmählichen Übergängen darstellt. Für ihn ist charakteristisch, dass die exemplarische Bedeutung der Geschichte im Vordergrund steht und die historische Kulisse bloß eine Umrahmung bildet; von allen drei Typen ist dieser definitiv am weitesten verbreitet. Im Unterschied zum ersten Typus werden auf diese Weise auch einerseits marginale Episoden aus der griechischen und römischen Geschichte, andererseits (was noch symptomatischer ist) mythologische Stoffe dramatisch verarbeitet. So hat zum Beispiel der Mythos von Romulus und Remus zur Darstellung der brüderlichen Zwietracht¹¹ und die historisch marginale Geschichte über Pythias und Damon, die sich vor den Augen des bekannten Syrakuser Tyrannen Dionysios abspielt, wiederholt als Exempel treuer Freundschaft gedient.¹² Das Stück mit dem Titel *Piso iudex* (aufgeführt am Gymnasium in der Prager Neustadt) baut auf dem schon von Seneca benutzten Exempel von der Schädlichkeit des Zorns auf, der auch einen ausgesprochen tugendhaften Mann wie Gnaeus Calpurnius Piso zum falschen Handeln zu bringen vermochte.¹³ In einem Spiel aus Innsbruck treten Odysseus und Penelope als Beispiele der Gerechtigkeit und der ehelichen Treue auf.¹⁴

MDCCXX, die ... mensis ..., NK, Sign. 52 A 19, Adl. 12, NK, Sign. 52 A 39, Adl. 49; *T. Manlius A. V. C. CCCXV a patre Torquato, consule Romano et belli Imperatore, ad securim damnatus subinde in theatro exhibitus ab oratoria facultate MicroPragae in Academico gymnasio Societatis Jesu, anno 1746, mense ... die ...*, NA, SM, Sign. J20-17-18, Kart. 999, f. 24r/v; Szarota III/2, 1557–1563. Vgl. T. Livius, *Ab urbe condita libri*, 8, 7.

¹⁰ SZAROTA III/2, 1491–94; 1511–1530. Vgl. T. Livius, *Ab urbe condita libri*, 2, 33–40.

¹¹ *Romulus et Remus olim Numitoris adversus Amulium pro throno vindices, hodie academice syntaxeos pro theatro thema, Pragae ad sanctum Ignatium 1729, mense Junio, die 9.*, NA, SM, Sign. J20-17-18, Kart. 998, f. 397r–409v.

¹² *Una gemino in pectore anima Pythias et Damon in scenam dati ab ... supremae classis grammatices juventute, Pragae ad S. Clementem anno 1722, mense ... die ...*, NK, Sign. 52 A 39, Adl. 52; *AMICITIA VsqVe aD aras neClIs non InterrVpta; olim in Damone, et Pythia coram Siciliae Tyranno Dionysio, hodie in theatro exhibitia ... agente ... supremae classis grammatices juventute in ... collegio Glacii anno 1720, mense Junio, die ...*, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu (Universitätsbibliothek Wrocław), Sign. Akc 1949 KN 180, f. 90v–102v.

¹³ *Piso iudex ob innocentiam unius triplicis sceleris reus exhibitus a poetis 1729, [Neo-Pragae]*, NA, SM, Sign. J20-17-18, Kart. 998, f. 385r–396v.

¹⁴ SZAROTA III/2, 1681–1688.

Drittens wurde antike Mythologie zur Konstruktion von typologischen Parallelen herangezogen. Diese konnten die Form eines bloßen Vergleichs des Haupthelden mit einer mythologischen Gestalt haben (zum Beispiel Papst Gregorius VII. als Hercules, Theophil, Symbolfigur eines frommen Jünglings, als Odysseus, der gleichnamige Eremit als Theseus, die biblischen Helden Jonathan und David als mythologische Zwillingbrüder Castor und Pollux, die befreite Andromeda als die von den Feinden gerettete Stadt Köln)¹⁵, beziehungsweise die Form einer vollständigen oder teilweisen Übernahme der mythologischen Geschichte, die sowohl im Haupttext als auch in den Nebenteilen des Stückes auftauchen konnte.¹⁶

2. Der Atalanta-Mythos in den antiken Quellen und in der nachantiken Tradition

Atalanta gehört zu den im frühneuzeitlichen Jesuitendrama nicht oft auftretenden antiken Gestalten. Das mag unter anderem daran liegen, dass der mit dieser Gestalt verbundene Mythenkomplex etwas unübersichtlich ist. In den antiken Quellen begegnet man nämlich zwei Hauptversionen¹⁷, die sich jedoch auf eine sehr ähnliche motivische Grundkonstellation stützen – die Hauptgestalt ist in beiden Fällen eine Königstochter, die über eher für männliche Figuren typische Eigenschaften verfügt (körperliche Kraft, Jagdkunst, Schnelligkeit) und um deren Liebe bzw. Hand ihre Freier hart kämpfen müssen:

- In der sog. *arkadischen* Version¹⁸ heißt ihr Vater Iasos oder Iasios (bzw. in einigen Quellen auch Schoineus, wie in der anderen Version). Sie wird von

¹⁵ *Victor in cunis Hercules ... Gregorius VII. ... comice propositus ab academica facultate poetica Pragrae ad S. Clementem, anno 1733, mense Aprili, die ...*, NK, Sign. 52 A 40, Adl. 90; *Verior in eludendis Strenum illecebris Ulysses seu Theophilus ... in scenam datus ab ... infimae classis Grammaticae juventute, Micro-Pragrae, mense Majo, die ... 1710*, NK, Sign. 52 A 40, Adl. 14; *Castor et Polux ... seu Jonathan et David ... ad lucem theatralem revocati ab ... humanitate, Micro-Pragrae ... anno 1719, mense Majo, die 9*, NK, Sign. 52 A 40, Adl. 20; *Theophilus felicior abs fabula Theseus ex Intricato saeculi labyrintho verioris Ariadnae scilicet vocationis divinae filo in eremi securitatem manu ductus a suprema classe grammatices in scenam datus Hradistii mense Majo, die 21, anno 1734*, NA, JS, Sign. IIIo-447, Kart. 176, f. 99r-110v; Szarota III/2, 1337–1372, 681–688.

¹⁶ Außerhalb dieser Typologie stehen überaus zahlreiche Texte, in denen antike Götter- und Helden gestalten als Allegorien dienen werden, indem sie entweder auf der Bühne als allegorische Figuren auftreten (Mars, Pallas Athene, Amor, Hymen), oder ihre Namen zur Charakterisierung der Eigenschaften bzw. Aspekte einzelner Protagonisten benutzt werden (Phaedra als Wollust, Erinyas als Wut, Orpheus als musikalische Begabung, Daedalus als Listigkeit usw.).

¹⁷ Zwischen diesen beiden Mythosversionen wird seit der Spätantike explizit unterschieden, siehe DEWES 2011, 9.

¹⁸ Belegt seit Theognis, also seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. – siehe DEWES 2011, 10.

einer Bärin zu einer mutigen Jägerin großgezogen und nimmt unter anderem, als einzige Frau, an der Jagd auf den kalydonischen Eber teil; dabei wird sie vom unglücklichen Meleager umworben, der ihretwegen sein Leben verliert, es gewinnt sie jedoch schließlich Meilanion, der sie unermüdlich verfolgt.

- Nach der sog. *böotischen* Version¹⁹ ist Atalanta Tochter von Schoineus; wer sie heiraten will, muss sie im Wettlauf besiegen, was keinem ihrer Freier gelingt (und alle deswegen ihr Leben verlieren), bis einer von ihnen, Hippomenes, eine List anwendet: Er streut drei goldene Äpfel auf die Laufbahn, Atalanta sammelt sie begierig auf, verliert so ihren Vorsprung und schließlich auch den ganzen Wettlauf.

Eine Nacherzählung beider Versionen findet sich in Ovids *Metamorphosen*, aus denen die spätere Tradition im Mittelalter und in der frühen Neuzeit hauptsächlich geschöpft hat. Die arkadische Version wird im Buch VIII, im Rahmen der Erzählung über die Jagd auf den kalydonischen Eber (VIII, 260-444), erwähnt, die eigentlich nur als Vorgeschichte zur Schilderung der Verwandlung von Meleagers trauernden Schwestern in Perlhühner dient (VIII, 526-546). Im Buch X findet sich die detaillierteste Fassung der böotischen Atalanta-Geschichte in der antiken Literatur (X, 560-707). Auch sie wird von Ovid innovativ um ein Verwandlungsmotiv erweitert,²⁰ das Giampiera Arrigoni als „Apoleontosis“²¹ (Verwandlung in Löwen, „Verlöwung“) bezeichnet und das als Bindeglied zum Hauptthema der *Metamorphosen* dient: Hippomenes vergisst, sich bei Venus für die drei goldenen Äpfel zu bedanken, die ihm zum Sieg im Wettlauf verholfen haben; diese rächt sich, indem sie ihn in einem Heiligtum der Kybele einer „unziemlichen sexuellen Begierde“ (*concupitus intempestiva cupido*, X, 689) verfallen lässt und die durch den Beischlaf beider beleidigte Göttin das Paar zur Strafe in Löwen verwandelt.²²

Ovids ausführliche Nacherzählung der böotischen Version in den *Metamorphosen* wurde zur Hauptquelle für die weitere Rezeption des Atalanta-Stoffes in der europäischen Tradition. Spätestens seit dem 12. Jahrhundert, als die systematischen Glossen Arnulfs von Orléans zu einzelnen Geschichten der *Metamorphosen* entstanden sind, verbreitete sich eine moralisierende allegorische Deutung, die Hippomenes' Äpfel als

¹⁹ Belegt seit Hesiods *Frauenkatalog*, also seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. (*Hes. cat. frg.* 73 und 75/76) – siehe DEWES 2011, 9.; weiter u. a. in Pindars fragmentarisch erhaltenem *Dithyrambus* IV (*frg.* 70d (g) Maehler = P. Oxy. 2445 fr. 8 Lobel), siehe ARRIGONI 2019, 65–85.

²⁰ DEWES 2008, 165.: „Ein gleichfalls neues Element, das sich nur bei Ovid findet, ist die Fortsetzung der Erzählung über die Verfehlung der beiden Protagonisten im Tempel der Kybele und deren anschließende Metamorphose.“

²¹ ARRIGONI 2019, 123.

²² Das Löwen-Motiv ist sogar explizit als Grund für die Einbettung dieser Atalanta-Geschichte erwähnt: im Rahmengespräch fragt Adonis Venus, warum sie Löwen hasse (X, 552); vgl. DEWES 2011, 18.

Symbole seiner Tugenden interpretiert, die jedoch in der Kybele-Episode durch das Laster überschattet werden;²³ detaillierte und weit verbreitete Bearbeitungen dieser Allegorisierung finden sich im 14. Jahrhundert bei Petrus Berchorius und vor allem im sog. *Ovide moralisé*,²⁴ wo Atalanta zum „Sinnbild für alle Wonnen dieser Welt, in der Eitelkeiten zuhauf vorkommen“²⁵ und für Versuchung wird. Im 15. und vor allem im 16. Jahrhundert knüpften immer neue Ausgaben von volkssprachlichen *Metamorphosen*-Übersetzungen, von Giovanni dei Bonsignori, Niccolò degli Agostini, Lodovico Dolce, Andrea dell’Anguillara und anderen, an diese Tradition an. Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts tragen auch allegorisierende mythologische Handbücher, in Mitteleuropa vor allem die lateinischen *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* von Natale Conti (lat. Natalis Comes; erschienen 1551 in Venedig), zu einer allgemeinen Bekanntheit des ovidianischen mythologischen Erzählguts bei: Im Buch VII, Kap. VIII, deutet Conti Atalanta, ganz im Banne der mittelalterlichen moralisierenden Tradition, als „Verkörperung des geistigen und sinnlichen Vergnügens“, das „mit Schande und Gefahren verbunden sei“.²⁶

3. Vorstellung der Spiele

Die beiden von den böhmischen Jesuiten vorgenommenen Bearbeitungen stehen mit diesen Motiven immer in enger Verbindung damit, wie sie ihre Parallele zwischen der Hauptlinie ihrer Handlung und der Atalanta-Geschichte aufbauen.

Arnold Engel (1620/1622–1690), der einen erheblichen Teil seines Lebens dem Rhetorikunterricht an Ordensgymnasien und der literarischen Tätigkeit gewidmet hat,²⁷ gliedert die Atalanta-Geschichte in sein zu Ehren der Hl. Katharina von Alexandria verfasstes Stück *Costis sive Catharis Partheno-Martyr Alexandrina* („Die Tochter des Costus oder Katharina, die jungfräuliche Märtyrerin aus Alexandria“) ein. Das Stück wurde im Jahre 1656 von Schülern des Gymnasiums im Klementinum-Kolleg in Prag aufgeführt; an der Aufführung nahmen auch Philosophie- und Theologie-Studenten teil, vor allem deshalb, da die Hl. Katharina die Schutzpatronin der artistischen Fakultät der Prager Carl-Ferdinands-Universität war. Es handelte sich also um eine schulische Aufführung, die jedoch auch eine erhebliche repräsentative Funktion erfüllte; sie wurde angeblich wiederholt und der Autor bemühte sich – ähnlich wie im Fall seiner anderen Texte – um ihre Druckausgabe.²⁸

²³ DEWES 2008, 165.; DEWES 2011, 22–23.; FRANCO DURÁN 2016, 64–65.

²⁴ DEWES 2011, 22–25.; FRANCO DURÁN 2016, 70–74.

²⁵ DEWES 2011, 24.

²⁶ DEWES 2011, 34.

²⁷ JACKOVÁ 2016, 125–135.

²⁸ JACKOVÁ 2008/2011, 14–23.

Die Atalanta-Geschichte kommt im Stück als ein Zwischenspiel (bezeichnet als *chorus*) vor. Diese Stellung schafft einen direkten Zusammenhang zwischen den Geschichten Atalantas und der Hl. Katharina. Das Zwischenspiel steht zwischen dem 4. und 5. Akt. Im 4. Akt wird (natürlich vergeblich) versucht, Katharina durch intellektuellen und physischen Druck zu zwingen, Christus abzusagen; im 5. Akt erhält sie dann das verlockende Angebot, den Kaiser Maximinus zu heiraten; damit würde sie jedoch ihre Jungfräulichkeit verlieren und somit von Christus abfallen. Der als Zwischenspiel eingeschobene Atalanta-Chorus liefert ein Beispiel dafür, wie es einer stolzen Jungfrau ergehen kann, falls sie, durch Geschenke verlockt, ihre Jungfräulichkeit verliert. Es wird also eine klare typologische Antithese zwischen Katharina und Atalanta als negatives Gegenbeispiel aufgebaut.

Es scheint, dass für Engel der Begriff der *voluptas* – „Begierde“ im materiellen wie sexuellen Sinne – wichtig war. Die Gleichsetzung Atalantas mit *voluptas* ist schon in der älteren Tradition zu finden: Zum Beispiel wird in Natale Contis oben erwähnter Nacherzählung der Geschichten aus Ovids *Metamorphosen* eindeutig festgestellt: *nihil aliud esse Atalantam quam voluptatem*, „Atalanta ist nichts anderes als die Begierde“.²⁹ Im Einklang mit Conti bezieht Engel die Sünde und ihre Bestrafung nicht nur auf Atalanta, sondern auch auf Hippomenes. Beide haben nämlich gesündigt: Atalanta hat sich mit Gold bestechen lassen, und Hippomenes hat sie betrogen, indem er, statt beim Wettlauf fair zu kämpfen, eine List benutzt hat. Als Ergebnis werden sie nicht von der Liebe, sondern von einer unakzeptablen Begierde beherrscht. Über eine Schändung des Tempels, wie es in der antiken Tradition der Fall ist, ist bei Engel natürlich keine explizite Rede; die Begierde allein und an sich wird zum Grund für die Bestrafung: *Tantine sertum vendidi? Virgo fui?* („Für einen solchen Preis habe ich meinen Mädchenkranz verkauft? Ist meine Jungfräulichkeit schon Vergangenheit?“),³⁰ fragt die erschütterte Atalanta in einem Moment der Erkenntnis nach dem verlorenen Wettlauf. Die Abschlusszene der böotischen Version nach Ovid, die Verwandlung in Löwen, wird nur flüchtig erwähnt und die Strafe wird direkt mit dem Wettlauf in Verbindung gebracht: *Vah, in leones vertimur: taedet, piget! Certasse pudeat, meta si talis manet!* („Wehe, wir verwandeln uns in Löwen: es ekel und reut mich! Ich sollte mich schämen, dass ich an dem Wettlauf teilgenommen habe, wenn nur ein solches Endziel übrig bleibt!“),³¹ sagt Atalanta in einer ihrer letzten Repliken.

Am Schluss wird eine moralische Belehrung formuliert und beide Jungfrauengestalten werden miteinander verglichen: beide werden von Engel als außerordentliche Persönlichkeiten aufgefasst, die traditionelle Regeln überschreiten. Atalantas Stolz

²⁹ „*At cur haec celebrata et memoriae prodita sunt? Quia significare voluerunt nihil aliud esse Atalantam, quam voluptatem...*“, CONTI 1616, 386.

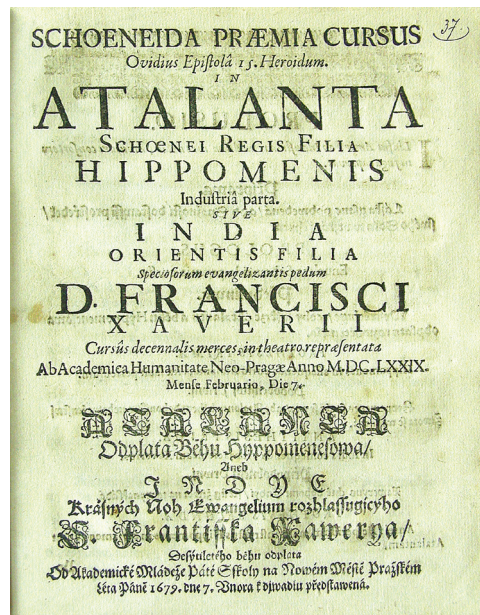
³⁰ ENGEL, SK, f. 260r.

³¹ ENGEL, SK, f. 260v.

und Verachtung der Männer deutet Engel eindeutig negativ und lässt die Jungfrau in Versuchung geraten, die durch die falsche Verlockung der goldenen Äpfel dargestellt wird. Katharinas Entschlossenheit, ihre Jungfräulichkeit Christus zu schenken und ihm treu zu bleiben, zeigt den zuverlässigen und richtigen Weg, wie man einer solchen Versuchung entgehen könne. Goldene Äpfel werden bei ihm zum Symbol des Fallstricks, der List, des Betrugs, dem nicht nur jede Frau, sondern jede Menschenseele standhalten müsse.

Etwa fünfundzwanzig Jahre nach Engel wurde der Atalanta-Mythos von seinem Ordensbruder Heinrich Richter verwendet: Der künftige Missionar bei den Indigenen in Amerika (wo er auch den Märtyrertod erleiden sollte) war ein nur zeitweiliger Schriftsteller, der sich dem Dramenschreiben nur im Rahmen seiner Lehrtätigkeiten gewidmet hat.³² Sein Spiel hat einen langen, aber klaren Titel: *Atalanta Schoenei regis filia Hippomenis industria parta sive India Orientis filia speciosorum evangelizantis pedum D. Francisci Xaverii cursus decennalis merces*, also „Atalanta, Tochter des Königs Schoineus, wird durch Hippomenes' Bemühung gewonnen, oder Indien, die Tochter des Ostens, wird zum Preis für den zehnjährigen Lauf der schönen Füße des Missionars Franz Xaver“.³³ Leider liegt uns nicht der ganze Spieltext, sondern nur eine lateinisch-tschechische Synopsis vor – eine kurze Handlungsbeschreibung in einzelnen Punkten, die bei der Aufführung als eine Art Theaterprogramm verteilt wurde. Aus ihr können wir Angaben zur Struktur des Stücks und eventuell zu seiner allgemeinen Deutung, nicht aber zur Lautung des Textes schöpfen.

Am Anfang stehen ein allegorisches Vorspiel und ein Prolog, in dem der Sinn der Geschichte über Hippomenes' Wettlauf, Sieg und Lohn erklärt wird – es ist leider nicht klar, um welche Art der Deutung es sich gehandelt haben mag. Dann folgen



Titelblatt der Synopsis zum Spiel *Atalanta sive India* von Heinrich Richter. Bibliothek der Königlichen Kanonie der Prämonstratenser in Strahov, Prag, Sign. AB VIII 38, Adl. 37.

³² BOYE 1702; KAŠPAR 1981.

³³ Zum Kontext anderer Spiele über den Hl. Franz Xaver aus der böhmischen Jesuitenprovinz siehe BOBKOVÁ – VALENTOVÁ – JACKOVÁ 2015.

fünf Emblemata, jedes in zwei Teilen: den Grund (*prothesis*) bilden einzelne Episoden des Atalanta-Mythos, das Gegenbild (*antithesis*) entsprechende Momente aus der Geschichte der zehnjährigen Missionstätigkeit Franz Xavers in Indien:

- 1) Hippomenes und auch der Hl. Franz Xaver setzen in der Jagd nach ihrem Ziel (Atalanta bzw. Indien) ihr Leben aufs Spiel.
- 2) Hippomenes, mit drei goldenen Äpfeln ausgerüstet, fordert Atalanta zum Wettlauf heraus. Franz Xaver in Verzückung erhält reichlich Früchte vom Lebensbaum und bemüht sich umso mehr, Indien zu gewinnen.
- 3) Die personifizierte Liebe schildert den Wettlauf zwischen Atalanta und Hippomenes. Die personifizierte Eifrigkeit schildert, was Franz Xaver wegen Indien zu Wasser und zu Lande hatte ertragen müssen.
- 4) Atalanta erfrischt sich im Tempel des Äskulap mit Wasser, das nach dem Stoß mit einem Speer aus einem Felsen hervorquillt. Indien erfrischt sich inmitten heidnischer Heiligtümer mit Wasser, das aus dem Felsen der Heiligen Kirche fließt.
- 5) Atalanta erlegt den kalydonischen Eber und gewinnt die Siegespalme. Indien, dank Glauben, Hoffnung und Liebe, feiert einen Triumph über den Götzenkult.

Der ganze Mythenkomplex um Atalanta wird in diesem Spiel durchaus positiv gedeutet: Atalanta selbst stellt, genauso wie Indien für Franz Xaver, ein erstrebenswertes Objekt der Sehnsucht dar. Und selbst das Verlangen des Hippomenes erfährt hier keine Konnotation zur Sünde. Die goldenen Äpfel werden nicht mit einer List, sondern mit geistigen Gaben gleichgesetzt. Am Ende der Geschichte, im 5. Emblem, wird Atalanta nicht zum Opfer der Begierde, das sich in eine Löwin verwandelt, sondern zur tapferen Jägerin, die ein wildes Tier besiegt und dadurch das über das Heidentum triumphierende Indien symbolisiert.

4. Zum Schluss: Möglichkeiten einer Kontextualisierung

In der Tradition des frühneuzeitlichen Schultheaters der Jesuiten stellen diese beiden Spiele eine Ausnahme dar, und zwar schon wegen ihres mythologischen Stoffes bzw. der engen Anlehnung an die antike Mythologie: Zurzeit ist uns keine andere vergleichbare dramatische Verarbeitung des Atalanta-Stoffes, weder aus der böhmischen, noch aus einer anderen mitteleuropäischen Ordensprovinz³⁴ bekannt. Umso wichtiger sind andere Kontexte, in welchen die Schuldramen verortet werden können und die zu ihrer Deutung beitragen können.

³⁴ SZAROTA 1979–1987.; VALENTIN 1983, 1984.; STAUD 1984–1994.

4. 1. Frühneuzeitliche Rezeption der böotischen Variante des Atalanta-Stoffes

Im 16. Jahrhundert verbreitet sich die moralisierende Interpretation, die die Geschichte von Atalanta und Hippomenes als negatives moralisches Exemplum deutet. Neben der oben erwähnten, sehr erfolgreichen *Mythologia* Natale Contis (1551)³⁵ war noch ein anderes Korpus von *Metamorphosen*-Nacherzählungen dieser Art im (vor allem deutschsprachigen) Mitteleuropa verbreitet, das man, verstreut in Einzelgedichten und kleinen Gedichtgruppen, unter den Meisterliedern und Spruchgedichten von Hans Sachs findet.³⁶ Der Nürnberger Meistersänger hat wohl nicht direkt aus Ovid, sondern aus verschiedenen, vorwiegend deutschsprachigen Bearbeitungen geschöpft; die bei weitem wichtigste Vorlage dürfte dabei Jörg/Georg Wickrams ergänzte Ausgabe (1545) der fragmentarisch erhaltenen Ovid-Übersetzung Albrechts von Halberstadt (Anfang 13. Jahrhundert) gewesen sein.³⁷ Hans Sachs' dichterische Bearbeitung des Atalanta-Stoffes in Reimpaaren (Meisterlied im sog. Goldenen Ton), unter dem Titel *Die junckfraw Athalanta*, ist jedoch schon vier Jahre vorher entstanden, am 2. Juni 1541, und muss somit eine andere Quelle gehabt haben: wahrscheinlich die in demselben Jahr in Augsburg erschienene Sammlung *Etliche Historien vnnd fabulen, gantz lustig zu lesen...* von Christoph Bruno.³⁸

Engels dramatische Bearbeitung, obwohl mehr als hundert Jahre jünger, stützt sich ganz offensichtlich auf diese gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts geläufig gewordene Interpretation der Geschichte von Atalanta und Hippomenes. Genauso wie zum Beispiel auch Conti und Sachs interpretiert Engel beide Protagonisten im

³⁵ Siehe DEWES 2011, 34.: „Da viele der Künstler über kein großes Wissen und eine nur oberflächliche Bildung verfügten, war diesen Handbüchern ein eklatanter Erfolg beschieden. Die Vielzahl der Ausgaben lässt darauf schließen, dass sie in Italien und Europa für mehr als ein Jahrhundert in den Bibliotheken aller Künstler und Literaten standen. Allein Contis *Mythologiae* erschienen in einem Zeitraum von nur 60 Jahren in vierzehn Ausgaben.“

³⁶ Zu Hans Sachs siehe übersichtlich HOLZBERG 2016, zu seinen mannigfaltigen Bearbeitungen des ovidianischen Erzählguts siehe RETTELACH 2019, 195–205.

³⁷ Zu dieser Ausgabe, die direkt an die ältere italienische Tradition anknüpft, siehe DEWES 2011, 83.: „Die erste, in Deutschland erschienene illustrierte *Metamorphosen*-Ausgabe war die deutsche *Metamorphosen*-Übertragung des Georg Wickram, die ... von dem Mainzer Drucker Ivo Schöffers im Jahr 1545 herausgegeben [wurde. Es] bestanden enge Beziehungen zwischen dem Vater Ivo Schöffers, Peter Schöffers, und den Erben des Lucantonio Giunta, der die erste gedruckte illustrierte *Metamorphosen*-Ausgabe 1497 in Venedig herausgegeben hatte.“ Zu Wickram und seinem Werk siehe Müller 2017, zu seiner Ovid-Übersetzung Sp. 521–522: „gehört in die Tradition moralisierender Ovid-Bearbeitungen und -Auslegungen“.

³⁸ HOLZBERG – BRUNNER 2020, S. 210, Nr. 1098 im Repertorium. Im Text des Gedichtes selbst beruft sich Sachs jedoch direkt auf Ovid: *Wie uns beschreybt Ouidius* (V. 10). Siehe auch RETTELACH 2019, 195 und Note 4, und 201, Note 15. Zu Bruno und seinem Werk siehe BROCKSTIEGER 2011, zu den *Etliche Historien...* Sp. 371: „[Sammlung] von d[utschen] Übers[etzung]en lat[einischer] Geschichten vorwiegend amourösen Inhalts. B[runo]s wichtigste Quelle ist Ovid“.

negativen Sinn als moralische Anti-Exempla. Im Unterschied zu ihnen, aus offensichtlichen Gründen, kann er in seinem Schuldrama die *Apoleontosis*-Episode weder dramatisch noch narrativ entfalten; er braucht sie jedoch als Pointe der erbaulichen Geschichte, deshalb erwähnt er die Verwandlung in Löwen zumindest knapp, aber nicht im Kontext mit der Schändung des Tempels: Die Verwandlung kommt als Strafe für das Unterliegen und die aufgegebene Standhaftigkeit.

Eine detaillierte vergleichende Untersuchung der Motive in den einzelnen Versionen, die konkretere Informationen über Engels Quellen bringen könnte, bleibt gegenwärtig noch aus. Ein Detail legt aber nahe, demzufolge man – wie überraschend das auch klingen mag – Hans Sachs' Meisterlied nicht ganz außer Betrachtung lassen sollte: Engels' Katharinenspiel *Costis sive Catharis*... enthält neben dem Atalanta-Interludium noch ein anderes, das eine Geschichte über die getauschten Waffen zwischen Tod und Liebe (Cupido) auf die Bühne bringt.³⁹ Diese Geschichte stammt zwar nicht von Ovid, man findet ihre Nacherzählung jedoch bei einem Text von Hans Sachs mit dem Titel *Der dot mit Cupidine* („Der Tod mit Cupido“, entstanden am 23.2.1546, also etwa fünf Jahre nach dem Atalanta-Gedicht).⁴⁰ Beide Bearbeitungen, von Engel und von Sachs, weisen neben demselben Sujet und der gleichen Handlung auch mehrere gemeinsame Zusatzmotive auf, zum Beispiel das Wirtshaus als Szene, die Opposition zwischen Jung und Alt, ein Versehen des Todes als Ursache der Verwechslung usw. Darüber hinaus wird in Engels Spiel, genauso flüchtig wie die Verwandlung in Löwen, noch eine andere Geschichte über Cupido erwähnt (er will Honig naschen und wird von den Bienen gestochen),⁴¹ die Hans Sachs ebenfalls aus derselben Quelle (Andrea Alciatos *Emblemata*) übernommen⁴² und parallel mit der ersten Cupido-Geschichte dichterisch verarbeitet hatte, sodass die beiden Meisterlieder bei ihm quasi ein festes Paar bilden.⁴³

4. 2. Atalanta als positives Exemplum

Im Gegensatz zu Engel, der nur die böotische Version des Atalanta-Stoffes übernimmt, kombiniert Heinrich Richter in seinem Spiel *Atalanta ... sive India* beide Versionen: Die ersten drei seiner *Emblemata* folgen der böotischen Version, wo-

³⁹ ENGEL, SK, f. 236r-241v.

⁴⁰ HOLZBERG – BRUNNER 2020, 341–342, Nr. 1946 im Repertorium.

⁴¹ Erwähnung bei Engel: *Nemo mella legat, spicula ni velit!* („niemand soll Honig sammeln, ohne Stacheln in Kauf zu nehmen“), als Kommentar der heiligen Jungfrauen zum frechen Liebesgott Cupido; ENGEL, SK, f. 243r.

⁴² Erschienen zum ersten Mal 1531, dann mehrere Neuausgaben vor der Mitte des Jahrhunderts. S. HOLZBERG – BRUNNER 2020, 341–342 und RETTELBACH 2019, 203.

⁴³ HOLZBERG – BRUNNER 2020, S. 341, Nr. 1945 im Repertorium; entstanden ebenfalls 23. 2. 1546.

bei die Episode der Verwandlung in Löwen, die die ganze Geschichte ins Negative umdeutet, natürlich ausbleibt; die übrigen zwei Emblemata schöpfen aus der arkaidischen Version, beschränken sich jedoch ebenso auf positiv zu deutende Motive und Situationen (Quellentrank, Sieg). Atalanta stellt bei ihm einerseits die Belohnung für ihren Bewerber, andererseits eine tapfere und dankbare Braut dar. Eine solche positive Konstruktion der Geschichte von Atalanta scheint, im Unterschied zu der oben besprochenen negativen moralisierenden Deutung, ziemlich selten zu sein. Eine Parallele in der bildenden Kunst stellen die sogenannten Cassoni dar, Renaissance-Brauttruhen, die in Italien ab dem 14. bis etwa in die 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts als geläufiges Möbelstück verbreitet waren und in deren Dekoration häufig gemalte Szenen mit Atalanta vorkommen. Eva Dewes deutet diese Szenen als „warnende Beispiele“ und Mahnungen an die Braut.⁴⁴ Wie die in ihrer Monografie angeführten Beispiele zeigen, enthalten jedoch die Atalanta-Cassoni – so wie Richters Dramatisierung – kaum die Löwenszene, und verzichten somit auf eine explizite Darstellung der Folgen eines Fehlverhaltens. Im Hochzeitskontext bietet sich also eher eine andere Deutung an, die Atalanta als wünschenswerten Preis und Belohnung für den tapferen Bewerber darstellt, der sich bemühen muss, sie zu gewinnen – ähnlich wie in den Emblemata in Richters Spiel.

Ein direkter Zusammenhang zwischen der Renaissance-Möbelmalerei und einem barocken Schuldrama ist kaum zu erwarten, jedoch zeigen die motivischen und strukturellen Parallelen zwischen ihnen, dass sie auf derselben, gegenüber der negativen Moralisation alternativen Rezeptionstradition des Atalanta-Stoffes, beruhen könnten. In der Überschrift der erhaltenen Synopse von Richters Spiel wird auch die antike Quelle dieser Tradition evoziert: das Zitat *Schoeneida praemia cursus* („die Tochter des Schoineus als Preis für den Wettlauf“) entstammt der Sammlung von Kunstbriefen *Heroides* des Ovid, wo Paris an Helena schreibt, er hoffe ihre Liebe siegreich zu erringen, *ut tulit Hippomenes Schoeneida praemia cursus*, „wie Hippomenes die Tochter des Schoineus als Preis im Wettlauf gewonnen hat.“⁴⁵ In den *Heroides* mag diese Anspielung des Paris eventuell eine Andeutung des unglücklichen Endes beider Liebesgeschichten sein, Paris selbst benutzt sie aber im ganz positiven Sinne – und durch diese kurze Anspielung gründet Ovid die alternative Deutungstradition

⁴⁴ DEWES 2011, 63–67, hier 63: „Doch der Cassone ... hatte häufig auch noch belehrende Funktion: Die auf den Front- und Seitentafeln dargestellten Motive, die zu einem Großteil der antiken Mythologie entnommen waren, spielten meist moralisierend auf das eheliche Leben an. So verwundert auch die Wahl des Atalante-Mythos für die Darstellung auf einer Hochzeitstruhe nicht weiter: Atalante, die sich durch die drei goldenen Äpfel – sinnbildlich für die Verlockungen des Lebens – vom rechten Weg hat abbringen lassen, soll hier als warnendes Beispiel stehen. Die Braut soll es in ihrem eigenen Leben besser machen, rechtschaffen leben und sich nicht durch irdische Genüsse verführen lassen.“

⁴⁵ Ovidius, *Heroides*, 16, 263–265: „*Di facerent, pretium magni certaminis esses, teque suo posset victor habere toro! ut tulit Hippomenes Schoeneida praemia cursus ...*“

der Atalanta-Gestalt und -Geschichte, die aufgrund ihrer Kenntnis der *Heroides* den Professoren und sicher sogar den Schülern der frühneuzeitlichen Jesuiten-Gymnasien bekannt war. In diesem Sinne spielt mit dem Motiv des Lohns für Anstrengung auch Heinrich Richter, wenn er im Epilog seiner Synopse Indien als *Gangetica prae-mia cursus* bezeichnet.⁴⁶

4. 3. Dramatische Bearbeitungen des Atalanta-Stoffes

Während in der literarischen Tradition und in der bildenden Kunst die frühneuzeitliche Rezeption der Geschichten über Atalanta relativ reich war (wie unter anderem die rezenten Monografien von María Jesús Franco Durán und Eva Dewes gezeigt haben),⁴⁷ sind Dramen mit diesem Sujet, zumindest im Schauspiel, nicht bekannt: auch Hans Sachs, der einige Geschichten aus Ovids *Metamorphosen* als Tragödien bearbeitet hat, hat sich bei Atalanta für die Form des Meisterliedes entschieden. Der Atalanta-Stoff scheint aber in einer anderen Gattung Interesse gefunden zu haben, und zwar in der frühen Oper, die ohnehin seit ihren Anfängen am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts sehr oft mythologische Stoffe auf die Bühne brachte. Ausgerechnet aus der Zeit zwischen der Aufführung der beiden Jesuitenspiele, also zwischen 1656 und 1679, sind drei Opernwerke bekannt, die wohl als erste mit Atalanta als Protagonistin gelten können:⁴⁸

- Im Jahr 1667 wurde *L'Atalanta, attione drammatica* von Johann Kaspar Kerll nach dem Libretto von Ranuccio Pallavicino in München uraufgeführt,⁴⁹
- 1669 folgte *Atalanta, drama per musica* von Antonio Draghi, aufgeführt in Wien (Libretto von Nicolò Minato)⁵⁰
- und 1673 *L'Atalanta* von Giovanni Sebenico (Ivan Šibenčanin), nach dem Libretto von Bernardino Bianco, Uraufführung in Turin im Teatrino della Venaria Reale.

⁴⁶ RICHTER *Atalanta*, (4).

⁴⁷ FRANCO DURÁN 2016, DEWES 2011.

⁴⁸ Alle drei Opern sind erwähnt bei FRANCO DURÁN 2016, 14.

⁴⁹ PALLAVICINO, Ranuccio, *L'Atalanta : Attione Drammatica*. Monaco : per Luca Straub, 1667, zugänglich unter: VD17 digital Nr. 12:128025B, <https://www.bavariikon.de/object/bav:BSB-MDZ-00000BS-B10686883?lang=de> (01. 09. 2021.).

⁵⁰ DRAGHI, Antonio – MINATO, Niccolò, *Atalanta : Drama per musica nel giorno natalitio della S.C.R. M.tà Dell'Imperatrice Eleonora, per commando delle Serenissima A. A. delle Arciduchesse Eleonora, e Maria Anna. alle medesime A. A. Consacrato*. Vienna D' Austria: Matthäus Cosmerovius, 1669, zugänglich unter: VD17 digital, Nr. 3:645843X, <https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd17/content/pageview/14102540> (01. 09. 2021.).

Die Handlung der Oper *Sibencos* ist heute verschollen. Die beiden anderen stützen sich vorwiegend auf die arkadische Version, sie führen Atalanta also vor allem als Jägerin ein. In beiden, und bei Minato/Draghi besonders oft, finden sich jedoch zahlreiche Anspielungen auf die böotische Version und aus ihr übernommene Elemente, und zwar durchaus im positiven Sinne – z. B. beginnt der dem gedruckten Libretto von Minato beigefügte Widmungsbrief mit den Worten *Corre Atalanta* („Atalanta rennt“), weiterhin werden auch *Poma d’Oro*, „goldene Äpfel“ erwähnt; in der Handlung selbst wird zuerst die Jagd auf den kalydonischen Eber und ihre tragischen Folgen, dann aber die Geschichte über den Wettlauf um Atalantas Hand, jedoch ohne die Verwandlung in Löwen, geschildert.

Ob sich Heinrich Richter bei seiner Zusammenführung der Handlungselemente durch die in Draghis Wiener Oper bzw. in Minatos gedrucktem Libretto enthaltenen beiden Versionen des Atalanta-Stoffes hat inspirieren lassen, darüber lässt sich gegenwärtig noch nichts sagen. Das ist jedoch nicht ausgeschlossen, da das Interesse der Jesuiten – der österreichischen sowie anderer Provinzen – an der Wiener Oper unter anderem durch die sog. Soproner Bühnenbildsammlung belegt ist, die in einem der österreichischen Häuser des Ordens entstanden ist.⁵¹

⁵¹ CZIBULA 2016, 16–21.

MARKÉTA KLOSOVÁ

**ACTORS AND ACTING IN THE *SCHOLA LUDUS* CYCLE
BY JOHN AMOS COMENIUS**

1. Introduction

This article¹ deals with acting in the *Schola ludus* cycle.² Firstly, the cycle itself will be briefly introduced (II). Secondly (III), the article will focus on the foreword addressed to curators of the Sárospatak school (dated April 24, 1654) which reveals a lot about actors in the local performances (since full eighteen points of this foreword were dedicated to the issue of theatrical rendition of the work).³ Thirdly, the texts of the actual plays will be analyzed, because they also serve as an important source of information regarding the theatrical rendition of *Schola ludus* as well as the acting the author had wished for (IV.). There is information in prologues and epilogues as well as extensive author's commentaries containing *inter alia* many details about how actors were to approach their parts. Mostly notes appear in the text of the scenes; instructions at the beginning of the individual scenes are less frequent. However, the author's commentaries are not divided evenly in the *Schola ludus* plays; for instance in *Pars II.*, the commentaries are rather scarce and only few of them can be found in the second act of *Pars VIII.* This is also reflected in the distribution of quotations from the plays used in this article. Finally (V), the article looks at whether the acting required from young actors by Comenius was in line with requirements contained in an important treatise by Jesuit Franciscus Lang entitled *Dissertatio de arte scenica* (1727).

2. About *Schola ludus*

Historians of pedagogy highly value the cycle of school plays *Schola ludus*⁴ (written and performed in the reformed school in the Hungarian town of Sárospatak during the first half of the 1654),⁵ especially its pedagogical impact, and particularly the way

¹ The study is a result of the research funded by Czech Academy of Sciences, Institute of Philosophy (RVO No. 67985995).

² On acting and gesticulation in the plays by Comenius see KLOSOVÁ 2014 and KLOSOVÁ 2017.

³ See KOMENSKÝ 1656, 3–17. In order to make the mentioned parts easily findable (also in various other editions of the *Schola ludus* cycle), the information contained in this introduction is quoted under the numbers of the individual points.

⁴ KOMENSKÝ 1656.

⁵ On Sárospatak school and *Schola ludus* in general see KLOSOVÁ 2016, 103–186.

things were visualized⁶ – actual objects, their models or pictures were demonstrated during performances – and its educative role. However, experts in theater often believe that *Schola ludus* is a completely non-theater work. They think so because the eight parts of the cycle (plays are called simply *partes*) are a dramatization of Comenius's textbook *Janua lingvarum* (namely of its edition from 1652) – a handbook of Latin and at the same time a small systematic encyclopedia of things that appear in the world. Nowadays, it can come as a surprise, but public performances that focused on matters taught in schools were nothing unusual in the 17th century.⁷

Pars I. of the cycle focuses on the description of the entire world; it discusses how the world came to exist, the parts it is composed of, as well as its mineral resources, flora and fauna. *Pars II.* was devoted to human anatomy and physiology. *Pars III.* demonstrated the sphere of human skills ranging from agriculture and crafts to activities concerning transport and travelling. *Pars IV.* was dedicated to issue of book writing and manufacturing and it also captured the teaching process in the elementary and Latin schools. *Pars V.* depicted university life and briefly introduced the main fields of study. *Pars VI.* was dedicated to the issues of morals and it showed the teaching process at a completely fictional institution, the school of morals. *Pars VII.* showed one's social relations both within the family (act I) and the community (act II describing the founding of an ideal town). *Pars VIII.* discussed obligations of the ruler, politics and affairs in the kingdom (act I), but it was also partly dedicated to basic religious and theological issues (act II).

In *Pars I.*, the entire cycle was introduced by a long scene in which King Ptolomaeus (Ptolomaeus Rex) had scholars and representatives of various domains and activities summoned to his court, so they could relay knowledge about the world to him and his several advisers. It concerns the first five parts of the cycle that thus had the same logical framework; the King and his advisers appeared again in the final play of the cycle.

3. Foreword to curators in the Schola ludus cycle: General information about actors and acting

3. 1. General organization.

According to point 10 of the foreword, noble and respectable viewers were to be seated along two sides of the college yard where the play was staged. These viewers included school curators, noble guests, and possibly also parents of the students (Pt. 1). That

⁶ Cf. for instance various articles in the VOISINE–JECHOVÁ 1994.

⁷ For performances focused on matters taught in schools in the Silesian town of Wrocław see for instance BUDZYŃSKI 1996, 103. For the edition of *Janua* from 1652, see the footnote 14 below.

was the actual audience for the plays. Viewers from among the students were divided into two parts. Our knowledge about the presence of public students during the plays is only based on the words in the foreword (Pts. 6, 10) and on a mention contained in Comenius's so-called autobiography in the treatise *Continuatio admonitionis fraternae* (1669); they were to be seated along the third side of the school yard.⁸ According to the foreword, the fourth side of the yard was reserved for students of the Latin school, for whom the participation at the performance was mandatory, as the plays were part of the teaching, a form of repetition. At the same time, the students of the three classes of the Latin school were also actors in the performed plays and they were to move between the scene and the auditorium (Pt. 10).

Students who coped well with their roles were to be publicly appreciated. When the play ended, the school curators praised the performers for their diligence to motivate them, and actors from poorer background were to receive a small gift as well. The performing students, professors, and parents were invited for refreshments (Pts. 16, 17). The prologue and epilogue of *Pars V.* subsequently state that not only praise, but also a deserved criticism can have educational impact, and it can motivate students to strive for better results.⁹

3. 2. Actors and audience

According to the foreword to the curators (Pt. 10), the actors were to enter the platform for the performance from their seats in the audience and return to their seats again after playing their part. However, it is not known whether this practice was really followed, or rather whether it was really followed for all plays of the entire cycle because in some plays some of the actors were leaving the place where the play was performed through a canvas („*velum*“)¹⁰, behind which there could possibly be other space. On the other hand, in common professional theaters of the 17th century, the stage and auditorium were separated not only physically but by social and psychological barriers as well. However, these barriers were often removed during various non-professional court performances in which members of the nobility performed and thus found themselves in a place typical for actors, considered as people without a home and rights. These barriers were also removed during school plays, when the roles of actors were assumed by the students; it is frequently supposed that these school plays were performed in classes, possibly without actually using a

⁸ There was around one hundred of these students at the Sárospatak school; they underwent additional training there that was to help them in their further studies or practice, and at the same time they functioned as private tutors for students of noble origin. See also KOMENSKÝ 1975, 259.

⁹ KOMENSKÝ 1656, 241, 320.

¹⁰ KĽOSOVÁ 2016, 160–164.

stage. However, in the plays of the *Schola ludus* cycle, it is obvious that the boundary between the auditorium and the place where the play was performed, that is between the actors and the audience, was rather blurred. Nowadays, such practice is quite common but in the 17th century it was unusual. For instance, Comenius's university Bedel (Pedellus) in *Pars V.* (act III, sc. 1) as a matter of course hands out theses of a graduating medic not to the actors, but to personages of the Sárospatak public life directly in the audience. The audience was thus also involved in the story and became part of the play.¹¹

Moreover, the second act of *Pars VII.* includes one peculiarity – the number of performers is gradually growing and no character leaves before the end of the scene. In the eighth scene dissatisfied folk appear worried about having their rights secured. In this mass scene the author requested that the folk should be embodied by “*totus reliquus scholae coetus*”.¹² The Latin school had three classes which means that even if only thirty boys studied in each of these classes, the number of actors in this scene would grow to ninety. However, the classes were usually more numerous in the 17th century; it is known that the *Vestibulum* class had 113 students when it was opened in 1651.¹³ Thus it can be deduced that such number of actors could not come to the place where the play was performed sufficiently quickly and all the same time, unless they were directly among the audience. The folk were to be dressed in peasant clothes or other cheap clothing and equipped with various farming tools. It is thus possible that these viewers who were actors at the same time were sitting in the audience already dressed.

3. 3. Preparing performance: roles, audition, rehearsals

According to the foreword addressed to the curators of the Sárospatak school (Pt. 3), the plays were to be performed by students of *Janua* and *Atrium* classes¹⁴ If there were not enough students in these two classes, students of the *Vestibulum* class could

¹¹ KOMENSKÝ 1656, 300.

¹² *Ibid.*, 414.

¹³ BLEKASTAD 1969, 487.

¹⁴ The classes were called according to the textbooks by Comenius that were used for teaching. The lowest class used the textbook *Vestibulum*; the following one used a bit more difficult *Janua* and the last class used *Atrium*, a practical textbook of Latin rhetoric. All three textbooks were published in Sárospatak in 1652. For full bibliographical references see URBÁNKOVÁ 1959, 97, 103–104, 106. On *Atrium* see also DRUSCHKY 1904, 37–38. – According to an assumption made by Comenius in the treatise *Schola pansophica* (written in 1650–1651), the *Schola ludus* was to be performed only by actors from the highest class (*Atrium*). On the other hand, it is impossible that the author could speak about a treatise, which provably came to exist only in 1654, already in the period 1650–1651. This issue thus remains unclear. See KOMENSKÝ 1992, 220.

help as well (Pt. 3) – extracts from their study texts could also be found in the *Schola ludus* cycle for that matter; moreover, the plays included many easy parts where the actors uttered only one sentence. These parts can be frequently found in *Pars III*. (for instance in act III, sc. 5).¹⁵

Within eight days after a play was performed, new actors for the next performance were to be chosen so that there would be enough time to prepare the next play without detriment to the actual teaching (Pts. 4 and 18). In case the number of students was higher in the school, the individual actors were to be chosen via auditions from among the students understudying the role. Decisive factors in this case were a good oral presentation and gesticulation (Pt. 5). The audition was to take place approximately three days prior to the performance (Pt. 6). These auditions could have had several side effects – the students were more motivated to study their role and thus mastered the curriculum better, and moreover there were understudies available if the chosen students had fallen ill. Depending on the circumstances, it was also possible to organize another performance for the superfluous actors with a limited access for the public, so that these actors would not feel excluded (Pt. 6). In case of an opposite problem – that is an insufficient number of actors to choose from – the more able students were to perform more roles. The author also permitted cutting the text if some of the performers had a hard time memorizing it (Pt. 7).

The foreword thus contains a requirement to hold an audition for particular parts in the play, which was certainly not common in 17th century theaters. Yet it is not known whether these auditions were actually held during the time when Comenius was active in Sárospatak or whether the idea of one more performance for the second set of performers was put into practice. The purpose of this second performance was undoubtedly mainly educational, but even a less official performance would surely help young actors to gain theater experience too.

As follows from the foreword, a dress-rehearsal without the public was to take place one day before the actual performance (Pt. 6); unfortunately, no further details pertaining to this dress-rehearsal are available. Therefore, it cannot be exactly ascertained how and when possible rehearsals prior to the dress-rehearsal took place. Yet since the text contained the requirement to have enough time for the preparation of the performance, it follows that rehearsals were expected to take place. Moreover, some plays included complicated transfers of many actors that had to be trained in advance. For instance, most scenes in the second act of *Pars VII*. required a complicated arrangement because many actors had to regroup. The scenes depicted an election of officers for a newly founded town and the actors were to gradually form groups in order to agree on particular representatives and then to part again.

¹⁵ KOMENSKÝ 1656, 161–162.

According to the foreword, the actors chosen via auditions were to manifest good oral presentation, proper pronunciation, articulation and accent, as well as be able to gesticulate properly (Pts. 5, 11). When acting, the performers were to act with sufficient modesty, to speak readily and to know their lines by heart, and their gestures and approach were to be measured. The play also meant to teach how to act and behave in public. Nevertheless, there was one part that was not to be the subject of any audition. It was the role of King Ptolomaeus, which was not to be given to the most talented actor, but to important students from among the nobility (if needed, it was to be decided by drawing lots). The aim was to guarantee that the ruler would bear himself sufficiently nobly (Pt. 8).

4. The plays as a source of detailed information on acting

4. 1. Characters/actors as a fictional audience and managers of the play.

The previous paragraphs have already fleetingly touched on the topic of the relation between the actors and audience. As has already been observed by Jarmila Veltruská, in many of the plays of the *Schola ludus* cycle, King Ptolomaeus and his suite of advisers function as a sort of second, fictional audience¹⁶ directly in the play – it was because of the King that the various experts in different fields came to present their knowledge and art. Many characters of theater professors who entered the scene in schools depicted in *Pars V.* and *Pars VI.*, also brought their own students with them – that was other acting audience.¹⁷

The group of King Ptolomaeus and his advisers had one more role, though. These actors practically did not leave the acting space during the first plays of the cycle, and at some point they directed the performance. They often issued orders when one group of performers was to finish their performance and other characters were to appear. This role of the group was most striking in *Pars II.* in the three acts of which most scenes ended with the order for groups of actors to leave or enter. The ones that had explained human senses left in *Pars II.* (act II, sc. 4) so that their place could be taken by actors of the following scene. It was done through the following line uttered by the King: “*Acquiescimus: redire vobis ad vestra licebit. Ingrediantur verò, qui nobis mentis structuram affectuumque naturam explicent.*”¹⁸ Therefore, in such situations,

¹⁶ VELTRUSKÁ 2006, 160.

¹⁷ For instance, Medicus in *Pars V.*, act III, sc. 1, addresses the students during thesis defense as “*amplissimi auditores*”. On other occasion, in *Pars VI.*, act II, sc. 1, Philosophus moralis enters the rostrum and “*auditorium sic affabitur*”. KOMENSKÝ 1656, 302, 330.

¹⁸ *Ibid.*, 105.

in the plays of the *Schola ludus* cycle, the King and his advisers did the work that was usually entrusted to a prompter in the 17th century professional theaters. The prompters were the only ones who had the entire text of a play at their disposal, yet it is not known whether the King and his advisers also had such advantage.

4. 2. Two types of texts and acting: presentation and mimetic acting

4. 2. 1. Presentation acting

The first type of texts and acting of *Schola ludus* focused especially on naming and showing the objects mentioned in the text and subsequently demonstrated in the play. It did not have to be only the actual objects, but also their models or depictions, as well as various activities, working procedures, experiments, school expositions, descriptions, and functioning of various machines, etc. This first type of acting was characterized by using numerous stage props. The acting was usually limited to showing the props or activities linked with them. In such cases, the author used expressions written in brackets (especially: *ecce, en, sic, iste, talis*); their aim was to prompt the young actors not to forget to show what they were talking about during their performance. It is not very likely that the students would actually reproduce these words,¹⁹ but on other occasions these expressions were written without the brackets and thus they were undoubtedly spoken out loud. Therefore, the main aim of these scenes and acting employed in them was to present various objects or activities. Both the author and actors openly addressed the present audience – if not the real one, then surely their fellow actors and the fictional audience, King Ptolomaeus and his advisers. This type of text and acting are dominant in the first three plays of the cycle.

As an example of the first type acting, a scene from *Pars V.* (act II, sc. 3) can be mentioned where scales and their functions are presented and their parts are named. In *Pars IV.* (act II, sc. 1), Notarius chooses a quill, adjusts it for writing, and then shows how Oriental nations write from the right to the left and from the top to the bottom. More complicated was the presentation of a production process in which hard liquor was made in a distilling apparatus or the scene in which a cook showed how to scale fish and manipulated with various ingredients for cooking (*Pars III.*, act II, sc. 5, 6). In *Pars I.*, the audience could watch the presentation of physics experiments (for instance act II, sc. 4).²⁰

¹⁹ Cf. for instance below footnote 36.

²⁰ KOMENSKÝ 1656, 41, 144–147, 184–186, 270–271.

A transition phase between scenes of the first and second type can be found already in *Pars III*. (act III, sc. 5): A Potter (Figulus) sits down behind a potter's wheel and explains that he uses it to make pots and other dishware. The student was not able to make new products, so the author had to give up on the idea to show the audience the real craft and thus prescribed the actor other program. The actor states that he could make dishware using the potter's wheel, but that it is not possible to make bricks on it, which he also demonstrates and then finishes in disgust. The note in the text reads: "*Tentet componere, illa verò dilabantur semper: donec pertaesus abjiciat et surget.*"²¹

4.2.2. Mimetic acting

Some plays of *Schola ludus* contained parts with a more complete storyline demonstrating interpersonal relations, common ceremonies held in the real world, models, and advice on how to behave in various situations, etc. It means that the portrayal was different in this case. The texts of the second type required a bit more advanced acting and gesticulation resembling real life; it thus went more in the direction of a mimesis. This second category also encompasses various scenes in the second act of *Pars VI*. depicting repulsiveness of character flaws and sins (gluttony, stinginess, ambitiousness and pride, excessive curiosity, unreasonableness, laziness), etc. These traits were often exaggerated and these scenes were not always of a realistic nature.

Psychologically motivated plots are absent from *Schola ludus*. Yet sometimes students had to portray not only physical but also emotional states: humble respect, amazement, unease, ignorance, deep contemplation, despair, etc. These fully fall under the second type of scenes and acting.

In *Pars III*. (act II, sc. 2), representatives of agricultural professions were summoned to the court, and according to an introductory note to this scene, they were to behave with the humble respect of common people upon their arrival ("*rusticâ... Regis adoratione*").²² In *Pars V*. (act II, sc. 5), two students find out during an exposition on geography that the Sun is much bigger than Earth – which they have just explored using a globe – and that all other stars are also bigger than Earth. They are both amazed, and according to the author's note this amazement should be portrayed as follows: "*Discipuli coelos suspiciant, manus complodant, suspirent.*"²³

²¹ KOMENSKÝ 1656, 160. As regards the potter's wheel, it was probably only a partly functional model rather than a real wheel since the real one was too heavy and thus difficult to manipulate with.

²² Ibid., 127.

²³ Ibid., 284.

University Beadle (Pedellus; *Pars V.*, act I, sc. 2) speculates about getting a university degree as well and in between he secretly (loudly in front of the audience) reads doctoral theses on law only to find out that he understands nothing. He thus rolls his eyes, shakes his head and after that he waves it aside, drops the idea of getting a doctoral degree and nails the theses to the door as he has been ordered to do.²⁴

In the opening scene of *Pars VI.*, we encounter for the first time Amphiethus, a young man who has found himself at moral crossroads and a life decision to make upon finishing his studies, who behaves as follows: “*Prodibit, lentè obambulabit, subsistet identidem; jam humi oculos fingens, jam ad coelum elevans, veluti profunde meditabundus.*”²⁵

Some characters scratch their heads to show unease. A bad father²⁶ who drinks, neglects his children, and makes them starve does so when a publican starts to demand money from him and he does not have it. Lazy peasant Corydon²⁷ lies around, scratches his head and stares at scattered wood for a long time wondering whether he should pick it up to deserve a breakfast that was offered to him. He attempts to collect the wood, but he fails, and then he tearily decides not to perform any work and he would rather go hungry, after which he abruptly sits down. The process of internal struggle between laziness and hunger is thus portrayed by Corydon in an acting piece that could have lasted up to several minutes (*Pars VI.*, II, 3).²⁸

In *Pars VI.*, there is a student reasoning with a Scrooge (Avarus) and explaining to him that he does not need several canes because having more of them could mean he might lose them all, to which the Scrooge has no answer. According to the author’s note in the text, this state of mind should be portrayed as follows (*Pars VI.*, act II, sc. 4): “[*Avarus caput tantùm projiciet: quasi respondere nolens aut nesciens.*]”²⁹

In the first act of *Pars VII.* (act I, sc. 6), one of the conversing fathers explains that he must separate from his adulterous wife. To express his despair, he “*abrumpet sermonem, complosis manibus, suspirioque et gemitu*”.³⁰

²⁴ KOMENSKÝ 1656, 308–309.: “(Tum Pedellus oculos elevans et capite nutans dicet.) Sublimia haec sunt, nescio an omnia intelligam. (Et mox projecta manu) Mittam illas de doctoratu cogitationes.”

²⁵ Ibid., 322–323.

²⁶ In the list of characters, this one is labelled as “*Malus paterfamilias*”, in the text (*Pars VII.*, act I, sc. 4) mostly as “*Prodigus*”. KOMENSKÝ 1656, 368, 383–385.

²⁷ V. VERGILIUS 1915, 3, 18–21 (2, 1 and 7, 2–70).

²⁸ KOMENSKÝ 1656, 337.: “[*Ille aspectabit diu, scabet caput, tum se demittens prehendet tollereque tentans, gemit: Ah, Ah! Tandemque dimittet, istis verbis:*] *Essurire malo quàm laborare. [Et projiciet se ad sedendum.]*”

²⁹ Ibid., 343.

³⁰ Ibid., 391.

4. 2. 3. Contact acting and live action.

The actors of *Schola ludus* were not to avoid mutual physical contact. Characters in many plays shake hands; a graduation officer ceremonially kisses a newly qualified doctor (*Pars V.*, act III, sc. 4). The above-mentioned bad father (*Pars VII.*, act I, sc. 4) coarsely pushes away his starving sons, one of the onlookers pulls the rogue's ragged clothes, and when the guilty father attempts to run away, his creditor catches and holds him.³¹ In a scene depicting a students' celebration, *beania*,³² two university novices are being kicked and their hats knocked down from their heads with a stick; Depositor who conducts the entire ceremony in the end pretends that he symbolically rids them of worldly morals using axes and saws (*Pars V.*, act I, sc. 4). The top example of contact acting – which is usually attributed to more popular or comic performances – is the scene with two Revelers (Helluones) in *Pars VI.* (act II, sc. 4), which is basically conceived as a serious one. The note in the text reads: “[*Tum prodeant Helluones duo, ventrosi et buccosi; alter patinas gestans, alter urceos tres vel quatuor cingulo appensos habens, unum verò maximum in manu: titubans uterque et lapsans, amplexantes tamen se interdum cum júbilo incondito; rursusque rixantes et pugnos sibi intentantes aut etiam ingerentes. Quos aliquamdiu spectans Professor cum suis, tandem dicet ad suos:*]...”.³³ This live action – which had to last quite some time in order to show everything the author had required – was not backed with any text; the students were supposed to improvise the quarrel and fight. It follows from the examples mentioned in this paragraph that the participants of this drunken brawl had to move quite energetically at some points.

4. 2. 4. Special cases of acting action

The above-discussed two types of acting and scenes are not always clearly delimited and separated. Slightly outside the two above-mentioned types of acting and gesticulation are prologues of the plays. Calm entrances of characters reciting the prologues were meant to pacify the audience and help to control it. For instance, in *Pars I.*, Prologus “*prodibit... cum reverentiae gestibus, restitans, taciteque circumspectans*”.³⁴

³¹ KOMENSKÝ 1656, 383–385.

³² *Ibid.*, 315. As regards the *beania*, Martin Luther and Philipp Melanchton wrote an approving testimony in 1540. Luther's testimonial was later included in a publication on this type of students' celebration accompanied with engravings that show what such a scene could approximately look like in Sárospatak. See DINCKEL–LUTHER–WIDEBRAM 1578.

³³ KOMENSKÝ 1656, 253, 340.

³⁴ *Ibid.*, 21. Generally formulated encouragements to show respect are probably the most frequent instructions in the *Schola ludus* cycle pertaining to the gesticulation, as all newcomers to the acting space necessarily had to show respect for King Ptolomaeus.

Other special type of acting appeared in scenes in which the students were showing the audience some instructional or entertaining game that could take place in the real life as well. In *Pars IV.* (act IV, sc. 2), this concerned a Latin grammar game in which the actors – that is the students playing the game – were switching places according to the order which followed from their performance in the game.³⁵ Especially telling was the scene in *Pars VII.* (act II, sc. 9) in which the founders of the town had elected their representatives and they could finally discuss the issue of which form of entertainment will be allowed in the community. The approved children's games included a spinning top propelled with a stick, flicking marbles into the hole, and ninepins, etc. A young boy was talking about these games and showing them at the same time. It is difficult to tell to what extent the boy was really demonstrating the games to the audience and to what extent he was just playing and thus showing the audience the reality, not the acting.³⁶

Unreasonable and absurd behavior portrayed through a dramatic parallel can also be counted as a remarkable and special piece of acting. The pedagogical principle (as well as life wisdom) that a properly chosen aim can be achieved only through the proper use of appropriate means was stressed by showing the exact opposite: unreasonable behavior was alternatively portrayed through description and demonstration of futile and meaningless bow shooting. The actor in *Pars VI.* (act II, sc. 2) says: "*Vidi sagittarios, qui sine scopo jaculabantur. Vidi, qui cum se scopum petitorios jactarent, sagittas in aversissima mittebant. Vidi, qui sagittarum locò stramenta, funiculos, plumas, lutum, et quidvis arcui imponebant, magnòque nisu et spectantium risu emittebant. Erant denique, qui quum conspectam in arbore avem dejicere minarentur, tam diu tamen et cunctanter rem egerunt, donec avis avolaret. ... [Haec gestibus ad vivum repraesentabit omnia et singula.]*"³⁷

4. 2. 5. Voice modulation

Comenius's descriptions of the required acting here and there include brief information on the sound aspects of acting. The character reads something "*clarà voce*" or "*clarè*", at other times "*inclamabit*" (*Pars V.*, act I, sc. 3, 4; act III, 1)³⁸. Somebody says something "*voce sublatà*" (*Pars VII.*, act II, sc. 1); a peasant fleeing from the horrors of war comes running in front of the audience "*lamentans*" (*Pars*

³⁵ KOMENSKÝ 1656, 217–219.

³⁶ *Ibid.*, 418.: "*Puellus parvus in medium progressus. Quid autem lusiones nostrae pueriles, etiamne prohibebuntur? Nempe versatio turbinis flagello [ostendat et verset], elisio stupeae glandis è sambuceo sclopo. [Sic.] Et ejaculatio globulorum in scrobiculos [sic], aut jactatio globi ad dejiciendum conos...*"

³⁷ *Ibid.*, 333.

³⁸ *Ibid.*, 249–250, 300.

VIII., act I, sc. 8).³⁹ Lazy Corydon in *Pars VI.* speaks “*lentâ voce*” and when attempting to work he “*gemet*”. Drunken Revelers enter “*cum iubilo*”. The Scrooge pulls a chest with a treasure behind him “*anhelus et gemens*” and when the students at the school of morals chase this socially unacceptable character out of the stage, they him “*clamando esibilent*” (*Pars VI.*, act II, sc. 3, 4).⁴⁰ Sporadically, a pretended whisper can be encountered when one character addresses the other and “*in aurem quiddam dicet*” (*Pars VIII.*, act I, sc. 4).⁴¹ However, instructions as to which of the dramatic characters should be addressed by a speaker are rare in Comenius’s commentaries. Instructions as to which mode of voice should be used were less numerous compared to the instructions regarding the gesticulation. Comenius’s instructions often include only general and unfortunately not very telling encouragements to perform this or that as “*gestu et sono decorô*”, “*voce et gestibus ad rem accomodatis*”, etc. (*Pars V.*, act III, sc. 2; *Pars VI.*, act I, sc. 1).⁴²

4. 2. 6. Facial expressions

The author’s notes give only very few details on facial expressions. The instructions were often limited to eye movements or to indications as to the direction actors should look (“*obtruebitur Regem*”; “*respectabit Regem*” – in *Pars IV.*, act III, sc. 4 and act IV, sc. 4). Amphiethus contemplates and this inner process is manifested outwardly by him standing “*jam humi oculos fingens, jam ad coelum elevans*”; at other times, he hesitates whether to join the company of bad people “*circumspectans tacite per omnes*”. Seldom (*Pars V.*, act I, sc. 4), a note can be found saying that a character smiles (“*subridens*”).⁴³ Quite exceptional is the note on nose movements in the scene about the students’ celebration, in which Depositor walks around the novices accepted to the university “*naresque crispans et obturans*” because they excrete the odor of barbarism.⁴⁴ Another unique note (*Pars VII.*, act. I, sc. 4) is the one according to which the bad father who neglects his children reacts to threats by an onlooker not only verbally but also with grimaces: “*Sannas illi exhibens...*”⁴⁵ Elsewhere (*Pars VIII.*, act I, sc. 3), an instruction talks about the breathlessness of an actor who “*advolabit festinatione anhelus*”⁴⁶ or about gasps of amazed students (see the section on gesticulation above, part 4.2.2).

³⁹ Ibid., 396, 453.

⁴⁰ KOMENSKÝ 1656, 337, 340, 342, 345.

⁴¹ Ibid., 448 (but the text by mistake says “*quidem*”).

⁴² Ibid., 310, 323.

⁴³ Ibid., 214, 235, 281, 322–323, 325. On Amphiethus see also above part 4.2.2.

⁴⁴ KOMENSKÝ 1656, 252.

⁴⁵ Ibid., 384.

⁴⁶ Ibid., 445.

5. Comenius and Lang

5. 1. Rhetoric and scenic gesticulation

In the 16th and 17th centuries, the issue of gesticulation during orations and preaching was discussed in special chapters of rhetorical handbooks, but it was also the subject of various independent treatises.⁴⁷ Experts on the art of rhetoric were of the opinion that elements of scenic gesticulation should not be part of orations. It was so because the gesticulation used in acting was basically considered as something lower, since acting was (similarly to theater) only imitating the unattainable reality,⁴⁸ while gesticulation used when delivering orations (or during preaching) mediated authentic feelings of the speaker to the listeners.⁴⁹ However, next to handbooks on rhetoric and preaching, independent works on this topic focused on stage gesticulation slowly started to emerge. The article will attempt to roughly compare Comenius's opinions on this issue contained in the notes of the *Schola ludus* plays with the views on acting held by the native of Munich, Jesuit Franciscus Lang (1654–1725).

It is not known which of the ancient or modern-age rhetoric manuals were studied by Comenius. The handbook entitled *Zpráva o naučení a kazatelství* [Report and Instruction on Preaching] – written in the 1590s and giving instructions on how to become a successful preacher – includes only one paragraph on the gesticulation which urges to use moderate gestures. Preachers' movements and gestures were not supposed to be exaggerated or histrionic, but preachers were not to stand still either. Natural and simple gesture and mimic were recommended in line with the preachers' words and personality as suitable. It was not necessary for the speaker to strictly adhere to numerous rules prescribed by various authorities.⁵⁰ Generally speaking, the gestures and mimic was to be governed by the principles of moderateness and soberness. However, it does not follow from this brief note which authorities and rules were meant by Comenius when cautioning against their servile application.

5. 2. Franciscus Lang and his treatise

Lang's work entitled *Dissertatio de actione scenica* (published only in 1727 after

⁴⁷ See for instance Brendel 1693.

⁴⁸ Ibid., section I, para. 9; BREITINGER 1624, fols. B iijj[r]–B V[r]; STAŠKOVÁ 2012, 12.

⁴⁹ BRENDEL 1693, section II, para. 3.

⁵⁰ KOMENSKÝ 1983, 93.

Lang's death) was intended as an aid for teachers rehearsing theater plays with their students since plays formed an integral part of Jesuit approach to teaching.⁵¹ It is assumed that the work reflects the situation of the period that had prevailed earlier. This is confirmed by the fact that Lang quoted works on rhetoric by 16th and 17th century authors who were mostly members of the order as well.⁵² However, in addition to these works, Lang surely drew from handbooks on acting too because the basic space for acting and the resulting stage walk that the author requires to be used on the Jesuit stage⁵³ were naturally not discussed in handbooks on rhetoric. The gesticulation described by Lang is stylized, the acting does not require physical contacts between actors, and cultivated movements, to which preaching and oration conventions gave a fixed meaning, have to be carefully rehearsed. There also existed a number of faults that were to be avoided according to Lang.

When actors perform some activity on the stage, they should only hint it since it would be ridiculous to really carry out manual work or activities when it clearly follows from the text what is meant (the listed examples namely include chopping wood, bow shooting, beating with a stick, kicking the ground, and throwing a ball).⁵⁴ Yet the plays of the *Schola ludus* cycle are largely based on directly demonstrating various activities and crafts. One character shows how to work the land using various hand tools, other demonstrates how to thresh grain, a young actor cleans fish in front of the audience, another student is not throwing a ball for that matter, but he demonstrates how to play with a spinning top or to flick marbles. One of the plays of the cycle even includes bow shooting, although intentionally imperfect and unsuccessful (as has been described above, part 4.2.4).⁵⁵

Furthermore, Lang maintained that demonstration of anything disgraceful or not sufficiently polite should be avoided. However, Comenius incorporated such – from

⁵¹ LANG 1727; JACKOVÁ 2006.

⁵² The quoted authors included Jesuit Nicolas Caussin (1583–1651) and his treatise *De eloquentia sacra et humana libri XVI*. (first published in 1617); Capuchin Amadée de Bayeux (Amadeus Bayocensis, died in 1676) and his work *Paulus Ecclesiastes sive Eloquentia Christiana*; Spanish Jesuit Ciprian Suárez (1524–1593) and his treatise *De arte rhetorica libri tres* (first published in 1591); Jesuit Jean Voel (Joannes Voelus, 1541–1610) and his work *Generale artificium orationis*; Jesuit Joseph de Jouvancy (Josephus Juvencius, 1643–1719) and his handbook *Magistris Scholarum inferiorum Societatis Iesu de Ratione discendi et docendi* (first published in 1691). On the topic see also KLOSOVÁ 2017, 133–136, 139–140.

⁵³ Lang devoted the entire fourth section of his work to stage posture and walk: feet were never to be oriented parallelly; one should always point in oblique direction, since it enables the actors to easily shift into motion according to Lang. He called this basic posture the “stage cross” and similar position of the feet should be maintained also during stage walk: “*Quem standi et eundi modum deinceps lubeat crucem scenicam dicere...*” LANG 1727, 18–25.; JACKOVÁ 2006.

⁵⁴ LANG 1727, 35–36.; KLOSOVÁ 2017, 136.

⁵⁵ KOMENSKÝ 1656, 128–129, 143, 353, 418.

this point of view problematic – situation into *Pars VI.* (act II, sc. 4). The aim of the scene is to condemn the vices of drunkenness and gluttony, but one cannot fail to notice that before these vices are fiercely condemned by the Professor of temperateness (*Temperantiae professor*), both sins are vividly demonstrated in an improvised scene of two fat Revelers. The drunkards were to abundantly holler, staggeringly hug each other and to threaten with their fists and punches etc.⁵⁶ This demonstration of rude behavior has its purpose in Comenius's play, and it is a bit more realistic than compared to Lang who would spare realism in such situations. What Comenius describes is a realistic row which was alien to Lang's stylization.

The gestures considered by Lang as unacceptable⁵⁷ include *inter alia* also the scratching of one's head, since as Lang maintains "*caput aliamve corporis partem [ungvibus] scabere indecorum est*".⁵⁸ As we know, this gesture appeared in *Schola ludus* as well, where two characters feel unease and scratch their heads. Both embody the examples of problematic and low characters: the bad father and lazy peasant Corydon. Respectable and thoroughly polite characters express their contemplation and hesitation through other means: they pace up and down, sigh, look around, or turn their eyes towards the sky.⁵⁹

6. Conclusion

It follows from the above-quoted excerpts from *Schola ludus* that notes in the text of scenes pertaining to theatrical rendition were very numerous. Additional information and recommendations can also be found in the detailed foreword addressed to the curators. In Comenius's older plays, *Diogenes Cynicus redivivus* (1640) and *Abrahamus Patriarcha* (1641), instructions regarding the theatrical rendition usually concerned only the two lead roles. In *Schola ludus*, the author's notes are addressed to many appearing characters whose function in the individual plays – not to mention the entire extensive cycle – cannot be regarded as especially important. In the case of the cycle, the theatrical rendition directly contributes to demonstration of activities and various objects in the parts focused on presentation. The actors directly address the audience (especially the fictional audience directly involved in the plays) for whom they demonstrate the given objects, phenomena, activities, or experiments. In parts where the acting rendition goes more in the direction of mimesis, imitation of the reality in theater, the actors' behavior not coming directly out of the world of the play suitably supplements the author's words (prodigal father who finally had to face

⁵⁶ *Ibid.*, 340.

⁵⁷ LANG 1727, 35–36, 38.

⁵⁸ *Ibid.*, 37.

⁵⁹ Like Amphithus, see above parts III.2.2. and III.2.6.

the consequences of his badness) or even substitutes the words in situations where the author considered such form of dramatic rendition more efficient – such as in the improvised scene of a drunken row or in the almost wordless scene with lazy Corydon. From the description of the individual actors' actions, it clearly follows that the performers were not to avoid mutual contact and energetic movements and that the rendition of Comenius's characters on the stage was to be realistic, in principle. The instructions left by Comenius with respect to the theatrical rendition show that he had a clear idea what this aspect of the performance should look like. What the result really looked like when performed by the inexperienced performers from the Sárospatak school is not known, though. On the other hand, since Comenius wrote these instructions, he was probably sure that the performers would manage to follow them. His emphasis on the theatricality of the rendition helped to cover one undisputable given fact of the plays: the plays from the *Schola ludus* cycle were only dramatization of the textbook which did not offer many dramatic moments. It is obvious that Comenius was clearly aware of the fact that acting can significantly influence the impression the audience would have from the performance, as well as the way and how joyfully young actors/students would study their parts and thus repeat the curriculum.

A brief comparison of the author's notes on the gesticulation and acting by Comenius and the work *Dissertatio de actione scenica* by Jesuit Franciscus Lang shows that Comenius required more realistic acting from his actors, which had nothing in common with Lang's manual. In the case of the *Schola ludus* cycle, it would have been impossible to insist on stylized acting and especially on the "stage walk" required by Lang, since both of these things required demanding practicing, but Comenius and the students had only roughly six months to write and rehearse the eight plays.

Although the rules of preaching and rhetoric gesticulation were shared by both Catholic and Protestant authors,⁶⁰ it does not seem that the style of acting outlined by Comenius in *Schola ludus* would draw period criticism in Western Europe. Does it mean that this type of acting was also considered acceptable? It is likely that the acting required by Lang was not established in Central Europe where and when Comenius lived there. And we can only speculate as to whether Comenius's opposition to strictly prescribed rules of gesticulation stemmed from the long-time aversion of his Church to everything overly artistic and thus needless.

⁶⁰ For instance BRENDÉL 1693.

KORNÉLIA DERES

POPULAR ENTERTAINMENT AND NEW IMAGES IN NINETEENTH-CENTURY THEATRE¹

In the following essay, I am going to examine how early nineteenth-century popular performative practices intertwined with novel visual experience and technology, especially in Central Europe. Firstly, I will provide an overview of the role of visual technologies during the era, and how they functioned as mediators between elite and popular art forms. In addition, I will present a short case study on Leopold Ludwig Döbler's visit to Pest-Buda. Döbler was a stage magician and celebrity of Central Europe in the 1830s and 1840s, performing at both German and Hungarian theatres of Pest-Buda. Döbler's performances powerfully showed how technological innovation and popular entertainment were often two sides of the same coin. I am going to focus on his productions which involved a new image technology of the time, calling attention to the spatial experience of urbanizing cities as well as to the new modes of visual representation.

1. Visual Experience and Optical Media

The era of the long nineteenth century² marked a dynamic rise in new visual experiences, allowing European audiences to interact with various optical media both in public and private spaces.³ In a more and more visual culture, the immense creation and circulation of novel technologies, ranging from railways and steamships to dioramas, stereoscopes, and phantasmagorias, affected the way people experienced their environments, their positions in these environments, as well as themselves as subjects.⁴ The interaction with optical devices and outdoor spectacles can be also productively examined as training modes for world perception, which calls for re-evaluating their sensual as well as social functions.⁵ Although the century has often been seen as a mere predecessor of future relevant changes, many of them including mobilization, urbanization, technologization, globalization, and

¹ My research was supported by the CEU IAS Core Fellowship and János Bolyai Research Fellowship.

² The long nineteenth century usually marks the period between the French Revolution (1789) and the first World War (1914), but other categorizations appeared as well, criticizing the earlier periodization's mere focus on Europe and the West, for instance, by Edmund Burke, proposing a period between 1750 and 1950. BURKE, 2000.

³ See FAULSTICH 2004.

⁴ See LEONHARDT 2007; NIELD 2017, 203–226.; MARX 2017, 1–32.

⁵ BOENISCH 2003, 34–45.; DE KERCKHOVE 2001, 501–525.

cosmopolitanism started to become dominant parts of everyday life already in the 1800s.⁶

The key role of visibility, image production and reception, visual objects, and new media experiences in the era all contributed to the emergence of the scopic regime.⁷ Moreover, extending the phenomenological-sensual categories of seeing and being seen, the spread of image technologies also “had an immediate impact on the *Lebenswelt* [the world as experienced]”.⁸ The rising new spaces and modes of seeing became crucial regarding the social and political processes throughout Europe as well that seemed to be located at the crossroads of empires and nation states.⁹ This dialectic situation especially became a major issue in Central Europe where different ethnic groups of the Austrian Empire (Hungarians, Czechs, Slovaks, Croats, Romanians, etc.) were searching for their own national acknowledgement, whereas the Habsburgs tried to maintain a centralized state.¹⁰ Theatres and other public displays, including museums and scientific institutions often served national or monarchical, imperial agendas by creating visual representations of various identities in this era.

Furthermore, with the rise of zoos, department stores, fairs, exhibitions, and panoramas, for instance, a new type of spectatorship was introduced, where the presentation of various – scientific, practical, entertaining, and glamorous – objects and images allowed audiences to form public-based identities in growing urban spaces.¹¹ As theatre historian Peter W. Marx pointed out: “theatrical activities and scenic displays equally added to the image of the new metropolis and turned the social landscape of the new metropolis into a palpable social scene.”¹² The urban dynamics and the various visual displays of these spaces offered a new visual relation of nature and art, and especially scientific or magical performances of visual technologies raised questions about whether images could be trusted at all.

Technologies of vision in nineteenth-century public performances contributed to the structures of cities as well as life in these urban environments, affecting the scenes and modes of spectatorship. As theatre historian Sophie Nield summarized the effects of new image technologies on nineteenth century Western social realities: “The organization of visual culture extended itself into consumption, shopping, and urban spectatorship; new forms of entertainment and education emerged, such as the public museum, scientific exhibitions, waxworks, domestic photography and the

⁶ SCHIVELBUSCH 2004, 92–99.; GITELMAN–PINGREE 2003.

⁷ SCHWARTZ–PRYSBLYSKI 2004, 7.; JAY 1993.

⁸ MARX 2017, 18.

⁹ *Ibid.*, 4–12.; MCCONACHIE 2010.

¹⁰ See FEICHTINGER–UHL, 2010.

¹¹ ARMSTRONG 2008.

¹² MARX 2017, 22.

illustrated newspaper [...].”¹³ The new types of visions, in close relation to the rise of adjustable lighting, allowing a new dynamic of artificial dark and light, changed the limits of performative imagination, including scenes and materials of distant geographic or historical locations, optical illusions, or even stage scenography.

Within this context, popular performances often served as the most effective and successful means of knowledge transmission, especially regarding new visual knowledge, offering interconnections of image technologies, theatricality, wonders, and scientific findings.¹⁴ The history of the vivid linkage between magic and science goes back to centuries, including examples such as *The Book of Secrets* by thirteenth-century philosopher and theologian, Albertus Magnus describing properties of the natural world that is or is to be used for making magic, or seventeenth-century mathematician, physicist Isaac Newton’s attraction to the occult and alchemy, or the fact that the nineteenth-century father of modern magic, Jean-Eugene Robert-Houdin was an skilled scientist conducting early experiments in electromagnetism, inventing various devices, and building mechanical figures.¹⁵ What popular visual entertainments and demonstrations during the first half of the 1800s added to this story was wide audiences’ encounter with a new experience of vision, namely subjective vision, which changed the relation between external nature and observer by emphasizing that sensory and perceptive experiences depend more on the human sensory functions than external stimulus.¹⁶ This way, vision itself became questionable, moreover, as art historian Jonathan Crary put it, “faulty, unreliable, and, it was sometimes argued, arbitrary”.¹⁷ The altered relation of images, spectators, and sensory experience relocated the body into the act of watching, seeing, and observing.¹⁸

In addition, the hierarchical status of vision as a superior sensual mode interconnected with the growing importance of theatres as iconic public spaces in European societies, where educational and political issues, social questions, entertainments, fashions, and technical innovations were diversely staged.¹⁹ Consequently, theatres were able to offer a space for lively interconnections between popular and high culture through the experience of the spectacle. Furthermore, the representational codes of theatre and science shared some relevant structural interrelations such, as the location of the ideal observer, or the spatial and temporal organization of seeing and acting, as theatre historian Helmar Schramm pointed out.²⁰

¹³ NIELD 2017, 204.

¹⁴ REILLY 2013; FYFE–LIGHTMAN 2007; ROBINSON 2014, 135–148.

¹⁵ SEE COLLINS 2010, 1–44.; NEWMAN 2019; STONE 2012, 264–66.

¹⁶ CRARY 1999, 11–12.

¹⁷ *Ibid.*, 12.

¹⁸ See also SCHOENMAKERS–BLÄSKE–KIRCHMANN–RUCHATZ 2008.

¹⁹ MARX 2017, 25.

²⁰ SCHRAMM 1995, 114–118.

I would also argue that these fields were interconnected through the performativity of technological innovations. New visual technologies were often presented first in the context of science, and then in the context of popular entertainment, and sometimes in the context of popular education, so they were different and variable sides of the same coin. On the one hand, nineteenth-century theatres often hosted stage magicians and experimental physicists or integrated new visual technologies in the scenography, presenting scenes of wonders and spectacles. On the other hand, most popular performers including science popularisers or magicians used various techniques of theatre staging and representation and established theatrical touring routes, and modes of advertisements; furthermore, these productions played a relevant part in the economic success of theatres. It is essential to acknowledge the circulations among theatre, science, magic, visibility and performativity in order to comprehend why the century was often called “a theatrical age”²¹.

Therefore, analysing the circulations of various popular performances and their role in introducing new types of image technologies and spectatorships, consequently allowing the modern subject to be formed, can reveal a cultural history of Central Europe in the early nineteenth century, which is a history of performative spectatorships. Under this term I am referring to spectatorship as an active, formative, and embodied mode of perceiving and organizing reality and the human self within this reality, and as a consequence, having an impact on performing the self on- and off-stage. One of the best known popular performers who successfully promoted a new type of vision in nineteenth-century Central Europe and accordingly created new relations among images and spectators was stage magician and illusionist Leopold Ludwig Döbler (1801-64).

2. Magic and Knowledge Circulation

Even Döbler’s nickname, the *Zauberprofessor*, situated his work at the border of science and magic. Presenting optical shows to contemporary audiences, Döbler became one of the most influential popular performers in Central Europe during the first half of the nineteenth century. Döbler started his career as a magician in 1826, putting on shows in the Leopoldstadt Theater in Vienna, and in nearly thirteen years, he not only earned the nomination “artist of the Prussian court” with his optical shows, but also accumulated a considerable fortune. Döbler was based in Vienna and left a mark not only on contemporary stage magic, but also on local material culture since postcards, stamps, Biedermeier bouquets, chocolates, pretzels, “hats,

²¹ MARX 2017, 1.

gloves and neckwares à la Döbler”²² were sold in shops of the city, and later, a street in Vienna was also named after the performer.

Besides, he was touring all over Europe in the 1830s and 1840s with premieres in several cities and countries including German, Russian, Swedish, English, French, Belgian, and Dutch territories.²³ Döbler presented not only magic tricks, but also phantasmagorias, automatons, dissolving views, and moving image projections on various stages of Europe, attracting diverse audiences ranging from middle class spectators to members of the elite and even monarchs. Famous supporters of Döbler’s scientific magic were Goethe, Chancellor Metternich, and Emperor Franz II, among others.²⁴ However, Döbler was not only a skilled showman, but also someone who had a former education in physics, and he actively used his scientific knowledge in developing the shows, including the use of hydro-oxygen microscope or limelight in image projections.

Döbler represented an eminent example of touring stage performers in nineteenth-century Central Europe, the role of whom carried a double effect: one was fulfilling the imagination of a globalising Europe, whereas the other was encouraging the emancipation processes of various nations through; for example, performing in newly established national theatres or creating repertoires with national content. The case of the Austrian Empire seems especially interesting in this respect since in the given era, it embraced a multicultural territory, where processes of exclusion and inclusion, nationalistic as well as imperial interests, trans- and intercultural exchanges formed social reality. Often described as a contrastive area, under the Habsburg reign “no single province was inhabited only by members of one cultural or ethnic group or one religious denomination, speaking only one language”.²⁵ Within this context, identifying the practices and routes of popular performers can help to understand and acknowledge the Habsburg Monarchy as culturally diverse, dynamic and interactive. Therefore, a specific focus should be placed on how national and global agendas were added to contextualizing the productions, connecting the spread of visual wonders to identity formation as well as to the authorship and location of staging new images.

The circulation of not only routines and performers but also technologies and visual devices offered a chance for local performers in Central Europe to learn techniques from established colleagues, and it also served as a method of introducing new scientific findings and technologies into emerging national communities. Popular performance culture enabled the circulation of knowledge formation regarding per-

²² CHRISTOPHER 1991, 69.

²³ GRUBER 2016, 28.; WURZBACH 1865, 426.

²⁴ KOLTA 2003, 83.

²⁵ FEICHTINGER-COHEN 2014, 5.

ceptual conventions, new visual apparatus, and connected scientific findings among transcultural and early globalizing audiences of Central Europe.

Döbler visited Pest-Buda in 1840 and 1843, as part of his European tour including locations such as Vienna, Győr, Bratislava, Leipzig, London, for instance. At that time, Pest-Buda was not the political capital of Hungary, since the Hungarian parliament assemblies were held mostly in Bratislava. However, Pest-Buda as a city had already started to gain importance in the second half of the 18th century under Maria Theresa's reign, and it gradually became an administrative, legislative, and cultural centre. Consequently, the city served as a model in fashioning a modern way of life with its urban designs and cultural goods, while trying to maintain new Hungarian national institutions such as the National Library (1802), the Hungarian Academy of Sciences (1825), or the Hungarian National Theatre (1837). The city eventually became the co-capital of the empire in the last third of the century.

Pest-Buda was an important Central European touring location and offered an important opportunity for local audiences to get familiar with various optical illusions, technologies, scientific findings, perceptual conventions, and modern vision, which also gave rise to local performers trying to follow the paths of mainstream circulation. In this respect, Döbler's tours across Central Europe functioned as medium for knowledge formation, allowing national communities to adopt the new visual devices or technologies and advertise their own performers who would integrate so called national topics into similar optical shows. Apart from that, Döbler's premieres in Pest-Buda were accompanied by active political discourses where both German and Hungarian communities of the city tried to use the performer and his productions for their own political agendas. As other renowned performers, Döbler was invited to perform both at public theatres and at private venues of the elite societies in the city. Therefore, he performed both at the German theatres and at the newly founded Hungarian National Theatre. As I mentioned before, national theatres in Central Europe as public spaces were used to strengthen cultural identities, and, consequently, the venues where Döbler's new images were shown became a central issue in the reception process.

Regarding Döbler's tour in Pest-Buda between 26 October and 22 November 1843, contemporary reviews show that the artist's presence and productions were situated on the one hand in a technology-focused discourse in connection with the newness of the presented visual experience and on the other hand, in a nationalistic discourse with a main question of whether Döbler should only perform in the German theatres of the city. In addition, most articles and reviews praised Döbler's optical productions in both German and Hungarian journals and newspapers. During Döbler's tours it was not exceptional when members of the audience with valid tickets were forced to go home because of the intolerable crowds gathered before the

productions.²⁶ On the other hand, there were some negative reviews in Hungarian journals such as *Regélő Pesti Divatlap* [Regélő Fashion Magazine of Pest], *Honderű* [Serene Homeland], which criticised Döbler's productions because it stole the stage from national dramatic quality content.²⁷

3. Travelling Technology and Transformative Images

A review on Döbler's production at the Hungarian National Theatre in the journal *Világ* [World] gave a close and vivid description of the visual and bodily experience including elements like total darkness, silence, the transformation of colours, the sharpness of the images, and a blue sky turning into a city landscape: "Before the magic tricks begin, spirit lamps go off, leaving the audience in an annoying total darkness. After the curtain is raised, we see the purest azure blue sky with wreath-like clouds flying around, and we are watching the coming wonders silently. In the middle of the azure blue sky, spots are appearing, turning into questionable objects – similar to *fata morgana* or mirage; the nice blue is blurring, and the clouds are melting into stone walls and buildings everything is clearing, becoming alive, coming closer, and getting a natural colour – until we see a magnificent image of an Italian castle and its city Ilri".²⁸

The account strengthens that Döbler became most popular in 1843 through presenting a new image technology of the time to Central European audiences, namely, the dissolving views. Dissolving views, as popular forms of nineteenth-century visual entertainments, were mainly associated with inventor and showman Henry Langdon Childe. The technique was based on projecting with double or triple magic lanterns, while performing a transition from one projected image to another different one, allowing to present spatial jumps. This meant that one picture faded out as the new one faded in, while the light remained constant intensity, creating a gradual transition. The origins of dissolving views date back to the 1820s; however, some suggest that they go further back in time, to the first years of the 1800s.²⁹

Magic lantern, the apparatus behind the projection of dissolving views, illustrates how devices of science could easily turn into tools of magic and then back into instruments of popular education. Created in the seventeenth century as an element in the emerging scientific field of optics and light theory, the magic lantern provided the first opportunity for projected visual storytelling, but apart from scien-

²⁶ [N. a.] "Helybeli újdonságok" [Local News]..., 1843, 308.

²⁷ KUTHY 1843, 798.

²⁸ [N. a.] "Fővárosi hírek 's események" [News and Events in the Capital]..., 1843, 706.

²⁹ HEARD 2006, 197.

tific demonstration, it soon became a device for causing deception and fear.³⁰ The protagonists in the history of *laterna magica* from the seventeenth century included Huygens, Walgensten, Griendel, Musschenbroek, Schröpfer, Robertson, and Philidor.³¹ During the early nineteenth century, theatres (and also museums) in London, Berlin, Vienna, Madrid, Paris, New York or Mexico City hosted the new genres that emerged around the magic lantern such as phantasmagorias or ghost projections, popular education, and illusion shows, offering adventures and mysticism through visual journeys to distant, exotic territories or presenting deceased famous individuals.³² It is important though that these shows were usually situated as multimedia sensory experience with various acoustic ingredients, such as noises, and sound effects of thunder, rain and bell,³³ and one should not forget about the kinaesthetic effects of the spectators' bodies either.

Within this context, the technique of the dissolving views was inspired by both the diorama and the phantasmagoria; however, while the diorama usually allowed the presentation of various phases of the same image (such as sunlight turns into moonlight, ships before and during fire), the dissolving views could show the transformation of various images. Furthermore, during phantasmagoria presentations, the performer and the magic lantern itself as the tool behind the wonder were both consciously hidden in order to create a high efficiency of showing horror images, usually ghosts, during seance, for example. In contrast to these techniques, dissolving views allowed visual story telling with multiple locations presented, and usually the transformation itself, when one image dissolved into another was associated with fantasy, dreams, and imagination because of its visual characteristics. As suggested by media archaeologist, Erkki Huhtamo:

Dissolving views [...] shifted from topic to topic, and between levels of reality, gliding into fantasy and back again. Their transformations followed the logic of dreams rather than rivers, trails, or marching armies. [...] The moving panorama represented linear continuity, whereas dissolving views were associated with non-linearity, transformations, and fuzzy edges.³⁴

Döbler played a significant role in introducing and circulating the dissolving views technology among Central European audiences. While magic lantern projections were initially associated with the family business model,³⁵ from the 1830s, artist

³⁰ ROSSELL 2006, 134–37.

³¹ Ibid.

³² KOLTA 2003, 76–77.

³³ BARBER 1989, 4–75.

³⁴ HUHTAMO 2013, 271–72.

³⁵ KOLTA 2003, 76.

entrepreneurs started to demonstrate an economically viable model of image projections. In the 1840s, the already mentioned showman, Henry Langdon Childe, was one of the best known popularisers of the dissolving views technology at the Royal Polytechnic Institution in London. The institution was opened in 1838 to provide the public with “a practical knowledge of the various arts and branches of science”,³⁶ and soon became one of the most important venues for popular science demonstrations within Europe. Döbler visited London in 1842, when he performed his magic tricks and optical illusions under the title “Natural Magic” for three months at the St. James Theatre,³⁷ attracting spectators such as the royal family. He performed “numerous new experiments” and old one such as “The Miraculous Washing, and Flora’s Gifts”.³⁸ It was during this tour, when Döbler could see one or more of Childe’s dissolving views presentations at the above-mentioned institution. In addition, he also got a chance at the dawn of mass production to purchase double magic lanterns which were used for the projection of dissolving views. The fact that Döbler might use devices bought in London was reflected in an 1844 newspaper article as well: “The whole Europe is paying for Mister Döbler, giving him the opportunity of buying his impeccable tools on English land.”³⁹ Döbler first presented his own dissolving views in 1843, a year after his London tour, at the Theatre in der Josefstadt in Vienna, which was followed by the European tour in the same year, including the city of Pest-Buda.

Characterized also as a “chaotic confusion of colours”,⁴⁰ contemporary audiences of Pest-Buda welcomed the new modes of image presentation, and most German and Hungarian journals of the time portrayed Döbler as an artist celebrity who would create full house performances in national theatres, so it was also handled as a considerable economic gain. It is essential to notice that these productions were embedded in contemporary theatre culture; therefore examining early visual technologies is not only relevant as pre-histories of film,⁴¹ but rather in the horizon of nineteenth-century theatre and theatregoers, which provided the basic context for understanding how new visual experiences were situated as perceptual conventions. When performing in theatre institutions, Döbler’s shows were preceded by other productions, usually comedies or music shows, so even though the optical illusions represented the highlight of the evening as suggested by the playbills’ typography, they were never situated as solo shows.

³⁶ [N. a.] *Prospectus*, 1837.

³⁷ CHRISTOPHER 1991, 71.

³⁸ [N. a.] St James’s Theatre, King Street... 1842.

³⁹ [N. a.] ”Sajtó-őr” [Press Guardian]..., 1844, 47.

⁴⁰ [N. a.] ”Nemz. szinh.” [National Theatre]..., 1843, 1343.

⁴¹ Döbler’s dissolving views practices have already been examined as part of movie history: SCHLAGER-GRUBER, 2001.

Döbler's dissolving views confronted Central European audiences with a new transformation of images which could be connected to both outer and inner mobilization: on the one hand, the urbanizing environment with faster vehicles could be grasped in the experience, and on the other hand, the fantastic contents of the mobile human mind also reached its visual representation. As a consequence, the transformative images represented a novel visual experience for both the German and Hungarian communities in Pest-Buda. As summarized in one of the reviews:

The last image was especially surprizing: a country image in winter colours, the house was covered by snow, icicles were hanging from the rooftop, children were standing on slippery ice, trees were covered by frost, while in the background mountains could be seen – and the same land suddenly turns into the most beautiful summer image, the snow disappears, the trees are green, the land is a green velvet carpet, the foggy air turns into the purest azure blue, and the ice melts into a clean creek, and all of this was presented in such a strange way as if we could look into nature's transformation itself. [...] Döbler's images were not panorama, not diorama, not cosmorama images – but something brand new and peculiar.⁴²

⁴² [N. a.] "Fővárosi hírek 's események" [News and Events in the Capital]..., 1843, 706.

KOVÁCS VIKTOR

„LÁTNI? – A CSILLAGTŰZI KIRÁLYNÉT LÁTNI?” –
AZ INTRIKUS NŐI FIGURA, ILLETVE AZ ÉJ
SZIMBOLIKÁJÁNAK ÖSSZEKAPCSOLÓDÁSA CSOKONAI
VITÉZ MIHÁLY *DIE ZAUBERFLÖTE*-FORDÍTÁSÁBAN

1. Bevezetés, keletkezéstörténet

A Freihaustheater 1791. szeptember 30-án mutatta be Emanuel Schikaneder *Die Zauberflöte*, azaz a *Varázsfuvola* című tündérajátékát. A mű Wolfgang Amadeus Mozart nagy erejű, formákban gazdag zenei nyelvén keresztül vált örök érvényűvé. „Csakis Mozart gyönyörű zenéje teszi ezt a zagyvalékot elviselhetővé...” – írja a librettóról Kereszty István a Schöpflin Aladár által szerkesztett *Magyar Színművészeti Lexikonban*. Kereszty az 1931-es cikkében az utókor kritikáját fogalmazza meg Schikaneder túlpompázott, olykor logikai bukfencekbe futó romantikus cselekményvezetésével kapcsolatban.¹ A korabeli sajtóreflexiók és a fennmaradt dokumentumok páratlan sikerszériáról számolnak be: a bemutató után tíz évvel, 1801. február 24-én a császári operaház, a Kärnthertor-Theater is műsorára tűzte a *Die Zauberflötét*.² A tényleges magyar nyelvű ősbemutatóval kapcsolatban ellentmondásos információk ismeretesek. Eleinte németül játszották, Budán 1793. február 17-én, Pesten 24-én.³ Pukánszky Kádár Jolán a Nemzeti Színházba, 1877. február 17-re helyezi az első magyar nyelvű előadás helyét és idejét.⁴ A *Magyar Színművészeti Lexikon* szerint ez csupán egy emlékezetes előadás felújítása volt, vélhetően az 1820-as években Kolozsváron már bemutatkozott Schikaneder műve, illetve vendéjjátékként más városokba is eljutott „*Varázssíp*”, illetve „*Tündérsíp*” címmel. „*Bájsíp*”-ként a Pesti Magyar Színház (Nemzeti Színház) első évtizedeinek sikerdarabjává vált.⁵

A magyar bemutató körülményeinek tisztázatlansága természetesen a fordító személyét illetően is fennáll. A Nemzeti Színház felújításának szövegét Böhm Gusztáv készítette,⁶ Kereszty cikke vélelmezi, hogy a kolozsvári rendezés Pály Elek fordítását használta.⁷ Pukánszky szintén számontartja a Pály-féle változatot, de azok között a szövegvariánsok között említi, amelyek sosem kerültek színpadra.⁸

¹ KERESZTY 1931, 412–413.

² Uo.

³ Uo.

⁴ PUKÁNSZKYNÉ 1954, 62.

⁵ KERESZTY 1931, 412.

⁶ Uo.

⁷ Uo.

⁸ PUKÁNSZKYNÉ 1954, 62.

A tanulmányom középpontjában a *Die Zauberflöte* magyar nyelvű fordításainak összehasonlító elemzése áll. Mivel a kutatás kezdeti folyamatáról van szó, nem vállalkozhatom arra, hogy a teljesség igényével mutatom be az összes elérhető szövegváltozatot, elsősorban Csokonai Vitéz Mihály, Harsányi Zsolt és Pály Elek munkáira reflektálok. Hipotézisem szerint az egyes fordítások hasonlósága és különbsége az Éj Királynőjének alakján keresztül ragadható meg igazán, hiszen a darab egyik legmisztikusabb, legszimbolikusabb személyiségéről van szó. A cikkem tehát az Éj Királynőjének szövegmegnyilvánulásait értelmezi, illetve azokat a további szereplőktől származó közléseket (legyen szó személyközi verbális közlésről vagy szerzői instrukcióról), amelyek az ő alakját határozzák meg.

Az Éj Királynőjének szerepe nemcsak a koloratúrszoprán hangfekvés miatt vált „álomfeladattá” az operaénekesnők számára. A figura karakterfelépítése, indulati összetettsége a drámai alakformálás attribútumai felől nézve is jelentős kihívás. Nem véletlen, hogy az elmúlt két évszázad legemblematikusabb operaénekesnői keltették életre a bosszúszomjas fájdalomanya alakját. 1877-ben a Nemzetiben a legnevesebb hangképző iskolákat megjárt, művészcsaládból származó Benza Ida tűnt fel a szerepben, majd 1885-ben, a Magyar Királyi Operaház működésének második évében Maleczkyné Ellinger Jozefa, aki az előző változat első udvarhölgye volt. 1928-ban a Városi Színház színpadán a tragikus sorsú Zoltán Irén aratott igen nagy sikert a bosszúállás vérszomjas úrasszonyaként.⁹

2. Az egyes szövegpéldák

A bevezetőben már idézett Kereszty-vélemény további lesújtó kritikai fordulatokat alkalmaz a daljáték szövegével kapcsolatban: „Schikaneder szeme előtt csak az a feladat lebegett, hogy minél tarkább cselekményt állítson össze, nem törődött annak zaggyaságával.”¹⁰ A szöveggönyv hibáira, szerkezeti gyengeségeire azonban a mű születésének idején meglehetősen kevesen reflektáltak. „A *Varázsfuvola* pedig épp azért jelent fordulópontot a német opera történetében, mert ez volt az első dalmű, amely a közönség széles rétegeit vonzani tudta” – írja Pukánszky Kádár Jolán, majd a későbbiekben a librettó fontosságát is hangsúlyozza: „...ebben a széleskörű sikerben kétségtelenül nagy része volt a szöveggönyvnek.”¹¹

Pukánszky Kádár Jolán szerint a *Die Zauberflöte* szöveggönyvére irányuló nemzetközi reflexiók is elősegítették azt, hogy a felvilágosodás korának három haladó szellemiségű vezéralakja foglalkozni kezdett a fordítás gondolatával. Batsányi, Verseghy és Kazinczy egyaránt nekiláttak a világhírű daljáték magyarra való átültetésének, ám végül

⁹ KERESZTY 1931, 412.

¹⁰ Uo.

¹¹ PUKÁNSZKYNÉ 1954, 62.

mindhármuk műve töredékben maradt. Valószínűsíthető, hogy a korban már-már divattá váló fordítási ambíció jutott el Csokonaihoz, aki aztán a teljes művet átültette magyarra. Ez a munka azonban korántsem mutat olyan egységes képet, hogy Csokonai kizárólagos fordítói mivolta alátámasztható lenne. A Pukánszky Kádár Jolán által felkutatott kézirat az egyes szöveghelyek külalakjában sem homogén. Feltételezhető, hogy Csokonai célkitűzése egy munkaközösség részeként valósulhatott meg, valószínűleg Csokonai diákjai is dolgoztak a fordításon.¹²

Ebben az átköltésben (amelyet a továbbiakban az egyszerűsítés kedvéért magam is Csokonai-változatnak nevezek) az első felvonás első jelenetében Tamino és Pápageno „naplementi csillagtüzi királyné”-nak nevezik az Éj Királynőjét.¹³ Ezzel szemben a Pály-variánsban a vizsgált jelenet szereplői az „Éjj Királynője”-t használják,¹⁴ a Harsányi-féleben pedig a „csillagfényű királyasszony”-ként definiálják a szimbolikus alakot.¹⁵ Az eredeti librettó „nächtlich sternflammende Königin”-t említ,¹⁶ ami a magyar nyersfordításban a leginkább „éjjeli csillaglángú Királynő”-ként értelmezhető. Az áttekintett szövegváltozatok közül Csokonai megoldása az, ami a legközelebb hozható a német kifejezéshez. A „naplementi” jelzőnek a figura karakterológiájához való hozzáépítése megbont(hat) egy korábban igen elterjedté vált kritikai megközelítést is.

Jan Assmann a *Varázsfuvoláról* szóló tanulmánykötetében azt állítja, hogy bár a *Die Zauberflöte* szövegekönyvében nincs utalás arra, hogy Pamina apja voltaképpen a Nap allegorikus megtestesítője lett volna, de a tetteire utaló előzménytörténetek egyértelműsítik azt. (Itt Assmann nyilvánvalóan a napkorong feletti rendelkezésre gondol.) Ezáltal pedig az Éj Királynőjének válik dichotomikus ellenpárjává. Halála előtt azért hagyja a számára fontos entitásokat (a gyermekét, illetve a napkorongot) Sarastróra, hogy a Nap birodalma ne essen az Éj áldozatául.¹⁷ Priscilla Stuckey meglehetősen túlzó szembeállításként határozza meg a világosságnak és a sötétségnek, a jónak és a rossznak a férfi-nő kettősség mentén való elhelyezését.¹⁸ David J. Buch részletesen foglalkozik a *Die Zauberflöte* mitológiai–irodalmi előzményeivel, említi például Wieland *Dshinnistan* című gyűjteményéből Jacob August Liebeskind *Lulu, oder die Zauberflöte* (*Lulu, avagy a varázsfuvola*) című meséjét,¹⁹ amelyben egyébként az elbeszélő az Éj Királynőjének „oldalán áll”; nála Perifrime, a királynő alakelőzményének tekinthető tündér valóban egy jóságos szereplő, Sarastro pedig egy gonosz varázsló. Ebben a változatban még a királynőé a fény, hiszen eredetileg Perifrime

¹² Uo.

¹³ SCHIKANEDER 1973, 696. (A továbbiakban: CSOKONAI, *A boszorkánysíp*.)

¹⁴ SCHIKANEDER 1831, 11. (A továbbiakban: PÁLY, *Varázs-síp*.)

¹⁵ SCHIKANEDER 1959, 5. (A továbbiakban: HARSÁNYI, *A varázsfuvola*.)

¹⁶ SCHIKANEDER 2016, 7. (A továbbiakban: SCHIKANEDER, *Die Zauberflöte*.)

¹⁷ ASSMANN 2005, 123–124.

¹⁸ STUCKEY 1995, 5–6.

¹⁹ BUCH 1992, 30.

birtokolja azt az aranyozott napsugarat, amelyet az intrikus elrabol tőle.²⁰ Corinna Schumann a Napnak és a sarastrói közösségnek az összefüggése mögött a *Die Zauberflöte* szabadkőműves motívumhálózatát vélelmezi.²¹

A „csillagtűzi” elé ékelt „naplementi” jelző azonban mintha egy pillanatra ki-mozdítaná a Csokonai-adaptációt ebből a sajátos allegorikus hálózatból, illetve az eredetiben szereplő „nächtlich”-hel (’éjjeli’) sem tekinthető teljes mértékben azonos jelentésűnek. A „naplemente” mint irodalmi toposz nem nevezhető a sötétség tematikai elemének, sokkal inkább a „sötét előtti utolsó fény” jelentését hordozza. A Csokonai-variáns kezdetén tehát ambivalens, hogy valójában a sötétség királynőjével találkozik-e a herceg. (Különösen, hogy Tamino is azt kérdezi Papagenótól, látta-e már a „tűzcsillagi királyné”-t. A fordításban váltakozva szerepelnek a „csillagtűzi” és a „tűzcsillagi” alakzatok. A tűzből eredeztetett csillag módosítja a királynő keretrend-szerét, az „éjből” a „fénybe” kerül.)²² Említhető lenne a Harsányi-féle „csillagfényű”²³ jelző is, azonban a fény mellé társított csillag már egyértelműen a sötétség utalásai közt helyezi el a fenséges alakot. Később Csokonai is „vált”: az elkövetkező jelenetek-ben az éjszaka referenciái válnak irányítóvá. Ilyen például Papageno Taminónak adott válasza, amelyben a madarász az „éjjeli királyné”-t emlegeti.²⁴ Az Éj Királynőjének belépőjét előkészítő szerzői instrukció szintén illeszkedik a sötétség metaforáihoz. „A hegyek elválnak egymástól, a theatrum változik egy derék szobává. A királyné egy trónusba ül, amelly csillagokkal van megékesítve.”²⁵

Fodor Géza a *Varázsfuvoláról* szóló tanulmányában elveti annak a lehetőségét, hogy közönséges intrikusként határozzuk meg az árnyak és babonák világának fejedele-masszonyát. „Maga az amorális világ” – írja Fodor.²⁶ Megállapítása alapján érdemes végigtekinteni azon a karakterhagyományon, amelyből az Éj Királynőjének jelleme felépül. Elizabeth Frenzel *Motive der Weltliteratur* című világirodalmi analógiagyűjte-ményében a „Der Mond”, azaz a „Hold”²⁷ mint allegorikus alak lényeges összefüggést mutat a „Die dämonische Verführerin”-nel,²⁸ azaz az „ördögi csábító”-val. A világiro-dalmi analógiák sorában fontos még a „Blutrache”, a „vérbosszú” kívánalma, amely az emlékezetes árián (illetve korábban Tamino Sarastro ellen való manipulálásán) keresztül lép be a cselekménybe.²⁹

²⁰ ASSMANN 2005, 259–260.

²¹ SCHUMANN 2005, 13.

²² CSOKONAI, *A boszorkánysíp*, 697.

²³ HARSÁNYI, *A varázsfuvola*, 8.

²⁴ CSOKONAI, *A boszorkánysíp*, 698.

²⁵ Uo., 703.

²⁶ FODOR 2002, 388.

²⁷ FRENZEL 1975, 548.

²⁸ Uo., 775.

²⁹ Uo., 774.

Az „Éj Királynője” megnevezés a Harsányi-féle fordításban az eredetihez képest is felülreprezentált. Példa erre Papagenónak a Paminával folytatott párbeszéde az első felvonás második képében. A német nyelvű dialógus még „nächtliche Königin”-ként, illetve „sternflammende Königin”-ként³⁰ említi a démonikus szféra uralkodónőjét, Harsányi viszont már az általa alapvetővé tett megnevezést alkalmazza.³¹ Ugyanennyire kizárólagos az „Éjj Királynője” Pály Elek adaptációjában is, szembetűnő különbség viszont, hogy Pály gyakran helyettesíti ezt a nevet az „asszony” főnévvel, mellőzve a jelzőket, a további alternatív fogalomhasználatot. Azoknál a szöveghelyeknél alkalmazza az „asszony” szót, amikor a királynőt az archetipikus bűnnel, a csábítással hozzák összefüggésbe, mintha Potifárné vétkével támadna Taminóra: Sarastro „szédítés”-t emleget.³² Csokonai első kezdeményéhez hasonlóan itt is érzékelhető, ahogyan a fény-sötétség allegóriápar a háttérbe szorul.

„Der hölle Rache kocht in meinem Herzen” – énekli az Éj Királynője a német eredetiben. A második felvonás csúcspontja a híres bosszúária, amikor a nő intrikus arra próbálja rávenni Paminát, hogy ölje meg nevelőapját, Sarastrót. Harsányi Zsolt fordításában a királynő a következőképp fogalmaz: „Pokoli lánggal ég a bosszú bennem, / Zord bosszú vágya árad rajtam át...”³³ És hogy szól a haragos zengedelem a további fordításokban? „Szívemben pokol dühe forr lángokkal, / Halál s kétség tüzel körülöttem” – énekli a *Boszorkánysíp* királynője Csokonainál.³⁴ A Pály-variáns hasonlóképp fogalmaz: „A pokol kínja tüzel kebelembe / Halál! és kétség! lángol szívembe...”³⁵ Csokonai és Pály adaptációjában tehát megjelenik a halál motívuma, aminek a később klasszikus librettóvá váló Harsányi-fordításban nincs nyoma. A két régebbi fordítás e helyütt vélhetően nagyobb gondot fordított a szöveghűsége, hiszen a Schikaneder-szövegben is „Tod und Verzweiflung” szerepel.³⁶

Az Éj Királynőjének összesen három jelenése van a cselekményben, három hangsúlyos dramaturgiai ponton. Az első felvonásban egy képet adományoz Taminónak, ami a lányát, Paminát ábrázolja. Ekkor csendül fel a belépő, a sajátos „stabat mater”, a gyermekét sirató anya kérő, fohászzkodó áriája. „Ó csak ne félj, én jó fiam” – így kezdődik a Harsányi-fordításban.³⁷ Talán ez az az ária, ami a legnagyobb tartalmi összefüggést mutatja a vizsgált fordítások között. A líraiság, a fájdalom mind a Csokonai-, mind pedig a Pály-változatban megjelenik. A dicső jelzőknél érzékelhető némi különbség: míg Harsányinál a Királynő „jámbor”-nak, „tisztá”-nak és „jó”-

³⁰ SCHIKANEDER, *Die Zauberflöte*, 20.

³¹ HARSÁNYI, *A varázsfuvola*, 19.

³² PÁLY, *Varázs-síp*, 44–45.

³³ HARSÁNYI, *A varázsfuvola*, 37.

³⁴ SCHIKANEDER 1973, 766. (A továbbiakban: CSOKONAI, *Áriák és kettősök...*)

³⁵ PÁLY, *Varázs-síp*, 58.

³⁶ SCHIKANEDER, *Die Zauberflöte*, 44.

³⁷ HARSÁNYI, *A varázsfuvola*, 12.

nak nevezi a herceget, addig Csokonainál a „bölc” válik meghatározóvá.³⁸ Ez az apró különbség kisebb mértékben módosíthat a Királynő jellembéli értelmezésén: a Harsányi-változatban pontosan azok a tulajdonságok kerülnek említésre előnyös vonásként, amelyekkel a Királynő visszaél.³⁹ A „jóság”, „jámberság” és „tisztaság” hozzájárulnak ahhoz, hogy Tamino elhiszi az úrnő szavát, sikerül rávennie a bosszúra Sarastro ellen. Ezzel szemben Csokonai Királynője hazudik: bár „bölc”-nek nevezi a fiatalembert, valójában éppen Tamino naivitása, elvakult szerelme válik az anyai harag eszközévé. Pály Eleknel szintén megjelenik a bölcsesség.⁴⁰ Ismételten a két régebbi librettó szöveghű ambíciójával találkozhatunk: Schikaneder eredetijében is szerepel a „weise” jelző.⁴¹

Érdekes ellentmondása Schikaneder eredetijének, hogy míg a Királynő az éjszaka birodalmában fejt ki a hatáskörét, a fináléban pontosan a sötét áldozatává válik ördögi szövetségeseivel, Monostatossal és a három hölgygel együtt. Mielőtt a Nap szentélyébe lépnének, mennydörgés és villámlás közepette megnyílik a föld, és elnyeli a betolakodókat. „Most végünk, a porban a büszke remény, / És ránk hull a szörnyű végtelen éj” – így szól az utolsó kiáltásuk Harsányi-fordításában.⁴² A Pály-adaptáció szerint pedig: „Örökk éjj’re kárhoztunk!”⁴³ Az éjszaka a büntetés tereként jelenik meg Csokonai átköltésében is: „Mi mindnyájan az örökkévaló setét éjszakába vettettünk...”⁴⁴ Az „ewige Nacht” a Schikaneder-féle eredetiben is a kudarcnak, az elbukásnak a metaforája.⁴⁵ Szembetűnő, hogy mindhárom szövegváltozat az eredeti mű egyik legkövetkezetlenebb megfogalmazása esetében törekedett a hűséges átültetésre.

3. Összefoglalás

Végezetül arra a következtetésre juthatunk, hogy a műben az amorális világot képviselő királynő alakbemutatásának tekintetében mind Csokonai kísérletei, mind pedig Pály Elek munkája közelebb áll a német eredetihez, mint a később elhíresült Harsányi-féle fordítás. Bízom benne, hogy az Éj Királynőjére vonatkozó szövegrészletek elemzése érzékelteti a vizsgált fordítások közti hasonlóságokat és különbségeket is, illetve kisebb mértékben betekintést enged a klasszikus kor színházi gyakorlatának, szerepábrázolási sajátosságainak világába. Ahhoz viszont, hogy erre vonatkozóan ál-

³⁸ CSOKONAI, *Áriák és kettősök...*, 761.

³⁹ HARSÁNYI, *A varázsfuvola*, 12.

⁴⁰ PÁLY, *Varázs-síp*, 18.

⁴¹ SCHIKANEDER, *Die Zauberflöte*, 13.

⁴² HARSÁNYI, *A varázsfuvola*, 55.

⁴³ PÁLY, *Varázs-síp*, 91.

⁴⁴ CSOKONAI, *A boszorkánysíp*, 759.

⁴⁵ SCHIKANEDER, *Die Zauberflöte*, 68.

talánosabb kijelentésekhez juthassunk, további elemzésre, illetve az előadás-történeti összefüggések részletesebb bemutatására van szükség. A kutatás lehetséges folytatásaként határozom meg a jelenlegi vizsgálati szempontok más szereplőkre való kiterjesztését, valamint a további fordítások bevonását is, különös tekintettel Sebestyén László vagy Böhm Gusztáv munkáira.

DEMETER JÚLIA

KATONA JÓZSEF „ELVESZETT” DRÁMÁI?¹

Katona József 200 évvel ezelőtt, 1820–21-ben végleg búcsút mondott a drámaírásnak. Mai tudásunk szerint autográf drámakézirata legfeljebb egy lehet, a *Jeruzsálem pusztulása* első fogalmazványa.² Ma ismert darabjai másolatok – nem tudjuk, hányadik – másolatai, jó esetben csak egy első, legkorábbi másolatnak a másolata. Katona kéziratai elvesztek, azokhoz legközelebb az 1816-ban Kecskeméten tartózkodó jóbarát, Udvarhelyi Miklós színész által készítettett másolatok állnak, de itt sem tudunk biztosat. Katona drámai életművének másik részét apja, idősb Katona József saját kezűleg másolta, s azokkal több kiadónál sikertelenül házalt az 1840-es években. Miközben már a *Bánk bán* a diadalútján a nemzeti dráma lett, Katona más drámáinak kiadására 1880-ig várni kellett³ – addigra pedig már nyoma sem volt az eredeti kéziratoknak. Közben Katona darabjainak egy részét számos társulat előadta, leginkább vidékiek, amelyek nem kiadott, hanem innen-onnan örökölt szövegekből játszottak, így egyre több bizonytalan hitelű Katona-drámakézirat született, s mára ezek kisebb része maradt fenn. Ha nem a Katona-eredetiket kutatjuk, akkor a fennmaradt kéziratok értékes példái a színháztörténetnek, mert a belenyúló színházi kezek változtatásai az előadások, a rendezés folyamatát dokumentálják.

A 19. század végén még meglévő kéziratokból is veszítettünk a 20. századra, így pl. *A borzasztó torony* a kiadó Abafi Lajos kezében 1880-ban még teljes szöveggel megvolt, de később néhány lapja, valószínűleg a kézirat kötése közben, eltűnt, s a hiányzó szöveget azóta is Abafi kiadásából közlik; az 1944-ben biztosnak vélt helyre, a Koháry-majorba (Koháryszentlőrinc, ma Nyárlőrinc) mentett Katona-anyagot egy bomba találta telibe, és teljesen elpusztult. A kritikai kiadás egyre később, 1983-ban ugyan a fáradhatatlan Orosz László elkészítette a *Bánk bánét*,⁴ majd Katona történelmi és egyéb írásainak köteteit,⁵ a többi dráma kiadása azonban csak 2017-tel kezdődött.

Az annotált sorozat számára próbáltuk, próbáljuk összegyűjteni a Katona nevéhez köthető drámák kéziratait. Ekkor figyeltem fel arra, hogy vannak olyan kéziratok, melyek nem teljesen egyeznek az ismert szövegekkel, azoknál ugyanis jóval ügyeseb-

¹ A kutatást az NKFIH 119580 sz. programja támogatta.

² Ld. a mű kritikai kiadását: KATONA József, *Jeruzsálem' Pusztulása*, 2017. Az autográf szöveg: Uo., 32–196.

³ *Katona József összes*, kiad. OROSZ 1880–81.

⁴ KATONA, *Bánk bán*, kiad. OROSZ 1983.

⁵ *Katona József versei*, kiad. OROSZ 1991; KATONA József, *Versek, tanulmányok*, kiad. OROSZ 2001; *Katona József történelmi művei*, kiad. Orosz 2005.

bek, feszesebb a dramaturgiájuk. Vagyis: hasonló jellegű és minőségű a különbség, mint a *Bánk bán* első és második kidolgozása között.

Tétova kérdésünk: lehet, hogy nemcsak a *Bánk bán*t vette elő később és dolgozta át Katona, hanem egy-két másik darabját is?

Tisztáznunk kell, hogy átdolgozáson a lényeges dramaturgiai változtatásokat értjük, s nem a kéziratokba rendre belenyúló színházi kezek működését, amelyek a színpadi üresjáratokat, elmélkedéseket törölték, esetleg köznyelvire változtatták a költői kifejezéseket.

Az átdolgozás feltételezését már meg is erősítette néhány újabb kutatási eredmény. Katona drámáira általában a tömörítés jellemző, egy-egy korábbi kidolgozás újabb változata mindig feszesebb, sűrűbb.

Erre példa a *Jeruzsálem pusztulása* három példányára:⁶ a fogalmazványnál jóval feszesebb a cenzori példány, azt követően Katona a dráma verses átdolgozását is megkezdte, ez azonban töredék maradt. Nagy Imre legizgalmasabb észrevétele az egyes szereplők – leginkább Berenice és Flavius (Józsefet így nevezi a verses töredék) – szólaimainak egymástól való eltávolítása, vagyis a szöveg többnyelvűsége; s e drámai többnyelvűségben a verses töredék hasonló a *Bánk bán*hoz.

Az *István, a magyarok első királya* kritikai kiadásában⁷ ugyancsak Nagy Imre azt fedezte fel, hogy az 1813-ban készült kéziratban változtatgató négy kéz közül az egyik Katonáé (rajta kívül belenyúlt a cenzor és két színházi kéz): az 1813. augusztus 19-i ünnepi előadásra készülve tehát Katona maga is javította a szöveget, méghozzá szerzői és színészi minőségében egyaránt, mivel ő játszotta a címszerepet. A *Bánk bán* mellett tehát két további példát is találtunk a saját javításra, átdolgozásra.

Katonát Nagy Imre szenvedélyes átdolgozóként jellemzi; erre találtunk újabb példákat (vagy lehetőségeket?).

1. Lucza széke Karátson' Éjtzakáján⁸

Eredeti Mulattságos Vig Játék 3 Felvonásban

Leirta Gönczy Sz. Sámuel, 1838. Martius 27^{én}

A *Lucza széke* ugyan Katona sikerdarabja, a *Bánk bán* után ezt játszották a legtöbbször, de dramaturgiája számos ponton következetlen, megdöccen. A kezdő és a Rondella szegényes technikai adottságait jól ismerő drámaíró hasonló szövegek és jelenet-részek többszörös ismétlésével igyekezett „bevézni” az információkat, s a túlbeszélés komoly dramaturgiai üresjáratokat eredményezett.

⁶ KATONA József, *Jerú'sálem' Pusztulása*, kiad. NAGY 2017.

⁷ KATONA József, *Vitézi játékok*, kiad. DEMETER–NAGY 2021, 333–335.

⁸ KATONA József, *Három színjáték*, kiad. DEMETER–NAGY 2020, 67–100.

Az 1838-as kézirat ezeket szüntette meg; a szerkesztőnek igen jó dramaturgiai érzéke volt, főleg a túlírt I. felvonást feszesítette az üresjáratok kiiktatásával, rövidítésekkel és a fölösleges jelenetek elhagyásával. A további két felvonásban a hangnem egységesítésére ügyelt, ezért kihagyta a sem a figurák, sem a történet szempontjából nem logikus szentimentális részeket, a tragikusba beleszólt, zavaró bohózáti elemeket. (Eközben meghagyta a darab minden kéziratában s így nyilván minden előadásban szereplő fergetes bohózáti jelenetsort a kántáló tót diákkal és a cigánnyal.) A bűnügyre felbujtó gróf hirtelen megjavulásán persze ez a változat sem segített.

A másolatot jegyző Gönczy Sámuelről vagy Somáról (esetleg 1820 körül? – Esztergom, 1870. augusztus 17.) keveset tudunk. Rövid és sikertelen színészi munkásság után sűgőként működött.⁹ Csak 1839-től van róla adatunk, vidéken, majd Pesten dolgozott, 1845–1866 között Pesten huszonegy *Nemzeti színházi zsebkönyvet* adott ki (társszerkesztőkkel).¹⁰ 1839 előtt tehát nincs adatunk Gönczy működéséről, de valószínűleg a lexikon feltételezte születési évnél korábban született. A *Luca széke* 1838. márciusi másolata esetleg az alábbi előadásokhoz kapcsolódhat, de Gönczyről nem tudunk ekkor még semmit:

Arad, 1838. december 23. (PIROSKA 2012, 345.)

Kolozsvár, 1838. december 27. (FERENCZI 1897, 517.)

Gönczy csak 1843-tól működött Pesten. Nem tudjuk, hogy 1838-ban hol és milyen kézitról készítette a másolatát, de a szöveg javítás nélküli gondos tisztázata, s csaknem egyharmadával rövidebb, mint a dráma bármely más változata. Csupa kérdés, válasz nélkül, ezért mertük megfogalmazni a hipotézist: „a szüksézszerűség, a dialógusokból vagy még inkább azok sejtéseiből kibontandó összefüggések, az előzményekre, a történetre és a figurákra egy-egy mondatos, mellékesnek tűnő, de a megértéshez elengedhetetlen utalások a *Bánk bán* dramaturgiájára emlékeztetnek.”¹¹ Azt feltételezzük, hogy az 1812-ben készült *Luca székét* Katona később újra elővette és átdolgozta. Azt aztán végképp nem tudjuk, hogy az átdolgozott kézirat hogy jutott Gönczy Sz. Sámuel kezébe jó két évtizeddel később.

⁹ *Magyar színművészeti lexikon II.*, 135.

¹⁰ HANKISS-BERCZELI 1961, 101, 106, 326.

¹¹ KATONA József, *Három színjáték*, kiad. DEMETER-NAGY 2020, 207.

2. Aubigny Clementia vagyis a Vallás miatt való Zenebona Frantzia Országban 4k Henrik alatt¹²

Vitézi Darab. 4 Szakaszokban

Leirtam Kolosvárat Bevégeztem 4^k Mart 826 esztendőben

A francia IV. Henrik idején a protestáns (=Aubigny) és katolikus (=De la Chatre) ellentétre épülő történet Katona magyar változatában inkább királyhűség és király ellen való lázadás szembenállásáról szól. Az 1813-ban készült *Aubigny Clementiának* két kézírata maradt ránk, az elsőt 1816-ban másolták, s a *Vége az egész Játéknak. A 20^a April. anni 1816. Ketskeméth* bejegyzés zárja. A darabot alig játszották Magyarországon, Kolozsváron talán kétszer, de az 1827-es kolozsvári előadás biztos, s ezzel függhet össze az 1826-ban készített második másolat.¹³ (A magyarított *Hedervári Ceciliának*, amelyet egyébként épp az 1826-os másolatra írtak rá, nincs köze Katonához.)

Az 1816-ban, illetve 1826-ban másolt két szöveg jórészt azonos, az 1826-os szöveg valamivel rövidebb, de e rövidítések megint nem a színházi rendezői sikercél következményei, hanem logikusabbá, feszesebbé teszik a szöveget. Ezért tartom elképzelhetőnek, hogy az 1826-os másoló nem az 1816-osról, hanem egy annál hitelesebb szövegről dolgozott.

Az említett rövidítések néhány fölösleges szövegrész meghúzását jelentik (leggyakrabban a hosszabb monológokét), de ezek apróságok. A döntő változtatás a III. felvonás 5. és 7. jelenetét érintette, épp Katona saját leleményét, a vallási tanításokról szóló vitát, amely a francia forrásból teljességgel hiányzott.

Katonára ifjú jogászként a pesti egyetemen nagy hatást gyakorolt a kánonjog tanára, Brezanóczy Ádám (1751–1832), „ki a vitairadalomban korábban éppen a jogbölcselet védelmével tűnt ki, utóbb pedig egyházi részről való támadás ellen kellett egyházi tanítását megvédenie, egyházi tankönyvét magát csak négy évvel az *Aubigny Clementia* írása után nyomatta ki”. Waldapfel József itt Brezanóczy 1817–1818-ban két kötetben kiadott *Institutiones juris ecclesiastici* című művére utal,¹⁴ s szövegrészeket is összevet a drámából, illetve a latin nyelvű tankönyvből.¹⁵

Katona szemléletének alapvető vonása, hogy a vallási és az egyházi kérdéseket alárendeli az állam központi szerepének, egyház és állam viszonyát a felvilágosult abszolutizmus gondolatrendszere alapján tárgyalja.

A bibliai hivatkozások közül csak két egyébként ismertnek mondhatót hagyott meg a szövegben;¹⁶ s ezzel kiiktatta a korábbi szerzteágazó és bonyolult kánonjogi ér-

¹² Uo., 243–364.

¹³ Vö. uo., 408–410.

¹⁴ WALDAPFEL 1933, 253.

¹⁵ Uo., 253–254.

¹⁶ A két megmaradt példa: Dátán és Abirám/Abiron (4Móz 16:8–35), az Úr haragjának fűrjeire hivat-

veket, amelyek elfedték a vita lényegét. Ennek következtében az 1826-os másolatban a vita tetőpontja a III.7. jelenetre tolódik, ahol a szerzőiszócső-figura, Sericour összefoglalja a vallási tanítások bizonytalan voltát, külön hangsúlyozva az egyes vallások képviselőinek „Bál Ház”-át, maszkabálját, ahol ki-ki a neki tetsző maskarát választhatja. E súlyos metafora és Sericour teljes argumentációja már közvetlenül előkészíti a Henrik királlyal szembefordult főszereplő, de la Chatre fordulatát, megtérését az uralkodóhoz. A dramaturgiai hiba épp ez a megbékéléshez vezető szerencsés végkifejlet, e fordulat motivátlansága volt: az 1826-os másolat nem az apró korrekciókkal, hanem e két jelenet megváltoztatásával igen sokat javított a dramaturgián, a szereplők érzelmi és intellektuális motiválásán.

A feszesebbé tétel vagy egy ismeretlen, különösen jó dramaturgiai érzékű olvasó, másoló munkája, vagy – ismét alap nélkül feltételezzük – az *Aubigny Clementiát* megírása után néhány évvel később átdolgozó Katona Józsefé.

3. A' Borzasztó Torony. vagy is A gonosz Talált-gyermek¹⁷

Eredeti Néző Játék 5 Felvonásban.

Katona korai darabjai között is kezdetlegesnek, sikerületlennek tartják, 1812-ben írta, de az ősbemutató csak 1814. március 27-én volt, Pesten.

Alig játszották, aminek a nagyszámú jelenetváltás lehetett a fő oka, de a technikai igények is szerepet játszhattak (pl. süllyesztőre lett volna szükség, a Rondellában azonban ilyen nem volt):

„Az 1^{so} Fel Vonás történik és a 2^{dik} Löwenstein várában és ennek Környékén. A 3^{dik} Gelhornban és körülötte. A 4^{dik} Volftzan várában. Az 5^{dik} Cseh országban.”

Nem véletlenül érezte olykor paródiának mindezt Katona monográfusa, Bíró Ferenc,¹⁸ s ugyancsak nem csodálkozunk azon, hogy *A' Borzasztó Torony* színpadi utóéletéről alig beszélhetünk.

A' Borzasztó Torony átdolgozásának kérdése nem hasonlít az előző kettőre: itt ugyanis fennmaradt az első előadás színlapja,¹⁹ amely – legnagyobb meglepetésemre – nem a kézirattal azonos szereplőlistát közöl.

kozás (2Móz. 16, 12–16).

¹⁷ KATONA József, *Vitézi játékok*, kiad. DEMETER-NAGY 2021, 9–105.

¹⁸ Vö. Bíró, 2002, 44.

¹⁹ Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára; KATONA József, *Vitézi játékok*, 2021, 130–134, 329.

A dráma kéziratának szereplistája, leahyva a névtelen fegyvereseket, lovagokat, s bekezdéssel jelölve azokat, melyek a bemutató színlapján nem szerepelnek:

PROKOB, Lövenstein Várának Ura, Nemes Vitéz. Svertling' nevelő Attya
MATHILDE, Prokob Leánya
SVERTLING, Prokob' Titkos Író Deákja, és Nevendékje
DITTMÁR ADOLF, Nemes Vitéz. Dittmár Várának Ura és Mathilde Jegyesse
ZÁBERN STANNÓ
KLOTILDA
ELZBETH
A VAD TÓBIZ, Ó Sneeberg Várának örökösse
VOLFTZAN KÚNÓ, egy Várnak örökösse
VÜLFINDA, egy Fogoly Leány. Adolf Húga, és Kúnó Szeretője
ULRIK, Gellhornnak Ura, Nemes Vitéz
VITÉZ VELLEBERGI GUNTRÁM
ILDEGÁRD Mathilde Szoba Leánya
ZEMBLA, Tóbiz' Nevelő Anyja. Boszorkány
GALLÓ. Dittmár kedvelt Fegyveresse
BRÚNÓ, Prokob öreg Fegyverhordozója
Egy Szózat.
KONRÁD Ulriknak Meg-Hittye.
VENTZEL. Tóbiz' Fegyveresse.

Ezzel szemben a színlap mindössze nyolc névvel megjelölt szereplőt tartalmaz, s ezek a nevek sem egyeznek a kéziratéival. A két lista összevetésével és a dráma ismeretében könnyen megfeleltethető a nyolc név:

<i>A' Borzasztó Torony vagy is A gonosz Talált-gyermek</i>	<i>A' borzasztó torony, vagy A' duboki bűbajos aszszony</i>
PROKOB, Lövenstein Várának Ura	ILLOKY GEDEON, Illok várának Ura
MATHILDE, Prokob Leánya	LÓRA, a' Leánya
SVERTLING, Prokob' Titkos Író Deákja, és Nevendékje	MÓRICZ, a' Nevendékje és Íródeákja
DITTMÁR ADOLF, Nemes Vitéz. Dittmár Várának Ura	DITMÁR ADOLF Német Vitéz
ZÁBERN STANNÓ	VILÁGOS SÁMUEL
ELZBETH	AGNES
A VAD TÓBIZ, Ó Sneeberg Várának örökösse	A' VAD TÓBIÁS, Dubok várának örökösse
ZEMBLA, Tóbiz' Nevelő Anyja. Boszorkány	CORDULA, egy vén Banya, a duboki barlangban

Az e színlap mögött sejthető drámai cselekményben már nincs túl sok jelenet-váltás, vagyis megszűnt a szakirodalom által kárhoytatott a zsúfoltság és extremitás. Az egyik váról a másikba rohanva váltó helyszínek kettőre csökkentek: Lövenstein várának kisasszonyára vet szemet a Vad Tőbiz, Ó Sneeberg várából, pontosabban a színlap szerint Illok várának kisasszonyára vet szemet a Vad Tőbiás, Dubok várából. A két vár mellett további biztos helyszín a boszorkány tanyája. E színhelyeken túl a várak környéki erdő, liget jelenhetett még meg a színen. Feltűnő továbbá, hogy a szerepek és helyszínek neve magyarított; jó okkal, mert a ki tudja, merre létező idegen országok, várak és szereplők sora követhetetlen. A színlap történései valahova Horvátországba vezetnek, s az alcím nyilván nemcsak az érdeklődés felkeltése érdekében emelte ki a boszorkány bűbájos barlangját, hanem e színek és a varázslás köré rendeződött az előadás. Hiányzik az a vár is, melynek borzasztó tornyából szörnyű verembe eresztették le Adolfot, ám mivel a drámacím megmaradt, valószínű, hogy Adolfal a gonosz varázslónő bánt el kegyetlenül. Általában a szereplistából adódik a következtetés, hogy a dráma horrorisztikus történései – gonosz varázslás, lányrablás, vár felgyújtása stb. – megmaradtak ugyan, de azokat a három gonosz figura – a fattyú Móricz, Cordula boszorkány és a vad Tőbiás – követte el: e dramaturgiai sűrités révén az 1814-ben bemutatott darab megszabadult a szerteágazó, ismétlődő cselekményelemektől.

A szereposztás jeles korabeli színészekkel pazarnak nevezhető: Déryné játszotta Lórá, apját Divéki Imre; a gonosz fattyú talán Nagy János volt, Ditmárt Kőszeghy Alajos, Világos Sámuel Murányi Zsigmond, szerelmét, Agnest Böösi Anna, a vad Tőbiást esetleg Komlóssy Ferenc Dániel, a fordító és sok helyen megfordult igazgató játszotta, aki ekkor talán Pesten volt, a boszorkányt T(h)ellerné Ludvig Borbála adta.

A színlap szerint a dráma egy dramaturgiailag erősen javított, feszesebb változatát játszhatták, azt pedig ki más, ha nem maga Katona készíthette, 1812–1814 között vagy a próbafolyamat során. Márpedig a színlapon egyértelműen ott a szerző neve – talán újabb példáját látjuk Katona saját javításainak.

Bizonytalan sejtéseinket, feltételezéseinket csak úgy tehetnénk valószínűbbé, ha valamely szerencsés véletlen folytán további kéziratok is kezünkbe kerülnének, amelyek utalnak Katonára mint szerzőre vagy átdolgozóra.

KISS ZSUZSÁNNA

**”WHAT YOU DID WAS WRONG, FATHER.” THE FULL
PLAYTEXT OF KÁROLY OBERNYIK’S
GYÖRGY BRANKOVICS. LIBERATING DRAMA ”FOR TWO
BROTHERLY GLORIOUS NATIONS”, TRAGEDY
ENGRAINED IN HISTORY**

1. Why a Serbian protagonist? Cultural, historical, and political context

At the time when I was investigating the above named play by Károly Obernyik, I came across, in a different reading experience, the notion of *independence narrative*, a notion that I found most useful in my approach to the tragedy of the medieval Serbian despot, György Brankovics. In the volume entitled *Saviours of a Nation or Compromisers? Collaborators in Hungarian History*, historian Róbert Hermann introduces the idea of the so-called independence narrative of small nations.¹ In Hermann’s view, the independence narrative characterises those nations who, having lost their independence, prefer representing themselves in constant fight to regain their independence, in a heroic posture of self-sacrifice. This national self-portrait, true may it be, may eventually become one-sided or slightly false, with no choice for any other self-identification. Compulsive heroism or scapegoat-seeking might grow obligatory, if no other points of view occur while such a nation (heroically facing danger) interpretes and expresses itself. As I understand *György Brankovics* and its afterlife now, this play may have invited its audiences to change from one specific national perspective to another, and thus to identify with the Hungarian and the Serbian independence narratives alternately, moreover, to ponder a bit on the Turkish perspective as well. Luckily, some recent studies are discussing the Serbian afterlife of the tragedy and Erkel’s opera version.² This paper will delineate my textological findings that contradict the so far accepted vision of an unfinished posthumous play in order to contribute to a revised understanding of Obernyik’s last tragedy and its Hungarian reception history.

Károly Obernyik, ”like a lamp in front of an altar, modestly did shine in the temple of literature” – remarked Obernyik’s friend, Gyula Bulyovszky at Obernyik’s funeral.³ In spite of his modest reputation, Obernyik’s oeuvre is worth reading. Al-

¹ HERMANN, 2015, 7–9.

² These references in chronological order: TÖMÖRY 2020; TALLIÁN 2017; BARANYI 2010; IMRE 2013; JUHÁSZ 1998.

³ The necrologue written by Bulyovszky was published in *Délibáb* [Fata morgana], 1855.II./11. Quoted

most in each of his plays, Obernyik introduced some small but essential innovation regarding genre, theme, characters, or dramaturgy. So is the case with Obernyik's posthumous play written under tragic circumstances, *György Brankovics*. This play may be regarded as the summation of a large literary heritage; moreover, two dozen plays about the Hunyadis (son and two sons), chronicle plays, historical tragedies, the oeuvre of the great authors like József Katona, Károly Kisfaludy or László Teleki preceded this romantic historical tragedy. Moreover, *György Brankovics*, penned during the absolutist Habsburg régime, represents the dramatised experience of the cruel repression following the 1848–49 revolution and war of independence. *György Brankovics* is the tragedy of a ruler who in great danger changes his loyalty according to the mutabilities of success and defeat at war, who in order to evade failure sides with the more powerful, but eventually pays too heavy a price for it.

As novelist Mór Jókai wrote, the Habsburg régime was a time when poets thought they should keep silent once and for all, when theatre directors did not know what to put on stage so as not to annoy either the audience or the police.⁴ At this time, Obernyik's *Brankovics* became a specific moment in Hungarian theatre history: although it was composed in the spirit of the so-called independence narrative, the play exceeded the limitations of that type of narrative.

The protagonist of the play was modelled after the medieval Serbian ruler, despot Đurađ Branković, who 'in the mouth' of the Turkish empire, supported mainly by the Hungarian kingdom, wavered between being loyal or treacherous to the military leadership of the Hungarians. It is a historical fact that not only Branković, but even the great vanquisher of Turks, János Hunyadi was forced to sign a peace treaty (Adrianopol, June 1444) with Murad II in secret while the pope called for crusade against the Turks. Eventually, it was the Italian shipmen who being ordered to block the Bosphorus still transported the whole Turkish army, for one gold coin per person, across the sea.... There were rather ambiguous situations. Likewise, it is a fact that the first Habsburg king of Hungary, Albert did not manage to arrive in time with his army to the fortress of Smederevo (Szendrő) in 1439, so Branković's elder son, Gergely had to capitulate after three months of heroic defense. Then, with the pretext that Branković the father had fled to Hungary, Murad II who was the despot's son-in-law, had the two Branković sons defending Szendrő blinded. Geographical position, economic interests, political and economic factors, and even family ties connected Serbia with both Hungary and the Turkish empire. Therefore, György Brankovics tried to get along well with both countries. The defence of the Serbian regions was important for the safety of Hungary; but the Turks were rarely stoppable, and Brankovics, just like Vlad Dracul, Valachian (Romanian) ruler of the

by LUXEMBURGER, 1929/30, 3.

⁴ TALLIÁN 2017.

time, being so close to the Turks, often negotiated with the sultan, conspired against the Hungarian army, and when military defeat was imminent, fled to his Hungarian dominions he had been given in order to make him loyal to Hungary. Above all the intricate tactics needed in the situation, while one of Brankovics's daughters became one of Murad II's wives, Brankovics's other daughter, Katarina was married to count Ulrich Cilje II, fierce enemy of the Hunyadi family.⁵

Obernyik condensed and slightly modified some of the historical facts in a way as to remain coherent and true about his theme, but to also reflect upon the dilemmas of his own time. He set the plot of the tragedy at the Hungarian-Serbian border, around 1440. The scenes of the five acts present the Serbian court with its surroundings: a fortress, a church, a forest, military tents, and both the Hungarian leaders and soldiers and the Turkish sultan and his people, as they come to and leave the Serbian environment. Few scenes of Act 4 and 5 take place in the sultan's harem and on the battlefield. Mob scenes and intimate scenes follow each other. There is a dynamic shift of perspectives, the focus moves from groups to individuals, from allies to enemies back and forth. Violent rage, soft words, pungent repartees, and tactful orations build up the text of the play. By placing the Serbian despot's figure in the centre of the tragedy, the author attempted to offer alternately a Hungarian and a non-Hungarian point of view, an interior and an exterior focus, creating an outstanding double self-representation for his audience. This fragmented tragic self-portrait, when the play got staged, had an enormous impact on Hungarian, Croatian, and Serbian spectators alike. The nations who had been made enemies by the Austrian 'divide et impera' policy, willingly involved themselves with the tragic conflict, plot, and characters of *György Brankovics*; to some degree, they could all find themselves mirrored in the play. Obernyik's play both expressed and prompted the wish of an approach between the 'brotherly nations' who had been suffering under the same tyranny.

While the heated critiques of the Brankovics performances avoided overt political interpretations or comments, they ranged from enthusiastic to overcritical evaluations, contributing to the shaping of an elaborate Hungarian aesthetic concept of the tragic. Brankovics, like Zsigmond Kemény's protagonist Pál Gyulai, revolts against the compelling force of history and society and commits his tragic mistake out of pure good intention. First he allies with the enemy, then he lets his two sons fall prey to this enemy. Both his decisions have tragic outcomes. It is excessive virtue that pushes him towards the inevitable fall. Zsigmond Kemény presented such a concept of the tragic in respect with the grievous outcomes of the 1848 revolution, comparing Széchenyi's, Kossuth's or Görgei's choices, trying to find some justifications for the national tragedy. In Kemény's opinion, Világos is the consequence of Kossuth's

⁵ BÁNLAKY 2001.

excess of virtue, and Görgei with all his good intention could not avoid becoming a scapegoat, etc.⁶

We can recognise the traces of the Hungarian post-1848–49 mentality in both *György Brankovics* and its critical evaluation. Obernyik's main hero prefers to be excessively virtuous (keeping his promise even if he may lose more by keeping it than by breaking it), yet he is excessively emotional and hesitant, thus incoherent in a chaotic world. The romantic vision expressed in this play reveals the duality of the characters and sheds light on the uncommon features within the commonest character. But beyond ideological or literary tradition, by placing not Hunyadi's but Brankovics's dilemma in the focus of his play, Obernyik certainly leads his audience to find the latent parallel between Brankovics and Jellasics, Iancu Avram or others who, incited by the court of Vienna, turned their people against the Hungarians during the war of independence.

György Brankovics both represented and influenced the public thinking of several nations in the Habsburg empire. In the ceasefire of ideologies and politics, leading actor Gábor Egressy's overwhelming success as György Brankovics from 1856 to 1866 led to an effective approach between Serbian-Croatian and Hungarian communities. The play about Brankovics shone light on the sense of danger and interdependence of small nations and also presented a glimmer of the ideal of stable alliance of small nations who live under the threat of greater political powers. After the 1867 compromise between Hungary and Austria, the questions raised in Obernyik's posthumous tragedy gained a new significance. No wonder in 1874 composer Ferenc Erkel wrote one of his best late operas based on a libretto that followed the plot and the text of Obernyik's *Brankovics*. It goes without saying, while such works of art, as always, expressed much awareness of and worry for the fragility of human cooperation and understanding in face of destructive forces and wars, neither Obernyik's nor Erkel's *György Brankovics* could stop the occupation of Bosnia in 1878, which certainly led on to more damage and evil. While Obernyik's *Brankovics* saw a renewed period of (Hungarian and Serbian) performances from 1906 to 1913, Erkel's *Brankovics* has gained some new, yet insufficiently clear interpretations only since former Yugoslavia fell apart.

⁶ KEMÉNY 1908; RAKODCZAY 1911; LUXEMBURGER 1929/30, 33–34.

2. The full play, on basis of all extant playtexts, with special attention to the most complete promptbook NSZ 92/1, is unknown till now⁷

Nevertheless, the tragedy of György Brankovics is much more than a political thesis drama; the following fragment from Act 3 Scene 3 of Obernyik's play testifies it:

GYÖRGY BRANKOVICS: What am I, is it a slave who sits in this chair, a slave you command to break his oath? Am I a painted puppet, a blind instrument in your hands? [...] I sacrificed all for you, I have given away the most sacred pledges of my heart, and is this your gratitude? If you do not respect the old monarch, spare at least the unfortunate father in me.

LORDS: We do appreciate your generous deed and we have not forgotten your past bright merits.

GYÖRGY:⁸ (rises from his chair, approaches them): Are you yourselves fathers? Do you know what it is like to lend the loadstar of your home to a foreign power that might, at the least suspicion, mercilessly take revenge? Oh, I am full of fears for my children now. Not as a ruler, but as a father I ask you to change the intention of the Council. If you agree with me, the people will also stand by me. [...] You ungrateful, most ungrateful! I shall not forsake you, my children, not if the earth and the sky should conspire against me. You all may forsake me, yet my people are not as ungrateful as the proud lords whom I myself have raised from the dust. My people is mine, I know.

PEOPLE (outside): Long live the Hungarians! Death on the Turks!

Act 3 Scene 3 is a tense moment within the plot. It exemplifies how Obernyik employs the traditional consultation scene of the so-called consultation play,⁹ but not only this structural element moves the action forward. Obernyik creates a grotesque variant of the consultation scene, in which the Serbian ruler informs the noblemen of his court, rather than consults with them, allowing no contradictions, emotionally blackmailing them. He tells them that in the absence of the Hungarians who lately have been concerned with finding the successor of their deceased king, he made peace with the Sultan and had his two sons be taken with the Turks as his truces. He sacrificed so much for peace that he is ready to neglect the intentions of his council,

⁷ In this paper, if no other indication is given, all the quoted fragments of the tragedy come from the very first playtext of *György Brankovics*, promptbook NSZ 92/1, found by me in the Hungarian National Library (OSZK). This promptbook has not been examined and considered earlier, and many statements, critical or appreciative, concerning the play and its performances prove somewhat false in the light of my findings. The English translation of all the passages from the playtext are my work. (Zsuzsánna Kiss).

⁸ In the early playtexts, the protagonist is referred to as György; my paper respects this usage.

⁹ PINTÉR 2019b, 127.

hoping that he can convince his people to support him anyhow. Evidently, the scene to come contradicts this belief. The hasty fickleness of the despot is not only caused by the dangerous and intricate political situation, but the ruler's wavering, immature character, and his distorted notions of reality. The Serbian oligarchs do agree with Brankovics, considering dangerous to lose the confidence of an old ally: "The Hungarian will be a stronger enemy than the crescent moon." The despot argues on, protesting that he is not a vassal but an associate partner to the Hungarians. Inner conflict occurs within the Serbian court. No doubt Obernyik wished to remind his audience of the misunderstandings, rivalries, and discrepancies which grew harmful within the leadership of the Hungarian war of independence. Moreover, reality proves exactly the opposite of what Brankovics imagines when the people express their will to continue fighting against the Ottomans.

The impulsive and tactless hero with great pride but low self-esteem behaves like Shakespeare's Coriolanus on the one hand, and confuses his role as a father with that of a ruler on the other hand, strongly resembling Shakespeare's King Lear. Taking wrong decisions, Obernyik's protagonist's good intentions and authority melt away. Like any tragic hero, Brankovics grows isolated from his community and becomes alienated from his former self.

Considering the Shakespearean features of the above quoted scene, let us find some similar texts in Shakespeare's plays:

Am I not your king?/ Awake, thou coward majesty! thou sleepest, [...] (*Richard II*, 3.2.)

Peace, Kent! Come not between the dragon and his wrath. (*King Lear*, 1.1.)

Crack nature's moulds, all germens spill at once,/ That makes ingrateful man. (*King Lear*, 3.2.)

You common cry of curs! whose breath I hate! (*Coriolanus*, 3.3.)

The main conflict of Obernyik's tragedy develops in political, domestic, and psychological dimensions. War is a major condition in *György Brankovics*, just like in Shakespeare's *Troilus and Cressida*, *Antony and Cleopatra*, *Romeo and Juliet*, and most of the history plays. War conditions reach family ties and affect personal integrity. Moreover, Obernyik presents how war affects each character and each of the three nations differently.

The play starts outside the Serbian despot's palace in front of a church. News arrive that King Albert died (October 1439), and János Hunyadi and János Székely must leave for Hungary.¹⁰ Brankovics fears that the Hungarian military forces will

¹⁰ János Hunyadi is not included in this play, only János Székely, his lieutenant and his son, László Hunyadi, the bright first born, who had a most tragic death, which indirectly was related to Branko-

dwindle before the new king is elected, so he is tempted to accept the Turkish offer to negotiate about peace-making. The fear of any internal turmoil or civil war at a king's death has always been real both in history and in history plays. Concerned about their future unity and collaboration, a nervous dispute develops between Hunyadi's lieutenant, János Székely and Brankovics. Brankovics, quite like Coriolanus, defends his integrity by saying: "I am in alliance with your king but I am not his conquered subject, my will cannot be bound by your king." The quarrel is quenched by the tactful words of Hunyadi's son László. János Székely orders that his page, Campanus, the Transylvanian student should stay with Brankovics to assure the Hungarian support for and control over the Serbian monarch. Campanus is the *raisonneur* of the tragedy, and functions like Horatio in *Hamlet* or rather, the Fool in *King Lear*: he tells puzzling stories to open Brankovics's eyes to see reality. In Act 1 Scene 8, Campanus remarks sceptically: "It is curious to expect that our allies who are threatened by the world's greatest empire should not break their loyalty to us when within our country we ourselves are split in fractions." No doubt by the bitter self-irony of these words Obernyik referred to us, Hungarians.

Beside the despot, there are two other men. His loyal servant Lázár (Serbian), an emotional 'mirror' for Brankovics, who respects but never contradicts his monarch and thus cannot help him to see the truth as it is. The despot's third constant attendant is Cselebi, the sultan's cynical spy who not only informs Murád of whatever Brankovics does, but tries to bribe Campanus and encourages and helps the sultan to kidnap Mara, Brankovics's daughter.

The second plotline focuses on the love between Brankovics's daughter Mara and Murád (Murad II appears as either Murád or Murát in the playtexts). In Act 1 Scene 2, Mara confesses to her nurse, Fruzina her infatuation with an unknown Turkish youth who soon turns out to be the young sultan. The devoted but too common and gullible nurse, just like Juliet's nurse in *Romeo and Juliet*, vehemently blames all the Turks, she does not understand Mara and wails in vain to hinder her from loving the enemy. The scenes where she appears are farcical. Obernyik, like Shakespeare, combines mob scenes and intimate scenes, highly tense scenes with looser or comical ones to assure the balanced structure of the play. Thus Mara's discussion with her nurse in front of the church is followed by the noisy arrival of Serbian noblemen, or Mara's and Murád's wooing scene (2.2) precedes the dynamic and agitated discussion of Brankovics, his two sons and Lázár. In the wooing scene Mara tells Murád: "you

vics's family as well as to the excessive abusive power of the oligarchs in the age. In the earliest three playtexts of Obernyik's play, Lászlós's name is an emendation: originally there stood Mátyás as character. At the time of the play, Mátyás, the future great king must have been too young, a child only. This is why the correction was necessary and right. It was leading actor Gábor Egressy who must have corrected the pages of all the first three playtexts.

detest me, you are my country's enemy". Murád appears like Romeo: "firy steeds of my desire have taken me here."

In Act 2 Scene 3, the the first born son, Gergely (his name in most playtexts is overwritten as Gerő) disagrees with his father and refuses to cooperate in this peacemaking. He warns his father against betraying his former alliance and baffling his own subjects. The opposition between father and son resembles the conflict between Lear and Cordelia; both Gerő and Cordelia try to provide their father with a clearer vision of reality. Gerő contradicts his father: "This was not correct, father, by my God!" The despot answers like Lear in the love contest scene: "What words are these, son?" and holds on to his darker purpose: "Which of my sons will go as truce?" Being contradicted again, he cries out: "I will go mad!" Gerő's answer is both insolent and true, like Cordelia's to Lear: "There are higher aspects to consider than filial duty. Where the country's fate depends on the self interest or the whims of the noblemen, power is never stable there."¹¹ Gerő's words sound like a warning: "The nation which falls into pieces will perish." Brankovics's younger son, István does not engage in much political argumentation, but for love he is ready to sacrifice himself instead of his brother. He still speaks: "Father, brother! I am young, but love does not need the intelligence of mature ages to do what is right. My heart breaks in pieces to hear this. Great souls may follow different paths, but must never hate each other. My brother defends your power and our people. Forgive each other." Gerő cannot let his younger brother go with the Turks alone, and he forgets about his political clear vision, righteousness and disagreement with his father, following István. There is no rivalry but unconditioned love between the two brothers, like in *Cymbeline*. But happy ending is not a choice in a tragedy: sons will pay for their father's mistake. Neither the sons' honesty, care, and love, nor Campanus' fable on credulous sheep, cunning wolves, and self-conceited shepherd dogs can persuade Brankovics to refuse the sultan's peace offer. Act 2 ends with Brankovics's and Murád's oath-taking; the stage instruction here indicates the Bible (only the Bible, not the Koran) to be placed on the table they stand at.

Act 3 contains the most violent scenes of the play, but these scenes are essential and well embedded in the structure of the play. In Act 3 Scene 1, Cselebi in vain tries to bribe Campanus to spy on the Serbs and the Hungarians. In Act 1 Scenes 2 and 3, the Serbian council return announcing they have changed their mind and will not continue to fight against the Turks, as Brankovics wanted. From Scene 4 to Scene 10, this act presents the awesome consequences of Brankovics's decision to let his sons be his truces. Cselebi orders the blinding of Brankovics's two sons. The cruel punishment happens offstage. The sons are sent back to their father; they are lead in one by

¹¹ The 14th and 15th century saw European feudal states divided and weakened by excessively strong feudal lords whose power reduced the monarch's influence.

one. The representation of such cruelty and such suffering on stage have provoked much critical debate, paralleling the attacks that Shakespeare's *King Lear's* blinding scene received. Indeed, these scenes did cost the famous actor Gábor Egri his life in July 1866, as detailed later in this paper. First we see Brankovics blame and curse the messenger who tells the terrible news concerning the first born, Gerő:

GYÖRGY: How, you lie, slave! Tell you have just lied, or from your body I shall expel your base soul! (with drawn sword he approaches the servant)

MESSENGER: I would gladly live my life to make reality not as I said it is.

GYÖRGY: No, no, the sultan could not do this, the sky, fate, God could not allow this happen! Blinded, my son? (beating his chest with his hand) Alas, alas, soft, soft! One of my sons you said, which one? Stop, do not tell. It it's Gerő, he is strong, he could endure this horrible fate. No, no, I won't give Gerő! he is my pride, my support. But István? [...]

GERŐ: (from stage bottom entrance): Father!

GYÖRGY (alarmed): His voice! Where, where is he?

GERŐ (approaches): Father!

GYÖRGY: My son! (he is helped towards his son)

GERŐ: Where are you, Father? A cannot see you.

GYÖRGY (embraces hime): My son!

ALL: Oh, horror. [...] (3.4.)

The deeply shocked father falls in a state of madness, he imagines what he can see is not true, and he tests his son's eyesight by asking whether he can see his father hold the sword in his hand; then he orders windows be opened wide to let light in, as nobody can see in darkness. Then comes the second messenger and then the second son, István is lead in. Antique Greek tragedies, Shakespeare's tragedies abound in such scenes. Didn't the critics, who found fault with the representation of excessive suffering in these scenes, consider Obernyik and the performers of this tragedy professional or great enough to accomplish what Lessing for instance allows in all artistic creations, that is the true expression of extreme suffering?

The comparison between Obernyik's playtext and some canonised Greek or Tudor (or Shakespearean) dramatic scenes where visual, enacted, or verbal violence surpass the point of being 'just bearable' would lead too far from the aims of present paper. But for one moment let us remember Act 4 Scene 2 in *Cymbeline* where Imogen dressed as Fidele wakes, recovered from the poisonous potion she had earlier drunk. She finds herself beside Cloten's headless corpse, and as she sees her husband's Posthumus's clothes on Cloten, she thinks the body is her beloved Posthumus's ... This is a most bizarre scene, but why would anyone dare to find fault with Shakespeare, in the prime time of the Shakespeare cult...

The final two scenes of Act 3 contain another manifestation of the rising tension in the play: Székely and the Hungarians return resuming their fight for the Christian land.

Act 4 takes place outside the palace in a forest at night, resembling the storm scenes and the encounter scenes (Lear and Gloster, Lear and Cordelia) of *King Lear*. In addition to the sound of thunder, distant orchestra music is included in the stage instructions for this act to suggest that events happen simultaneously on the battlefield. Murád takes Mara on his horse and elopes with her. Mara's and the nurse's shrieks are heard in the darkness of the night. Brankovics horrified by the blinding of his sons, tormented by remorse and bad conscience, runs away into the night, accompanied by Campanus. In Act 4 Scene 6, Campanus both scolds and ironises the desperate monarch who is again at the verge of going mad, saying: "Now that you are unfortunate, you rejoin your Hungarians, but if fortune favours you again, you will pack with the Turks..."

Lázár assists the two sons who wander outside the palace, too. They grope about to get out when they hear Mara's voice in the distance. The elder son tries to pretend that he can see, this is how he wants to protect his younger brother. Lázár whispers to him and guides him so as he can guide István. A play-within-the-play motif is beautifully built up in the following scenes (4.7–11.) The torment of the previous scenes ceases, compassion, care, even some hope of reunion shines through the figures of the two youngmen.

ISTVÁN: I am exhausted, Gergely; where are we? tell me.

GERŐ (to Lázár): Whisper to me, where we are.

LÁZÁR (to Gergely): The night is dark, not much can be seen.

GERŐ: The night is so dark, I cannot recognise the region.

ISTVÁN: Oh, as for me, I am in everlasting darkness. But tell me, dear brother, did we go far from the fortress?

GERŐ (to Lázár s before): Tell, Lázár, tell.

LÁZÁR: We reached the closest village. [...]

GERŐ: The night is silent and gentle. Thousands of stars smile in the sky. So beautiful, so sweet. Here a group of dark trees are scattered beside me. Shall we walk on?

Only after such a bitter "pastoral" do father and sons meet in a touching reconciliation scene. Certainly, the audience must have had vivid memories of man-hunt, chase, hidings, inevitable losses, and yet some sense of survival. But these scenes were not fully staged; this paper will reveal this later.

The concluding act takes us to the harem where Mara lives full of remorse but still in love, where Murád promises her to compensate for her ruined brothers

and to cease fighting against her father. Historians claim that Murad II had in fact a poetical mind who sometimes escaped from his military duties to some distant place to write poetry and enjoy a calm life. Interestingly, in Obernyik's play, Murád is portrayed either as a passionate lover or a quite tolerant person who wishes not to kill... With the exception of the oath-taking scene (2.5.), Murád does not appear in public scenes. We can see him either with Cselebi the villainous intriguer, or in Mara's company. Should we understand the chief enemy's character from Mara's nurse's point of view, or should we see him differently? Certainly, the disparaging sentences of Fruzina that belittle Turkish men are exaggerated, therefore comic, too. They show Fruzina scared and prejudiced, although she may be right, while it is her duty to protect the despot's young daughter from any 'bloody' youngman, be it Christian or Turk (1.2.).

In the harem scene of the fifth act, Murád's sentimental 'improval' is interrupted by his messengers who tell him that his own soldiers mock at him because he withdrew from the battlefield. Murád only gets insulted when he hears that he has been called a coward. He takes up arms again. A most upsetting scene follows (5.6.) where Mara does not want to be recognised by her blind brothers, but they are led in front of her, and they know her by her voice. They beg her to leave the harem and live with them. The two blinded boys speak about a desperate but idyllic hermitage where they would avoid war and violence. They even mention flowers and butterflies, things the three of them would enjoy together; this passage resembles the softness of King Lear's and Cordelia's prison scene (5.1.). But Mara refuses to join her brothers. Her passivity and alienation from her national identity provoked some critical debate later when the tragedy was performed in Belgrade. Mara says calmly, almost in self-alienated (like Cressida in *Troilus and Cressida*) despair: "Whoever wins, will break my heart." Gerő gets furious, but before he curses his sister, István stops him. In the next scene, Mara meets her father who enraged attacks her, but soon he drops his sword, he recognises his daughter whose elopement he tried to wipe out of his memory. (It was Campanus who like a therapist talked with him about Mara in the 'stormy night out' scenes...) Brankovics tells: "What, am I your father? Are you in the Sultan's harem? I don't know you. [...] Are you saying you sinned without wanting it? Are you mistress to my pagan killer who destroyed my homeland, who blinded your brothers? Perish, you miscreant!"

Battle scenes continue, Campanus is taken prisoner. Mobs move around; nothing is clear about who wins and who loses; wounded people moan and die on stage. Campanus, like servants in *Julius Caesar* or *Antony and Cleopatra*, for being separated from his master in the enemy's hands commits suicide heroically and laughingly. He borrows the sword of a Turkish soldier as he does not have one,¹² stabs himself

¹² Did Obernyik think of Petőfi's dying under similar circumstances? Did Egressy not dare to have it acted out, as discussed later? We do not know.

and says: "Do not fear, I will not hurt you, but I would be cross otherwise; now you can mock at me, torture me, care for me!" The joined army of the Hungarians and the Serbians win the battle, but Brankovics is mortally wounded. In a tent Székely, Hunyadi's son László, Lázár, Mara and the two sons surround him. Lázár resembles Kent, expresses his own sorrow at his master's dying: "Oh Lord, for him there is no victory, no happiness, death sits on his forehead. You cannot die, Monarch..." With remorse and guilty conscience Brankovics turns to Székely: "Your hand, valiant fighter. Tell Hunyadi the unhappy Serbian autocrat does not live any more." Thy dying man cannot see clearly any longer, he asks: "Who is this angel faced youth beside you? I cannot see well. I have seen him somewhere but I do not remember his face well, my eyes are weak." Both the situation and the words resemble the final scene of *King Lear*. And it still goes on, emotionally it is exhausting, the phrases are perhaps too sentimental, less poetical. Hunyadi promises to take care of the blind sons: "They will be my brothers!" The monarch rises with effort: "My sons, you will not be abandoned." Brankovics blesses all. In this moment Mara cries out asking: "And your daughter, Father?" At this Brankovics falls back and dies. She embraces him. The soldiers cheer the victorious Hungarian army.

Today one may feel some bitter irony reading this ending. This is not the analogy of Világos, certainly. It is not *Hamlet's* last scene with Fortinbras taking hold of the control in Denmark. But it may be much more an allusion to those national inner divisions, which existed within our own nation at Mohács, likewise in 1848; and the timeline may be continued with cycles of kinship and enmity¹³ with other nations and with ourselves. Like at a Shakespearean problem play's ending, we are given a complicated picture with so many angles and perspectives, that we find ourselves somewhat perplexed. The mourning Serbian family is enclosed by the victorious Hungarians whose leaders suggest trust and promise brotherhood and more victories.

3. The author

Károly Obernyik was born on the 22nd of October, 1814 in Kömlőd (Komárom county). His father was a Calvinist priest whose ancestors came from Obornik, a small settlement near Cracow. At the age of 11, Károly and his three brothers lost their father. The family moved to Hajdúnánás (North-Eastern Hungary) where the mother's relatives were living.¹⁴ Károly studied at the Calvinist college

¹³ FRIED 1982.

¹⁴ The first born son, Joseph (he corresponded with Károly a lot) studied law, he died young as a soldier. The second born son studied theology, he died in the cholera of 1832. Károly's younger brother was expelled from the college of Debrecen, he died not much after Károly's death. FERENCZY 1878–1879;

of Debrecen in 1832. A crucial event in his spiritual growth was meeting Ferenc Kölcsey, the great poet, thinker, and the clearest mind of the reform age. By becoming Kölcsey's nephew's private tutor in 1836, Obernyik not only gained free access to Kölcsey's library, but he grew to be Kölcsey's close friend. By the time the two met, Kölcsey had just undertaken the defence of Miklós Wesselényi, reform politician, who got accused by the Habsburg court. For two years, Obernyik could see Kölcsey daily, who was a genuine mediator between the old and the new (language, literature, social circles, politics). He was beside him when on August 24, 1838 Kölcsey died. Obernyik did not marry as the woman he loved was far above his social state. His first writing was published at the age of 23 in the *Regélő* (Fable-telling). His early dramatic works on János Korvin and László Kún were lost. In 1841, he moved to Pest with his tutor and his mother, Mrs Ádám Kölcsey. In 1842, he met Jókai, Petőfi, Vahot, and other figures of contemporary literary circles. In his first full play, *Főúr és pór* (*Magnate and Pauper*, 1843) a somber 'revenge' tragedy, Obernyik raised embarrassingly urgent social questions like the boundaries between the rich and the poor, hypocrisy and honesty, conservatism and radicalism. He was awarded with 100 gold forints by the Drama Evaluation Company, while Jókai's *Jewish Boy* and Szigligeti's *Gerő* were only praised. Although the censor banned the whole play, Obernyik at once became fashionable and famous. He worked long on another play which presented the intellectual duel between Jesus and Judas, entitled *Messiah*, at the the same drama competition. *First Born* and *Inheritance* (1843, 1844) were happily ending domestic plays. *Unmarried Husband* (1845) won 60 gold forints at another drama competition; the author was accused of plagiarism, but he proved that the accusation was false. Obernyik was a founding member of the Tens' Society (with Petőfi, Pálffy, Pákh, Degré, Jókai, Lisznyai, Bérczy, Kerényi, Tompa). From September 1847, he replaced József Bajza (who became the first director of the Pesti Hungarian Theatre) in the Drama Evaluating Company, and from June 1848 until 1851, he was the secretary of the company. During the revolution, he wrote *Hungarian Emigrant in the Viennese Revolution* (1849) and *Just a Small Piece of Adventure* (1850). As public social life became prohibited, he moved back to Cseke, once Kölcsey's dominion. When Kálmán, Kölcsey's nephew died, Obernyik moved back to Pest. He translated the newly introduced German civil code successfully. Not accepting to teach law at Debrecen, he was invited to teach classical languages at Kecskemét where he spent the most fruitful period (1851–55) of his life. His *Khelonisz* (staged in November 1854) was a psychologically well motivated and well structured historical tragedy on an antique theme, the Spartan corruption and decadence versus loyalty, honesty and compassion.

LUXEMBURGER 1929/30.

Following György Bessenyei's tragedy, *Ágís tragédiája* (*Ágís's Tragedy*), Obernyik focused on the split within the royal family where grandfather and grandson turn immoral while parents try to restore honest morality, and the wife, irrespective of the results, supports the loser, first her father, then her husband. A nation corrupted in his morals cannot be saved from decay, not even by the heavens – such was the message of this tragedy. According to *Sunday Paper* (*Vasárnapi Újság*, November 12, 1854), the audience at the performance of *Khelonisz* did not wish to get involved in the stage suffering, "preferring the worst singer to the best play."¹⁵

However, by 1855, the national process of general mourning after 1848–49 seemed to come to an end; the experience of the revolution and war of independence had to be drawn, concerning the insoluble conflicts of the nation. As József Eötvös wrote in a letter: "Sad times have taught us about the consequences of our lack of agreement, freedom or oppression in this country for all nations are mutual."¹⁶ On November 8th 1854, the *Pesti Hírlap* (*Pest News*) announced a call for plays on Hungarian historical themes, the best play being awarded with 100 gold forints to be paid by Anasztáz Tomori (born Teodorovits, with a Serbian ethnic background) who, among his many generous deeds, financed the Complete Shakespeare Translations of the Kisfaludy Society. The deadline was August 20th, 1855. We do not know when Obernyik started to write his historical play on Brankovics, but when in the summer of 1855 the school year finished, he took a coach and ran away from Kecskemét to Pest fearing the cholera which was spreading in the country. He stayed strictly locked up in his hotel room at the Aranyas (Golden Eagle) and worked. (It was here that he received a letter from the Nagykőrös college, a letter signed by poet János Arany, by Anasztáz Tomori and other colleagues, offering him a teaching position.) On August 11th Obernyik got sick, he was tended by his housekeeper from Kecskemét and by his physician; his friend Bulyovszky could not enter his room. In the morning of the 17th of August, the waiter found Obernyik, bent over his Brankovics manuscript, dead. His dead body was taken to Rókus Hospital, and his funeral was held on the 19th at 3 o' clock at the Kerepesi graveyard. Degré, Vahot, Bulyovszky, Ráday, and twelve actors (among them Ida Komlóssy, Etelka Fácsy) attended the burial lead by Calvinist priest Pál Török, Obernyik's friend. His only living relative was his younger brother Jonathán, who decided that the Brankovics manuscript should be disinfected, copied, and submitted to the Drama Evaluating Committee.

¹⁵ LUXEMBURGER 1929/30, 30.

¹⁶ Eötvös's letter to György Illyasevics from 1861 quoted by JUHÁSZ 1998, 32–33.

4. *Brankovics* on stage. Gábor Egressy as *Brankovics*. *Brankovics* for Hungarians, Croats and Serbs. Final line versions from the original playtexts to Erkel's opera

Obernyik's posthumous tragedy was not awarded; the prize-winning works were Jókai's *Könyves Kálmán* (*King Kálmán the Learned*) and Lajos Hegedűs's *Bíbor és gyász* (*Purple and mourning*). After having staged Jókai's (in December 1855) and then Hegedűs's play (in April 1856), on June 3rd 1856 with Gábor Egressy in the title role the National Theatre had Obernyik's last play staged. The costumes were newly made for this premiere, for all the 21 roles (3 were silent).¹⁷ Gábor Egressy directed and played 26 extremely successful performances of *Brankovics* at the National Theatre in ten years to come.¹⁸ He took Obernyik's tragedy everywhere he toured. It was one his favourite and most popular roles until his sudden, almost onstage death that intervened during the third act of the performance at the Pest National Theatre on July 30th, 1866.

Brankovics's older son Gerő was played by Egressy's own son, and Flóra Munkácsy played the younger son. When István, the second son entered, Egressy (who had suffered a stroke some time earlier during his almost always extremely active and stressful life) felt dizzy. Act 3 Scene 8 still went on:

GYÖRGY: Well, soft, soft, have you brought him back?

SERVANT: We did, your majesty. [...]

GYÖRGY: And I cannot die, I cannot go mad...

ISTVÁN: Father, my father, where are you?

GYÖRGY: I am coming! Lead me to him.

ISTVÁN: Here he is, he has already seen me, hasn't he? Alas, my good father, I implore you do not despair at my wretched fate, or I shall be miserable. You still have a brave son, who must be all right. He will certainly be your ward in your old age. Promise you will not cry and will not curse.

GYÖRGY (aside): He still doesn't know what happened to his brother. (loud): I promise, I promise.

ISTVÁN: Father?

GYÖRGY (he tries to be strong, staggers towards István): Here I am, my child. (embrace)

According to the note inserted on Egressy's prompt copy, playtext NSZ 92/1, page 50, and noted into Ákos Egressy's own playtext of *György Brankovics*, MM 5006: these were the actor's last words on stage. He collapsed to István's feet; Gerő

¹⁷ MS 132/13 NSZ Katalógus, NSZ Kötetes iratok 686, page 78.

¹⁸ MS 132/13 NSZ Katalógus, NSZ Kötetes iratok 686, page 78.

– his son Ákos ran back on stage and the performance was stopped. Theatre and life once more got inextricably intertwined for Egressy.

Obernyik's *György Brankovics*, like 'the Scottish play' of Shakespeare's (*Macbeth*), often met inauspicious circumstances and events from its creation all through its afterlife, but it accomplished much from what a notable cultural product may, expressing, investigating, questioning, uplifting, and challenging human awareness and conscience. As with his favourite Shakespeare roles or Katona's *Bánk bán*, Gábor Egressy toured with *Brankovics* all through the country. After the premiere, directors in the countryside asked him to lend them the playtext of *Brankovics*. In January 1857, Egressy played *Brankovics* in Szabadka (Subotika, in Serbia today), and tours with this tragedy followed: Nagyvárad (Oradea, today Romania), Miskolc, Szeged, Marosvásárhely (Targu-Mures/Neumarkt, today Romania), Győr, Arad (today Romania), Debrecen, Nyitra (Nitra, today Slovakia), Kaposvár, etc.¹⁹

January 16th 1860 was not Egressy's first stage appearance with *Brankovics*, but this time, he was cheered more vehemently than ever before: „Long live the Serbs! 'Zsivio' (long live) the Hungarians!” echoed in and outside the theatre the final words of the tragedy. Flower wreaths decorated with the Hungarian and the Serbian national colours were thrown onto the stage. The Hungarian and Serbian youth organised a street demonstration together where Laza Kostic's celebratory poem addressed to Gábor Egressy was read out in both Hungarian and Serbian.²⁰ Evidently, the police confiscated the poem's printed pages and banned it immediately, prohibiting any more demonstrations.

However, the energising thoughts from *Brankovics*'s tragedy were spreading. The nations living under the Austrian rule had started to approach each other at least culturally by this time. The two Serbian reviews, *Matica* and *Letopis* published articles about what was common between Hungarian and Serbian history, and also about the experience of the recent past events. In 1850, Jovan Subotic published medieval documents concerning the relationship between Hunyadi and *Brankovics* (in *Letopis*). We do not know whether Obernyik read those documents or he remembered Miklós Wesselényi's belief that fraternizing between the nations was absolutely necessary, but the necessity of justice, trust, and cooperation between the small nations seemed to be better understood after than before Világos.

In Záhgráb (Zagreb, now Croatia), István Reszler's Hungarian company staged *Brankovics* successfully in August 1860; the German theatre critiques in Záhgráb did not even mention the performance – the technique of keeping silent about such 'unpleasant' events to power was regular. The Croatian translation of Obernyik's tragedy by Spiro Dimitrovic Kataranin was staged in Zagráb in December 1861. The Serbian

¹⁹ MS 132/13 NSZ Katalógus.

²⁰ JUHÁSZ 1998, 32–60.

premiere translated by Jovan Dordejevic from Újvidék (Novi Sad, Serbia today) happened to be held in 1865 in Arad where three fourths of the enthusiastic audience were Hungarian. The Belgrade (Nándorfehérvár, Serbia) premiere took place after the 1867 compromise in November 1868: it was the opening play at the Serbian theatre, much celebrated and praised. Yet the critiques tried to find more justifications for Brankovics's wrong decisions – the tragedy continued to step closer to reality than in 'healthy, normal' times which had not frequently occurred in these regions, but this time a new shade of interpretation emerged. In 1859, Jakov Ignjatovic Durad's novel on Brankovics came out on the pages of the *Letopis*; by and by the tragedy of Brankovics was appropriated, and the adaptation distanced itself from the original. Hungarian theatres from Pozsony (Bratislava, Slovakia) to Arad continued to stage *Brankovics* till the first decades of the twentieth century.²¹

Comparing the different playtexts of these performances, it is worth mentioning how interesting tiny alterations appeared at the end of the Hungarian performances after the 1867 compromise. These slight changes expressed a new, but well noticeable sense of danger that had to be shared between actors and audience. For instance, in the playtext of the 1874 Baja premiere, the original final lines were altered. As we have seen, in Obernyik's original playtext NSZ 92/1 and its copies, the final words are uttered in a tent at Brankovics's death, and Székely, László Hunyadi, Brankovics's three children, and soldiers are present. The last words are told by the Serbian soldiers who have lost their leader, but who fearing the Turks willingly accept fighting with the Hungarians, so they accept Hunyadi: "Long live the Hunyadi, long live the Hungarians!" Obernyik's intention in 1855 was to remind people (and nations) of the fatal mistakes committed during the war of independence.

The Baja premiere in March 1874 mediated for a world again reshaped politically, and those changes were ambivalent and in certain dimensions rather alarming. No wonder that in the Baja playtext (MM 3641) the last lines are uttered by János Székely to emphasise the Hungarians' compassion with the mourning Serbians and the unity of the two nations: "The hero is dead, but two brotherly nations will shed their tears together as brothers at his grave!" Since the Baja playtext was for a long time used, as *Brankovics* was run by the playtexts's owner, Miklós Mariházy until 1906, one cannot tell exactly when the overwriting of the final lines was effectuated. Nevertheless, this playtext documents that actors and directors in Baja expressed their concern for the small and large world, for "who loses and who wins, who's in, who's out".²²

When only a few weeks later, on the 20th of May 1874, Ferenc Erkel's opera, *György Brankovics* was performed for the first time, and the opera closed with a clear warning instead of compassion and sorrowful promise of union or encouraging cheers! The

²¹ Ibid.

²² From *King Lear* 5.3.15. SHAKESPEARE 1997, 365.

libretto was written by Ferenc Ormay and Lehel Ódry who followed one of Obernyik's playtexts – the tragedy got edited only a few years later. In Erkel's opera, there are few and small changes from the original plot. One of these little alterations is a slight dramaturgical shift, a question of emphasis. In the opera, Brankovics turns against the Turks only after he learns that his daughter Mara has fled with the sultan, while in the original, the despot is decisive right after having met his blinded sons; when the Serbian lords come back saying they stop fighting as the despot requested, Brankovics get enraged and calls them to fight again. As for the very last lines in the libretto (MM 13.563), they suggest deep anxiety: "Oh, my poor homeland!"²³

5. The significance of the first full promptbook, NSZ 92/1. Egressy's cuts. Critiques and editions reconsidered

The original Obernyik play has so far been considered a torso by theatre critics and literary historians alike. The circumstances of the creation and preservation of this work were chaotic indeed. After Obernyik's sudden death in the hotel room, his manuscript was probably disinfected, copied, and burnt. Its new copy had to be handed in to the Drama Evaluating Committee the first day after Obernyik's funeral. Nobody could have written two final acts in one or two days, although this was what the editor of Obernyik's complete works, József Ferenczy and following Ferenczy, József Bayer, stage critics deemed likely to have happened.²⁴ Ferenczy and then Bayer assume it was Gyula Bulyovszky, Imre Vahot or Gábor Egressy who finished Obernyik's play. There are no positive references to such an enterprise in any letter, diary, or other document of the three persons. There must have been some cooperation between Obernyik's brother and Imre Vahot who submitted the copy of manuscript to the Committee. Once the copy was taken from the Committee to the National Theatre, it got first to Zsigmond Szenpétery. He handed it to Gábor Egressy, who in his stage diary does not write anything concerning Obernyik's play, only when in late May 1856 the tragedy was going to be staged in a few days. Presumably Egressy was working on a copy and then getting the text ready to be staged, he chose the actors for the roles, ordered the censorial copy and his own copy to be copied from the first playtext on which he had been working...

So there must be three primary playtexts! And no wonder so it is, the National Széchényi Library owns all these three copies.

Playtext NSZB 92 (115 pages, 27 cms, larger handwriting) was the censorial copy, later used as directorial copy. The censor, Csechall cut (red ink marks) all the

²³ TALLÁN 2017.

²⁴ FERENCZY 1878–79; BAYER 1898.

instructions which indicate the usage of Hungarian and Serbian symbols (national flags) and also cut some references to the one sacred God and to providence. This playtext was handed in on May 28th, and the censor accepted it on June 1st. As the *Dramatis personae* of playtext NSZB 92 shows, Mátyás (Hunyadi's younger son) figures as Hunyadi's son, but this name often, if not consistently, is corrected to László. We might assume Obernyik wanted to make it sure he was not following the tradition of writing about László Hunyadi. But doing so, Obernyik may have overlooked the fact that around 1440 Mátyás Hunyadi was far too young to take (significant) part in battles. At some point, Obernyik himself, the copier, or the director of the playtext must have considered it necessary to replace Mátyás by László Hunyadi. Last but not least, there are many long cuts along this playtext; several massive fragments that I have so far presented in this paper are crossed out.

Playtext NSZB 92/2 (78 pages, 27 cms) was Gábor Egressy's directorial copy. Corrections and insertions in black and blue pencil and thick black ink abound. Egressy reinserted those censorial cuts he did not accept: the figures of oath-taking (considered blasphemy by Csechall), and some props like the Hungarian and Serbian national colours. He consistently corrected Mátyás to László Hunyadi. Moreover, Brankovics's son, Gergely is everywhere emended to Gerő. Several entire scenes and passages of the tragedy (from the first till the last act) do not appear; Campanus is not part of the *Dramatis personae*. Comparing this copy with the censorial playtext, we can see that the heavies cuts have been effectuated along the last two scenes. The following 'introductory' sentences can be read on the front cover of Egressy's copy: "Obernyik's posthumous tragedy, not completed by the author owing to the intervention of his sudden death. Gábor Egressy's last title role, not completed owing to the intervening death." The same text appears on Ákos Egressy's promptbook registered as MM 5006, copied in 1879 from his father's before mentioned playbook.

But there is the primary playtext which seems to have often been used as the prompter's copy while Gábor Egressy directed the tragedy and played the title role so successfully from 1856 to 1866. This promptbook seems to have been completely neglected by scholars until now! The playtext was registered as NSZB 92/1 (64 pages, 25 cm, smaller handwriting). The numbering stands for the order in which the library received the playtexts.

Chronologically playtext NSZB 92/1 is the very first extant text of Obernyik's *Brankovics*, namely, the copy which directly derived from the author's manuscript. Found in the hotel room where Obernyik had struggled both with the cholera and to finish the tragic play on Brankovics, the authorial manuscript was no doubt disinfected, copied, and then burnt. Thus the copy of Obernyik's posthumous work was handed in to the Drama Evaluating Committee just in time. (As mentioned earlier, Károly Obernyik was found dead on the 17th, his funeral was held on the 19th, and the deadline for the drama contest was the 20th of August 1855.) And, although

György Brankovics did not win that drama contest, in less than a year the tragedy was performed on the stage of the Hungarian National Theatre. As the note scribbled on the front cover of this manuscript copy (later registered as Playtext NSZB 92/1) indicates, Obernyik's *Brankovics* was handed in to the National Theatre by Imre Vahot on April 2nd, 1856. On top right of the front cover, we can see theatre director Ferenc Komlóssy's signature, at the bottom right stands Vahot's signature and explanation that he by Obernyik's brother's will submitted the copy. And on most of the pages we can see, perhaps among some other hands' traces, Gábor Egressy's handwriting, his cuts, his emendations, and his insertions! Mátyás Hunyadi here is consistently corrected to László Hunyadi. Székely's confident servant, the learned youngman, Campanus is completely dismissed, all his appearances cut.

Studying playtext NSZB 92/1, one can see how Gábor Egressy cut almost the whole fourth act: the two blinded sons with Lázár, as well as Brankovics with Campanus wandering in the night never got staged. No wonder the fourth act grew lean; only Mara's elopement with Murád remained. The fifth act also grew somewhat shorter, as the scenes with Campanus and his suicide were eliminated. It is obvious this playbook must have been the very first copy from Obernyik's manuscript. Egressy, so busy, creative and hard-working as he was, did not explain why he had shortened Obernyik's tragedy which soon became one his most applauded and also most criticised roles. One may try to guess his motivations, perhaps he would have needed at least three equally good male actors to play those roles fully, or perhaps he had dramaturgical reasons to cut the play.

Anyhow, critics did not find the staged *Brankovics* wholly coherent, and they were right. They celebrated the tragedy as the audience did, but the *Hölgyfutár (Ladies' Herald*, February 17, 1862) believed that it was not good enough to be performed so often, the *Pesti Napló (Pest Journal*, August 24, 1857) wrote it was unfortunate that Egressy loved the play so much... Ágost Greguss was sorry that Gerő did not resemble Miklós Wesselényi (who got blinded in the Austrian prison where he was kept with a false charge and accusation) more, whom Obernyik had known well. Greguss also found Mara's character too passive. As for Brankovics, he considered the protagonist not a truly tragic hero. Pál Gyulai expected another plot: one he imagined and found better. He wrote there should be a revolution in the Serbian court to force the despot to fight against the Turks, for which the sultan would have the two sons blinded, for which Brankovics would again perfidiously change his mind and fight against the Turks... In an ironical tone similar to Gyulai, Pál Rakoczay defended Obernyik's – Egressy's play by raising the question whether critic Gyulai would have wished to have a plot built on the prejudice about the perfidy of a nation... All the critiques remarked how many Shakespearean features there were included in the play, but they did not seem to appreciate the Shakespearean features in a play that expressed so much doubt and pain in respect with their own national conflicts. Per-

haps some critics tried to avoid taking the play seriously, neglecting the novelty of the challenge it offered. Perhaps they tried not to recognise themselves mirrored by any character, situation, conflict of the play.

Adolf Dux in the *Pester Lloyd* criticised Fruzina the nurse for her bad language when speaking about the Turks... Petőfi's German translator remarked how the last two acts, like straw roof on a palace, did not match the beauty of the first three acts.²⁵

Actor György Molnár confessed that when he played Brankovics, he found it almost impossible to keep the tension so high and the catharsis for so long a time; therefore, he had the two blinded sons come in together in the third act. But seeing Egressy play these scenes, he admitted Egressy could do as the play indicated it perfectly well, like in Lear's role, he raged, moaned, howled, softened, and despaired.²⁶

Further polemic rose around the protagonist's character: had he been evil, he could not become a tragic character; a good actor may enact such a difficult role worth any great stage, etc.

So the tragedy edited by József Ferenczy in 1878–79 is identical with Egressy's playtext, and József Bayer takes it all granted whatever he finds in Ferenczy's edition. Bayer claims that there is too much moving around in the whole play and accepts the belief that the tragedy remained unfinished. Two doctoral theses are written on Obernyik: Irén Luxemburger and Márton Faragó supposed this was not true because there was no time to finish the play so fast, they argued. The more detailed presentation of the Serbian and Croatia afterlife or of Erkel's opera would be worth other papers.

To conclude, the found NSZB 92/1 prompt copy contains the crucial evidence of the fact that Obernyik's posthumous tragedy was not unfinished. The number of the scenes in each act is quite balanced in NSZB 92/1, there are even more scenes in the last two acts than in the previous acts (Act 1: 8 scenes, Act 2: 6 scenes, Act 3: 11 scenes, Act 4: 12 scenes, Act 5: 12 scenes).

Obernyik dared to combine tragedy and irony, he dared to reach beyond prejudices and the traps of common mentality. The motto of his play, found on the front cover of all the three primary playtexts and in Ferenczy's edition, Petőfi's poem entitled *Az utósó ember* (*The Last Man*) expresses the despair of a man who is imprisoned under a coffin-like sky.²⁷ Sheltered in a hotel room, it was Obernyik who fought with the epidemic while he was just finishing his last play. He certainly knew that tragedy is meant to warn and heal and animate audiences who greatly need a sense of reality, self-understanding, collective memory, and compassion.

²⁵ LUXEMBURGER 1929/30, 31–36.

²⁶ RAKODCZAY 1911.

²⁷ This poem is one of Petőfi's 'crisis' poems from 1844–45.

ISTVÁN BOLDOG-BERNÁD – GÁBOR MÉSZÁROS
AN EARLY POLITICAL COMEDY – ON ZSIGMOND
BEÖTHY'S *KÖVETVÁLASZTÁS (LEGATE'S ELECTION)*¹

Zsigmond Beöthy (17 February, 1819–29 January, 1896) is a mostly forgotten author of the nineteenth century. Beöthy was a political figure in Komárom, he was an active author of Hungarian literature, and a member of Gábor Kazinczy's circle, the Young Hungary movement, which consisted of literati interested in world literature, who also cultivated close political connections.² Following the 1848 revolution, he was even appointed to a government position. The 1848–49 revolution and war of independence brought on significant political and social changes in Hungary; thus, the period until 1849 forms a natural unit in Beöthy's career: the still young author also embarked on writing his autobiography around this time. When presenting his life, he is proud to mention his work *Követválasztás (Legate's Election)*: "From my literary workings during this time [...] I should mention my political comedy »Követválasztás«[.]"³ The play was also published in print at the time and did not lack a reaction, although it can hardly be considered well-known. The poor reception is highlighted by the fact that although Hungarian playwright and literary historian György Spiró dedicates a separate section to the genre of election comedy in his monograph *A közép-kelet európai dráma (Central and Eastern European drama)*, he does not even mention this play, nor does he mention Beöthy's name in the volume;⁴ although, if anywhere, this is where it should have been reviewed.

One characteristic of this type of comedy is that they used syntagms that had a clear political connotation at the time. Spiró draws attention to the fact that in Central and Eastern Europe, the manipulated electoral system constituted the basic motif of these plays, which was true both for small communities and higher fora, and so the audience had direct experience of it.⁵ According to Spiró's taxonomy, the Central and Eastern European election comedy is wholly Central and Eastern European in nature, and it does not fit the Western European tradition. Election comedies were written for specific purposes of contemporary politics, and if the

¹ Completed as part of the Lendület (Momentum) Literary Culture in Western Hungary 1770–1820 Research Team. István Boldog-Bernád, literary historian. Gábor Mészáros, assistant research fellow at the Institute for Literary Studies, ELKH Research Centre for the Humanities.

² T. ERDÉLYI 1965.

³ BEÖTHY 2019a. *Válogatott írások (1839–1849) (Selected works (1839–1849))* also contains the political comedy *Követválasztás (Legate's Election)*: BEÖTHY 2019b.

⁴ SPIRÓ 1986, 127–143.

⁵ *Ibid.*, 128.

election of representatives was not the topic of these plays, their script would be identical to those of classical Western European comedies.⁶ Hungarian election comedies typically pit conservatives and liberals against each other, so *Követválasztás* (*Legate's Election*) seems to be a dramatization of the liberal-conservative debate, and an analysis of the syntagms of the play (using contemporary journalistic language as a control group) takes us close to the authentic political language of the 1840s.

Both the Beöthy play and the genre of *Követválasztás* (*Legate's Election*) have disappeared from the canonical drama types in Hungary; thus, election comedy as a dramatic genre is a scarcely researched part of the history of drama. Gyula Romhányi discusses political comedies in his study published in 1930, including Beöthy's *Követválasztás* (*Legate's Election*). He claims that they play had no impact and believes that "it was the final occurrence of the election of officials as the topic of a comedy".⁷ György Spiró takes Ignác Nagy's *Tisztújítás* (*Election of officials*) and József Eötvös's *Éljen az egyenlőség* (*Long live equality!*) as starting points in his overview of the history of the Hungarian election comedy, but, as mentioned above, he does not include Beöthy's play.⁸ He also does not include Imre Vahot's *Országgyűlési szállás* (*Parliament lodging*) among the works analyzed, or József Gaal's *Vén sas* (*Old eagle*), performed a few months after *Követválasztás* (*Legate's Election*).⁹ According to Spiró's logic, Ignác Nagy's play serves as the model, discussing József Eötvös's comedy following it.¹⁰ As pointed out by Márton Szilágyi, although Eötvös's play is dated earlier, it was staged later than Ignác Nagy's *Tisztújítás* (*Election of officials*), thus, it was incorrectly considered as the earlier play.¹¹ Beöthy wrote *Követválasztás* (*Legate's Election*) in 1843, i.e. one year after Ignác Nagy had written *Tisztújítás* (*Election of officials*), which Spiró considers the archetype of political comedy.¹²

Követválasztás (*Legate's Election*) was already staged in Komárom on August 2, 1843, before it had been published in print. One audience member reviewed the performance under the pseudonym Vidéky, praising the members of the Komlóssy troupe that staged the play¹³, also highlighting Beöthy's courage, since he was brave enough to stage a play in his own town, where "part of the audience might

⁶ Ibid., 1986, 127–128.

⁷ ROMHÁNYI 1930, 295.

⁸ SPIRÓ 1986, 133–134.

⁹ ROMHÁNYI 1930, 293–295.

¹⁰ SPIRÓ 1986, 134.

¹¹ See SZILÁGYI 2013, 513–521.

¹² SPIRÓ 1986, 133.

¹³ Ferenc Komlóssy's (1797–1860) troupe. Komlóssy was an active member of the provincial theater scene from 1811. According to Szinnyei, Komlóssy and his wife Erzsébet Czégényi ran a traveling theater troupe between 1839 and 1844. He had also been the director of the Komárom troupe in 1827. See SZINNYEI 1899, 847–848.

have been motivated to view the performance of the play by jealous sentiments.”¹⁴ However, there was likely no trace of this following the performance because the play “made a good impression, and the well-directed although somewhat lengthy noble procession was also met with applause.”¹⁵ The success had also been mentioned in the previous issue of *Honderű* and in its column *Pesti Salon’ Heti Szemléje* (*The Weekly Review of the Pest Salon*): “We also add the news from the countryside to today’s review that Zsigmond Beöthy’s comedy »Követválasztás« was performed to applause in Komárom. More detail will be provided in our upcoming issue.”¹⁶ In his short description, Vidéky praised the fact that Beöthy’s comedy resembled Ignác Nagy’s *Tisztújítás* (*Election of officials*). He also gave some advice, for example, he recommended putting more emphasis on Veteráni’s and Katicza’s roles, so that the print version of the play become even more outstanding.¹⁷

Követválasztás (*Legate’s Election*) was also staged to a full house in Győr December 3 of the same year, exactly two days before Ignác Nagy’s *Tisztújítás* (*Election of officials*).¹⁸ Beöthy also mentions the Komárom and Győr performances in his autobiography, and although he notes that his subsequently published play “was attacked by reviews from several sides”, he does not consider it without impact, since in addition to several countryside theater troupes, Mrs. Komlóssy also requested the play to be staged in Kolozsvár as a “bonus performance” for her daughter, Ida Komlóssy.¹⁹ However, Beöthy did not mention the fact that his play was not successful in Kolozsvár; according to *Pesti Divatlap*: “Beöthy Zs’s »Követválasztás (Legate’s Election)«, upon staging, failed.”²⁰ The comedy might have been performed in several other towns as well, and according to an 1843 article in *Honderű*, it was expected to be staged both in Lubló and in Székesfehérvár.²¹

Követválasztás (*Legate’s Election*) was indeed an early, prominent example of Hungarian political comedy, regardless of whether Beöthy had been familiar with the precursors of the genre fashionable at the time. Despite its technical and aesthetic clumsiness, it deserves a reinterpretation in terms of the history of drama.

The practice of *acclamatio* appears in both Beöthy’s and Ignác Nagy’s play, according to which the person whose name is shouted the loudest wins during an election (and thus for example becomes the legate of the county, i.e. its representative in parliament). *Acclamatio* was an established element of contemporary political life,

¹⁴ VIDÉKY, 1843:8, 254.

¹⁵ Ibid., 255.

¹⁶ “*Pesti Salon’ Heti Szemléje* (*The Weekly Review of the Pest Salon*)”, 1843:6, 185.

¹⁷ VIDÉKY, 1843:8, 255.

¹⁸ Z.....y, 1843:26, 841.

¹⁹ BEÖTHY 2019a, 47–48.

²⁰ SZINYEI 1845, 64.

²¹ “*Pesti Salon’ Heti Szemléje...*” 1843:11, 369.

and the audience of the play also immediately must have recognized the anomalies of the system. The option of voting also appears in parallel with the practice of *acclamatio* in *Követválasztás (Legate's Election)* if that is to bring a more favorable result, as does the threat of using armed forces. In fact, it was not unusual for the two sides to start a brawl and for the supremus comes to bring in the military:

Máté Szakál (Matthew Beard) (raising his hatchet). ...Now my friends, we must hasten that our foes do not shout louder than us, and that we can practice our noble freedom and rights without military force; or if our adversaries somehow have more roar in their throat, we can bring the issue to a vote because we will for certain be thrice their number, especially if the district of Érköz also joins us. [...]

Bugár.: Hear, hear, respected sir; we will indeed make noise, lest the tax is voted through.²²

It is clear from the text that the custom of *acclamatio* was already a source of humor at the time. *Acclamatio* as an outdated practice also appears in János Arany's *Az Elveszett alkotmány (The Lost Constitution)*:

And others like this: for the success of which
Three thousand votes opened their vixen throats.
A census was taken. Not in the old, battered manner,
Says the record, but to a new order, exactingly.
The list of names was then to be announced during voting
Alphabetically, and the individual was to vote accordingly.²³

József Eötvös's comedy *Éljen az egyenlőség (Long live equality!)* describes campaigning and getting voters drunk – although Beöthy's play does not criticize this practice harshly, it does refer to it: "Sir Professor, if you keep insisting and wish to provide my noble peers with articles of law instead of food and drink, I recommend

²² „Szakál Máté (fokosát fölemelve). ...Már most barátim, oda kell igyekeznünk, hogy az ellenfél benünket túl ne kiabáljon, 's a' mi nemesi szabadságunk és jogunk' gyakorlását fegyveres erő nélkül is véghez vihessük; vagy ha az ellenfél valahogy' harsányabb torokkal bírna, a dolgot szavazásra vihessük, mert mi bizonyosan három anynyi számmal leszünk, kivált ha az érközi járás is hozzánk csatlakoznék, mind amazok. [...] Bugár.: Ugy lesz, tekintetes uram; hiszen majd lármázunk mi, csak az adó keresztül ne menjen.” BEÖTHY 2019b, 71.

²³ „És több illyeseket: mellyek bizonyos sikeréül / Háromezer vótum tátott rám hárpia torkot. / Összeírás történt. Nem az elnyűtt régi modorban, / Így ir a jegyzőkönyv, hanem új rendben, szigorúan. / A névsor pedig a szavazás idején betűsorral / Volt kikiáltandó s az egyén akkép szavazandó.” ARANY 1951, 33–34.

that you leave us because we might ‘articulate’ you in jest, too...”²⁴ The text of the play presents virulent examples of contemporary political public discourse, parallels of which can be found in the editorials of *Pesti Hírlap* and *Jelenkor*, in the parlance of the 1840s. This was familiar ground for Beöthy since he also published in the political papers of the time.²⁵ The concept of *szűzvállasok* (‘virgin-shouldered’, i.e. noblemen resisting taxation) was a concept that often appeared in political public discourse²⁶. It applied to the nobility of the 1840s, referring to their tax exemption. The phrase also appears in János Arany’s *Az elveszett alkotmány* (*The Lost Constitution*), where one of the characters is called *Szűzváll*, while in Beöthy’s play the concept is mentioned in a poem:

He who takes on the tax,
Will see he will suffer a loss;
He who still has virgin shoulders,
Will not entertain tax.
So we don’t pay a dime,
And kick whoever does so in the head.²⁷

The expression *nothing about us without us* also appears in the play, which was an active part of everyday public discourse and was also used in the form *nihil de nobis sine nobis*, expressing the contemporary desire for participatory democracy. As Lajos Kossuth put it in 1841: “In times past, while the majority of our nation was lolling in idle repose, some individuals could direct the fate of the nation; but today we live a time of awakening and have come to realize our basic right, which ensures «nothing about us without us».”²⁸ In *Követválasztás* (*Legate’s Election*) the idea appears in the themes of politics and love at the same time since liberal politics and marrying for love become a shared interest of all: “Because, like with legislation, I also believe in the case of marriage contracts: nothing about us without us.”²⁹ This saying still exists in Hungarian today.

²⁴ BEÖTHY 2019b, 73.

²⁵ Previous work on Beöthy’s political career and publication activities: BOLDOG-BERNÁD–MÉSZÁROS 2018.

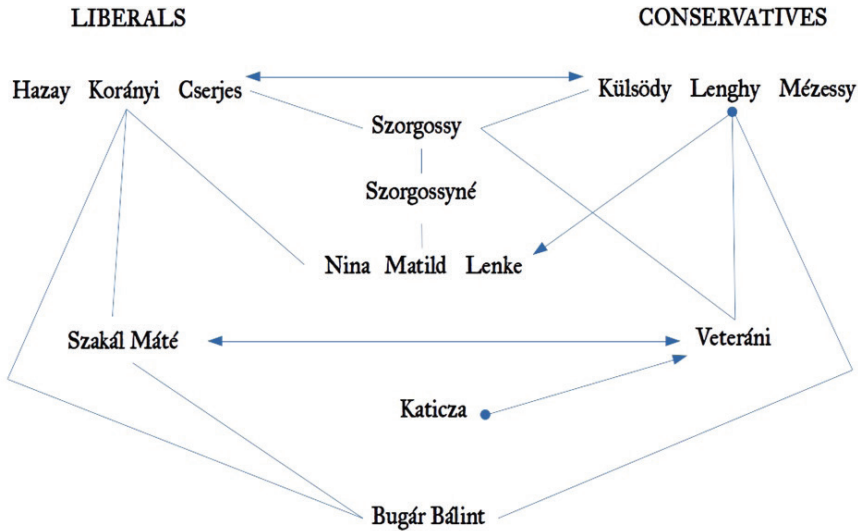
²⁶ Katalin Szabó P.’s study on the concept and its contemporary use: SZABÓ P. 2019, 254–272.

²⁷ „Ki az adót elvállalja, / Meglátja, hogy kárát vallja; / A’ kinek még szűz válla van, / Nem vesz az részt az adóban. / Mi hát fillért sem adózunk, / ’S ki adóz, fejére sózunk.” BEÖTHY 2019b, 90.

²⁸ „Hajdan, míg nemzetünk többsége tétlen nyugalomban tespedt, egyes emberek intézhették a’ nemzet sorsát; de ma már az ébredés korát éljük, eljutánk eszméletére alapjogunknak, melly biztosít, hogy «semmit rólunk nélkülünk».” KOSSUTH 1841, 122.

²⁹ „Mert hiszen én, mint a’ törvényhozás’ körében, a’ házassági szerződéseknél is azt tartom: semmit rólunk nélkülünk.” BEÖTHY 2019b, 113.

We cannot really talk about a dramatic arc regarding Beöthy's play, mask and character are one and the same, and the plot is limited to the intrigue. The negative characters are undoubtedly negative due to their political views, not due to their character flaws. The intrigue is based on judge of the regional court, Szorgossy, being a turncoat; however, the liberal young men com him with a twist to win his daughters' hand in marriage.



The characters around Szorgossy and his family as well as Bálint Bugár, a lieutenant of the nobility, all have their counterparts. Three fusty county officials are vying for the girls' hands, as do the three ambitious liberal young men. The campaigner helping the progressives has to face the fusty professor several times during the play. Several characters have speaking names, which instantly informs us about the moral framework of the given character and also serves as a source of humor in a given scene. For example, Hazay's (Domestic) priority is the progress of the homeland, while Külsödy (Outsider), Hazay's counterpart, represents the conservative side, hindering the progress of the homeland, and Veteráni (Veteran) is an old, fusty character. Beside them, the probably most conspicuous character for the contemporary audience might have been Máté Szakál (Matthew Beardville Beard), with a beard appearing both in his name and on his face, symbolizing reformers in opposition since the Greek revolution:

You cannot wish that Máté Szakál (Matthew Beard) should enter my parlors, whose beard conceals the little demons of liberalism, and from whose bushy head my mirrors would recoil if they had to flirt with such an image...³⁰

The play and its contemporary reception was fundamentally defined by the fact that it was based on references to contemporary politics, and the characters were typical of contemporary public life – the audience could easily recognize them and identify with the characters’ political views. In his analysis of the scripts dominant in the region, György Spiró concludes about the election comedy that if the topic was not the election of representatives, its script would be the same as that of comedies of Western European, German, and French origins.³¹ However, he adds that the closed structure of the classical comedy is expanded by elements outside the intrigue. These elements do not directly shape the plot, but they are authentic tools of expressing an opinion, and they are impressions of the language of contemporary politics.³² This is no different in the case of *Követválasztás* (*Legate’s Election*), which is an unjustly forgotten, representative example of the political comedies of the era, regardless of all the haphazardness of its script.

³⁰ „Tán csak nem kívánandja ön, hogy salonaimba Szakál Máté lépjen, kinek szakálában a’ liberalismus’ daemonkái rejteznek, s’ kinek bozontos fejétől tűkreim irtóznának, hogy olly képpel kell kaczerkódnok...” BEÖTHY 2019b, 85.

³¹ SPIRÓ 1986, 133.

³² Ibid.

SZALISZNYÓ LILLA

**„MINT SZÍNI HATÁST NEM IGÉRŐ, VISSZAUTASÍTATOTT.”
A NEMZETI SZÍNHÁZ DRÁMABÍRÁLÓ BIZOTTSÁGA
AZ 1840-ES ÉVEK MÁSODIK FELÉBEN¹**

Amikor Pukánszky Kádár Jolánt az 1930-as években megbízták a Nemzeti Színház száz év alatt felgyűlt kéziratot iratanyagának számbavételével és rendszerezésével, közel háromszázezer dokumentumot talált.² E gigantikus hagyaték ismeretében meglehetősen nehéz volt eldöntenie, hogy a színház fennállásának centenáriuma alkalmából készülő intézménytörténeti monográfiáját milyen forrástípusok alapján írja meg:

Száz esztendő több, mint harmincezer előadásának mozaikszemcséje csillog felém. A harmincezer előadás mögött dolgozó, az előadás élvezője számára láthatatlan üzem munkáját több százezer akta őrzi, a harmincezer előadásról olvasott kritikák száma is megközelíti a félszáztezret. Vajjon sikerült-e ezt a sok szemcsét úgy összerakni, hogy kialakuljon belőle ennek a száz esztendőnek a valódi képe?³

A könyv a korábbi színháztörténeti munkákhoz képest úttörő jelentőségű alap kutatásokra épül, noha a szerző alapvetően *nem* a „láthatatlan üzem munkáját” dokumentáló forrásokat dolgozta fel és értelmezte, hanem azokat, amelyek a színház nyilvános, közönség elé tárt művészi munkáját, finansziális lehetőségeit, helyzetét, sajtóbeli megítélését és a körülötte zajló, működésével, műsorpolitikájával kapcsolatos vitákat láttatják.

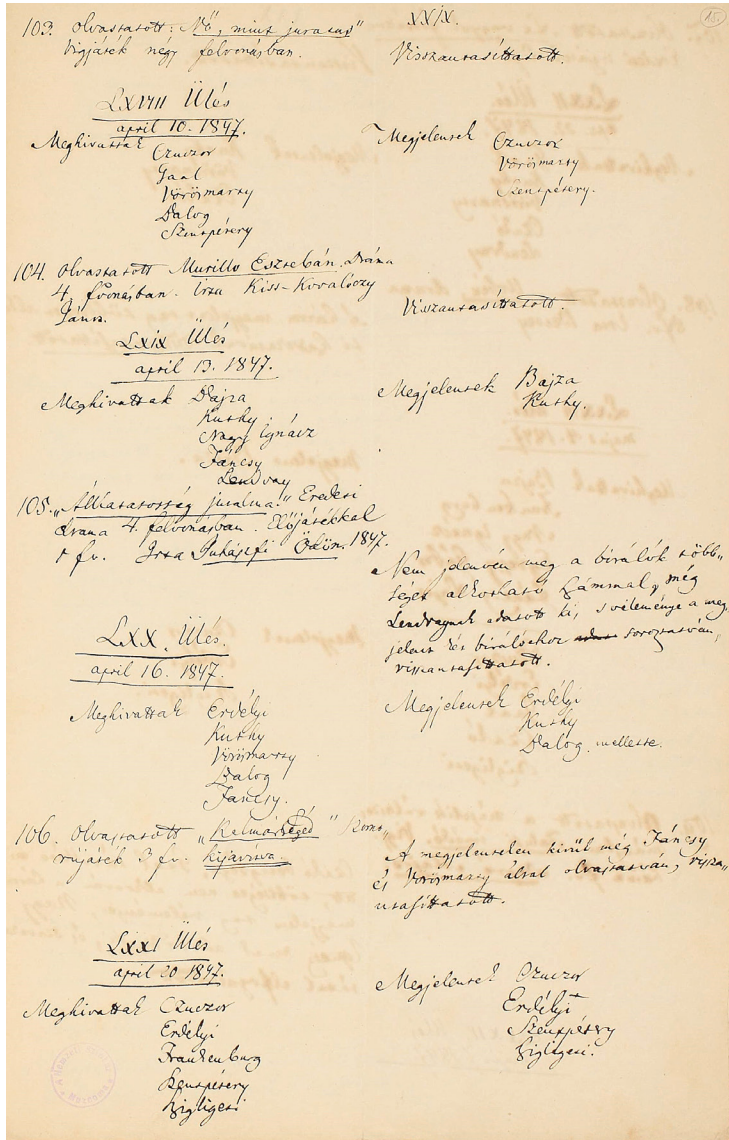
A szétágazó fonalak egybefogására a vezető szempontot a Nemzeti Színháznak, mint nemzeti intézménynek a vizsgálata adta meg. Igyekeztem nyomon kísélni, hogy minő fejlődésen ment át az a hivatástudat, melyet az alapítók szándéka a színház elé szabott s hogy épült hagyománykinccsé a színház teljesítményeinek java. Főszempontom volt annak a vizsgálata, hogy egyes korokban mennyire töltötte be a színház ezt az elébeszabott hivatást, mennyire becsülte meg a folyton gyarapodó hagyományt s ezzel milyen szerepet játszott a nemzeti szellem és nemzeti művelődés kialakításában. Tárgyalásomban nem szorítkoztam csupán a szorosán vett művészi teljesítményre, igyekeztem a színház munkájának szélesebb kortörténeti keretét is a lehetőséghez képest megadni, hogy az egész ne maradjon légtüres térben, hanem nemzeti történetünknek és szellemi haladásunknak mutassa egyik tükörképét. Ezért vizsgáltam hatását a közvéleményre is, nyomon

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² NÉMETH 1967, 250.

³ PUKÁNSZKY KÁDÁR 1940, VII.

kísértem a színikritika fejlődését és hullámveréseit a Nemzeti Színházhoz való viszonyában. Figyelemmel voltam a színház gazdasági gyökereire is, melyek sorsdöntően hatottak viszonyainak alakulására.⁴



Részlet a drámabíráló bizottság jegyzőkönyvéből OSzK SzT., Nemzeti Színház
kötetes iratok, 682, 15. fol. rektó

⁴ PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR 1940, VIII.

Pukánszkyne ehhez a színházat elsősorban nemzeti intézményként vizsgáló, szerepét, jelentőségét ebből a szempontból kidomborító narratívához igazodott már akkor is, amikor a monográfia előmunkálataként összeállított egy forrásgyűjteményt az áttekintett és rendszerezett anyagból.⁵ A kötetben az intézmény működését kívülről-felülről szabályozó iratok, megyei, országgyűlési határozatok kaptak helyet, illetve olyan levelek és beszámolók, amelyeket a színigazgatók és intendánsok a felügyeleti szervekhez intéztek. A kétszázkilencvenhat dokumentum között elvétele találunk a színház belső üzemmenetét megvilágító forrást, nincs köztük például a munkatársak szakmai mulasztásait, kihágásait rögzítő törvényszéki jegyzőkönyv, a színpadra állított darabokhoz készült jelmez- vagy bútorjegyzék, az előadások nézőszámát és bevételét közlő pénzszedői napló, s nagyon ritkák az igazgatóság által a személyzethez írt levelek, körlevelek is.

Pukánszkyne a tudományos igényű forrásfeltárás első nagy volumenű képviselőjeként hosszú időre meghatározta a Nemzeti Színházzal kapcsolatos kutatásokat, s bár az elmúlt évtizedek alatt bővült az intézmény történetével kapcsolatba hozható témák száma, alapvetően a későbbi munkák sem tértek le az általa kikövezett útról. Az iratanyag másik, tekintélyes csoportja, a függöny mögött zajló, a közönség számára rejtve maradt mindennapokat dokumentáló források idővel ugyan nagyobb intenzitással kerültek be a színház-történet-írás vérkeringésébe, Kerényi Ferenc sokat mozgósított közülnök,⁶ ám mivel figyelme elsődlegesen a színház társadalmi szerepére, szakmai jelentőségére, műsorpolitikájára és az egyes műsorrétegek jellemzésére, változására és ezek dokumentálására irányult, átfogó értelmezésük nem tartozott a feladatai közé.

A szakmai apparátus által írt, benn a színházban keletkezett, jórészt kéziratban lévő források szisztematikus feldolgozását, a „láthatatlan üzem” láthatóvá tételét néhány évvel ezelőtt jómagam kezdtem el, kísérletet téve egy új intézménytörténeti kutatás megalapozására. Kritikai igénnyel feldolgoztam a Bajza József színigazgatói működésével kapcsolatos kéziratokat,⁷ s elkezdtem dolgozni egy olyan monográfián, amely azt a folyamatot vizsgálja, ahogyan a Nemzeti Színház az indulás évtizedében az intézményi professzionalizáció felé vezető út egyik fontos elemeként kialakítja saját belső, specifikus működési rendjét. Ennek a készülő kötetnek lesz az egyik fejezete jelen tanulmány tárgya, az eredeti, magyar nyelvű színművek színpadra való alkalmazásának a vizsgálatára létrehozott drámabíráló bizottság munkája.

A témával korábban Pukánszkyne Kádár Jolán foglalkozott, 1939-ben megjelent kétrészes tanulmányában főbb vonalakban áttekintette a testület működését a kezdetektől, 1838-tól egészen 1914-ig, a bizottság felszámolásáig.⁸ Írásom kisebb léptékű

⁵ PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR 1938.

⁶ Lásd például: KERÉNYI 1981, 364–366, 369, 397–399, 402, 441.

⁷ SZALISZNYÓ 2021a.

⁸ PUKÁNSZKYNÉ 1939a, 6–16.; PUKÁNSZKYNÉ 1939b, 123–135.

feladatára vállalkozik: az 1846 és 1851 közötti évekre koncentrálva azt igyekszik kifejteni, hogy a drámbíró bizottság megbeszéléseit adatszerűen dokumentáló kéziratok jegyzőkönyvek milyen új tudással bővíthetik a 19. század közepének drámairodalmáról és színházi életéről való ismereteinket. A forráscsoport többirányú kutatást is lehetővé tesz: 1) Kik szólhattak bele az ország vezető színházának műsorrendjébe? 2) Kik voltak a benyújtott művek szerzői? 3) Évadonként hány színmű érkezett, s az elbíralt műveknek mekkora hányada került be a repertoárba? 4) Milyen színjátéktípusok voltak népszerűek, és az évek során történtek-e elmozdulások a műfajiságot illetően? 5) A szomorújátékok, történeti drámák mely történelmi eseményeket tematizáltak? 6) Mely évadok kapcsán fedezhetők fel sűrűsödési pontok, s mikor érkezett be a legkevesebb mű? A vizsgált időszak kiválasztását a forrásadottságok befolyásolták: az 1838 és 1845 között vezetett protokollumok (amelyeket Pukánszky még látott) a második világháború során, a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárát ért bombázáskor megsemmisültek, így a színház induló évtizedéből csak az a kéziratok kötege áll rendelkezésünkre, amely az 1846. január 23. és 1851. október 22. között keletkezett jegyzőkönyveket tartalmazza.

A Pesti Magyar, később Nemzeti Színház a magyar nyelvű színjátszás állandósulását és távlatait szimbolizálva indulásától kezdve mindennapi előadástartásra rendezkedett be. Ezt a korábban, a vándorszínészet viszonyai között még elképzelhetetlen új működési rendet csak több feltétel együttállásával lehetett elérni: szükség volt szabályozott üzemmenet szerint dolgozó, biztos szerződéssel és fizetéssel rendelkező, napi munkára fogható, minden feladatkört lefedő szakmai apparátusra, változatos és folyamatosan bővülő repertoárra, illetve olyan nagy létszámú és összetételű művészi személyzetre, amely a szerepkörök szerinti tagolódás révén minden színjátéktípus és zenés darab eljátszására alkalmas. A maga nemében első és egyetlen, a figyelem kereszttüzeiben álló intézménytől olyan műsor kialakítását várták, amely képviseli és előmozdítja a nemzeti kultúra fejlődését, példája pedig segítheti a vidéki színtársulatokat is ugyanezen cél elérésében.

A kezdetben Pest vármegye kezelésébe tartozó színház igazgatóválasztmánya már az első év végén, 1837. december 20-án rendelkezett a műsorba bekerülő darabok kiválasztásában kulcsszerepet kapó drámbíró bizottság felállításáról.

⁹ SZALISZNYÓ 2021a, 152.

Felolvasatott Vörösmarty Mihály Úrnak az eredeti Drámairók serkentése iránt a' Választmány elébe terjesztett javallata.

A' benn elő terjesztett javallat a' Választmány által el fogadtatván olly útasítással adatik ki Igazgató Bajza József Úrnak: hogy azt ki vonatósan idő haladék nélkül olly hozzá adással iktassa bé a' hazai hír[lapokba: hogy azok is, kik] eredeti daljátékokat vagy [paró]diát irnak, hasonló díjra [tart]hatnak számot. Többnyire mint hogy az illy darabokat mielőtt színpadra jutnának leginkább azon szempontból millyen színi hatást ígérnek, meg kelletik bírálni, a' Választmány kebléből e' végre ki küldetnek Fáy András, Rosty Albert Választottsági Tagok Igazgató Urral együtt olly módon hogy bé látások szerint valamennyiszer össze ülnek valamellyiket a' színészek közül vagy ha jónak látják, többeket is hívjanak magokhoz.⁸

A kérdés akkor került napirendre, amikor jóváhagyták Vörösmarty Mihálynak a színműírók honorálásával kapcsolatos tervezetét. Noha magát a javaslatot nem ismerjük, a határozat szerint a költő által megfogalmazottak lényegében megegyeztek azzal, amit Bajza Józsefnek színészeti igazgatóként több lapban is meg kellett jelentetnie. A drámabíráló bizottság létrejöttének szempontjából a szabályozás első pontját érdemes kiemelni, amely kimondja, hogy a szerzőknek „az első előadásból $\frac{1}{3}$, a' másodikból $\frac{2}{3}$, a' harmadikból ismét $\frac{2}{3}$ része fizettetik ki a' tiszta haszonnak”.¹⁰ A jogdíjrendszer bevezetésével egy új és állandó kiadástípus terhelte a színház kasszáját, ami láthatóan arra sarkallta a korlátozott anyagi lehetőségekkel rendelkező igazgatóválasztmányt,¹¹ hogy egyidejűleg kialakítsa a tiszteletdíjra érdemes darabok kiválasztásának módját.

Pukánszky Kádár Jolán tanulmánya szerint Bajza József, Fáy András és Rosty Albert 1838-ban tartotta magát az igazgatóválasztmánynak ahhoz a javaslatához,

¹⁰ BAJZA 1837, 841.

¹¹ Az első években a színház még kizárólag a részvényekből, a bérletekből és a napi jegyeladásokból befolyt pénzből gazdálkodhatott, szubvenciót csak az országos pártolásba vétele után, 1841-től kapott. Az anyagi viszonyokra lásd: SZALISZNYÓ 2021a, 25–28, 119–186.

hogy a bírálásba vonják be a társulat színész tagjait is.¹² A színészek ilyen irányú szakmai kompetenciájának elismerése és igénybevétele a professzionalizáció folyamata szempontjából mindenképpen előrelépés volt, ugyanis abban a Magyar Tudós Társaság berkein belül 1833-ban létrejött nyolctagú játékszíni választmányban, amely a budai Várszínházban színre kerülő darabok bírálását végezte, még kizárólag írók és közírók kaptak helyet. Többségük a Magyar Tudós Társaság levelező vagy rendes tagja volt (Dessewffy Aurél, Döbrentei Gábor, Csató Pál, Fáy András, Jakab István, Rothkrepf, később Mátray Gábor, Tessedik Ferenc, Vörösmarty Mihály), ami jelzi az Akadémiának a kulturális élet egészére kiterjedő befolyását. A színészek bevonása viszont azt jelzi, hogy a Nemzeti Színház saját szakmai önállóságát próbálta hangsúlyozni, illetve erősíteni, ami fontos lépés volt az (igazából nem csak formális) intézményi autonómia felé vezető úton, akkor is, ha az első évtizedben alig került be olyan író a bizottságba, aki nem volt az Akadémia levelező vagy rendes tagja.

Az első évek kapcsán Pukánszkyne azt nem rögzítette, hogy hány fős volt a bizottság, csak azt tudjuk, hogy 1841 júniusa és 1845 decembere között egy-egy darab elbírálásával egyidejűleg négy író és három színészt bíztak meg.¹³ Amikor 1846 januárjában a bizottság újjáalakult, tizenhat főt kértek fel bírálónak, nyolc író és nyolc színészt (a drámaíróként is működő Szigligeti Edét és Czakó Zsigmondot a színház delegálta).¹⁴ Az arányok illetően alakulása ugyanakkor nem járt együtt az írók fölényének felszámolásával, a következőkben ismertetett beosztás szerint ugyanis az ötfős csoportokban minden esetben három író és két színész kapott helyet.

- | | |
|-------------------|----------------------|
| 1. | 6. |
| Erdélyi János | Czuczor Gergely |
| Kuthy Lajos | Erdélyi János |
| Vörösmarty Mihály | Frankenburg Adolf |
| Balog István | Szentpétery Zsigmond |
| Fáncsy Lajos | Szigligeti Ede |
| 2. | 7. |
| Czuczor Gergely | Gaál József |
| Gaál József | Kuthy Lajos |
| Nagy Ignác | Vörösmarty Mihály |
| László József | Czakó Zsigmond |
| Szigligeti Ede | Lendvay Márton |

¹² PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR 1939a, 10–11.

¹³ Uo.

¹⁴ Országos Széchényi Könyvtár Színház történeti és Zeneműtár (a továbbiakban: OSzK SzT.), Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámaírói ítéletek, 682, 1. f. rektó.

- | | |
|----------------------|-----------------------------|
| 3. | 8. |
| Bajza József | Bajza József |
| Erdélyi János | Frankenburg Adolf |
| Frankenburg Adolf | Nagy Ignác |
| Czakó Zsigmond | Egressy Gábor |
| Egressy Gábor | Fáncsy Lajos |
| 4. | 9. |
| Czuczor Gergely | Czuczor Gergely |
| Gaál József | Erdélyi János |
| Vörösmarty Mihály | Gaál József |
| Balog István | Czakó Zsigmond |
| Szentpétery Zsigmond | Szigligeti Ede |
| 5. | 10. |
| Bajza József | Bajza József |
| Kuthy Lajos | Frankenburg Adolf |
| Nagy Ignác | Vörösmarty Mihály |
| Fáncsy Lajos | Balog István |
| Lendvay Márton | László József ¹⁴ |

A színésztagek a társulat vezető színészei közül kerültek ki, már mindegyikük a szakma legjobbjaiként számontartott, ismert és elismert művész volt, amikor a Pesti Magyar Színház igazgatóválasztmánya szerződtette őket. Egressy Gáborról azt is tudjuk, hogy a drámaírók időnként felkeresték, hogy segítsen színpadképesebbé tenni darabjukat. Hugó Károly *Báró és bankár* című szomorújátékának sűgőkönve szerint Egressy Gábor volt az, aki a szerző beleegyezésével „a szerző magyartalan szövegét megmagyarosította”.¹⁶ De egy jegyzőkönyvi bejegyzés szerint Hugót Szigligeti Ede és Szentpétery Zsigmond színész is kíségtette: „A két megjelent tag véleményéhez Szentpétery és Szigligeti véleménye, kik a darabot már előre elolvasták, beszámíttatván, előadás végett elfogadtatott.”¹⁷ Az írók közül ketten, Vörösmarty Mihály és Bajza József az irodalmi és tudományos elit meghatározó alakjai közé tartoztak, Vörösmarty 1830-tól a Nyelv- és Széptudományi Osztály rendes tagja volt, Bajza pedig a Történetírási Osztályon kapott helyett, 1831-től levelező, 1832-től rendes tagként. Rajtuk kívül még Czuczor Gergely bírt akadémiai rendes tagsággal. A drámaíróként is nevet szerző többi író az Akadémia levelező tagja volt, Gaál József 1837-ben, Erdélyi János 1839-ben, Nagy Ignác 1840-ben, Kuthy Lajos 1843-ban, Frankenburg Adolf pedig

¹⁵ Uo., 1. f. verzó – 2. f. rektó.

¹⁶ OSzK SzT., N. Sz. B 71/1, 1. f. rektó.

¹⁷ OSzK SzT., Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabírálóí ítéletek, 682, 19. f. verzó.

1845-ben került a Nyelv- és Széptudományi Osztály kötelékébe. (Erdélyi később a Filozófiai Osztály tagja lett.)¹⁸

A jegyzőkönyvek által felölelt öt és fél évben a tagnévsor az 1846. januári felálláshoz képest jelentősen megváltozott. A távozók helyébe a bizottság történetében először többnyire olyanok kerültek, akik nem tartoztak az Akadémiához, illetve csak jóval később lettek a tagjai. 1846 májusában a Pestet elhagyó Frankenburg Adolf helyébe Garay János lépett (ő 1839-től a Nyelv- és Széptudományi Osztály levelező tagja volt), a Nemzeti Színház aligazgatójának 1847. október 1-jén kinevezett Bajza Józsefet Obernyik Károly váltotta. 1848 júliusában Bajzához hasonlóan lemondott megbízatásáról az aligazgatóságot átvevő Erdélyi János is, aki 1846-tól a bizottság jegyzője volt. Őt hárman is váltották: Jókai Mór, Hazucha Ferenc és Vahot Imre.¹⁹ Az új bírálókat az Akadémia rendes tagjaként delegált írók választhatták meg: „Bajza ur jelentvén, hogy jövő hó kezdetével a színház igazgatását veendvén által, drámabíráli tiszttét folytatni nem foghatja, hanem helyette Obernyik Károly, kit a választmány academiái tagjai helyette választottak, fog ennek utána megjelenni”.²⁰ Amikor Erdélyi lemondott, és helyére Jókait, Hazuchát és Vahotot ajánlották, akkor a határozat így szólt: „Vörösmarty indítványára mind a három elválasztatot”.²¹ 1849. október 5-én a bizottság tizenegy fővel működött, mivel a többi tag a szabadságharc bukását követő bizonytalan, veszélyes hónapokban nem volt Pesten. Vörösmarty Mihály például Bajzával együtt Kiscseden, Nyírkátán (egykor Gebe), majd Fegyverneken, Jókai Mór a Bükkben, Tardonán tartózkodott.²² De a súlyos történelmi eseményektől mentes időkben is gyakran történtek tagcserék, ami annak is betudható, hogy az időigényes, rendszeres elfoglaltságot jelentő megbízásért nem fizettek²³ (pérez egyedül a jegyzőnek járt, évi 200 pengőforint). Egressy Gábor például 1847. december 19-én azt írta az akkor még aligazgatóként működő Bajzának, hogy az 1848 áprilisától esedékes új évadra úgy kíván szerződni a Nemzeti Színházhoz, hogy sem rendezést, sem drámabírálatot nem vállal.²⁴

A bizottság működésének alapszabályát időről időre módosították, kiegészítették. Pukánszky né a korai alapszabályokat teljes egészében nem ismertette, így nem tudjuk, hogy az 1846 januárjában újjáalakult bizottság alapszabálya mennyiben tért el a korábbiaktól.

¹⁸ FEKETE 1975, 13, 51, 65, 80, 84, 166, 197, 304. (Az oldalszámokat nem a felsorolásnak, hanem a nevek ábécérendjének megfelelően adtam meg.)

¹⁹ OSzK SzT., Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabíráli ítéletek, 682, 24. f. rektó.

²⁰ Uo., 18. f. verzó.

²¹ Uo., 24. f. rektó.

²² KERÉNYI 2005, 36–37.

²³ E téren változás csak 1867-ben következett be, ekkor Radnótfáy Sámuel intendáns úgy rendelkezett, hogy a tagok innentől kezdve rendszeres, évi fizetést kapnak. Vö. PUKÁNSZKY NÉ 1938, 393.

²⁴ Egressy Gábor Bajza Józsefnek, Pest, 1847. december 19., SZALISZNYÓ 2021a, 390.

1. A választmányi tagok száma 16; nyolcz író és nyolcz színész.
2. Ezek közül jegyző választatik, ki ülést hirdet, a tagokat meghivja, jegyzőkönyvet visz; följegyezvén benne a meghívottakat és megjelenteket, az elfogadott színművek címét. Minden ülésben megjelen; de csak akkor lesz eldöntő szavazata, mikor rendes bírálókép jó elő az alábbi névsorban. Évdíja 200 p. ft.
3. Színműveiket az írók a színházi titkárhoz adják be, ki azokat előttök vagy megbizottjok előtt átszínórozza s lepecsételi, s ugyanattól kapják vissza.
4. Színművek föltételes elfogadása megszüntetik; mindazáltal az író ujonnan átdolgozva ismét beadhatja művét, mellynek bírálói ugyanazon tagok lesznek, kik voltak először.
5. Az országos fő igazgató csak a választmány által ajánlott színműveket fogja előadatni, ebből azonban nem következik azon kötelezés, hogy minden ajánlott darab előadassék. Kivétetnek e szabály alól még az 1844. febr 17-kéről kihirdetett, s még hátra levő két jutalomra beérkezendő drámák, mellyeknek bírái a közönségnek előlegesen megnevezettek.
6. Fő igazgató ural a jegyzőkönyv legalább minden két hétben közöltessék.
7. A bíráló tagok, öten fognak képezni teljes ülést; írók és színészek vegyesen.
8. Ha valamely tag meg nem jelenhetik, köteles maga helyett vagy más tagot megkérni, vagy a színművet később honn elolvasni, véleményét írva beküldeni. Az elolvasásra négy nap adatik.
9. Ülések opera-napokon esti 5. óraker tartatnak. Fő igazgató ur megjelenése kéretik. Az operanapok, mennyire lehetséges, előre tudassanak a jegyzővel.
10. A színművek bírálatában fő szempont a színi hatás.
11. Ohajtandó, hogy a bírálatra beadott színművek írói titokban tartsák nevüket; egyéb íránt szabadságukban áll megnevezni magukat.
12. Jegyzőül titkos szavazat utján Erdélyi János választatott.²⁵

A gyakorlati munka sorra hozta elő az olyan problémákat, amelyek az egyes szabálypontok megváltoztatását, kibővítését tették szükségessé. A Nemzeti Színház titkáráként is működő Szigligeti Ede például 1848 januárjától már nem vállalta a beérkező színművek átvételét és iktatását, így a sajtóban kihirdették, hogy a szerzők mostantól a bizottság jegyzőjét, Erdélyi Jánost keressék.²⁶ Az ezt követően hozott újabb változtatásokat már nem köröztették külön-külön, hanem 1849 októberében új regulát írtak és tettek közzé a lapokban.²⁷ A tagok számát tizenhétre emelték, és

²⁵ OSzK SzT., Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabírállói ítéletek, 682, 1. f. rektó – 2. f. rektó. Az alapszabályt a sajtóban is megjelentették. Lásd: *Nemzeti Ujság* 40, 225. sz. (1846): 80.; *Budapesti Híradó* 2, 329. sz. (1846): 74.

²⁶ SZALISZNYÓ 2021a, 222, 671–672.

²⁷ OSzK SzT., Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabírállói ítéletek, 682, 32 f. verző – 33. f. verző.

hét-tíz arányban ismét az íróké lett a főszerep. Újdonság volt annak előírása, hogy a darabok „érthetően, tisztán és helyes orthographiával írva, e mellett bekötve és lapozva legyenek. A jegyző oda van utasítva hogy az olvashatatlanul írt színműveket el ne fogadja.”²⁸

1846. január 23. és 1851. október 22. között kétszázharminckét ülést tartottak. A megbeszéléseknek nem volt előre meghatározott rendje, a tagok meglehetősen rapszodikus ütemben találkoztak: 1846 márciusában például 6-án, 12-én, 14-én, 19-én és 28-án. Az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc idején erősen megritkultak az ülések, 1848. december 19-e után csak 1849. május 2-án ültek össze.²⁹ Egy-egy alkalommal általában egy, kettő vagy három színművet olvastak fel és véleményeztek. Aki nem jelent meg a megbeszélésen, annak delegálnia kellett maga helyett mást, illetve köteles volt otthon elolvasni a művet, s négy napon belül írásbeli véleményt készíteni róla. 1847-ben a sokasodó távolmaradások miatt (többször is lehet olvasni, hogy az ülésen csak egyetlen tag jelent meg) úgy határoztak, hogy a darabok kézről kézre is járhatnak a bírálók között, s azokról minden érintett tag írásban készít véleményt. Garay 1849 októberében arra hívta fel tagtársai figyelmét, hogy szerinte sokat lendítene a művek megítélésén, ha az üléseken a szerző vagy egy általa megbízott személy olvasná fel hangosan a szöveget:

az íróknak minél több kedvezés és serkentés nyujtassék, miután a darabok felolvasásától végetlenül sok függ, s miután azokat leginkább saját szerzőik vagy legalább olyanok, kik azokkal egészben ismerősek, képesek úgy olvasni hogy a költött tárgynak ereje és érdeke visszatükröztessék s a hallgató bíráló tagok a valódi tiszta értelmet kellőleg felfoghassák: indítványba hozá hogy ezutánra a beadott színművekre nézve az íróknak meg legyen engedve hogy azokat, ha akarják, szerzőik, vagy ezeknek rendelkezése szerint megbízottjaik olvassák föl bírálat alkalmával. Ha az író a felolvasás iránt nem rendelkezik: akkor a jegyző fogja olvasni, a bíráló tagok pedig – természetesen az író vagy megbízottja távoztával – a darab sorsa felett titkos szavazással ítélnenek.³⁰

A többi bíráló a javaslatot egyhangúlag elfogadta. Garaynak ez a kezdeményezése olyannyira elfogadottá vált, hogy hasonló kitétel még a három évtizeddel később született alapszabályba is bekerült:

A mely darabot két tag felolvasásra ajánl, az a dramaturg által összehívandó bizottsági ülésben a szerző, vagy megbízottja, vagy a bizottság egyik tagja által felolvasatik. Ugyanekkor felolvastatnak a bíráló tagok írott véleményei is, s eszmece-

²⁸ Uo., 33. f. rektó.

²⁹ Uo., 28 f. verzó – 29. f. rektó.

³⁰ Uo., 31. f. rektó.

re után a tagok csupán ekkor döntenek el titkos szavazattal, vajjon a darab előadás végett az igazgatóságnak ajánlatsék-e, vagy visszautasítsák-e.³¹

A darabokat tematikai megkötés nélkül és folyamatosan be lehetett adni. A benyújtásnak nem voltak olyan szigorú szabályai, mint az akadémiai pályázatok esetében,³² s bár 1846-tól azt kérték a szerzőktől, hogy amennyiben lehetséges, a nevüket ne írják rá a műre, jogukban állt úgy is döntenie, hogy megnevezik magukat. A darabok véleményezésekor a bírálók gyakorlatias elvet érvényesítettek, az alapszabály tizedik pontja kimondja, hogy „a színművek bírálatában fő szempont a színi hatás”. Ezt a szabálypontot az 1847. május 4-i ülésen a sajtóbeli visszajelzések alapján pontosították: „alapraazul elfogadott pontok néhány, nevezetesen az írókat illetők, közzé tévetvén, azon pont, melyben fő szempontul nézetik a színi hatás, lapok vitájára adott alkalmat – s most azon volna tanakodás: van-e elegendő ok annak megváltoztatására.” A határozat szerint „a tagok egyenként is, de leginkább belé egyezéssel abban nyugodvák meg, hogy színi hatás alatt nem értenek minden, külső eszközök által előidézést, hanem egyenesen a mű belbecséből, minő a jellemek, cselekvény, bonyolítás, stb fejlesztett hatást, a pont így értve és így magyarázva előbbi szerkezetében meghagyott”.³³ Az 1875-ben hozott alapszabályban a harminc évvel korábban kifogásolt kitétele a következőképpen egészítették ki: „a) a bizottság előadás végett oly darabokat fogad el, melyek az eredeti drámai irodalom jelen állásához mérve művészi becs mellett színvonalon is igérnek; b) s hogy a belbecsű bíráló daraboknál a szerkezeti s egyéb scenikai hiányokra nézve a szerzőknek jó tanácsokkal szolgálni a dramaturg feladata.”³⁴ Az, hogy az 1840-es évek második felében a darabok színi hatását még sokkal előbbre valóknak tartották az esztétikai minőségnél, leginkább abból látszik, hogy a Magyar Tudós Társaság által jutalmazott és megdicséret színműveknek csak egy része érdemelte ki a nemzeti színházbeli bemutatást. 1837 és 1844 között az Akadémia drámai jutalmára kilencvenegy pályamű érkezett. Az öt jutalomdíjas közül négy, a hat tiszteletdíjban részesülő közül három, a tíz dicséretet kapó közül egy sem került színpadra. Ráadásul a bemutatott hétből csak kettő vált hosszabb távon repertoárdarabbá: Szigligeti Edétől a *Rózsa* és Nagy Ignácól a *Tisztújítás*.³⁵

1846. január 23. és 1851. október 22. között a Nemzeti Színház drámabíró bizottságához kétszázötven mű érkezett be, s a bírálók mindössze hatvanháromról gondolták úgy, hogy színre vihető. 1846-ra kivetítve a következőképpen alakult a beérkezett, színpadra ajánlott és színpadra állított művek aránya:

³¹ *Budapesti Közlöny* 9, 148. sz. (1875): 4354.

³² Jelszóval ellátott, név nélkül, idegen kézzel benyújtott kézirat, nyeretlenség esetén a nevet rejtő boríték elégetése. Vö. Évkönyv 1833, 184.

³³ OSzK SzT., Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabírói ítéletek, 682, 16. f. rektó.

³⁴ *Budapesti Közlöny* 9, 148. sz., (1875): 4354.

³⁵ SZALISZNYÓ 2015, 33–38.

A lefolyt év alatt volt ötven három ülés, ezekből kettő a választmány alakításával telt el; ötven egyben pedig tisztán dramák bírálata folyt, többször két választmány külön jelenvén meg egyszerre, a mint a beadott színművek kisebb nagyobb száma kívánta, így a drámabíró választmány összesen ötven kilencszer jött együvé öt személyű alosztályaiban; s megfordult előtte e mai napig hatvan nyolcz dramai dolgozat, jelesül *negyven három* színmű; *hat* szomorújáték, *ugyanannyi* népszínmű, *tizen három* vígjáték. Elfogadtatott *hat* drama, ugymint: *Zuelma, Egy magyar király, Omode Pál és családja, A testvérek, Költő és király, A néger*; egy szomorújáték: *Judit*, vagy később *Leona*; két népszínmű: *A Jegygyűrű* és *A csikós*; négy vígjáték, u. m. *A műkedvelő, Egy kis kaland, A divatvilág, A férjszelidítő*; összesen: tizen három; és így csak valamivel több, mint egy ötöd rész találtatott képesnek a színpad szerencsejátékára, melyben már eddig soknak eldőlt sorsa. Az elfogadott darabok közül egy: *A műkedvelő* nem nyerte meg az igazgatóság helybehagyását; egy még nem léphetett közönség elé: *Divatvilág*.³⁶

A vizsgált öt és fél év alatt a benyújtott darabok között volt vígjáték, népszínmű, dráma (ezen belül történeti dráma), szomorújáték, drámai korrajz, nézőjáték és adaptáció. Többségben a drámák voltak, utána a vígjátékok, a népszínművek, majd a szomorújátékok következtek. A benyújtott vígjátékok száma az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc idején jelentősen megugrott, akkoriban a bírált művek többsége ezt a színjátéktípust képviselte. A műcímek alapján tematikai jellegű besorolást nem lehet készíteni, de néhány szomorújáték és történeti dráma esetében árulkodó a cím: *Granada ostroma, Hunyadi Mátyás és a Jagellók, Magyarok Nápolyban, Mátyás özvegye, Az Anjou ház végsorsa Magyarországon*. További nyomok viszont nincsenek, mivel színpadra nem kerültek, még a szereplők nevét sem tudjuk. A jegyző a határozatokat rögzítő oszlopban általában nem írta le részletesen, hogy a bírálók miért nem tartják színpadra valónak a darabot, csak rövid megjegyzéseket írt: „Visszautasított.”; „Egyhangulag visszautasított.”; „Előadásra el nem fogadtatott.”³⁷ A kivételek egyike Pap Zsigmond *Burgonyavész* című háromfelvonásos vígjátékáról szól, bár bőtolláságról itt sem lehet beszélni: „Mint dramai cselekményben és jellemzésben egyiránt szegény, bár némi jeleivel az ötletek szerencsés használatának, visszautasított.”³⁸ Bérczy Károly *Bitorlott szerelem* című drámáját így utasították vissza: „Bár sok tekintetben figyelmet érdemlő, jelen alakjában el nem fogadtatott.”³⁹ Előfordult, hogy a bírálók nem utasították vissza a művet, de színpadra csak némi módosítás után ajánlották. Obernyik Károly *Fiatal nagynéne* című vígjátéka kapcsán például

³⁶ *Magyar Szépirodalmi Szemle* 1, 5. sz. (1847): 76.

³⁷ OSzK SzT., Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabírói ítéletek, 682, 21. f. rektó.

³⁸ Uo., 21. f. verzó.

³⁹ Uo., 5. f. rektó.

ez volt a határozat: „Szerzőnek némi módosítások végett visszaadatván, kijavítva elfogadtatott.”⁴⁰ Akadt olyan eset is, amikor egy szerző nem nyugodván bele a visszautasításba, kétszer, sőt háromszor is benyújtotta ugyanazt a művet (feltehetően némi átdolgozást követően). Egy Fekete S. nevű szerző *Egy nap falun* című vígjátékáról a bírálók így vélekedtek: „A megjelent tagok egyike világos reminiscentiák nyomát vevén észre, a darab bírátlanul hagyatott; mikor később a két darab összehasonlított, az »Egy nap falun« mind szerkezetében, mind egyes helyeiben hasonlóknak találtatván, visszautasítottatott.”⁴¹

Az előadásra nem ajánlott darabok kéziratát a színház nem őrizte, azokat a szerzők eleinte a Nemzeti Színház titkárától, később a drámaíró bizottság jegyzőjétől vehették vissza. Noha a visszautasított művek szerzőinek egy része a névtelenséget választotta, a nevüket elárulók alapján azt feltételezhetjük, hogy a darabok többségét a modern irodalmár hivatás szempontjából dilettánsnak minősülő szerzők írták.⁴² Köztük volt a például a szabadkai születésű Szárics Jenő, az Erdélyben ügyvédként működő Kőváry Józsa, az aranyosmaróti káplán, Turcsányi Mátyás, a magyargyerőmonostori református lelkész, Hóry Farkas, a jogász végzettségű és Petőfi Sándorról festményt készítő Pap Zsigmond, a teológusból lett színész, Csöngői Dávid, az 1840-es években szolgabíróként működő Ormós Zsigmond és egy másodéves bölcsészhallgató, Pap Lajos. De a bemutatásra érdemes művek legtöbbjét sem a szépirodalommal hivatásszerűen foglalkozók írták, hanem egyrészt dilettánsok (Hugó Károly orvos, Kocsi Horváth Zsigmond nyomdász, Mocsáry Lajos politikus), másrészt a színház belső működését jól ismerő színészek,⁴³ illetve esetenként a színházi élettel szoros kapcsolatban álló drámaírók, színikritikusok. Színészként és a Nemzeti Színház titkáráként lett befutott drámaíró Szigligeti Ede, színészkorában vált színpadi szerzővé Szigeti József, Dobsa Lajos, Czakó Zsigmond, Feleki Miklós vagy Hegedűs Lajos. Újságíróként, kritikusként írt színműveket például Vahot Imre, Zerffi Gusztáv és Hazucha Ferenc. 1846 és 1851 között az irodalmi élet képviselői közül drámaírással inkább csak a ma már kismesterként emlegetett szerzők próbálkoztak, Obernyik Károly és Degré Alajos.

⁴⁰ Uo., 17. f. rektó.

⁴¹ Uo., 18. f. rektó.

⁴² Előfordult, hogy valaki álnéven adta be a művét, például Jámbor Pál Csobánczként.

⁴³ A színész szerzők felbukkanása természetesen nem a Pesti Magyar Színház megnyitásához kötődik, hiszen ők már a vándorszínészet évtizedeiben is hozzájárultak a repertoár bővítéséhez, fordítottak, magyarítottak, illetve sok darabot átdolgoztak a társulatok lehetőségeinek megfelelően. Jellemző volt ez Katona József éveiben, de Balog István, Benke József vagy Déry Istvánné Széppataki Róza is írt, illetve fordított színműveket. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy korábban a közreműködésük egyfajta kényszermegoldás is volt, esetenként a társulat fennmaradása, életképessége múlhatott azon, hogy mennyire voltak hatékonyak és gyorsak színműíróként, illetve fordítóként.

A meglehetősen vegyes alkotói kör és a magas részvételi arány arra enged következtetni, hogy az azonnali hírnév és jövedelem reményében sokan úgy gondolták, hogy a drámabíráló bizottság által kitűzött gyakorlati elvnek, a színi hatás megvalósításának nem olyan nehéz megfelelni. Az 1840-es évek közepétől ráadásul még kedvezőbb lett a szerzők honorálása, az első négy előadás tiszta jövedelméből $\frac{1}{4}$ részt adtak, az ötödik előadástól kezdve pedig, ha a nettó bevétel elérte a 200 váltóforintot, a nyereség 10%-át.⁴⁴ De az évekkel, évtizedekkel későbbi jegyzőkönyvek is azt mutatják, hogy a drámaírói kedv a század utolsó harmadára sem csökkent, s a benyújtott művek színvonalát illetően sem történt változás. 1856. július 1. és 1859. március 31. között például száztizenhatot bíráltak el (valójában százharmincnyet nyújtottak be, de tizenhatszertől nem szerepel a döntés), s a Kemény Zsigmondból, Degré Alajosból, Jókai Mórból, Szentpétery Zsigmondból, Vahot Imréből, Szigligeti Edéből, Tóth Józsefből, Egressy Gáborból, Feleki Miklósból, Tóth Lőrincből, Czuczor Gergelyből és Ürményi Józsefből álló bizottság negyvenkettőről gondolta úgy, hogy színre vihető.⁴⁵ 1876. április 25. és 1879. január 8. között százharminckét művet olvasott el a Gyulai Pál, Vadnay Károly, Podmaniczky Frigyes, Szigeti József, Feleki Miklós, Tóth Kálmán, Szigligeti Ede (majd halála után Paulay Ede) összetételű bizottság, de csak tíznek a színpadra állítását javasolta.⁴⁶ 1882. április 13. és 1885. december 30. között kétszázhetvenhatot bíráltak el, de az írókból és színészekből álló vegyes bizottság mindössze harmincről gondolta úgy, hogy bemutatható.⁴⁷

A drámabírálok munkáját a sajtó folyamatosan támadta. Általában azt vetették a szemükre, hogy megalapozatlan döntéseket hoznak, olyan művek színpadra állítását is támogatják, amelyek végül csak egy előadást érnek meg, továbbá személyeskednek és részrehajlóak. Vahot Imre, aki az 1840-es évektől kezdve nyújtott be műveket a választmányhoz, 1845-ben a Pesti Divatlapban egy olyan testület létrehozása mellett kardoskodott, amelyet maga a bírálásra benyújtott mű szerzője jelöl ki.

Hogy az eddigi drámabíráló választmányra semmi szükség nincs, sőt hogy az még káros befolyású is az intézetre, bizonyítja az, miként már sok darab megbukott, melly általa elfogadtaték, s viszont sok, sőt több fenmaradt a színpadon, melly nem általa vizsgáltatott meg avagy tőle visszautasítottaték. A mostani drámabíráló választmányban olly elemek vannak, mik lehetlenné teszik a helyes, igazságos ítéletet. Először is van ott néhány drámaíró, ki hiába, mint gyarló ember, más drámaírók, azaz, vágytársai fölött részrehajlatlan bírónak nem tekinthető; van ott egy kettő, kinek kritikai tehetségében nem lehet bizni; van ott olly egyén is,

⁴⁴ SZALISZNYÓ 2021b, 41, 44.

⁴⁵ OSzK SzT., Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabíráló ítéletek, 679, 2. f. verzó – 19. f. verzó.

⁴⁶ OSzK SzT., Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabíráló ítéletek, 680, 101–121. ülések. (A kéziratot kötetben nincsenek oldal- vagy fóliaszámok.)

⁴⁷ OSZK SzT., Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabíráló ítéletek 1882–1900, 684.

ki irodalmi viták következtében sok író iránt ellenséges indulattal viseltetik. Illy választmányban mi drámaírók nem bizhatunk. [...] Mi tehát ezen ügy javítását illetőleg, azt indítványozzuk, hogy legyen joga minden, kivált a már hitelesebb drámaíróknak részint írók, részint színészek közül olly bíróságot választania, mellynek igazságos, részrehajlatlan és értelmes ítéletében tökéletesen bizik és megnyugszik. Ezen szabadon választott bíróság elnöke a színház igazgatója, vagy ha ez rá nem érne, az igazgatósági ügyvivő volna. A szerző ezen bíróság előtt személyesen olvasná fel művét, mert hiszen csak ő tudhatja úgy felolvasni, a mint kell, s a rögtöni, s gyakran a hibás felfogás miatt helytelen bírálatokra ő tudhat legjobban megfelelni; és ha személyesen nem olvashatná fel művét, olly emberre bizhatná azt, ki a darabjal jóelőre megismerkednék, hogy előadásával is érdeket s figyelmet tudna gerjeszteni iránta.⁴⁸

Vahot saját drámái színpadra kerülése érdekében igyekezett elgondolását a gyakorlatba is átültetni. Kihasznlva a Nemzeti Színház vezető színészeivel való baráti, ismerősi viszonyát, bennfentes támogatókat keresett. Magánlevelei szerint először Egressy Gábort, majd ifj. Lendvay Mártont szemelte ki segítőnek. Arra kérte őket, hogy gyakoroljanak nyomást a drámaíró bizottságra, s amennyiben színpadra állítják a darabjait, övék lehet a főszerep. Úgy vélte, *Az első magyar színészek Budán* című kor- és jellemrajz átjutna a rostan, ha Egressy latba vetné a befolyását: „E mű sikere oly bizonyos mint az hogy kétszer kettő négy. És ha te is így fogsz itélni, – arra kérlek *eszközöld ki elfogadtatását*, s előadását mielőbb (legillőbb volna azt october 25-én mint a dolog történet[én]ek 70-ik évünnepe napján adni)”.⁴⁹ 1870-ben a *Magyar honvéd, vagy Budavár bevétele 1849-ben* című színműve bemutatását szorgalmazva hasonló közbenjárást várt ifj. Lendvay Mártontól:

Marci pajtás!

Küldöm neked most megjelent, [...] színművemet „A magyar honvéd”et, [...]. Légy szíves azt figyelemmel átolvasni s meg leendesz győződve, hogy Pomáry Jenő szerepe épen neked való s annyival inkább bravourszereped lesz, mert te is mint honvédtiszt részt vettél Buda ostromában, s ezt jól tudja a közönség. [...] Most beadtam azt a bíráló választmánynak, tudd meg kérlek Benkőtől: kik bírálják, s ha művemet jónak találod, ne engedd hogy a pártoskodás, vagy a vágytársi írgység akadályozza előadását [...].⁵⁰

⁴⁸ VAHOT 1845, 346.

⁴⁹ Vahot Imre Egressy Gábornak, Prága, 1860. szeptember 16., OSzK Kt. Levelestár, Vahot Imre Egressy Gáborhoz, 9. sz. levél. Kiemelés tőlem. Sz. L.

⁵⁰ Vahot Imre Lendvay Mártonnak, [Pest, 1870], OSzK Kt. Levelestár, Vahot Imre Lendvai Mártonhoz.

Egressy a források szerint nem hagyta megvesztegetni magát, s bár a darabot színpadra érdemesnek találták, a bemutató időpontja nem a Vahot által kívánt dátumra, a Kelemen László-féle társulat első előadásának kerek évfordulójára esett (aminek a fokozott reklámértékében reménykedett a szerző). 1860. október 25-éig még a bírálás folyamata sem zajlott le, a drámapíráló bizottság jegyzőkönyve szerint Udvarhelyi Miklós szeptember 28-án, Feleki Miklós október 1-jén, Czuczor Gergely pedig október 24-én kapta meg a művet bírálatra. Elfogadásáról október 29-én döntöttek,⁵¹ s bemutatójára csak 1861. április 22-én került sor. Az 1848–1849-es szabadságharcot tematizáló *A magyar honvéd, vagy Budavár bevétele 1849-ben* című művet pedig a drámapíráló bizottság bemutatásra alkalmatlannak találta.

Vahot visszautasított darabjának esete éppen azt mutatja meg, hogy milyen korlátokkal kell számolnia a kutatónak a drámapíráló bizottság jegyzőkönyveinek feldolgozásakor. Mivel a forráscsoport a megbeszélések részleteit, az esetleges vitákat nem rögzíti, az csak ritkán derül ki, hogy a bírálóknak a témaválasztással, a kidolgozással, a mű dramaturgiai felépítésével vagy nyelvezetével szemben voltak-e kifogásaik. A hiányzó információk miatt nem tudjuk megmondani, hogy hol, hogyan húzták meg a határt a színpadképes és a bemutatásra nem alkalmas darabok között, eltért-e egymástól az írók és a darabokat megtanulandó-eljátszandó nyersanyagként értékelő-értelmező színészek álláspontja. Ám a rögzített adatok így is sok mindent elárulnak a Nemzeti Színház belső működéséről, repertoárjának alakulástörténetéről, illetve arról, hogy hányan és kik próbáltak szerencsét színműíróként. A beérkezett művek magas száma arra enged következtetni, hogy az eredeti magyar nyelvű irodalom és azon belül a drámaírás nagyon tekintélyes méretű reménybeli alkotótáborra támaszkodott a 19. század középső évtizedeiben. Ennek az írással kísérletező tömegnek csak kis töredékéről tudunk, azokról, akik eljutottak a megjelenésig, vagy legalább egyszer játszották a darabjaikat. A nyeretlenek, a visszautasítottak nem érik el az irodalomtörténet-írás ingerküszöbét (véltetően jó okkal), de az irodalom társadalomtörténete és a magyar művelődéstörténet szempontjából egyaránt fontos tudni róluk, fontos látni, hogy sokan voltak. A drámapíráló bizottság jegyzőkönyvei ebből a szempontból azért különleges források, mert erre a homályos és más módon szinte hozzáférhetetlen zónára adnak adatokkal támogatott rálátást.

BILIBOK APOLLÓNIA

ECSEDI KOVÁCS GYULA BUDAPESTI NEMZETI SZÍNHÁZBAN TÖLTÖTT ÉVEI – VENDÉGSZEREPLÉSEI, FOGADTATÁSA, KRITIKÁK HATÁSA JÁTÉKÁRA

Kérdésfelvetés

Ecsedi Kovács Gyula életpályája során főként a kolozsvári Nemzeti Színházban tevékenykedett mint színész, mint művészeti vezető, illetve mint rendező, viszont többször is kitérőt tett Budapestre, ahol három alkalommal is szerződött egy-egy huzamosabb időszakra. A színész munkásságának rövid bemutatásával kezdek, mivel hogy fontosnak tartom a következő fejezetek felépítéséhez, majd több részproblémát próbálok meg körüljárni. Az elsődleges kérdésem, miután elkezdtem tüzetesebben megvizsgálni Ecsedi Kovács Gyula színészi munkásságát, és amely kérdésfelvetésre a továbbiakban választ szeretnék adni az, hogy miként fogadta E. Kovács Gyulát a budapesti közönség, milyen kritikákat kapott az alakításaira.

Kronológiai sorrendet követve elsőként az 1862 és 1865 közötti első budapesti tartózkodását mutatom be, amely időszak sajtóanyagát vizsgálva az a kérdés merült fel bennem, hogy mi az oka annak a jelenségnek, hogy ebben a hároméves időszakban nagyon kevés kritika jelenik meg a színészeiről, arról, hogy miként játszik a Nemzeti Színházban. Ezután a színész 1969-ben Budapesten töltött időszakát, illetve a vándorszínészet szerepét kutatom az ezt követő időszakban, mikor Ecsedi Kovács Gyula a kolozsvári színháznál van leszerződve, viszont számos vendégmehívása van, köztük Budapestre is, és nem ő az egyedüli színész a társulatban, akit vendégszereplések szólítanak különböző településekre Erdélyen vagy akár Magyarországon belül. Miként válik problémává, hogy egy-egy színházi intézmény, vagyis a Kolozsvári Nemzeti Színház színészei nem állandó tagokként vannak jelen a színház intézményében? Folyamatosan vendégszereplésekben vesznek részt, ami hatással van mind a létesítményre, mind a színészi játékokra. A *Hölgyfutár* folyóiratban megjelenő kritika alapján teszem fel azt a kérdést, ami részben az íróját is foglalkoztatja: miért járnak a színészek folyamatosan vendéglőadást tartani? Mi az, ami vonzza őket ebben, annak ellenére, hogy gyakorta kell utazniuk egyik városból a másikba?

A harmadik résztema, amelyet körüljáró, az Ecsedi Kovács Gyula játékának a fogadtatása az 1878–1882-es időszakban Budapesten és a kritikák hatása a színészi játékokra. Milyen kritikákat kap, amikor Kolozsvárról áthívják Budapestre? Hogyan fogadják ott, amikor harmadik alkalommal is szerződtek a nagyvárosban? Milyen kritikákat kap a színészi munkájával kapcsolatban? Miként építi be a munkájába ezeket a kritikákat, milyen változásokon megy keresztül a játékmódja?

Ezen kérdések az E. Kovács Gyuláról szóló újság- és folyóiratcikkek olvasása során fogalmazódtak meg, és ugyanezek a sajtóanyagok, illetve az ezekhez társított szakirodalom, főként Bartha Katalin Ágnes részletes tanulmányai segítettek válaszokat találni, formálni.

Életpálya és a kezdetek

Ecsedi Kovács Gyula 1839. február 14-én született Gebén, fiatalkorában megszökött a kollégiumból, és csatlakozott Láng Boldizsár társulatához.¹ Az ezt követő években több társulathoz is szerződött rövidebb-hosszabb időre, mint például Aradra, Kassára, Debrecenbe. Ezt az időszakot egy páréves stabilitás követi, 1862 és 1865 között a budapesti Nemzeti Színházban drámai segédszínészként dolgozik, majd a kolozsvári Nemzeti Színházban folytatja a karrierjét, amelyet kétszer szakít meg: egyszer egy évre 1869-ben, és másodjára egy hosszabb időszakra 1879–1881 között. 1882 után pedig végleg a kolozsvári Nemzeti Színháznál marad.² Életpályája során nemcsak színészként szerepel a nagyközönség előtt, hanem verseket is ír, amelyek különböző lapokban jelennek meg,³ majd 1872-től rendezőként és művészeti vezetőként is meg nyilvánul a kolozsvári színházban.⁴

A fentiekből észrevehetjük, hogy Ecsedi Kovács Gyula életpályája különböző társulatok közötti vándorlással kezdődött, majd az első hosszabb megállója Budapesten volt 1862 és 1865 között. Kőrösy László ezt így indokolja:

A vidéken jó alakja, kitűnő hangja, előkelő egyénisége biztosították neki az első szerepeket társaival szemben, kik fölött meg iskolai tanulmányaival is előnyben volt. E. Kovács Gyula mikor 1862-ben a budapesti nemzeti színházhoz került, Pestre nemcsak a huszonhárom éves ifju lelkesedését, de egyszersmind saját tehetőségének büszke és sok tekintetben túlbecsült érzetét vitte. S annál fájdalmasabban kellett beismernie, hogy Egressy, Szerdahelyi s mások mennyivel nagyobbak, tanultabbak, tapasztaltabbak, mint ő. Ez mig egyrészt elkeserítette, olyannyira, hogy már-már le akart mondani a színészi pályáról: másrészt mohó tanulásra sarkalta.⁵

Tehát E. Kovács Gyulának vidéken már sikerei voltak fiatalkorában, ami által anynyi önbizalmat szerzett, hogy még inkább szerette volna művelni a szakmát, viszont

¹ B. I. 1896, 1.

² SZÉKELY 1994, <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/618.html> (2022. 01. 12.)

³ B. I. 1896, 1.

⁴ SZÉKELY 1994, <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/618.html> (2022. 01. 12.)

⁵ KŐRÖSY 1896, 43–44.

miután Budapestre került, meglátta, hogy van még hova fejlődnie ahhoz, hogy elérje azon sztárszínészek tehetségét, akikre ő maga is felnézett.

E. Kovács Gyulát Egressy Gábor közbenjárásával hívták meg a Nemzeti Színházhoz.⁶ A fiatal színész nagy példaképe Egressy Gábor volt, eszménye Egressy művésze, és a budapesti színházban vetélytársra akadt Paulay Ede személyében, aki ugyan-csak Egressy utódává kívánt válni, ennek ellenére mégis összeharatókozott a két fiatal.⁷ Kőrösy László a rokoni viszony szerepét is hangsúlyozza: „Kovács Gyulának Egressy Gábor rokona volt, s mint ilyen Egressy minden telhetőt megtett érte. Ellátta magán-uton is mindenféle jó tanácsokkal. Irányította tanulmányait, s a színészetnek külső dolgait illetőleg sok aprólékos, de e mellett nem értéktelen szabályokra tanította.”⁸

Mindebből bepillantathatunk a színházak akkori működésébe, amelybe beletartozott az is, hogy egy kezdő számára könnyebb volt elhelyezkedni egy rokon segítségével egy nevesebb színházban, mint csupán a saját tehetségével, önerőből elnyerni ezen színházak meghívásait. Továbbá E. Kovács Gyula életrajzának ez a vonatkozása megbontja azt a sztereotípiát, amely sok ideig élt a tudatban, miszerint bárki színész lehet, főként, ha rokoni segítsége is van a pályakezdésben, és bebizonyítja azt, hogy ahhoz, hogy elismert legyen valaki a szakmában, sokat kell tanulnia, nem elég csak az adottság, amivel született, hanem azt fejleszteni és munkálni kell.

„Mindjárt első felléptekor úgy a közönség, mint a kritika kedvezően fogadta”⁹ – írja B. I. az *Ország-Világ* című szépirodalmi és ismeretterjesztő hetilapban 1896-ban. Az általam folytatott kutatómunka során kevés sajtóanyagra leltem E. Kovács Gyula fellépéseiről ebben az időszakban. A *Hölgyfutár* című folyóirat öt számában jelenik meg E. Kovács Gyula neve, ezek közül az első 1862. 05. 08-án jelent meg. Jókai Mór *Könyves Király* című művében ő játszotta Álmos szerepét. A cikkben hangsúlyt kap, hogy kezdő színészként jelent meg ebben a szerepben, a szerző kiemeli a színész előnyös alkatát és szerencsés hangjait: „A természet két kiváló adományával ellátta e fiatal színészt: szép férfias alkattal és rendkívül hajlékony hanggal.”¹⁰ A kritika írója tehát úgy gondolja, hogy a színész hangja, annak ellenére, hogy megragadó, érzelmi tartalmait tekintve még nem tökéletes, ettől függetlenül látja benne a potenciált, a tehetséget, amelyet fejlesztve kitűnő szerelmes hősöket alakíthatna (tehát egy meghatározott szerepkör betöltésére látja alkalmasnak): „Vétek volna, ha e fiatal tehetségnek minden alkalmat és forrást meg nem nyitna színházunk, hogy magát – szerelmes hőssé képezze és meglehet, ha szorgalom és tanulmány által anyit emel, művészetén, mint menyire a természet feljogosítja, évek mulva visszaadhatja szinpadunknak.”¹¹

⁶ B. I. 1896, 1.

⁷ Vö. KÖRÖSY 1896, 43–44.

⁸ Vö. Uo., 45.

⁹ B. I. 1896, 1.

¹⁰ [Szerző nélkül] *Hölgyfutár*, 55. sz. (1862): 440.

¹¹ Uo.

Valóban azt láthatjuk, hogy E. Kovács Gyula játékának fogadtatása pozitív, viszont már a következő kritikában finoman, de azért negatív aspektusként megállapítja a kritikus, hogy Laertes szerepét nem árnyalta, csak egy „szilaj dühönc”-öt játszott.¹² Továbbá találtam Shakespeare *Tévedések vígjátékáról*,¹³ illetve Hegedűs Lajos *Róma leánya*¹⁴ című előadásáról egy-egy kritikát, amelyben megemlítik E. Kovács Gyula játékát is, viszont ezekben a szövegekben ismételten játékmódja negatív elemeit emelik ki.

Következtetésképp kijelenthetjük, hogy a többéves vándorlás után E. Kovács Gyula megállapodik a budapesti Nemzeti Színháznál, ahol nagy segítségére van Egressy Gábor, aki abban is jelentős szerepet játszik, hogy a fiatal színész elhelyezkedhessen a színházban, majd mentorálja őt, tudatosan bevezeti a színjátszás világába. Miként a *Hölgyfutár*ban megjelent publikációkból láthatjuk, E. Kovács a Budapesten töltött évek alatt ritkán játszott főszerepeket, holott tudjuk, hogy azelőtt, míg vándorszínészi életet élt, testalkatának és egyéniségének köszönhetően számos főszerepet megkapott. Ezen változás nehezen érintette a színészt, elbizonytalanította őt, ugyanakkor motívációs hatással is volt rá, és megerősítette a színészi elszántságát és elhivatottságát.

Az E. Kovács Gyuláról szóló publikációk, kritikák hiányát részben annak tudhatjuk be, hogy ekkor még csak kezdő színészként van jelen, így kevesebb figyelmet kap a színpadon és ezzel párhuzamosan a kritikusok részéről is. Továbbá észrevehetjük azt is, hogy általában azon előadásokról jelennek meg kritikák, amelyekben van mit kifogásolnia a kritikusnak. Ezért is történhet az, hogy az ekkor megjelenő kritikákban E. Kovács Gyula inkább negatív visszajelzéseket kap.

Vendégszereplések és professzionalizáció

A Kőrösy László által írott pályaképben az olvasható, hogy:

1865-ben elfogadja Follinusznak, a kolozsvári színház akkori igazgatójának meghívását, s Kolozsvárra ment, hol legelőször Bánkbanban lépett fel, s játékaival egészen elragadta a közönséget. Kolozsvárt ekkor épen országgyűlést tartottak, s az előkelő közönség a legmelegebb rokonszenvvel és elismeréssel halmozta el Kovács Gyula játékát, ki igen fényes sikereket aratott.¹⁵

¹² [Sz. n.] *Hölgyfutár*, 62. sz. (1862): 496.

¹³ [Sz. n.] *Hölgyfutár*, 12. sz. (1863): 96.

¹⁴ [Sz. n.] *Hölgyfutár*, 22. sz. (1863): 176.

¹⁵ Kőrösy 1896, 45–46.

Bánk bán főszerepével, illetve az egy évvel későbbi Coriolanus alakításával elnyerte a kolozsvári közönség elismerését,¹⁶ és ez nagy hatással volt a későbbi színészi munkásságára is.

E. Kovács Gyula megtalálja helyét a kolozsvári Nemzeti Színházban, kialakítja az életét, összeházasodik Pataky Rózával, mégis 1969-ben egy rövid időszakra, pontosabban egy évre visszaszerződik a budapesti Nemzeti Színházba, és ekkor már egyből főszerepet játszik, mint például Othellót, amely alakításáért elismerést és dicséretet kap a közönségtől.¹⁷ Ebből is látszik, hogy már másképp fogadja a budapesti közönség, mint az első ott-tartózkodása alkalmából, amelynek oka, hogy a Kolozsváron töltött évek alatt fejlesztette színészi készségeit, otthonossá vált a klasszikus drámák főszerepeinek világában. Ebben az évben jelentősebben kevesebb kritika jelenik meg a színésről, és azok is főként a költői munkásságára fókuszálnak, mivelhogy ugyan-ezen év elején, tavasszal jelenik meg a verseskötete: E. Kovács Gyula költeményei, kiadta Szépfaludy Ö. Ferenc.

Egy év után ismét visszakerül Kolozsvárra, és 1878-ig ott tevékenykedik, de számos meghívást kap, amelyeknek köszönhetően sztárszínészként fordul meg több városban is. 1876-ban kezdődik meg Budapestre szerződésének újabb korszaka. 1876-ban vendégszerepel a fővárosi színházban, amelyet a sajtó a következőképp közvetít: „E. Kovács Gyulát, mint halljuk, vendégszerepekre hívták meg a budapesti nemzeti színházhoz, hol háromszor fog fellépni: »Milton«-ban, »Ármány és szerelem«-ben, és »A párbaj«-ban. Kovácsnak mind a három jó szerepe, de e vendégszereplés célját ez alkalommal nem értjük eléggé.”¹⁸

Láthatjuk, a sajtó nem nézi jó szemmel E. Kovács Gyula ezen vendégszereplését, mivel nem értik, a budapesti Nemzeti Színháznak mi a célja ezzel meghívással. Később ugyancsak a *Hölgyfutár*-ban jelenik meg egy újabb cikk, amelyben a cikkíró kiemeli, hogy nem sokkal korábban még nem ismerték el E. Kovács Gyula tehetségét, viszont a vendégszerepléseiről biztatón beszél most a budapesti sajtó, illetve ismét kiemelik ennek a vendégmeghívásnak a furcsaságát, a következő indokkal:

de ismételve kijelentjük e fellépés most indokolatlan, Kovácsot jól ismeri a főváros közönsége, nincs szükség a bemutatásra, – ha a nemzeti színház szerződöttni akarja, annak idejében megteheti, most oknélküli ugyanis minden kísérlet, mert Kovács színházunkat szerződése letelte előtt semmi szín alatt sem hagyhatja el. Mi értelme van tehát a mostani vendégszereplésnek?¹⁹

¹⁶ BARTHA 2010, 199.

¹⁷ KÖRÖSY 1896, 47.

¹⁸ [Sz. n.] *Hölgyfutár* I, 1. sz. (1876): 7.

¹⁹ [Sz. n.] *Hölgyfutár* I, 5. sz. (1876): 36.

Ezen cikk alapján joggal kérdezhetjük meg, hogy mi olyan meglepő azon, hogy a budapesti színház meghívja Ecsedi Kovács Gyulát vendégszerepelni, amikor már többször fellépett ott, nemcsak vendégszínészként, hanem szerződötetett színészként is. Illetve az is releváns kérdéssé válik, hogy miért hívja meg a budapesti színház a színészt, hogyha a közönség már ismeri, és az eddigi sajtóvisszhang alapján E. Kovács Gyula nem számított kiváló színésznek.

Miután 1870-ben lejárt a szerződése a budapesti Nemzeti Színházban, visszatért Kolozsvárra, ahol Shakespeare nagy tragédiái szerepeltek a műsoron két évtizeden keresztül. Ezekben a tragédiákban a legtöbb címszerepet Ecsedi Kovács Gyula játszotta, mint például Othellót, Hamletet, Macbethet, III. Richárdot, Coriolanust stb. Egyes shakespeare-i művek ekkor kerültek először a kolozsvári színpadra: a *Cymbeline* című dráma 1876. dec. 2-án, míg a *III. Richárd* királydráma 1878. márc. 23-án.²⁰ Othello szerepét felváltva játszotta Kolozsváron és Budapesten, majd a nyolcvanas évek során minden évben repertoárra kerül Ecsedi főszereplésével.²¹ Kőrösy Lászlótól megtudjuk, hogy E. Kovács ezzel a szereppel aratott óriási sikert 1874-ben Budapesten.²²

Azt láthatjuk, hogy E. Kovács Gyula a Kolozsváron töltött időszak alatt sztárszínésszé fejlődött, és híressége nemcsak az erdélyi színházakhoz terjedt el, hanem már Budapestre is. Mindenhol ismerték a nevét, és számtalan városba hívták meg vendégszerepelni. Ennek hatására azt vehetjük észre, hogy a budapesti színház mint a kolozsvári Nemzeti Színház konkurense meg akarja nyerni magának E. Kovács Gyulát, most, miután már híressé vált a szakmában. Erre figyel fel a *Hölgyfutár* cikkírója, észreveszi, hogy a fővárosi színház magához szeretné vonzani E. Kovács Gyulát mint tragikus színészt. Ezt a félelmet később megerősítik mind a budapesti,²³ mind a kolozsvári²⁴ lapok: a budapesti Nemzeti Színház szerződötetni szeretné E. Kovács Gyulát tragikus színészként, viszont a színész nem hagyhatja el a kolozsvári színházat, mivelhogy még érvényes a szerződése, amely kötelezi, hogy a szerződés lejártáig a kolozsvári színház tagjaként szerepeljen, és korábban nem hagyhatja el a társulatot.

Bartha Katalin Ágnes E. Kovács Gyula pályáját a magyar színészi hivatás története szempontjából is vizsgálja. Jelentős lépés volt a Színészeti Tanoda 1865-ös és a Magyar Színészkebelzet 1871-es megalapítása.²⁵ Ezen intézményrendszerek létrehozása

²⁰ BARTHA 2010, 199–200.

²¹ Vö. uo., 242.

²² Ld. „1874-ben Budapesten vendégszerepelt a nemzeti színházban, s Othellója óriási hatást és feltűnést keltett, noha éppen előtte járt ott Rossi, a világhírű olasz tragikus.” KÖRÖSY 1896, 46.

²³ [Sz. n.] *Ellenőr. Politikai Napilap* 8, 299. sz. (1876): 3.

²⁴ [Sz. n.] *Hölgyfutár* I, 5. sz. (1876): 44.

²⁵ „A magyar színészek hivatásossá válásának folyamatában a Színészeti Tanoda (1865) létrejövése mellett egyik kulcsfontosságú momentum a színészet erkölcsi, anyagi és szociális érdekeinek védelmét szolgáló Magyar Színészkebelzet (Országos Színészegyesület) megalakulása 1871-ben. Feladata a vi-

hozzájárult az egységesítéshez. A tanoda lehetővé tette, hogy a színésznek készülő tanulók hivatalos úton oktatásban részesüljenek, ami által ki tud alakulni egy egységes színészi játék azáltal, hogy egyforma oktatást kapnak a diákok, illetve hozzájárul ahhoz, hogy a diákok színészi tapasztalattal rendelkezve kerüljenek be a színházakhoz, amiből egyformán profitál mindkét fél. A színházi létesítmény esetében az újonc hamarabb tud szerves részévé válni a társulatnak, hamarabb be tud illeszkedni az összjátékba, ami megvédheti a színházat a kritikától, illetve a pályakezdőnek nem az előadások és próbák során kell ellesnie a színészet szabályait a már sikeres generációtól, hanem egy előzetes tudással kerül oda.

A színházak és a színházi közösségek egyre inkább arra fektetik a hangsúlyt, hogy egységesség alakuljon ki a színházak között, illetve stabil társulat alakuljon ki. Korbuly Bogdán intendánsi időszakában (1874. május 1. – 1878. május 1.) felépült Kolozsváron a favázas nyári színház, amelynek megépítése azt a célt szolgálta, hogy a színészeket megkímélje a nyári állomásokra való utazástól,²⁶ annak költségeitől, nyárra is munkalehetőséget teremtve a társulat tagjai számára, redukálva a társulatról társulatra való vándorlás lehetőségét. Az épület használatát Bartha Katalin Ágnes a következőképpen indokolja:

Több ideig tartó, esetleg állandó letelepedést biztosított a városban, a színészek huzamosabb ideig együtt maradása az összjáték csiszolódását és közös munkát segítette elő. Ámbár így is gyakori volt az egyéves szerződések úzusa, melyeket azonban meg lehetett hosszabbítani bevált tag esetén; az igazgató igyekezett a törzstagokkal hároméves szerződést kötni.²⁷

E. Kovács Gyula példáján is láthattuk, hogy ezek az egy vagy három évre szóló, megkötött szerződések óvják a társulatot a folyamatos cserélődéstől és akár a széteséstől. Egyben tartják a társulatot, megcélözva tagjai összeszokását a közös munka minőségének fenntartása és javítása érdekében. Ennek köszönhetően egy évadon belül nem fordult elő sok változás a társulati összetételben, csak az évad végén volt jellemző a változás, inkább a kardalosok, kardalosnők cserélődtek gyakrabban, évadonként,²⁸ és ennek hatására ki tudott alakulni egy törzsgárda a színházaknál.

Mindezek ellenére mégis jellemző maradt az a jelenség, hogy a tehetségesebb színészeket folyamatosan hívták vendégszereplésekre. Erről panaszkodik 1877-ben

déki színjátszás működési szabályrendszerének kidolgozása és érvényesítése volt. [...] A meglehetősen széles kínálatból a társulat megszervezése nem kis erőfeszítésbe került. Természetesen prioritást a Pesti Nemzetiben már megforduló színészek vagy kiválóbb vidéki együttesek tagjai élveztek.” BARTHA 2015, 59–60.

²⁶ BARTHA 2015, 60.

²⁷ Uo.

²⁸ Vö. Uo., 60–61.

a Tormai szignójú cikkíró a *Hölgyfutárban*.²⁹ Tormai rátapint arra, ami még problematikus a színházak működésében, vagyis az elismert színészek elutazásai, amelyet az intézmény egyáltalán nem szabályoz, és amelynek okát meg szeretné érteni, mivel-hogy gyakori és zavaró jelenség.

Miért élveznek prioritást a vendégmeghívások a stabil társulattal szemben?

Erre a válasz akár egyszerű is lehet: a pénz. Amint Bartha Katalin Ágnes tanulmányában olvashatjuk, főként a sztárszínészek – leginkább a budapestiek – jövedelme megsokszorozódhatott egy-egy vendégfellépés alkalmával, még annak ellenére is, hogy a kapott összeg 5%-a a befogadó színházat illette meg.³⁰ Példaként hozza fel Blaha Lujzát, aki „júniusban hét fellépése után 1925 forintot könyvelhetett el. (Előadásonként átlag 261,25 forintot vihetett haza az 5 százalék levonása után.)”³¹ Ezek alapján feltételezhetjük, hogy az erdélyi, a Budapestről vidéknek tekintett térségben ugyanígy fennállt ez a tradíció, amely alapján a vendégszínészek nagyobb fizetést kapnak egy-egy fellépés alkalmával, vagyis a nagyobb erdélyi városok színészei, akiket regionális szinten sztárszínészekként emlegettek, szintén magasabb jövedelmet kaptak egy-egy vendégszereplésre.

Ezen következtetésekkel választ tudunk adni a cikkíró kérdésére: „A mi társulatunk tagjai folytonos vándorlásban élnek? Mindenki csak a maga privat érdekeit hajhássza, az intézettel senki sem gondol?”³² A válasz igen. A megélhetésük és a családjaik fenntartása érdekében sok színész kényszerül vendégszereplésekre, ami persze a hírnevüknek is jót tud tenni, tehát az önös érdekek is számítanak ezen döntésekben. Az intézetnek pedig amíg nincsen arra szabályozása, hogy egy színész hányszor és mennyi ideig mehet el vendégszerepelni, addig nem tudja megkötni a színész kezét. Amint láthatjuk, az intézményvezetők, igazgatók, intendánsok, illetve a Magyar Színészekebelzet is törekszik arra, hogy intézményi stabilitást alakítson ki, viszont hosszabb periódusra van szüksége ahhoz, hogy törekvése eredményes legyen.

Ugyancsak Bartha Katalin Ágnes tanulmányából kiderül, hogy 1877. őszén E. Kovács Gyula és családja pénzügyi válságba került, amit minden áron próbálnak megoldani.³³ Ebből a perspektívából tekintve érthetővé válik, hogy E. Kovács miért

²⁹ Ld. „A társulat tagjai vidéken vendégszerepelnek. Ma Kovács Gyulát Vásárhelyt, holnap Boér Emmát Tordán, holnapután Vidort is Tordán látjuk, – s hogy a variáció még tarkább legyen, – kirándul Kovács Szamosujvárra, ugyan ez idő alatt Vidor Vásárhelyre, majd Boér Emma cseréli fel Kovácsot Szamosujvárt, s Caravatti és a Bacso Debrecenben vendégszerepelnek. Hát mi ez? A mi társulatunk tagjai folytonos vándorlásban élnek? Mindenki csak a maga privat érdekeit hajhássza, az intézettel senki sem gondol? [...] Elvárjuk az igazgatóság erélyességétől, hogy e rendtelenségeknek véget vet, s összeszedeti a drámai társulatot, – hogy komolyan lásson a dolgokhoz.” TORMAI *Hölgyfutár* II, 12. sz. (1877): 96.

³⁰ BARTHA 2015, 70–71.

³¹ Vö. uo., 71.

³² TORMAI *Hölgyfutár* II, 12. sz. (1877): 96.

³³ BARTHA 2015, 75.

fogadja el a budapesti Nemzeti Színház meghívását a megüresedett tragikus színész posztjára, de persze nem föltétlenül csak a pénz játszhatott közre a döntéshozatalkor, hanem az is, hogy a budapesti Nemzeti volt ekkor a legnagyobb presztízsű színház a magyar területen, és az Erdélyben sikeres karrierjét itt tovább gyarapíthatta.

1878-as fogadtatása Budapesten és a kritikák hatása

„A közönség és a sajtó természetesen E. Kovács Gyula szerződését sürgette, s így Szigligeti közbenjárására, hosszabb huza-vona után, 1878-ban ismét a nemzeti színházhoz került, hol most az első helyet töltötte be, s így elérte pályáján azt a magas polcot, hová csak magyar színész eljuthat”³⁴ – olvasható Kőrösy László cikkében. Az előző részben már megemlítettem, hogy E. Kovács Gyula vendégmeghívásainak oka részben az is lehetett, hogy az erdélyi régió sztárszínészenek számított. De ki a sztárszínész? Hogyan válik valaki azzá? Ennek a kérdésnek a megválaszolásában Zsigmond Andrea tanulmánya segít, amely bemutatja a 19. századi nézői mintákat.

A következőt írja le Zsigmond Andrea: „ahogy a színházban tartják: »a királyt a környezete játssza el«. Vagyis ha a színész megbecsültségét szándékozunk vizsgálni, ezt azáltal tehetjük leginkább, hogy megnézzük, hogyan viszonyul hozzá a közönség (meg a kritika).”³⁵ Az akkori szokás szerint tapsal fejezték ki a nézők a tetszésüket, és minél többször hívnak ki egy színészt a tapsukkal, annál jobban kedvelik azt a színészt és játékát.³⁶ Ecsedi Kovács Gyula Budapestre érkezéséhez és első fellépéséhez egy új korszak kezdetét kötik a sajtóban.³⁷ Az első előadása után megjelent publikációban az *Ellenőr* című napilapban egyszerre dicsérik őt és kritizálják is, és kiemelik, hogy Paulay Edének köszönhetően a Nemzeti Színház tagjai között szerepelnek az időszak legjobb tragikus színészei. A cikk első bekezdése alapján számomra megkérdőjeleződik E. Kovács Gyula meghívásának a jószándékúsága. Kissé olyan hatású írás, amely alapján az az érzés születik az olvasóban, hogy a társulatba került tragikus színészeknek egymással kell csatározniuk annak érdekében, hogy kiderüljön, ki bírja legtovább és legjobban a csatát. Mivelhogy nem Paulay perspektíváját látjuk, nem tudhatjuk, mi volt az ő szándéka, viszont a kritikus szemszögéből tekintve mintha egy lehetőséget venne észre, ahol ő és a többi kritikus lesz a döntő afelől, hogy melyik színész milyen színben tűnik fel a lapokban, és ezt ki is szeretné használni.

³⁴ KŐRÖSY 1896, 116.

³⁵ ZSIGMOND 2018, 86.

³⁶ Uo., 86.

³⁷ Ld. „»Othello« tegnap este E. Kovács Gyula első fölléptével a nemzeti színháznál egy újabb időszak kezdete, egy nemes ujjáalakulásé, melyre a színház buzgó és képzett drámai igazgatója, Paulay Ede helyesen törekszik.” [Sz. n.] *Ellenőr. Esti kiadás* 10, 228. sz. (1878): 2.

A kritika első mondatából kiderül, hogy olyan szerepet játszott E. Kovács Gyula, amelyben otthonosan érzi magát, hiszen már nem először játssza Othello szerepét. Bartha Katalin Ágnes E. Kovács Gyulát a „Shakespeare-kultusz és a magyar klasszikus dráma újraélesztőjeként és fenntartójaként”³⁸ nevezi meg, hiszen hozzá kapcsolható a 19. század második felének legtöbb Shakespeare-előadása, amelyek megalkotásában színészi és rendezői szerepkört is betöltött.³⁹ Tehát az általa már évek óta bejáratott Shakespeare-szerep mégis kritikát von maga után.⁴⁰ Arra következtethetünk, hogy E. Kovács Gyula fölösleges mozdulatokat tesz a színpadon, amelyek meggyengítik a szerepet, szétszórtságára és figyelmetlenségre utalnak, illetve az is kiderül számunkra, hogy a kritikus úgy látta, E. Kovács nem tudja folyamatosan fenntartani az érzelmi intenzitást, ami azt jelenti, hogy megjelennek kiüresedett, érzelmileg nem megtámasztott mozdulatok a színpadon, és a színészi játék ingadozóvá, változóvá válik, ami által megszűnik az egységes játékmód is.

A második szerepe a budapesti színpadon Lear király szerepe. Ezen esetben is megjelenik a kritikában, hogy nem tudta fenntartani egységesen az energiáját, az érzelmeit, illetve ismét kiemelik a fizikumát, amely a kritikusok szerint sem Othello, sem Lear király szerepében nem segítette.⁴¹ További kritikákban ugyancsak azt vehetjük észre, hogy kivetnivalót, módosítanivalót találnak E. Kovács Gyula játékában. A következőképp írnak róla: „Kovács Gyula (Dózsa György) most sem vetkőzött ki modorosságából.”;⁴² „Oedipus, a bujdosó vak thébai király, szerepe Kovács Gyula kezében volt, kinek ez egyáltalán nem volt sikerült alakítás. Szavallatának egyhangúsága, melynek a kiemelkedő hangok nem ütemességet, csak döcögést adtak, nem felel meg annak a görög nemes emelkedettségnek...”;⁴³ „Kovács Gyulának Antónius legsikerültebb szerepe azok közt, melyekben magát eddig bemutatta. Ugy tetszett, mintha már csiszolódott volna. Nem hadart, nem hadonászott, nem fintorgatta arczát, nyugodtabban s erővel, értelemmel adott több helyet, főleg a nagy beszédet Caesar holtteste fölött.”⁴⁴;

³⁸ BARTHA 2010, 194.

³⁹ A kolozsvári színpadon 1867 és 1900 között 24 Shakespeare-dramát játszottak 287 alkalommal. Vö. BARTHA 2010, 194.

⁴⁰ „Kovács Gyula »Othellóján« az értelmes színész mély tanulmánya látszik, az izzó szenvedély lángja ég s mégis zavaros az alakítás; sokszor igazi művészi mozzanatokot nyújtó, máskor félszegségig süllyedő. Látszik, hogy nem mindennapi tehetség, a tanult fő s az érző lélek magára hagyatva, kritika nélkül utvesztőbe tévedt s egyéniségében oly hibák vertek gyökeret, melyeket kiirtania – ha ugyan kiirthatók nehéz földadat lesz. Első sorban le kell szoknia arról az örökös izgés-mozgásról, mely különösen Othellóban kiritt, hol a tipikus s az egyéni nyugodtság nemessége jellemzi a mórt.” [Sz. n.] *Ellenőr. Esti kiadás* 10, 228. sz. (1878): 2.

⁴¹ [Sz. n.] *Ellenőr. Esti kiadás* 10, 249. sz. (1878): 2.

⁴² [Sz. n.] *Ellenőr. Rendkívüli reggeli kiadás* 10, 581. sz. (1878): 2.

⁴³ [Sz. n.] *Ellenőr. Reggeli kiadás* 10, 297. sz. (1878): 3.

⁴⁴ [Sz. n.] *Ellenőr. Esti kiadás* 11, 56. sz. (1879): 1.

„A czimszerepet ma Kovács Gyula játszotta, kevesebb szerencsével, mint elődje: Ujházy.”⁴⁵

Mindezekből levonható következtetésképp, hogy leginkább a modoros beszédstílus zavarja a kritikusokat, ettől függetlenül fejlődést látnak a színészi munkájában, kiemelik, hogy megnőtt a testtudata, már nem tesz fölösleges gesztusokat a színpadon. Továbbá a kritikák keresése során az is megfigyelhető volt számomra, hogy az első évben, 1878-ban, amikor E. Kovács Gyula megérkezett a budapesti társulathoz, jelent meg róla a legtöbb kritika, majd az évek teltével egyre kevesebb és kevesebb jelenik meg, mintha megfeledkeznének róla, vagy csak elmúlik az újdonsága. Annak ellenére, hogy sztárszínészként érkezik meg, akinek a nevéhez kapcsoljuk a legjobb Shakespeare-alakításokat, mégis negatív kritikákat kap. Mindezen túl megemlítésre méltónak tartom azt is, hogy az írásom elején megjelenő egyik hipotézisem, miszerint a kritikák főként akkor jelennek meg, amikor a színészi játék nem felel meg a kritikusok igényeinek, valamilyen negatív jellemzőket találnak benne, nem pedig amikor egy előadás tökéletesen sikerül, és minden színész fantasztikusan teljesített benne, beigazolódni látszik. A kritikákból kitűnik, hogy főként a hibákra, tökéletlenségekre figyelnek oda, azokat hangsúlyozzák, attól függetlenül, hogy általában véve egy nagyon jó színész.

⁴⁵ [Sz. n.] *Ellenőr. Reggeli kiadás* 12, 8. sz. (1880): 3.

A KÖTETBEN HIVATKOZOTT MŰVEK BIBLIOGRÁFIÁJA

- A csíksomlyói ferences nyomda és könyvkötő műhely. Kiállítási katalógus.* A kiállítást rendezte és a katalógust szerkesztette MUCKENHAUPT Erzsébet. Csíkszereda: Csíki Székely Múzeum, 2007.
- Akárki.* In *Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások.* Fordította TELLÉR Gyula, válogatta SZENCZI Miklós. Utószó BENEDEK András. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig.* Sajtó alá rendezte KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna és VARGA Imre. Szerkesztette VARGA Imre. Budapest: Argumentum Kiadó, 1992.
- A 'Magyar Tudós Társaság' Évkönyvei.* Első kötet. 1831–1832. Pest: Trattner–Károlyi, 1833.
- ALSZEGHY Zsolt és SZLÁVIK Ferenc, szerk. *Csíksomlyói iskoladrámák.* Régi Magyar Könyvtár 32. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1913.
- ALSZEGHY Zsoltné, CZIBULA Katalin és VARGA Imre, szerk. *Jezsuita iskoladrámák.* Régi magyar drámai emlékek 4/1. Budapest: Argumentum Kiadó–Akadémiai Kiadó, 1992.
- ANDERSON, Edward Milton. *Ariosto, opera, and the 17 th century. Evolution int he Poetics of Delight.* Firenze: Leo Olschki Editore, 2017.
- ANDRÁSI Rafael, ed. *A 'Keresztény Katholikusok Egyházi Énekes Könyve' [Church Songbook of Christian Catholics].* 3rd ed. of the Cationale. Csíksomlyó, 1805, 1806.
- ANGELINI, Franca. *Il teatro barocco.* Roma–Bari: Laterza, 1993.
- ANGYAL Endre. „Csíksomlyói misztériumok”. *Vigilia* 6 (1940): 488–494.
- ARANY János. *Az elveszett alkotmány [The Lost Constitution], Toldi [Toldi], Toldi estéje [Toldi's Eve].* Budapest: Akadémiai, 1951.
- ARMSTRONG, Isobel. *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830–1880.* Oxford: Oxford University Press, 2008.
- ARRIGONI, Giampiera. *Atalanta e le altre. Scritti editi e inediti.* Bergamo: Sestante Edizioni, 2019.

- ASSMANN, Jan. *A varázsfuvola, opera és misztérium*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2005.
- BAGOSI Edit. *Pietro Metastasio színpadi művei Magyarországon: a metastasioi melodráma hatása a 18–19. századi magyar drámára és színházművészetre* [*Pietro Metastasio's theatrical works in Hungary: the effect of Metastasio's melodrama in the 18th–19th century Hungarian drama and theater*]. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011.
- BAIER, Thomas. „Érasme traducteur”, *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*. 21 (2015): 99–111.
<https://doi.org/10.4000/anabases.5251>
- BAJZA József. „Jelentések a 'pesti magyar színház' igazgatóságától”. *Athenaeum* 1, 2. félv., 53. sz. (1837): 841–842.
- Balassa-kódex*. Sajtó alá rendezte KÖSZEGHY Péter. Átírta, a jegyzeteket és az utósózt írta VADAI István. Budapest: Balassi, 1994.
- BALASSI Bálint. „Ajánlás”. In BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia. Tyrsisnek Angelicával, Júliával, Sylvanusnak Galateával való szerelmekről*. 2022. <https://mek.oszk.hu/00600/00610/00610.htm>.
- BALASSI Bálint. *Összes művei I.* Szerkesztette ECKHARDT Sándor. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951
- BALÁZS Mihály. „Megjegyzések a Komédia Balassa Menyhárt árultatásáról értelmezéséhez”. In BALÁZS Mihály, *Felekezeti és fikció. Tanulmányok 16-17. századi irodalmunkról*, 159–174. Régi magyar könyvtár Tanulmányok 8. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
- BÁLINT Sándor. *Ünnepi kalendárium I–III*. Budapest: Mandala Kiadó, 1998.
- BÁNDI Vazul. „A csíksomlyói római katolikus főgymnasium története”. In *A csíksomlyói római katolikus főgymnasium Értesítője az 1895–96. tanévről*, Csíkszereda: 1896.
- BÁNLAJKY József. *A magyar nemzet hadtörténelme*. Vol. X. First edition 1928–42. In Arkánium Adatbázis, 2001. <http://mek.oszk.hu/09400/09477/html/index.html>.
- BARANYI Anna. „Újabb adatok Erkel Ferenc Brankovics György című operájának budapesti ősbemutatójáról”. *Létiünk XL.*, 4. sz. (2010): 35–48.

- BARBER, Theodore X. „Phantasmagorical Wonders: The Magic Lantern Ghost Show in Nineteenth-Century America”. *Film History*, Vol. 3, No. 2 (1989): 4–75.
- BÁRDOS Kornél. *Eger zenéje, 1687–1887*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1987.
- BARTHA Katalin Ágnes. *Shakespeare Erdélyben. XIX. századi magyar nyelvű recepció*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2010.
- BARTHA Katalin Ágnes. „Színházi professzió és presztízs Kolozsváron a 19. század utolsó harmadában”. In *Erdélyi Múzeum* 77. köt, 3. füzet, szerkesztette EGYED Emese, Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, (2015): 46–78.
- BARZIA, Josepho de und ZAMBRANA. *Christ-eyfiger Seelen-Wecker, Oder Lehrreiche Predigen, über absonderliche Stellen der S. Schrift, zu disem Zihl und End eingerichtet*. Augsburg–Dillingen: Bencard, 1737.
- BAYER József. *A magyar drámairodalom története I-II*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1897.
- BÉCSY Tamás. Másvilág és evilág (A XVIII. századi magyar drámák műfajáról). *Irodalomtörténet* LXXVII (1996): 61–92.
- BEÖTHY Zsigmond. „Életemből [From my life]”. In BEÖTHY Zsigmond, *Válogatott írások (1839–1849)* [Selected works (1839–1849)]. Sajtó alá rendezte BOLDOG-BERNÁD István és MÉSZÁROS Gábor. Budapest: Kalligram, 2019a, 47–48.
- BEÖTHY Zsigmond. „Követválasztás [Legate’s Election]”. BEÖTHY Zsigmond, *Válogatott írások (1839–1849)* [Selected works (1839–1849)]. Sajtó alá rendezte BOLDOG-BERNÁD István és MÉSZÁROS Gábor. Budapest: Kalligram, 2019b, 69–139.
- BERG, Paul. „George Buchanan and its influence in Hungary”. In *Yolland Emlékkönyv, Centre for Arts, Humanities and Sciences (CAHS), Acting on Behalf of the University of Debrecen CAHS, Hungarian Studies in English. Angol Filológiai Tanulmányok*, Budapest. (1944) 5–6.; 98–114.
- B. I. „E. Kovács Gyula”. *Ország–Világ* XVII, 20. sz. (1896): 1.
- Biblia Pauperum. Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár negyvenlapos Blockbuch Biblia Pauperuma. A tanulmányt, a jegyzeteket és a képaláírásokat írta SOLTÉSZ Zoltánné*. Budapest: Magyar Helikon, 1966.

- Bibliák a Székelyföldön. (XIV–XVII. század). Kiállítás a Csíki Székely Múzeumban, 2000. november 28.–2001. október 1.* A kiállítást rendezte, a katalógust írta és a kötetet szerkesztette MUCKENHAUPT Erzsébet. Csíkszereda: Csíki Székely Múzeum, 2000.
- Biblikus Teológiai Szótár.* Xavier LÉON–DUFOUR irányításával szerkesztette Jean DUP-LACY, George AUGUSTIN, Pierre GRELOT, Jacques GUILLET, Marc-François LA-CAN. A magyar kiadást szerkesztette SZABÓ Ferenc SJ–NAGY Ferenc. S.J. Buda-pest: Szent István Társulat, 1972.
- BINASCHI, Chiara. „Il teatro Bonacossi di S. Stefano poi Ristori”. In *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, edizione di Paolo FABBRI, 282–293. Lucca: Libreria Musicale Italiana, Genesi Gruppo Editoriale di Castello, 2002.
- BÍRÓ Ferenc. *Katona József. Monográfia.* Budapest: Balassi Kiadó, 2002.
- BITSKEY István. „Barkóczy Ferenc, az irodalmi mecénás [Ferenc Barkóczy, the literary patron]”. In *Irodalom és felvilágosodás. Tanulmányok*, szerkesztette SZAUDER József és TARNAI Andor, 333–365. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.
- BITSKEY István. „Das Collegium Germanicum – Hungaricum zwischen Spätbarock und Aufklärung”. In *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition II*, edited by GARBER, Klaus, WISMANN, Heinz and SIEBERS, Winfried, 1057–1066. Frühe Neuzeit 27. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1996b.
<https://doi.org/10.1515/9783110963243.1057>
- BITSKEY István. *Il Collegio Germanico-Ungarico di Roma: contributo alla storia della cultura ungherese in età barocca.* Studi e Fonti per la storia dell’Università di Roma. Nuova serie 3. Roma: Viella, 1996a.
- BITSKEY István. *Püspökök írók, könyvtárak: Egri főpapok irodalmi mecénatúrája a barokk korban.* Studia Agriensia 16. Eger, 1997.
- BITSKEY István. „The Collegium Germanicum Hungaricum in Rome and the Beginning of Counter-Reformation in Hungary”. In *Church and Estates: Central European Politics in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, edited by EVANS, R. J. W., CROWN, Thomas, 110–122. Oxford: Brasenose College, 1991.
https://doi.org/10.1007/978-1-349-21579-9_8
- BLEKASTAD, Milada. *Comenius: Versuch eines Umrisses von Leben, Werk und Schicksal des Jan Amos Komenský.* Oslo–Praha: Universitetforlaget; Academia, [1969].

- Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre.* Hrsg. Gutenberg-Gesellschaft-Gutenberg-Museum. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1991.
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina and JACKOVÁ, Magdaléna. „Saint Francis Xavier on Jesuit School Stages of the Bohemian Province”. In *Acta Universitatis Carolinae Philologica. Graecolatina Pragensia* 2, 25 (2015): 135–156.
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, BOČKOVÁ, Alena e JACKOVÁ, Magdaléna, „Theatrum Neolatinum. Il teatro scolastico gesuitico nelle terre boeme durante l’Età moderna come fenomeno significativo della storia della cultura teatrale in Europa e la sua accessibilità alla ricerca.” In *Bollettino dell’Istituto Storico Ceco di Roma* 12 (2020): 193–223.
- BOENISCH, Peter. „coMEDIA electronica”. *Theatre Research International* Vol. 28, No. 1. (2003): 34–45.
<https://doi.org/10.1017/S0307883303000130>
- BOLDOG-BERNÁD István and MÉSZÁROS Gábor. „Egy komáromi nemes önéletírása és pályája 1849-ig: Beöthy Zsigmond: Életemből [The autobiography and career of a nobleman from Komárom until 1849: Zsigmond Beöthy: Életemből (From my life)]”. In „Keresek világot”: A 2017. évi „Nem mind Arany, ami fénylik” Arany János és kora című konferencia tanulmánykötete [“Searching for light”: Proceedings of the 2017 conference „Not all that glitters is Gold” János Arany and his time], edited by BÉNYEI Péter, BÉRES Norbert, BIHARY Gábor and FARKAS Evelin. Budapest: DOSZ Irodalomtudományi Osztály, 2018.
- BORSA Gedeon, HERVAY Ferenc, HOLL Béla, KÄFER István és KELECSÉNYI Ákos, szerk. *Régi Magyarországi Nyomtatványok 1473–1600*. I. kötet. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.
- BORZSÁK István. „Adriai tengernek syrenaia.” *Irodalomtörténet* 47 (1959): 486–488.
- BOVIO, Carolo. *Marianischer Gnaden- und Wunderschatz, Das ist: Vilfältige, auch durch Wunderwerck, und scheinbare Miracul Von der seeligsten Jungfrau, und Göttlichen Mutter Maria Denen Ihrigen mitgetheilte Gnaden / und Gunst-Beweisungen.* Augsburg: herausgegeben von A. R. D. Octaviano Panzau, 1737.
- BOYE, Emanuel de. *Vita et obitus V. P. H. W. Richter S. J. ex Provincia Bohemiae in Americam missi et ibi trucidati.* Pragae, 1702.
- BÖSEL, Richard e SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, eds. *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709) pittore e architetto gesuita.* Roma: Artemide, 2010.

- BREITINGER, Johann Jacob. *Bedencken Von Comoedien oder Spilen: Gestelt Zuo dienst und gefallen einer Jungen Burgerschafft von Edlen und Geschlechteren der vralten loblichen Statt Zürich*. Zürich: bey Johann Ruodolf Wolfen, 1624. <http://dxdoi.org/10.3931/e-rara-9835>.
- BRENDEL, Johann Christoph. *Dissertatio de chironomia perorantium*. Lipsiae: typis Andreae Zeidleri, [1693]. <http://digital.slub-dresden.de/ppn334345359/1>.
- BROCKSTIEGER, Sylvia, s.v. „Bruno, Christoph”. In *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520-1620: Literaturwissenschaftliches Lexikon*, herausgegeben von Wilhelm KÜHLMANN et al., Band 1, 369–374. Berlin – Boston: De Gruyter, 2011.
- BROWN, P. Hume. *George Buchanan, Humanist and Reformer*. Edinburgh: David Douglas, 1890.
- BTK ZTI Hangarchívum. *Digitális közreadás [Sound Archives of BTK ZTI]*. Bolya Mátyás, ed. ELKH BTK Zenetudományi Intézet, 2021. <https://zti.hungaricana.hu/hu> <https://hungaricana.hu/hu/adatbazisok/zti/>.
- BUCH, David J. „Fairy-Tale Literature and Die Zauberflöte”. *Acta Musicologica* 64, 1 (1992): 30–49. <https://doi.org/10.2307/932991>
- BUDZYŃSKI, Józef. *Dramat i teatr szkolny na Śląsku (XVI–XVIII wiek)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996.
- BULYOVSKY Gyula. „Emlékezés Obernyik Károly halálára”. *Délibáb*, 1855. augusztus 26.
- BURKE, Edmund. *Modernity's Histories: Rethinking the Long Nineteenth Century, 1750-1950*. UC Berkeley: UC World History Workshop, 2000.
- CALOGERO, Giorgio. *Stefano Tuccio. Poeta drammatico latino del sec. XVI*. Pisa: Tipografia Orsolini Prosperi, 1919.
- Cantionale Catholicum*. Edited by BALÁS Ágoston. 2nd ed. of the Cantionale. Csík-somlyó, 1719.
- CAVICCHI, Adriano. „L'operista impresario nel carteggio col Bentivoglio.” In KOLNEDER, Walter, *Vivaldi*, traduzione di Carlo Pinelli, 311–351. Milano: Rusconi Libri, 1994.

- CESNAKOVÁ, Milena. „Kyrmezer, Pavel”. In *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*. Edited by Alena JAKUBCOVÁ und Matthias PERNERSTORFER, Praha–Wien: Institut umění-Divadelní ústav–Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013a.
- CESNAKOVÁ, Milena. „Tesák, Juraj Mošovský”. In *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*. Herausgegeben von Alena JAKUBCOVÁ und Matthias PERNERSTORFER. Praha–Wien: Institut umění-Divadelní ústav–Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013b.
- CHEVALIER, Jean Frédéric. „La violence dans le théâtre jésuite en France au début du XVII^e siècle : formes et enjeux d’une réécriture”. *Littérature Classiques* 73 (2010): 215–227, 220.
<https://doi.org/10.3917/licla.073.0215>
- CHEVALIER, Jean Frédéric. «‘Virtus’ et ‘virilité’ dans le théâtre de Carolus Kolczawa s.j. (1656-1717): la représentation de la mort de Wenceslas, duc de Bohême ». In *La virilité et ses déclinaisons dans le théâtre de Sénèque et chez ses émules de Mussato à nos jours*. (Colloque international, Marseille–Maison du Théâtre d’Aix-Marseille Université, 27–29 mars 2019, organisé sous la direction de Béatrice Charlet-Mesdjian, Carine Ferradou et Corinne Flicker, à paraître aux Presses Universitaires de Provence, collection Textuelles Théâtre.)
- CHRISTOPHER, Milbourne. *Magic: A Picture History*. New York: Dover Publications, 1991.
- COLLINS, David J. „Albertus, Magnus or Magus? Magic, Natural Philosophy, and Religious Reform in the Late Middle Ages”. *Renaissance Quarterly*, Vol. 63, No. 1 (Spring 2010): 1–44.
<https://doi.org/10.1086/652532>
- CONTI, Natale. *Mythologiae, siue explicationis fabularum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata in veterum fabulis contenta fuisse perspicue demonstratur*. Patavii: apud Petrupaulum Tozzium, ex typographico Laurentii Pasquati, 1616.
- CORNELL, Henrik. *Biblia pauperum*. Stockholm, 1925.

Costantino Porfirogenitodramma da recitarsi da'sign. collegiali del real collegio carolino de' nobili della compagnia di Gesù nelle vacanze di Carnevale di quest'anno 1746. In Palermo: nella stamperia di Francesco Valenza, 1746.

Costantino Porfirogenito tragedia da rappresentarsi nel Seminario Romano da' signori convittori delle camere grandi nelle vacanze del carnevale dell'anno 1748. Roma: per Antonio de' Rossi, nella strada del Seminario Romano, 1748.

CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture.* MIT Press, 1999.
<https://doi.org/10.7551/mitpress/6569.001.0001>

CZIBULA Katalin. „Metastasio szerepe a magyar jezsuita iskolai reprezentációban”. In *Egyház és reprezentáció a régi Magyarországon*, szerkesztette BÁTHORY Orsolya és KÓNYA Franciska, 79–91. Pázmány Irodalmi Műhely: Lelkiségtörténeti tanulmányok 12. Budapest: MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport, 2016.

CZIBULA Katalin. *Theater und Öffentlichkeit. Beiträge zur ungarischen Theaterkultur des 18. und 19. Jahrhunderts.* Budapest: Protea Kulturverein, 2016.

CZIBULA Katalin és DEMETER Júlia. „Az Actiones Tragicae és az Actiones Comicae kötet drámái: a csíksomlyói színjátszás utolsó szakasza”. In *A szövegtől a szcenikáig. Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből II.* szerkesztette CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia és PINTÉR Márta Zsuzsanna, 440–413. Régi Magyar Színház 6. Eger: Líceum Kiadó, 2016.

CZUCZOR Gergely és FOGARASI János. *A magyar nyelv szótára*, II. Pest: Emich Gusztáv Magyar Akadémiai Nyomdásznál, 1864. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-szotara-czuczorfogarasi-55BE-C/g-5ECE4/galagonya-5ED84/?list=eyJmaWx0ZXJzIjogeyJNVSI6IFsiTk-ZPX0xFWF9MZXhpa29ub2tfNTVCRUMiXX0sICJxdWVyeSI6ICJyaGFtbn-VzIn0.>

Csíksomlyói Passiójáték a 18. századból, előadja a PPKE BTK Boldog Özséb Szín-társulat, rendező GODENA Albert, szerkesztette és a jegyzetet írta MEDGYESY S. Norbert. Régi Magyar Színpad 1. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2010. Látható: [https://www.youtube.com/watch?v=fYRAWpRIbr0&list=PLlk5pyprK_DhumCgUUUpqZHjf33-C9XpDl&index=5.](https://www.youtube.com/watch?v=fYRAWpRIbr0&list=PLlk5pyprK_DhumCgUUUpqZHjf33-C9XpDl&index=5)

- CSOMASZ TÓTH Kálmán. *A XVI. század magyar dallamai [Hungarian tunes of the 16th century]*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958. Régi Magyar Dallamok Tára 1. [Collection of Old Hungarian Tunes]. 2. átdolgozott, bővített kiadás. Szerkesztette FERENCZI Ilona. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2017.
<https://doi.org/10.1556/9789634540526>
- DEMETER Júlia. „A csíksomlyói passiók műfaji sajátosságai”. In *A magyar színjáték honi és európai gyökerei. Tanulmányok Kilián István tiszteletére*, szerkesztette DEMETER Júlia, 19–25. Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003.
- DEMETER Júlia. „Drámaprogramok vallatása: allegorikus aspektus az iskolai színpadon”. In *(Dráma)szövegek metamorfózisa. Kontextustörténetek. – Metamorphosis of the (Drama)texts. Stories of Relation. I. kötet. Hagyománykezelés, imitációváltások – Traditions, Imitations. A 2009. június 4–7-i kolozsvári konferencia szerkesztett szövegei*, szerkesztette EGYED Emese, BARTHA Katalin Ágnes és TAR Gabriella Nóra. 30–43. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2011.
- DEMETER Júlia. „La figure de Christ dans le cycle des mystères de Csíksomlyó au XVIII^esiècle”. In *Théâtre et drame musical. Revue Européenne bilingue. Le Christ dans le Patrimoine théâtral, musical et artistique. N^{os} 11–12*. Paris: Édition de la Société Internationale d’Histoire Comparée du Théâtre, de l’Opéra et du Ballet, (2009): 65–76.
- DEMETER Júlia. „Műfaj és funkció összefüggései a csíksomlyói ferences színpadon”. In *A ferences lelkiesség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára, Művelődéstörténeti Műhely Rendtörténeti konferenciák, 1/2*, szerkesztette ÖZE Sándor és MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert, 743–753. Piliscsaba–Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar és Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2005.
- DEMETER Júlia, szerk. „*Nap, Hold és Csillagok velem zokogjatok*” – *Csíksomlyói passiójáték a 18. században*. Utószó PINTÉR Márta Zsuzsanna. Latin részek fordítója KILLÁN István. Budapest: Argumentum Kiadó, 2003.
- DEMETER Júlia, KILLÁN István és PINTÉR Márta Zsuzsanna, szerk. *Ferences iskoladrámák I. Csíksomlyói passiójátékok 1721–1739 [Franciscan school dramas I. Passion plays of Csíksomlyó 1721–1739]*. Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század [Records of Early Hungarian Drama 18th century], 6/1. Budapest: Argumentum, Akadémiai, 2009.

DEMETER Júlia és PINTÉR Márta Zsuzsanna, szerk. *Ferences iskoladrámák II. Csíksomlyói passiójátékok 1740–1750* [*Franciscan school dramas II. Passion plays of Csíksomlyó 1740–1750*]. Sajtó alá rendezte DEMETER Júlia, KILIÁN István, MEDGYESY S. Norbert, PINTÉR Márta Zsuzsanna, KÖVÁRI Réka és MISKEI Antal. Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 6/2. [Records of Early Hungarian Drama 18th century 6/2.]. Budapest: Argumentum, Akadémiai, 2021.

DEMETER Júlia és PINTÉR Márta Zsuzsanna, szerk. *Ferences iskoladrámák III. Csíksomlyói passiójátékok 1751–1762* [*Franciscan school dramas III. Passion plays of Csíksomlyó 1751–1762*]. Sajtó alá rendezte DEMETER Júlia, KILIÁN István, MEDGYESY S. Norbert, PINTÉR Márta Zsuzsanna, KÖVÁRI Réka és MISKEI Antal. Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 6/3. [Records of Early Hungarian Drama 18th century 6/3]. Budapest: Argumentum, Akadémiai, 2021.

DEWES, Eva, *Freierprobe und Liebesäpfel. Der Mythos von Atalante und Hippomenes in der Kunst und seine interdisziplinäre Rezeption*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2011.

DEWES, Eva, s. v. „Atalanta”. In *Der Neue Pauly, Supplemente, Bd. 5: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Maria MOOG-GRÜNEWALD, 164–171. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2008.

Dicsérvjétek az Urat! Római katolikus népénektár liturgikus énekekkel, erdélyi változatokkal [*Praise Lord! Roman Catholic folk hymns with liturgical songs and Transylvanian variants*], szerkesztette GERÉD Vilmos, GÁL Alajos, ILLYÉS István és MARTON József. Gyulafehérvár: Római Katolikus Érsekség, 1993, 2007, 2014.

Die Salzburger Armenbibel. Codes a IX 12 aus der Erzabtei St. Peter zu Salzburg. Einführung, Übertragung, Übersetzung von Karl FORSTNER. Salzburg–München: Verlag Anton Pustet, é. n. [1976].

DINCKEL, Johannes, LUTHER, Martin und WIDEBRAM, Friedrich. *De origine, causis, typo et ceremoniis illius ritus, qui vulgo in scholis depositio appellatur, oratio M. Johannis Dinckeli: Aditum est Iudicium Reverendi Patris D. Martini Lutheri de hoc ritu, typusque eiusdem ritus heroico carmine descriptus auctore Friderico Widebramo*. Erfordiae: excudebat Esaias Mechlerus, 1587.

DINGENAUER, Georgius. *Tobias Junior*. Olomucii, 1616.

- DOBBINS, Frank. Music in French Theatre of the Late Sixteenth Century. *Early Music History*, 13, (1994:) 85–122.
<https://doi.org/10.1017/S0261127900001315>
- DÓBÉK Ágnes. „Barkóczy Ferenc esztergomi reprezentációja [Representation of Ferenc Barkóczy in Esztergom]”. In *Egyház és reprezentáció a régi Magyarországon*, szerkesztette BÁTHORY Orsolya és KÓNYA Franciska, 103–111. Pázmány Irodalmi Műhely: Lelkiségtörténeti tanulmányok 12. Budapest: MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport, 2016.
- DÓBÉK Ágnes. *Barkóczy Ferenc (1710–1765) egri püspök könyvtára* [Library of Ferenc Barkóczy (1710–1765), Bishop of Eger]. A Kárpát-medence kora újkori könyvtárai. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, 2021.
<https://doi.org/10.36820/karpatmed.2021.Barkoczy>
- DÓBÉK Ágnes. „Barkóczy Ferenc püspök Fuorcontrasti kastélyának ábrázolása korabeli verses forrásokban [Representation of the Fuorcontrasti castle of Bishop Ferenc Barkóczy in contemporary poetic sources]”. In *Doromb. Közköltészeti tanulmányok* 7, szerkesztette CsÖRSZ Rumen István, 111–120. Budapest: reciti, 2019. https://www.reciti.hu/wp-content/uploads/14_DobekA.pdf.
- DÓBÉK Ágnes. „Ecclesiastici, artisti e viaggiatori italiani nell’Ungheria del XVIII secolo”. In *Migrazioni letterarie nel Settecento italiano: dal movimento alla stabilità*, a cura di GARAU, Sara, 151–160. Berlin: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2020a.
- DÓBÉK Ágnes. „Nyomtatványok és kéziratok Barkóczy Ferenc tiszteletére [Prints and manuscripts in honor of Ferenc Barkóczy]”. In *Filológia és irodalom: Tanulmányok a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Kárpát-medencei irodalmi MA- és PhD-hallgatók számára rendezett Filológia és irodalom című konferenciáján elhangzott előadásokból*, szerkesztette TOMPA Zsófia, 115–135. Pázmány Irodalmi Műhely Opuscula Litteraria 4. Piliscsaba: PPKE BTK, 2013.
- DÓBÉK Ágnes. „Olasz nyelvű színdarabok és alkalmi művek egyházi környezetben a 18. században”. In *Itáliai hatások a régi magyar lelkiségben*, szerkesztette BAJÁKI Rita és BÁTHORY Orsolya, 45–56. Pázmány Irodalmi Műhely Lelkiségtörténeti tanulmányok 26. Budapest: MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport, 2020b.

- DOBSZAY László. *A magyar népének I.* [*The hungarian folk hymn I.*]. Budapest: MTA TKI – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja – Magyar Egyházzenei Társaság Veszprém, 1995., 2006.
- DOBSZAY László és SZENDREI Janka. *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve I.* [*Catalogue of Hungarian folksong types – arranged by styles I.*]. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988.
- DOMOKOS György. „Dal Zammartino al Monteverdi. Alcune fonti modenese sui rapporti musicali e teatrali nel Rinascimento ungherese”. In *Italia Nostra*, a cura di Ágnes LUDMANN. 22–39. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2016.
- DOMOKOS Pál Péter. „...édes Hazámnak akartam szolgálni...” [*I wished to serve my dear motherland*]. KAJONI János: *Cantionale Catholicum – PETRÁS Incze János: Tudósítások*. Okmánytár. Budapest: Szent István Társulat, 1979.
- DÖMÖTÖR Tekla. *Naptári ünnepek, népi színjátszás*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.
- DRUSCHKY, BRUNO. *Würdigung der Schrift des Comenius Schola Ludus: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorat würde der hohen philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen*. Wernigerode: Buchdruckerei von B. Angerstein, 1904.
- Eger ezer éve*, szerkesztette KRISTÓF Ilona és BEREZC Anita, Eger: Líceum Kiadó, 2020.
- EMÖDI András, összeáll. szerk. *A szatmári római katolikus egyházmegye műemlék-könyvtárának régi állománya/ Altbücherbestand der bibliothek der diözese in Sathmar/Fondul de carte veche al bibliotecii eparhiale din Satu Mare*. Nagyvárad: 2010.
- Éneklő Egyház. Római Katolikus Népénektár – liturgikus énekekkel és imádságokkal* [*Singing Church. Roman Catholic folk hymns with liturgical songs and prayers*]. Budapest: Szent István Társulat, 1986.
- Erdélyegyházmegyei énekeskönyv* [*Hymnal of the Transylvanian Diocese*]. Edited by BAKA János. 4th ed. of the Cantionale. Gyergyószentmiklós: Sándor Mihály könyvnyomdája, [1921].
- FABBRI, PAOLO. „Dopo la devoluzione: due secoli di teatri a Ferrara”. In *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento, edizione de Paolo FABBRI, IXXLI-II*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, Genesi Gruppo Editoriale di Castello, 2002.

- FABINY Tibor. „Előkép és beteljesülés”. In *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika történetéből*, válogatta és szerkesztette FABINY Tibor, 9–20. Ikonológia és Műelemzés 4. Szeged: JATE Press, 1998.
- „FALUDI Ferenc Konstantinus Porfirogenitusa Szomorú Játék. Acta in Albano Castro Collegii Tymaviensis XIII. Septembris Anno MDCCL”. In *FALUDI Ferencz Költeményes maradványai II*, Egybe szedte [...] RÉVAI Miklós, 4–114. Győr: Streibig 1787.
- FALUDI Ferencz *költeményes maradványai a jegyző könyvvel együtt...*, kiad. RÉVAI Miklós. Pozsony: Loewe, 1787.
- FARAGÓ Márton. *Obernyik Károly*. Losonc, 1898.
- FAULSTICH, Werner. *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900)*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- FEICHTINGER, Johannes and COHEN, Gary B., eds. *Understanding Multiculturalism: The Habsburg Central European Experience*. New York-Oxford: Berghahn, 2014.
- FEICHTINGER, Johannes and UHL, Heidemarie, eds. *Habsburg neu denken: Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa*. Bohlau Verlag, 2016.
<https://doi.org/10.7767/9783205204398>
- FEKETE Gézáné, szerk. *A Magyar Tudományos Akadémia tagjai 1825–1973*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1975.
- FERENCZI Zoltán. *A kolozsvári színház és színház története*. Kiadja a kolozsvári színház száz éves jubileumát rendező bizottság. Kolozsvár: Ajtai K. Albert magyar polgár könyvnyomdája, 1897.
- FERENCZY József. *Obernyik Károly Összes Munkái*. I-IV. Budapest: Laufer, 1878–79.
- FERRADOU, Carine. „Jephté, tragédie tirée du latin de George Buchanan : Florent Chrestien traducteur, poète et polémiste”. *Revue épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVI^e–XVIII^e siècles)*.
<https://doi.org/10.4000/episteme.265>
- FILIPPI, Bruna. *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*. Roma: Institutum Historicum S.J., 2001.
- FODOR Géza. *A Mozart-opera világképe*. Budapest: Typotex Kiadó, 2002.

- FORESTA, Patrizio. „Nicola Orlandini”. In *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 9, ad vocem. Roma: Istituto Italiano dell’Enciclopedia Treccani, 2013.
- FRANCO DURÁN, María Jesús. *El mito de Atalanta e Hipómenes. Fuentes grecolatinas y su pervivencia en la literatura española*. Madrid: CSIC, 2016.
- FRARE, Pierantonio. *Retorica e verità nelle tragedie di Emanuele Tesauro*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.
- FRENZEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1976.
- FRIED István, „Szerb-magyar művelődési kapcsolatok (1849-1867).” *Hungarológiai Közlemények* 14, 52 sz. (1982): 327–340.
- FÜLÖP Árpád. *Csiksomlyói nagypénteki misztériumok*. Régi Magyar Könyvtár 3. Budapest, 1897. https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/MTA_Konyvek_465447_03/?pg=133.
- FYFE, Aileen and LIGHTMAN, Bernard, eds. *Science in the Marketplace: Nineteenth-Century Sites and Experiences*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2007.
<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226150024.001.0001>
- GAJDÓ Tamás. „A magyar színjátszás történetének vázlata”. In *Képes színháztörténet*. Fordította Imre Zoltán. Budapest: Magyar Könyvklub, 1999. 537–547.
- GARACZI László. „Jedermann”. In *Bálnák tánca*. Budapest: Pesti Szalon, 1994.
- GITELMAN, Lisa and PINGREE, Geoffrey B., eds. *New Media 1740-1915*. Cambridge–London: MIT Press, 2003.
<https://doi.org/10.7551/mitpress/5001.001.0001>
- GRIFFIN, Nigel. „Plautus Castigatus, Rome, Portugal, and Jesuit Drama Texts”. In *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, edited by Maria CHIABÒ e Federico DOGLIO, 207–286. (Atti del Convegno Roma e Anagni 26–30 ottobre 1994). Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1994.
- GRUBER, Christian. *Wiener Zaubertradition: Theatrale Aspekte der Zauberkunst im 19. Jahrhundert*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2016.
- GYÖRGY József. *A ferencrendiek élete és működése Erdélyben*. Cluj-Kolozsvár: 1930.

- H. SZILASI Ágota. „A felsőtárkányi Fuorcontrasti kastély rokokó kertje és amit az ábrázolásokról leolvashatunk.” In *Örökségünk védelme és jövője 4. Kertek*. 74–94. Eger: Dobó István Vármúzeum, 2018.
- HAAG, Herbert. *Bibliai Lexikon*. Budapest: Szent István Társulat, 1989.
- Haláltánc*. In *A magyar nyelvű középkori irodalom*, szerkesztette V. Kovács Sándor, Budapest: Neumann Kht, 2000. <http://mek.niif.hu/06100/06196/html/index.htm>.
- HANKISS Elemér és BERCZELI A. Károlyné. *A Magyarországon megjelent színpadi zsebkönyvek bibliográfiája*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1961.
- HANULA Gergely. „Latin és bizánci perikoparendek”. In *Magyar Egyházzene VI* (1998/1999): 181–190.
- HEARD, Mervyn. *Phantasmagoria: The Secret Life of the Magic Lantern*. Hastings: The Projection Box, 2006.
- HELTAI János. „Balassi és Buchanan Jephtese”. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 101 (1997): 541–549.
- HERMANN Róbert. „Nemzetmentők vagy megalkuvók?” In *Nemzetmentők vagy megalkuvók? Kollaboránsok a magyar történelemben*, edited by HERMANN, Róbert, 7–11. Kolozsvár: Komp-Press Kiadó, Korunk, 2015.
- Historia duchovní o Samsonovi, silném a udatém někdy vůdci izraelském, v spůsobu tragédie sepsaná a vzatá z knih Iudicum od kapitoly třinácté až do sedmnácté*. In JACKOVÁ, Magdaléna a LINKA, Jan, *Komedie nové a duchovní. Raněnovověké biblické drama v českých zemích*, 397–475. Praha: Scriptorium–Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2021.
- HOLZBERG, Niklas und BRUNNER, Horst. *Hans Sachs. Ein Handbuch*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2020. <https://doi.org/10.1515/9783110657289>
- HOLZBERG, Niklas, s.v. „Hans Sachs”. In *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620: Literaturwissenschaftliches Lexikon*, herausgegeben von Wilhelm KÜHLMANN et al., Band 5, 407–421. Berlin–Boston: De Gruyter, 2016.
- HORVÁTH Iván, BALÁZS Mihály, BARTÓK Zsófia Ágnes és MARGÓCSY István, szerk. *Magyar irodalomtörténet*. Budapest, MMXX–MMXXI. Gépeskönyv. <https://fb-book.com/mi/index.php?chapter=0705ORLOAKES>.

- HORVÁTH János. *A reformáció jegyében*. Budapest: Gondolat, 1957. https://adt.arcanum.com/hu/view/MTA_Konyvek_465472_32/?query=alszeghy%20zsolt&pg=0&layout=s.
- HUBERT Ildikó és SZELESTEI N. László. „Köszöntő versek, színjátékok Barkóczy Ferenc tiszteletére [Greeting poems and plays in honor of Ferenc Barkóczy]”. In *Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*, szerkesztette JANKOVICS József, 519–531. Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet, 2007. http://www.iti.mta.hu/Szorenyi60/Hubert_Szelestei.pdf.
- HUGÓ Károly. *Bankár és báró*. OSzK SzT., N. Sz. B 71/1.
- HUHTAMO, Erkki. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge: MIT Press, 2013. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9228.001.0001>
- IANCU Laura. „Vallás, prédikáció, funkció”. In *Kortárs* 55 (2011): 94–106.
- Iconologia, azaz különféle képek leírása, amelyeket az antikvitásból feltalált vagy tulajdon leleményével megalkotott és magyarázatokkal ellátott a perugiai Cesare Ripa*, szerkesztette TAMÁS Zsuzsanna, fordította SAJÓ Tamás. Budapest: Balassi Kiadó–Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1997.
- ILLYEFALVI Isván. „Jephta históriája”. In *XVI. Századbeli magyar költők művei XII*, szerkesztette SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza. Sajtó alá rendezte ORLOVSZKY Géza. 97–130, 632–662. Budapest: Balassi Kiadó, 2004a.
- ILLYEFALVI István. *Jephte históriája*. Kolosvár: Heltai, 1597.
- ILLYEFALVI István. „Oratiuncula funebris obitum e. d. Ladislai Kemény de Omboz habita A. D. 1593 die maii a Stephano Illyefalvino”. In *Régi Magyar Költők Tára. XVI. századbeli magyar költők művei XII*, szerkesztette SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza. Sajtó alá rendezte ORLOVSZKY Géza, 621–625. Budapest: Balassi Kiadó, 2004b.
- ILLYEFALVI, Stephanus. *Jephta, sive tragoedia Iephte, ex Georgio Buchanano Vngaricis versibus reddita in gratiam spectabilis ac magnifici d. d. Francisci Kendi de Rhadnot, filiolaegue eiusdem festiuissimae Sophiae Kendi... Stephano Illyefalvino interprete, Colosuárat, [Typ. Heltai] 1590*.
- IMRE Zoltán. *A nemzet színpadra állításai: a magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*. Budapest: Ráció kiadó, 2013.

- JACKOVÁ, Magdaléna. „Aquila, Ioannes”. In *Companion to Central and Eastern European Humanism: The Czech Lands A–L*, edited by Lucie STORCHOVÁ, 107–109. Berlin–Boston: Walter de Gruyter, 2020.
- JACKOVÁ, Magdaléna. „Dingenauer, Georgius”. In *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, edited by Alena JAKUBCOVÁ–Matthias PERNERSTORFER. Praha–Wien: Institut umění–Divadelní ústav–Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013.
- JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století* [*Theater als Schule der Tugend und der Frömmigkeit*]. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2011.
<https://doi.org/10.51305/cor.2012.01.04>
- JACKOVÁ, Magdaléna. „Franciscus Lang a jezuitské divadlo”. *Disk*, 18. (2006): 95–116.
- JACKOVÁ, Magdaléna. *Nejmírnější Pallas Hry určene gramatikálním třídám jezuitských gymnázií, Theatrum Neolatinum, Latinske divadlo v českých zemích, svazek II*. Praha: Academia, 2016a.
- JACKOVÁ, Magdaléna. „The End of School Year on the Stage of Jesuit Schools in the Bohemian Province.” In *Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Graecolatina Pragensia* 2, 31 (2016b), 125–135.
<https://doi.org/10.14712/24646830.2016.23>
- JACKOVÁ, Magdaléna. „The Mirror of Virtue, the Miracle of Eloquence, the Oracle of Wisdom. Jesuit Plays about St. Catherine of Alexandria (2008)”. In *Czech Theatre Review 1989–2009*, herausgegeben von Honza Petružela, 9–23. Praha: Arts and Theatre Institute in Prague, 2011.
- JACKOVÁ, Magdaléna a LINKA, Jan. *Komedie nové a duchovní. Raněnovověké biblické drama v českých zemích*, 397–475. Praha: Scriptorium–Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2021.
- JAKÓ Zsigmond. Négy évszázad a művelődés szolgálatában. *Korunk* 38 (1979): 7–8, 545–555.
- JAY, Martin. *Downcast Eyes*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

- JUHÁSZ Géza. *Párhuzamok és kapcsolatok. Színháztörténeti tanulmányok*. Szabadka: Életjel kiadó, 1998.
- KÁJONI János, ed. *Cantionale Catholicum*. Csíksomlyó, 1676.
- KÁRPÁTI Péter. „Akárki”. In KÁRPÁTI Péter. *Világvevő*. Öt színdarab. Pécs: Jelenkor, 1999.
- KAŠPAR, Oldřich. *Los Jesuitas checos en la Nueva España 1678–1767*, México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 1991.
- KASUBA Domonkos. „Az egri főgymnasium”. In *A cisterci rend egri kath. Főgymnásiumának Értesítője 1894-95*. Eger: 1895. 1–149.
- KATONA József. *Bánk bán*. Kritikai kiadás. Sajtó alá rendezte OROSZ László. Budapest: Akadémiai kiadó, 1983.
- KATONA József. *Három színjáték. A' Lutzza Széke, Aubigny Clementia, A Rózsa*. Kritikai kiadás. (Katona József korai drámái sorozat). Sajtó alá rendezte DEMETER Júlia és NAGY Imre. Budapest: Balassi Kiadó, 2020.
- KATONA József. *Jerúsálem' Pusztulása*. Kritikai kiadás. Katona József korai drámái sorozat. Sajtó alá rendezte, a tanulmányokat és a jegyzeteket írta NAGY Imre. Budapest: Balassi Kiadó, 2017.
- KATONA József. *Katona József történelmi művei*. Kritikai kiadás. Sajtó alá rendezte, jegyzetek OROSZ László. Budapest: Balassi Kiadó, 2005.
- KATONA József. *Katona József versei*. Szöveggondozás és utószó OROSZ László, jegyzetek OROSZ László és SÜTŐ József. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1991.
- KATONA József. *Összes művei 1–3*. Sajtó alá rendezte ABAFI [AIGNER] Lajos, Budapest: Wilckens F. C. és fia ny., Aigner Lajos, 1880–81.
- KATONA József. *Versek, tanulmányok, egyéb írások*. Kritikai kiadás. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta OROSZ László. Budapest: Balassi Kiadó, 2001.
- KATONA József. *Vitézi játékok. A' Borzasztó Torony, Monostori Veron'ka, István*. Kritikai kiadás. Katona József korai drámái sorozat. Sajtó alá rendezte. DEMETER Júlia és NAGY Imre. Budapest: Balassi Kiadó, 2021.
- KEDVES Csaba. „A csíksomlyói misztériumdrámák szerkezeti kérdései”. In *A magyar színjáték honi és európai gyökerei. Tanulmányok Kilián István tiszteletére*, szerkesztette DEMETER Júlia, 32–42. Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003.

- KEMÉNY Zsigmond. *Forradalom után. Még egy szó forradalom után.* Budapest: Franklin kiadó, 1908.
- KERCKHOVE, Derrick De. „Eine Mediengeschichte des Theaters”. In *Maschinen, Medien, Performances*, edited by Martina Lecker, 501–525. Berlin: Alexander Verlag, 2001.
- KERÉNYI Ferenc. „Szólnom kisebbség, bűn a hallgatás” (*Az irodalmi élet néhány kérdése az abszolútizmus korában*). Gyula: Békés Megyei Levéltár, 2005.
- KERÉNYI Ferenc. *A régi magyar színpadon 1790–1849.* Elvek és utak. Budapest: Magvető Kiadó, 1981.
- KERESZTY István. „Varázsfuvola.” In *Magyar Színművészeti Lexikon IV. kötet*, szerkesztette SCHÖPFLIN Aladár, 412–413. Budapest: Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1931.
- KILIÁN István. *A minorita iskolai színjátszás a XVIII. században.* Irodalomtörténeti Füzetek 129. Budapest: Argumentum Kiadó, 1992.
- KILIÁN István. *A piarista dráma és színjáték a XVII–XVIII. században* [Piarist drama and play in the 17th and 18th centuries]. Budapest: Universitas, 2002.
- KILIÁN István. „Az egri jezsuita iskola színjátszásának adatai 1692–1772”. In *Kétszáz éves az egri főegyházmegyei könyvtár 1793–1993. Emlékkönyv*, szerkesztette ANTALÓCZI Lajos, 185–225. Az Egri Főegyházmegye Sematizmusa, VI. – Schematismus Archidioecesis Agriensis, VI., Eger: Főegyházmegyei Könyvtár, 1993b.
- KILIÁN István. „Boldisár király. (Magyar nyelvű egri színlap 1761-ből) [King Boldisar. (Hungarian stage in Eger from 1761)]”. *Archivum: A Heves Megyei Levéltár közleményei* 3 (1974): 94–101.
- KILIÁN István. „Dráma Dobó Istvánról és az egri vár védelméről, Eger 1700.” In *Agria. Az egri Dobó István Vármúzeum Évkönyve*, 36 (2000): 499–519.
- KILIÁN István. „Dráma, színház és közönség Egerben”. In *Egyház és a barokk kor.* Barokk konferenciák I., szerkesztette LÖFFLER Erzsébet, 59–72. Eger: 1993a.
- KILIÁN István. „Három színjáték az egri jezsuita diákszínpadon”. In *A szövegtől a szcenikáig. Tanulmányok a dráma- és a színháztörténet köréből, I. kötet*, szerkesztette CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia és PINTÉR Márta Zsuzsanna, 330–346. Eger: Líceum Kiadó, 2016.

- KILLIÁN István. „Két minorita passiójáték”. In *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*, szerkesztette ÖZE Sándor és MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert, 729–742. Művelődéstörténeti Műhely Rendtörténeti konferenciák 1/2. Piliscsaba–Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar–Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2005.
- KILLIÁN István. „Latin-magyar nyelvű iskoladráma Szent Ferencről Csíksomlyón, a XVIII. században”. In *Nyolcszáz esztendő a ferences rend: Tanulmányok a Rend lelkiségéről, történeti hivatásáról és kulturális-művészeti szerepéről*, szerkesztette MEDGYESY S. Norbert és ÖTVÖS István és ÖZE Sándor, 989–1055. Művelődéstörténeti Műhely, Rendtörténeti konferenciák 8/1. Budapest: Magyar Napló–Írott Szó Alapítvány, 2013.
- KILLIÁN István, szerk. *Minorita iskoladrámák. Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század, 2.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989.
- KIS Bálint. „Erdély régi családairól. A Bogáthy család”, *Turul* 4 (1889): 177–179.
- KISS Zsuzsanna. „Vérférj, díjhölgy, bűnbanya, kínon örülő ördög a bősziült elemek rémészakáján – Vándza Mihály ismeretlen végzetdrámája.” In *A szövegtől a szcenikáig. Tanulmányok a dráma- és a színháztörténet köréből, II. kötet*, szerkesztette CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia és PINTÉR Márta Zsuzsanna, 555–579. Eger: Líceum Kiadó, 2016.
- KLOSOVÁ, Markéta. *Divadelní svět J. A. Komenského*. Praha: Academia, 2016.
- KLOSOVÁ, Markéta. „Herci a herectví v Komenského cyklu Schola ludus”. *Divadelní revue* 25, 2. (2014): 7–17.
- KLOSOVÁ, Markéta. „Komenského představa gestikulace v jeho dramatických dílech: Realismus, nebo stylizace?”. In *Ex definitione: Pansofické pojmy J. A. Komenského a jejich dobové kontexty*, edited by Lenka ŘEZNÍKOVÁ, and Vladimír URBÁNEK, 127–145. Praha: Filosofia, 2017.
- KNAPP Éva. „Emblematikus kifejezőmód az iskoladrámákban”. In *Iskola és színház: Az iskolai színjátszás múltja és jelene—School and Theatre. School and theatre in the Past and Nowadays*, szerkesztette KEDVES Csaba és NAGY Júlia. Miskolc: Gradatio, 2002. (CD-ROM). <http://regi.magjarszak.uni-miskolc.hu/kiadvanyok/drama2002/ea/knappm.htm>.
- KNAPP Éva. *Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI–XVIII. században. Tanulmány a szimbolikus ábrázolásmód történetéhez*. Historia Litteraria 14. Budapest: Universitas, 2003.

- KNAPP Éva. „Judít képit én viseltem.” *Kora újkori színház- és drámatörténeti tanulmányok*. Irodalomtörténeti füzetek, 162. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007.
- KNAPP Éva. „Zrínyi Miklós Adriai tengernek Syrenaiia (Bécs, 1651) – a díszcím-lap könyvészeti, ikonográfiai és irodalmi értelmezéséhez”. In KNAPP Éva, *Librum evolvo. Eszme- és könyvtörténeti tanulmányok a XVI–XX. századból*, 35–41. Budapest: reciti, 2017.
- KOLCZAWA, Carolus. *Purpuratus Martyr D. Wenceslaus Rex Bohemiae dans Exercitationes dramaticae Caroli Kolczawa Societatis Jesu, Pars III, Pragae, Typis Univers: Carolo Ferdinandae in Collegio Soc: Jesu ad S. Clementem. Anno 1705.*
- KOLLER, Joseph Ferdinand Maria. *Zweytes Qaudragesimale Historicum, Oder Auserleßneste Fasten-Geschichten*. Augsburg–Innsburg: herausgegeben von Joseph Wolff, 1760.
- KOLNEDER, Walter. *Vivaldi*. Budapest: Gondolat, 1982.
- KOLTA Magdolna. *Képmutogatók: A fotográfiai látás kultúrtörténete* [Image Presenters: A Cultural History of Photographical Vision]. Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003.
- KOLTAY-KASTNER Jenő. „L’arte poetica di Ferenc Faludi”. *Corvina* 2 (1922): 74–83. 1922.
- Komedia o králi Šalomůnovi*. In *Markolt a Nevím v literatuře staročeské*, edited by Čeněk Zíbrt, 130–188. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1909.
- KOMENSKÝ, Jan Amos. „Abrahamus patriarcha scena repraesentatus”. In *Dílo Jana Amose Komenského 11*, edited by Julie NOVÁKOVÁ, 501–539. Praha: Academia, 1973.
- KOMENSKÝ, Jan Amos. „Continuatio admonitionis fraternae de temperando charitate zelo... Joh. Comenii ad S. Maresium”. Amsterdami: Apud Johannem van Someren 1669 [facsimile]. In *Comenius’ Självbiografi = Comenius about Himself*, edited by Milada BLEKASTAD. Stockholm, 1975.
- KOMENSKÝ, Jan Amos. *Schola ludus seu Encyclopaedia viva: Hoc est Januae linguarum praxis scenica*. Patakini: Typis Cels[issimae] Princ[ipis] Georgius Renius, 1656.
- KOMENSKÝ, Jan Amos. „Schola pansophica”, edited by Stanislav SOUSEDÍK. In *Johannis Amos Comenii Opera omnia 15/III = Dílo Jana Amose Komenského 15/III*, edited by Martin STEINER, Marie KYRALOVÁ and Stanislav KRÁLÍK, 185–232. Praha: Academia, 1992.

- KOMENSKÝ, Jan Amos. „Zpráva a naučení o kazatelství”, edited by Naděžda LUPÍN-KOVÁ and Věra PETRÁČKOVÁ. In *Johannis Amos Comenii Opera omnia 4 = Dílo Jana Amose Komenského 4*, edited by Věra PETRÁČKOVÁ and Martin STEINER, 9–120. Praha: Academia, 1983.
- KOOPMANS, Jelle. „L’effectivité de la législation sur le théâtre. Le Parlement de Paris a-t-il interdit les mystères (en 1548)?”. *Cahiers des Recherches Humanistes et Courtois. Journal of Medieval and Humanistic Studies* 23 (2012): 141–150.
<https://doi.org/10.4000/crm.12821>
- KOPECKÝ, Milan. *České humanistické drama*. Praha: Odeon, 1986.
- KOSÁRY Domokos. *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.
- KOSSUTH Lajos. *Felelet gróf Széchenyi Istvánnak* [Reply to Count István Széchenyi]. Pest: Landerer és Heckenast, 1841.
- KOVÁCS András. *A radnóti várkastély*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1994.
<https://doi.org/10.36240/etf-215>
- KOVÁCS András. „Szilágysomlyó vára a 16. században”. *Dolgozatok az Erdélyi Múzeum régiségtárából*. Új sorozat. 12 (2013): 95–106.
- KÖRÖSY László, szerk. *Korrajzok: E. Kovács Gyula*. Budapest: „Pátria” Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1896.
- KÖVÁRI Réka. *A Deák–Szentés kézirat. The Deák–Szentés Manuscript*. Fontes Historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria. Magyar Ferences Források 6. Budapest: Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013a.
- KÖVÁRI Réka. „Ad notam...” – énekek és énekelt drámaszövegek három 18. századi csíksomlyói passióban” [Songs and sung dramatic texts in three 18th c. passion plays from Csíksomlyó]. In *Tükröződések – Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene kutató–zenetörténész tiszteletére* [Reflections – Festschrift in honour of folk music researcher–musicologist Mária Domokos], edited by SZALAY Olga, 385–416. Budapest: L’Harmattan – Könyvpont Kiadó, 2012.

- KÖVÁRI Réka. „A »Nap, hold és csillagok, velem zokogjatok!« c. kötetben közölt 18. századi csíksomlyói passiójátékok énekei” [Songs of the 18th century passion plays of Csíksomlyó published in „Sun, Moon and Stars, weep with me”]. In *A szövegtől a szcenikáig. Tanulmányok a dráma és színháztörténet köréből* I., szerkesztette CZIBULA Katalin, DEMETER Júlia és PINTÉR Márta Zsuzsanna, 123–148. Régi Magyar Színház 6. Eger: Líceum Kiadó, 2016.
- KÖVÁRI Réka. „Énekek az 1721–1739 között előadott csíksomlyói misztériumjátékokban” [Songs in the mystery plays of Csíksomlyó performed in 1721–1739]. In *Dráma – múlt, színház – jelen: tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből*, szerkesztette CZIBULA Katalin, EMÖDI András és JÁNOS-SZATHMÁRI Szabolcs, 241–257. Régi Magyar Színház 4. Kolozsvár–Nagyvárad: Partium Kiadó, Erdélyi Múzeum Egyesület (EME), 2009.
- KÖVÁRI Réka. „Erdélyi és moldvai karácsonyi szokásdallamok a Deák–Szentés kéziratban – a Kájoni Cantionalétól a népzenei gyűjtésekig”. In *Zenei művelődésünk a változó régióban. A VII. Hungarológiai Kongresszus Zenetudományi Szekciójának előadásai*, szerkesztette ANGI István és CSÁKÁNY Csilla, 32–53. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2013b.
- KÖVÁRI Réka. „Népelemek Szentés Mózes kéziratában (1751–1752) [Folk hymns in Mózes Szentés’s manuscript]”. In *Nyolcszáz esztendő a Ferences Rend. Tanulmányok a Rend lelkiségéről, történeti hivatásáról, kulturális-művészeti szerepéről* I., szerkesztette MEDGYESY S. Norbert, ÖTVÖS István és ÖZE Sándor, 589–601. Művelődéstörténeti Műhely. Rendtörténeti Konferenciák 8. Budapest: Írott Szó Alapítvány – Magyar Napló, 2013c.
- KRISTÓF Ilona. „Az egri püspöki udvar a 15-16. század fordulóján”. In *Fejezetek az egri egyházmegye történetéből*, szerkesztette HORVÁTH István, 15–30. Eger: Egri Érseki Vagyongazdálkodási Központ, 2018.
- KUNICS Ferenc. *Sedecziás, keserves játék, melyet magyar nyelven szerzett Kunits Ferencz*. Kassa: Akadémiai Nyomda, 1753.
- KUTHY Lajos. „Freskó festések” [Fresco Paintings]. *Honderű* 23, 1843. december, 798.
- KYRMEZER, Pavel. „Komedia česká o bohatci a Lazarovi”. In *Divadelné hry Pavla Kyrmezera*, edited by Milena CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Bratislava: SAV, 1956a. 69–111.

- KYRMEZER, Pavel. „Komedia o Tobiášovi”. In *Divadelné hry Pavla Kyrmezera*, edited by Milena CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Bratislava: SAV, 1956b. 201–269.
- LACZI Kriszta. „Elmulandóságban élni nagy bolondság...” – *A csíksomlyói iskoladramák pedagógiai jelentősége a XVIII. században és módszertani alkalmazhatóságuk a modern erkölcsi nevelésben*. Szakdolgozat. Témavezető MEDGYESY S. Norbert. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, 2019.
- LANG, Franciscus. *Dissertatio de actione scenica*. Monachii 1727.
- LAVENDA, Thomasz. „Ironia, tragizm i tajemnica Boga w dramacie biblijnym Jephthes George Buchanana – Jana zawickiego”. *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* 56 (2012): 89–114.
<https://doi.org/10.12775/OiRwP.2012.04>
- LEONHARDT, Nic. *Piktoral-Dramaturgie*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007.
<https://doi.org/10.1515/9783839405963>
- LÉVAY Edit. „Ilosvay Selymes Péter ismeretlen éneke Mátyás királyról. A Pompéry-kódex”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 82 (1978): 647–673.
- Liber decanorum facultatis philosophicae Universitatis Pragensis, ab anno Christi 1367 usque ad annum 1585. Pars II, Monumenta historica Universitatis Carolo-Ferdinandae Pragensis*. Praha, 1832.
- LOCATI, Silvia. *La rinascita del genere tragico nel Medioevo*. Firenze: Franco Cesati, 2006.
- LUXEMBURGER Irén. *Obernyik Károly élete és munkái*. Bölcsészettudományi értekezés. Budapest, 1929/1930.
- Magyar Katolikus Lexikon* I–XIII, főszerkesztő DIÓS István, szerkesztette VICZIÁN János. Budapest: Szent István Társulat, 1993–2008.
- Magyar néprajzi lexikon*, főszerkesztő ORTUTAY Gyula. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977–1982. <http://mek.niif.hu/02100/02115/html/4-560.html>.
- Magyar Simplicissimus*, szerkesztette és a bevezetőt írta TURÓCZI-TROSTLER József, fordította VARJÚ Elemér. Budapest: Művelt nép, 1956.
- Magyar Szépirodalmi Szemle* 1, 5. sz. (1847): 76.

- Magyar színművészeti lexikon. A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája* I–IV., szerkesztette SCHÖPFLIN Aladár. Budapest, 1931.
- MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit. „Egy jezsuita dráma vázlat.” *Irodalomtörténet* 33 (1944): 33–34.
- MARTYN, John R. C. „Montaigne and George Buchanan”. *Humanistica Lovanensia* 26 (1977): 132–142.
- MARX, Peter. „Introduction: Cartographing the Long Nineteenth Century”. In *A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, edited by Peter W. MARX. London: Bloomsbury, 2017, 1–32.
<https://doi.org/10.5040/9781474208130.0008>
- MC CONACHIE, Bruce. „Theatre, Nation, and Empire”. In *Theatre Histories: An Introduction*, edited by Phillip B. ZARRILLI et al. New York–London: Routledge, 2010, 270–85.
- MEDGYESY S. Norbert. *A csiksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiségtörténeti háttere*. *Fontes Historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria–Magyar Ferences Források* 5.–PPKE BTK Művelődéstörténeti Műhely, Monográfiák 1. Piliscsaba–Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK–Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009. <https://edok.gyorkonyvtar.hu:443/hu/book/-/record/kkkmk3007969>.
- MEDGYESY S. Norbert. „A theatrum sacrum elemei a Kájoni-Hymnarium nagypénteki paraliturgikus tételeiben [Elements of theatrum sacrum among the paraliturgical items of Kájoni’s Song-book]”. *Magyar Egyházzene* XXV. 2. szám (2021/2022): 149–190.
- MEDGYESY S. Norbert. „A váci piarista gimnázium színi előadásai (1722–1747) helybéli egyházi méltóságok reprezentációjában”. In *Egyház és reprezentáció a régi Magyarországon*, szerkesztette BÁTHORY Orsolya és KÓNIA Franciska, 285–296. Budapest: MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport, 2016.
- MEDGYESY S. Norbert. *Iskoladrámák. Színjátékok, énekek és ünnepek a XVII–XVIII. századi magyarországi iskolakultúrából*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia Kiadó, 2019.

- MEDGYESY S. Norbert. „Nagypénteki énekek a Kájoni-Hymnariumban: népszolozsma, stációs népének vagy korai passiójáték? [Songs for Good Friday in Kájoni's Hymnal: folk lauds, folk hymns at the Stations, or an early Passion play?].” In *Népekek és gyülekezeti énekek a 17. századi Magyarországon* [Folk hymns and congregational songs in Hungary in the 17th century], edited by SZÁDOCZKI Vera, 91–110. Budapest: MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport, 2017.
- MEISSNER, Mathias. „Historica tragoedia. Ein new Biblisches Spil, von dem erschrocklichen untergang Sodom und Gomorra. Item: Von der opfferung Isaac”. In *Ausgewählte Texte aus der deutschen Litteratur Böhmens im 16. Jahrhunderte*, edited by Rudolf WOLKAN, 140–177. Prag: A. Haase, 1891.
- MÉSZÁROS István. *Népoktatásunk 1553–1777 között*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1972.
- METZ, Detlef. *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter*. Köln–Wiemar–Wien: Böhlau Verlag, 2013.
- MOHAY Tamás. *A csíksomlyói pünkösdi búcsújárás. Történet, eredet, hagyomány*. Budapest: L'Harmattan, 2006.
- MONOK István és VARGA András, szerk. *Magyarországi jezsuita könyvtárak 1711-ig: Kassa, Pozsony, Sárospatak, Turóc, Ungvár*. Sajtó alá rendezte FARKAS GÁBOR, POZSÁR ANNAMÁRIA, MONOK ISTVÁN és VARGA ANDRÁS. Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez 17/1. Szeged: Scriptorum, 2011.
- MUCKENHAUPT Erzsébet. *A Csíki Székely Múzeum „Régi Magyar Könyvtár”-a I. (1498–1710): Katalógus*. Csíkszereda: Csíki Székely Múzeum, 2009.
- MUCKENHAUPT Erzsébet. *A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei: Könyvleletek 1980–1985*, Budapest–Csíkszereda: Palassi–Polisz, 1999.
- MÜLLER, Jan-Dirk, s.v. „Wickram, Georg (Jörg)”, In *Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620: Literaturwissenschaftliches Lexikon*, herausgegeben von Wilhelm KÜHLMANN et al., 517–538. Band 7, Berlin–Boston: De Gruyter, 2017.
- [N. a.] „Helybeli újdonságok” [Local News]. *Hírnök*, 1843. december 31., 308.
- [N. a.] „Nemz. szinh.” [National Theatre]. *Regelő Pesti Divatlap*, 1843. november 23., 1343.

- [N. a.] *Prospectus* 1837, Records of the Royal Polytechnic Institution, University of Westminster Archive. <https://westminster-atom.arkivum.net/index.php/rpi>.
- [N. a.] „Sajtó-őr” [Press Guardian]. *Nemzeti Ujság*, 1844. január 20., 47.
- [N. a.] „St James’s Theatre, King Street”. *Bell’s New Weekly Messenger*, 24 July 1842.
- NAGY Imre. „Mint ha mind az úton vesztő labirintus kertekben járnánk. A »tisztesszínlelés« nyelvi akciói Faludi Ferenc Constantinus-drámájában – a jezsuita iskoladráma dramaturgiai problémái [It’s as if we’re all walking through maze gardens along the way. Linguistic actions of »decent pretense« in Ferenc Faludi’s drama Constantine – the dramaturgical problems of Jesuit school drama]”. *Jelenkor* 43, 5. sz. (2011): 541–551.
- NAGY Júlia, szerk. *A színjátszó iskola a XVII–XVIII. században. Az iskolai, a populáris és a hivatásos színjátszás Magyarországon. Bibliográfia* [The theatrical school in the 17–18th centuries. School, popular and professional drama art in Hungary. Bibliography]. Az anyagot gyűjtötte Kiss Katalin és NAGY Júlia. Budapest: Universitas Kulturális Alapítvány, 1998. Kiegészítés a hasonló című bibliográfiához, szerkesztette NAGY Júlia, Miskolc: 2000.
- NAGY Szilvia. „A csíksomlyói iskolai színjátszás és a korabeli iskoladráma”. In *A Csíki Székely Múzeum Évkönyve 2009 – I. Régészet, történettudományok*, főszerkesztő KELEMEN Imola, 425–478. Csíkszereda: Csíki Székely Múzeum–Pro Print Könyvkiadó, 2009.
- NAT 2020. *A Nemzeti alaptanterv kiadásáról, bevezetéséről és alkalmazásáról szóló 110/2012. (VI. 4.) Korm. rendelet módosításáról*. Magyar Közlöny. <https://magyarkozlony.hu/dokumentumok/3288b6548a740b9c8daf918a399a0bed1985db0f/megtekintes>.
- NATOLI, Luigi. *H. Scammacca e le sue tragedie*. Palermo: Giannone e Lamantia, 1885.
- Nehemias acta ab Academicis Almae ac celeberrimae Universitatis Tyrnaviensis Soc. Jesu, [...] domini Francisci e comitibus Barkóczy de Szala, [...] dum primum in urbem nostram ingressum solemni pompa [...] celebraret, anno M. DCC. LXI. mense Septembri*. Tyrnaviae: Typ. Acad., 1761.
- NÉMETH Antal. „A Nemzeti Színház iratainak sorsa”. In *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1965–1966*, felelős szerkesztő DEZSÉNYI Béla. Budapest: OSZK, 1967.

- NEWMAN, William R. *Newton the Alchemist: Science, Enigma, and the Quest for Nature's „Secret Fire”*. Princeton University Press, 2019.
<https://doi.org/10.1515/9780691185033>
- NIELD, Sofie. „Technologies of Performance”. In *A Cultural History of Theatre in the Age of Empire*, edited by Peter W. MARX, 203–226. London: Bloomsbury, 2017.
<https://doi.org/10.5040/9781474208130.ch-009>
- OLDANI, Louis J. and YANITELLI, Victor R. „Jesuit Theater in Italy: Its Entrances and Exit”. *Italica* 1 (1999): 18–32.
<https://doi.org/10.2307/479800>
- ORLOVSZKY Géza. „A kései história”. In *Magyar irodalom*, szerkesztette GINTLI Tibor, 153–156 Akadémiai Kézikönyvek. Budapest: Akadémiai. 2010.
- OSZK SzT. *Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabíráló bizottsági jegyzőkönyvek. 1856–1868.*
- OSZK SzT. *Nemzeti Színház kötetes iratok: Drámabíráló ítéletek. 1882–1900.*
- ÓVÁRY Lipót. „A modenai és mantuai levéltári kutatásokról”. *Századok* 23 (1889): 392–402.
- PAPP Géza. *A XVII. század énekelt dallamai [Sung tunes of the 17th century]*. Régi Magyar Dallamok Tára 2. [*Collection of Old Hungarian Tunes*]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.
- „Pesti Salon' Heti Szemléje [*The Weekly Review of the Pest Salon*]”. *Honderü* 6 (1843a): 185.
- „Pesti Salon' Heti Szemléje [*The Weekly Review of the Pest Salon*]”. *Honderü* 11 (1843b): 369.
- PFALZER, Marcellino. *Herrliche Zur Tugend und Buß anreizende Beyspihl, Das ist Kurtze, und lehrreiche Exempel-Predigen Auf alle Sonn- und Feyertäg Der Heil.* Augsburg: in Verlag Matthäi Riegers Buchhandleren, 1749.
- PIETROBON, Ester. „Un'amabile tragedia di eroici pastori: intersezione di modelli e linguaggi nel Gigante e nel David di Leone Santi”. In *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, edited by G. BALDASSARRI, V. DI IASIO, P. PECCI, E. PIETROBON, F. TOMASI. (Atti del XVI Congresso Nazionale Adi. Sassari e Alghero, 19–22 settembre 2012). Roma: Adi editore, 2014. http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397.

- PINTÉR Márta Zsuzsanna. „A budapesti Egyetemi Könyvtár jezsuita könyvjegyzékeinek drámakötetei.” *Magyar Könyvszemle* 106 (1990):139–147.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna. „A mecenatúra formái a magyar színjátszásban”. In PINTÉR Márta Zsuzsanna, *Theátrum és irodalom*, 29–42. Budapest: Universitas Kiadó, 2014.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna. *A történelmi dráma alakzatai a 16–18. századi magyar irodalomban* [Figures of historical drama in 16th–18th century Hungarian literature]. Budapest: Uránia Ismeretterjesztő Alapítvány–L’Harmattan Kiadó, 2019a.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna. „Eszterházy Károly színházi reprezentációja”. In *Személyek, intézmények szerepe a hívek lelkeségének alakításában a 17–18. században*, szerkesztette SZELESTEI N. László, 75–93. Pázmány Irodalmi Műhely Lelkeségtörténeti tanulmányok 24. Budapest: MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkeség Kutatócsoport, 2019b.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna. *Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században*. Irodalomtörténeti füzetek, 132. Budapest: Argumentum Kiadó, 1993.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna. *Le théâtre dans le Royaume de Hongrie aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Traduction du Hongrois par Krisztina KALÓ et Krisztina SERES. Revue et corrigée par Catherine TAMUSSIN. Nagyvárad: Partium Kiadó, 2015.
- PIROSKA Katalin és PIROSKA István. *Az aradi magyar színjátszás 130 éve (1818–1948)*. I. kötet (1818–1905). Arad: Irodalmi Jelen Könyvek, 2012.
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán. „A drámabíró bizottság (Első közlemény)”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 49, 1. sz. (1939a): 6–16.
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán. „A drámabíró bizottság (Második közlemény)”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 49, 2. sz. (1939b): 123–135.
- PUKÁNSZKYNÉ Kádár Jolán. „Csokonai Varázsfuvola-fordítása”. In *Irodalomtörténeti Közlemények*, 58, 1 (1954): 62–70.
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, vál., szerk. *A Nemzeti Színház százéves története I-II*. Magyarország Újabbkori Történetének Forrásai. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938. 1940.
- QUESTA, Cesare. „Il modello senecano nel teatro gesuitico”. *Musica e Storia* 1 (1999): 141–181.
- RAKODCZAY Pál. *Egressy Gábor és kora I-II*. Budapest: Singer, 1911.

- REILLY, Kara, ed. *Theatre, Performance, and Analogue Technology: Historical Interfaces and Intermedialities*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2013.
<https://doi.org/10.1057/9781137319678>
- RETTELBACH, Johannes. *Die nicht-dramatischen Dichtungen des Hans Sachs. Grundlagen, Texttypen, Interpretationen*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2019.
<https://doi.org/10.29091/9783954906253>
- ROBINSON, Aileen. „'All Transparent': Pepper's Ghost, Plate Glass, and Theatrical Transformation". In *Performing Objects and other Theatrical Things*, edited by Marlis SCHWEITZER and Joanne ZERDY, 135–148. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.
https://doi.org/10.1057/9781137402455_10
- ROBOLT, Thomas. „Telo furoris amoris potior vis". In *Nejmírnější Pallas Hry určene gramatikálním třídám jezuitských gymnázií*, edited by Magdaléna Jacková, Praha, 2016. 280–282.
- ROMHÁNYI Gyula. „A magyar politikai vígjátékok fejlődése (Első közlemény). [The development of Hungarian political comedies (First announcement)]". *Irodalomtörténeti Közlemények* 3 (1930): 277–303, 295.
- ROSSELL, Deac. „Die Laterna Magica". In *Ich Sehe was, was du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten*, edited by Bodo von DEWITZ and Werner NEKES, 134–146. Cologne: Steidl, 2006.
- SACHS, Hanz. *Vier schoener stück. Acteon zu eim Hirschen wur, Lucius gwan Esels natur, Athalanta wardt ein Loewine, Aragnes ein giftige Spine*. Nürnberg: Georg Merkel, 1554. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001B14800000000>.
- SALA, Emilio e MARINCOLA, Federico. „La musica nei drammi gesuitici: il caso dell'Apotheosis sive consecratio sanctorum Ignatii et Francisci Saverii (1622)". In *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, edited by Maria CHIABÒ e Federico DOGLIO, 389–440 (Atti del Convegno. Roma e Anagni 26–30 ottobre 1994). Roma: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1994.
- SANTI, Leone. *Il Gigante rappresentato nel Seminario Romano*. Roma: F. Corbelletti, 1632.
- SÁRKÖZY Péter. *Faludi Ferenc. Magyarok emlékezete* 1. Pozsony: Kalligram, 2005.

- SÁRKÖZY Péter. „Metastasio a 18. századi iskolai színpadokon [Metastasio on 18th century school stages]”. In *A magyar színjáték honi és európai gyökerei: Tanulmányok Kilián István tiszteletére*, szerkesztette DEMETER Júlia, 304–314. Miskolc: Egyetemi Kiadó, 2003.
- SAULINI, Mirella. „«Il gran piacere che io sento in ragionare con gl’amici». Lettere di Bernardino Stefonio S.J. (1562–1620) a Valentino Mangioni S.J. (1563–1660)”. *Archivum Historicum Societatis Iesu* 153 (2007): 243–360.
- SAULINI, Mirella. „Il teatro gesuitico: Il Gigante del p. Leone Santi”. *Roma moderna e contemporanea* 1 (1995): 157–172.
- SAULINI, Mirella. „Tra teologia, pedagogia e drammaturgia: il teatro della Compagnia di Gesù”. In *Antologia teatrale. Atto secondo*, edited by Antonia LEZZA, Federica CAIAZZO, Emanuela FERRAUTO. Napoli: Liguori, 2021.
- SCAMMACCA, Ortensio. *Il Crisanto. Tragedia Morale*, edited by Michela SACCO MESSINEO e Ignazio CASTIGLIA. Pisa: Edizioni ETS, 2013a.
- SCAMMACCA, Ortensio. *La Rosalia. Tragedia Sacra*, edited by Davide BELLINI e Michela SACCO MESSINEO. Pisa: Edizioni ETS, 2013b.
- SHELLING, Friedrich Joseph von. „Schriften zur Philosophie der Kunst 1801–1817”. In *Schellings Sämtliche Werke* I. Abteilung 5. Stuttgart–Augsburg: 1856–1861.
- SCHIKANEDER, Emanuel. „A boszorkánysíp”. In Csokonai Vitéz Mihály. *Minden munkája II.* Szerkesztette VARGHA Balázs. Fordította CSOKONAI VITÉZ Mihály, 693–760. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.
- SCHIKANEDER, Emanuel. *A varázsfuvola*. Fordította. HARSÁNYI Zsolt. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959.
- SCHIKANEDER, Emanuel. *Die Zauberflöte: Libretto*. Herausgegeben von Karl–Maria GUTH. Berlin: Hofenberg Verlag, 2016.
- SCHIKANEDER, Emanuel. *Varázs-síp: nagy tüneményes dalljáték (opera) két föllvonásban*. Fordította PÁLY Elek. Kassa: Nemzeti Dall és Színjátszó Társaság, 1831.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. „Panoramic Travel”. In *The Nineteenth-Century Visual Reader*, edited by Vanessa SCHWARTZ–Jeannene PRYSBLYSKI, 92–99. New York and London: Routledge, 2004.

- SCHLAGER, Franz and GRUBER, Peter, eds. *Von Döbler bis DV-Cam: Ergonomics für Amateurfilm*. Peter Lang, 2001.
- SCHMIDT, Peter. *Das Collegium Germanicum in Rom und die Germaniker. Zur Funktion eines römischen Ausländerseminars (1552–1914)*. Tübingen: Niemayer, 1984.
- SCHOENMAKERS, Henry, BLÄSKE, Stephan, KIRCHMANN, Kay, RUCHATZ, Jens, hg. *Theater und Medien*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- SCHRAMM, Helmar. „The surveying of hell. On Theatricality and Styles of Thinking”. *Theatre Research International*, Vol. 20. No. 2. (1995): 114–118.
<https://doi.org/10.1017/S0307883300008336>
- SCHUMANN, Corinna. *Die Symbolik der Freimaurer in W. A. Mozarts Zauberflöte*. Stuttgart: GRIN Verlag, 2005.
- SCHWARTZ, Vanessa and PRYSBLYSKI, Jeannene. „Visual Culture’s History: Twenty-First Century Interdisciplinarity and its Nineteenth Century Objects”. In *The Nineteenth-Century Visual Reader*, edited by Vanessa SCHWARTZ–Jeannene PRYSBLYSKI, 3–14. New York and London: Routledge, 2004.
- SHAKESPEARE, William. *King Lear*. The Arden Shakespeare. Edited by Reginald A. FOAKES. Surrey: Thomas Nelson and Sons Ltd.
- SPIRÓ György. *A közép-kelet-európai dráma. A felvilágosodástól Wyspiański szintéziséig* [Central and Eastern European drama. From the enlightenment to Wyspiański’s synthesis]. Elvek és utak. Budapest: Magvető, 1986.
- STAŠKOVÁ, Alice. „K čemu divadlo? Obrany užitečnosti divadelní instituce v Německu 18. století”. *Divadelní revue* 23 (2012): 2: 7–30.
- STAUD Géza, *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai 1561–1773. Fontes ludorum scenicarum in scholis S.J. Hungariae I–IV*. Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kiadása, 1984–1994.
- STAUD Géza. „Faludi Ferenc és az iskolai színjátszás [Ferenc Faludi and school acting]”. *Irodalomtudományi Közlemények* 3 (1981): 305–312.
- STAUD Géza, VARGA Imre és KILIÁN István. „A hazai iskoladramák feltárása [Exploring Hungarian school plays]”. *Magyar Könyvszemle* 96 (1980): 199–204.
- STAÜBLE Antonio. „L’idea di tragedia nell’Umanesimo”. In *La rinascita della tragedia nell’Italia dell’Umanesimo* edited by Maria CHIABÒ e Federico DOGLIO, 47–70 (Atti del Convegno Viterbo 15–17 giugno 1979). Viterbo: Union Printing, 1980.

- STEFONIO, Bernardino. *Crispus Tragoedia*, edizione di Lucia STRAPPINI e Luigi TREN-
TI. Roma: Bulzoni, 1995.
- STEINHUBER, Andreas. *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom*. 2
vol. Freiburg: Herder, 1895.
- STEPHONIUS, Bernardinus S.J. *Flavia Tragoedia*, Edizione, introduzione, traduzione
di Mirella SAULINI. Monte Compatri (RM): Espera, 2021.
- STEPHONIUS, Bernardinus S.J. *Flavia Tragoedia*. Quaderni Sabini 2. Edizione, int-
roduzione, traduzione di Mirella Saulini, 198–221. Monte Compatri: Edizioni
Espera, 2021. 198–221.
- STONE, Alex. *Fooling Houdini*. New York–London–Toronto–Sydney: Harper, 2012.
- STUCKEY, Priscilla. „Light Disperses Darkness: Gender, Ritual and Society in Mozart’s
„The Magic Flute.“” In *Journal of Feminist Studies in Religion* 11, 1 (1995): 5–39.
- SUGÁR István. „A jezsuita abolíciós könyvjegyzék és az iskoladráma Egerben”. In
Iskoladráma és folklór, szerkesztette PINTÉR Márta Zsuzsanna és KILIÁN István,
35–39. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1989.
- SUGÁR István. „Az egri jezsuita könyvtár 1774-ben, a rend feloszlatásakor”. *Magyar
Könyvszemle* 97 (1981): 328–332.
- [Sz. n.] *Ellenőr. Esti kiadás* 10, 228. sz. (1878. 05. 07.), Budapest: Légrády testvérek.
- [Sz. n.] *Ellenőr. Esti kiadás* 10, 249. sz. (1878. 05. 18.), Budapest: Légrády testvérek.
- [Sz. n.] *Ellenőr. Esti kiadás* 11, 56. sz. (1879. 02. 01.), Budapest: Légrády testvérek.
- [Sz. n.] *Ellenőr. Politikai Napilap* 8, 299. sz. (1876. 10. 29.), Budapest: Légrády
testvérek.
- [Sz. n.] *Ellenőr. Reggeli kiadás* 10, 297. sz. (1878. 06. 15.), Budapest: Légrády test-
vérek.
- [Sz. n.] *Ellenőr. Reggeli kiadás* 12, 8. sz. (1880. 01. 10.), Budapest: Légrády testvérek.
- [Sz. n.] *Ellenőr. Rendkívüli reggeli kiadás* 10, 581. sz. (1878. 11. 1. 8.), Budapest:
Légrády testvérek.
- [Sz. n.] *Hölgyfutár* 55. sz. (1862. 05. 08.), Budapest: Emich Gusztáv Magy. Akad.
Nyomdász.

- [Sz. n.] *Hölgyfutár* 62. sz. (1862. 05. 24.), Budapest: Emich Gusztáv Magy. Akad. Nyomdász.
- [Sz. n.] *Hölgyfutár* 22. sz. (1863. 02. 19.), Budapest: Emich Gusztáv Magy. Akad. Nyomdász.
- [Sz. n.] *Hölgyfutár* I, 1. sz. (1876. 09. 28.), Kolozsvár: Lyceumi Nyomda.
- [Sz. n.] *Hölgyfutár* I, 5. sz. (1876. 10. 19.), Kolozsvár: Lyceumi Nyomda.
- [Sz. n.] *Hölgyfutár* I, 5. sz. (1876. 10. 26.), Kolozsvár: Lyceumi Nyomda.
- [Sz. n.] *Hölgyfutár* II, 12. sz. (1877. 03. 22.), Kolozsvár: Lyceumi Nyomda.
- SZABÓ P. Katalin. „A szűzvállas nemesek normától való eltérésének lehetősége mint hatalomtechnikai kérdés a reformkorban [The possibility of virgin-shouldered noblemen deviating from the norm as an issue of the technology of power in the reform era]”. In „*A tudomány ekként rajzolja világát*”. *Irodalom, nevelés és történelem metszetei* 1., edited by FODOR József Péter, MIZERA Tamás and SZABÓ P. Katalin. Eger: Eszterházy Károly Egyetem Doktorandusz Önkormányzat, Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Doktorandusz Önkormányzat, Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, 2019.
- SZÁDECZKY Lajos. „A küküllővári sírleletek és régiségek”. *Erdélyi Múzeum* 14 (1897): 293–309.
- SZALISZNYÓ Lilla. „A magyar irodalom férfiasan kezdi fejét emelni: A Magyar Tudós Társaság pályázatainak szerepe az irodalom elismertetésében (1831–1847)”. *Korall* 16, 62. sz. (2015): 29–53.
- SZALISZNYÓ Lilla. „A Nemzeti Színház kasszája: Színműírói honoráriumok a 19. század közepén”. *Irodalomismeret* 32, 4. sz. (2021b): 20–55.
- SZALISZNYÓ Lilla, kiad., jegyz., tanulmány. *Dokumentumok a Nemzeti Színház belső életének első évtizedéből: Bajza József színikazgatói működése*. Budapest: Ráció Kiadó, 2021a.
- SZAROTA, Maria Elida. *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare* I/1–2, II/1–2, III/1–2. *Indices* IV. München: Fink, 1979–1987.
- SZEDMÁK Andrea, szerk. *A XVII-XVIII. századi magyarországi iskolai színjátszás bibliográfiája (1998-2009)*. Az anyagot gyűjtötte SZEDMÁK Andrea és NAGY Júlia. Budapest: Protea Kulturális Egyesület, 2009.

- SZÉKELY György, szerk. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/618.html>.
- SZENDREI Janka, DOBSZAY László és RAJECZKY Benjamin. *XVII–XVIII. századi dallamaink a népi emlékezetben I–II*. [16–17th century Hungarian tunes in the oral tradition]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979.
- SZENTIMREY-VÉN Dénes. „Egy csíksomlyói moralitás és változatai”. In *A magyar színjáték honi és európai gyökerei*, szerkesztette DEMETER Júlia és KILIÁN István, 63–75. Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003.
- SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza. „Euripidész magyar fordítása a 16. század második feléből”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 102 (1998): 1–2. 225–239.
- SZENTPÉTERY Imre. *A kronológia kézikönyve*. Sajtó alá rendezte GAZDA István. Budapest: Könyvértékesítő Vállalat, 1985.
- SZILÁGYI Márton. „Egy vígjáték politika és irodalom metszéspontján: Eötvös József: Éljen az egyenlőség [A comedy at the intersection of politics and literature: József Eötvös’s: Long live equality]”. *Irodalomtörténet* 4 (2013): 513–521.
- SZILÁGYI Márton és VADERNA Gábor. „A klasszikus magyar irodalom (kb. 1750-től kb. 1900-ig) [Classical Hungarian Literature]”. In *Magyar irodalom*, szerkesztette GINTLI Tibor, 313–423. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.
- SZINYEI, „Erdélyi hírek [News from Transylvania]”. *Pesti Divatlap* (1845): 2, 64.
- SZINNYEI József. *Magyar írók élete és munkái* [The life and works of Hungarian authors] VI. Budapest: Hornyánszky, 1899.
- SZIVÁK Iván. „A magyar dráma kezdete.” *Figyelő* III, 14 (1883): 105–130.
- T. ERDÉLYI Ilona. „Az Ifjú Magyarország és Kazinczy Gábor [Young Hungary and Gábor Kazinczy]”. *Irodalomtörténeti füzetek* 48. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.
- TALBOT, Michael. *Vivaldi*. London and Melbourne: J.M. Dent & Sons LTD, 1984.
- TALLIÁN Tibor. *A nemzeti operától a politikai operáig*. Székfoglaló előadás a Magyar Tudományos Akadémián. Budapest, 2017. március 13. <https://www.youtube.com/watch?v=EnEXImMS4DM>.
- TAR Gabriella-Nóra. *Deutschsprachiges Kindertheater in Ungarn im 18. Jahrhundert*. Thalia Germanica 13. Berlin: Lit Verlag, 2012.

- TÁRKÁNYI B. József, ZSASSKOVSZKY Ferencz és ZSASSKOVSZKY Endre, eds. *Katholikus Egyházi Énektár...* [*Catholic Church Songs*]. Eger: Érseki Lyceum, 1855.
- TARNAI Andor. „A neolatin költészet és dráma alkonya Európában”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 101 (1997): 5–6, 457–469.
- TARNAI Andor. „Faludi Constantinus-drámájának programja [The program Constantine, drama of Faludi]”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 5 (1968): 563–566.
- TASNÁDI István. „Finitó”. In *Fédra fitness. Verses drámák*. Budapest: Palatinus, 2010.
- TESTA, Luca. *Fondazione e primo sviluppo del Seminario Romano (1565–1608)*. Roma: Pontificia Università Gregoriana, 2002.
- THURÓCZY Katalin. „Akárki”. In THURÓCZY Katalin. *Csütörtökünnep*. Budapest: Neoprológus Bt, 2000.
- TORINO, Alessio. *Bernardinus Stephonius S.J. Crispus Tragoedia*. Roma: Bardi, 2008.
- TORMAI. *Hölgyfutár* 12. sz. (1863. 01. 17), Budapest: Emich Gusztáv Magy. Akad. Nyomdász.
- TÓTH István György. *Mivelhogy magad írást nem tudsz... Az írás térhódítása a művelődésben a kora újkori Magyarországon*. Budapest: MTA Történettudományi Intézete, 1996.
- TÖMÖRY Miklós. „Szerb-magyar kapcsolatok és a szerb nemzeti színház kérdése Obernyik–Egressy Brankovics György című drámája kapcsán”. In *Atelier 30 Műhelytanulmányok*, szerkesztette LÁSZLÓFI Viola, MRÁVIK Patrik Tamás, OLÁH Gábor, SIDÓ Anna, 143–160. Budapest: Atelier Interdiszciplináris Történeti Tanaszék, 2020.
- TÜSKÉS Gábor. „Az exemplum a 16–17. század katolikus áhítati irodalmában”. In *Irodalomtörténeti Közlemények* 96 (1992): 133–151.
- URBÁNKOVÁ, Emma, ed. *Soupis děl J. A. Komenského v československých knihovnách, archívech a museích*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1959.
- V. ECSÉDY Judit. *A könyvnyomtatás Magyarországon a kéziszajtó korában 1473–1800*. Budapest: Balassi, 1999.
- VADAI István. „Lucretia hálójában”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 120 (2016): 683–708. http://real-j.mtak.hu/6767/13/ItK_2016_02_vagott_beliv.pdf.

- VAHOT Imre, Egressy Gábornak, Prága, 1860. szeptember 16., OSzK Kt. Levelestár, Vahot Imre Egressy Gáborhoz, 9. sz. levél.
- VAHOT Imre. „Javitni-valók a Nemzeti Színházban”, *Pesti Divatlap* 13, 22. sz. (1845): 346.
- VAHOT Imre, Lendvay Mártonnak, [Pest, 1870], OSzK Kt. Levelestár, Vahot Imre Lendvai Mártonhoz.
- VALENTIN, Jean-Marie. *Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande: Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1723)* 1–2, Stuttgart: Hiersemann, 1983, 1984.
- VANYÓ László. *Az ókeresztény egyház és irodalma*. Budapest: Szent István Társulat, 1980.
- VARGA Imre és PINTÉR Márta Zsuzsanna. *Történelem a színpadon*. Budapest: Argumentum, 2000.
- VARGA Imre, s.a.r. *Pálos iskoladrámák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai*. Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század, 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- VARGA Imre, szerk. *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*. Sajtó alá rendezte KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna és VARGA Imre. Budapest: Argumentum, 1992.
- VARGA Imre, szerk. *Jezsuita iskoladrámák I.* Sajtó alá rendezte ALSZEGHY Zsoltné, CZIBULA Katalin és VARGA Imre. RMDE XVIII/4/1. Budapest: Akadémiai–Argumentum, 1992.
- VARGA Imre, szerk. *Jezsuita iskoladrámák II. (ismeretlen szerzők, programok, színlapok)*. Sajtó alá rendezte ALSZEGHY Zsoltné, BEREZ Ágnes, KERESZTES Attila, KISS Katalin, KNAPP Éva és VARGA Imre, (RMDE XVIII/4/2). Budapest: Akadémiai–Argumentum, 1995.
- VELTRUSKÁ, Jarmila F. „Dramatické dílo Jana Amose Komenského a jeho místo v tradici školského divadla se Střední Evropě”, translated by Martin BAŽIL. In VELTRUSKÁ, Jarmila F. *Posvátné a světské: Osm studií o starém českém divadle*, 141–163. Praha: Divadelní ústav, 2006.
- VERGILIUS Maro, Publius. „Bucolica”. In *Bucolica et Georgica.*, edited by Otto RIBBECK, 2–36. Lipsiae: In aedibus B. G. Teubneri, 1915.

- VIDÉKY. „Komárom, augusztus 2.” *Honderü* (1843):8, 254–255.
- VILLOSLADA, Riccardo Garcia. *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*. Analecta Gregoriana LXVI. Roma: Apud aedes Universitatis Gregoriana, 1954.
- VOISINE-JECHOVÁ, Hana, ed. *La visualisation des choses et la conception philosophique du monde dans l'œuvre de Comenius. Actes du Colloque international des 18–20 mars 1992*. Paris: Presses de l'Université de Paris–Sorbonne, 1994.
- WALDAPFEL József. „Katona első történeti drámái”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 43 (1933): 75–92, 243–263.
- WASHOF, Wolfram. *Die Bibel auf der Bühne*. Münster: Rhema Verlag, 2007.
- WELLMANN Nóra, szerk. *Színházi Hírek 1780–1803*. Színháztörténeti Könyvtár 13. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1982.
- WINTER, Zikmund. *O životě na vysokých školách pražských knihy dvoje*. Praha: Maticе česká, 1899.
- WITTE, Franciscus. *VVòLgeMeIntes HoChzeItgeDICht bey Gelegenheit der von [...] Franz dem Zweyten [...] Barkoczy von Szala [...] in Anwesenheit der Fräule Braut-hochgräflichen Aeltern, [...] Namensfeste, als den 4. Weinmonats hier zu Grann beseegnet-zwischen der Fräule Braut Gräfinn von Szecsenyi dann Herrn Bräutigam Grafen von Erdödy, eines löblichen szecsenyischen Husarn Regiments Obersten glücklich vollgezogenen Eheverbindnisse in Unterthänigkeit dargereicht*. In der erz-bischöflichen Stadt Grann: gedruckt bey Frantz Anton Royer, 1763.
- WURZBACH, Constantin. *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich–Vierzehnter Teil*. Graz: Universitätsbibliothek Graz, 1865.
- Z.....y. „Vidéki Futár (Győr)”. *Honderü* (1843): 26, 841.
- ZÁHROBSKÝ z TĚŠÍNA, Jan. „Traica historia vo knězi neb knížeti Héli a jeho synech, z Prvních Kněh královských, v formu komedie s potřebným správcuom i lidu naučením uvedená”. In *České humanistické drama*, edited by Milan KOPECKÝ, 77–170. Praha: Odeon, 1986.
- ZAMBRA Alajos. „Metastasio, »poeta cesareo« és a magyarországi iskoladráma a XVI–II. század második felében [Metastasio, »poeta cesareo« and the Hungarian school drama in the second half of the 18th century]”. *Egyetemes Philologiai Közlöny* (1919): 1–71.

ZANLONGHI, Giovanna. *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*. Milano: Vita e Pensiero, 2002.

ZSASSKOVSZKY Ferencz és ZSASSKOVSZKY Endre, szerk. *Énekkönyv...* [Song-book]. Eger: Érseki Könyvnyomda, 1859.

ZSIGMOND Andrea. „Adalékok az erdélyi magyar színész kultusz vizsgálatához”. In *Erdélyi Múzeum* 80. köt., 3. füzet, szerkesztette VARGA P. Ildikó, 82–94. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum- Egyesület, 2018.

SZEMÉLYNÉVMUTATÓ

A

Abafi Lajos 215
Achmet → Ahmet (pasa)
Acquaviva, Claudio (generális) 150
Agostini, Niccolò degli 172
Ahmet pasa 44
Albertus Magnus 199
Alciatos, Andrea 177
Ali (budai basa) 44
Alszeqhy Zsolt 79
Alszeqhy Zsoltné 59–60, 65, 112
Angelini, Franca 153–154
Anguillara, Andrea dell' 172
Angyal Endre 92
Annutini, Farnabio Gioachino → Bianchi,
 Giovanni Antonio
Antonius a Königstein 87, 89
Aquila z Plavče, Jan (Aquila of Plaveč) 156,
 158–159, 161
Arany János 236, 248–249
Ariosto, Ludovico 37
Aristote → Arisztotelész
Arisztotelész 22, 147
Arrigoni, Giampiera 171
Assmann, Jan 209–210
Avancini, Nicoló 50

B

B. I. 270–271
Bagno, Ludovico da 42
Bagossi Edit 61
Baier, Thomas 22
Bajza József 255–260
Bakócz Tamás 41, 64
Balás Ágoston 113
Balassi Bálint 17, 19, 22–23, 26–27
Bálint Sándor 127

Balog István 258, 265
Bán Elisabeth 88
Bándi Vazul 92
Bánlaky József 225
Baranyi Anna 223
Barcsay család 18
Bárdos Kornél 41, 50–53, 61
Barkóczy Ferenc 47–49, 52, 55, 57–67
Bartha Katalin Ágnes 13, 270, 274–276, 278,
 282
Barzia, Josepho de 91–93
Báthory család 18, 2
Batsányi János 208
Bauer Károly József 49
Bayer József 240, 243
Bayeux, Amadée de (Amadeus Bayocensis) 51
Bebek Imre 107
Bécsy Tamás 72
Benedek XIII. (pápa) 88
Benedikt XIII. → Benedek XIII. (pápa)
Benke József 265
Bentivoglio, Guido 37–39
Bentivoglio, Ippolito 38
Benza Ida 208
Beöthy Zsigmond 245–251
Berchorius, Petrus 172
Berczeli A. Károlyné 217
Bérczy Károly 235, 264
Bereczky György 43
Berg Pál 21, 23
Bernardino, Bianco 33, 149–152, 179
Bessenyei György 236
Bethlen család 18
Bianchi, Giovanni Antonio 66
Bidermann, Jacob 50
Birck, Sixt 156, 159
Bíró Ferenc 219

Bitskey István 42–43, 55, 57
Bittner, Paul 23
Blaha Lujza 276
Blekastad, Milada 184
Bobková-Valentová, Kateřina 168, 174
Bočková, Alena 168
Bocskor Tamás Paulinus 129
Bogáthy család 26
Bogáthy Menyhért 24
Boldog-Bernád István 245, 249
Boleslav (frère de Wenceslas, duc de Bohême)
30, 32
Bollani, Giuseppe Maria 38
Bonacossi, Pinamonte 38
Bonsignori, Giovanni dei 172
Borzásák István 51
Bovio, Carolo 91–92
Boye, Emanuel de 174
Bóhm Gusztáv 207, 213
Böösi Anna 221
Bösel, Richard 152
Braccioli, Grazio 36–37, 39
Brankovics Gergely/Gerő 224, 237, 240
Brankovics György 223–234, 236–243
Brankovics István 230
Brankovics Katarina 225
Brankovics Mara 225, 229
Breitinger, Johann Jakob 193
Brendel, Johann Christoph 193, 196
Brezanóczy Ádám 218
Brockstieger, Sylvia 176
Brunner, Horst 176–177
Bruno, Christoph 176
Brutovszky Gabriella 13
Buch, David Joseph 209
Buchanan, Georg 12, 15–16, 18–25, 27
Budzyński, Józef 182
Bulyovszky Gyula 223, 236, 240
Buttler Lajos 48

C

Calogero, Giorgio 145
Carlo Emanuele I → Károly Emánuel I.
Carpanius, Joseph 50
Cassilis (3. grófja, Kennedy, Gilbert) 21
Causinus, Nicolas 194
Cesnaková, Milena 159, 163
Charlet-Mesdjian, Béatrice 30
Chevalier, Jean-Frédéric 146
Childe, Henry Langdon 203, 205
Cicero, Marcus Tullius 168
Cillei Ulrik 225
Claus, Anton 50
Comenius, John Amos 12, 157–158, 160–161,
168, 181–185, 191–193, 195–196
Conti, Natale 172–173, 176
Cordara, Giulio Cesare 60
Cornell, Henrik 85
Crary, Jonathan 199
Culmann, Leonhard 157
Cygne, Martin du 50
Czakó Zsigmond 257–258, 265
Czibula Katalin 8–9, 11, 13, 59–61, 65, 70, 112,
180
Czuczor Gergely 80, 258–259, 265, 267

Cs

Csató Gábor 106
Csató Pál 257
Csokonai Vitéz Mihály 207–212
Csöngői Dávid 264

D

Dávid Ferenc 16–17
Deák Imre 69, 113, 116, 121–122, 124, 127
Deák-Szentes → Deák Imre; → Szentes Mózes
Degré Alajos 235–236, 265
Della Valle, Federico 153–154

- Demeter Júlia 8–9, 13, 29, 70, 72, 74, 78, 84, 111–112, 128–130, 216–217, 219
- Déry Istvánné Széppataki Róza 221, 265
- Dessewffy Aurél 257
- Destouches, Philippe Néricault 50
- Dewes, Eva 170–172, 176, 178–179
- Dietrichstein, Franz von 157–158
- Dietrichstein, Markéta Františka von 157–158
- Dinckel, Johannes 190
- Dingenauer, Georgius 157–159, 161
- Diodore de Sicile → Diodórusz
- Diodórusz 29
- Divéki Imre 221
- Dobbins, Frank 24
- Dóbék Ágnes 48–49, 55, 57, 64–65
- Dobó István 43–44
- Dobsa Lajos 265
- Dolce, Lodovico 172
- Domokos András 86
- Domokos György 42
- Domokos Kázmér 107
- Domokos Mária 112, 127
- Domokos Pál Péter 69, 121
- Donati, Alessandro 50
- Dordejelic, Jovan 239
- Döbler, Leopold Ludwig 197, 200–206
- Döbrentei Gábor 257
- Dömötör Tekla 42
- Draghi, Antonio 179–180
- Druschky, Bruno 184
- Dux, Adolf 243
- E**
- Ecsedi Kovács Gyula 269–270, 274, 277
- Egressy Ákos 237, 241
- Egressy Gábor 226, 229, 231, 233, 237–238, 240–243, 258–260, 266–267, 271–273
- Egyed Emese 13, 16, 19, 20, 23, 27
- Emódi András 13, 52
- Engel, Arnold 76, 79–80, 82–83, 167, 172–174, 176–177
- Eötvös József 236, 246, 248
- Erasmus 22
- Érasme → Erasmus
- Erdélyi János 258–259, 261
- Erdődy Gábor (Antal) 45–48
- Erdődy János 64
- Erdődy László Ádám 45, 47
- Erdődy Tamás 48
- Erkel Ferenc 223, 226, 237, 239–240, 243
- Este, Ippolito d' → Estei Hippolit
- Estei Hippolit 41–42
- Eszterházy Károly 49–50, 52–54
- Euripide → Euripidész
- Euripidész 21–22, 25
- F**
- Fabiny Tibor 72
- Fácsy Etelka 236
- Faludi Ferenc 58–60
- Fáncsy Lajos 258
- Faragó Márton 243
- Fáy András 256–257
- Fekete Gézáné 259
- Fekete S. 264
- Feleki Miklós 265, 267
- Fenesy György 43
- Ferenc II. (császár) 201
- Ferenczi Vitus (Ferenzi József Vitus) 79, 107–108
- Ferenczi Zoltán 217
- Ferenczy József 240
- Ferradou, Carine 22, 24, 30
- Filippi, Bruna 146, 149
- Flicker, Corinne 30
- Fodor Géza 210
- Fogarasi János 80
- Foglár György 43

Follinusz János 272
Foresta, Patrizio 150
Franco Durán, María Jesús 172, 179
Frankenburg, Adolf 258–259
Franz II (emperor) → Ferenc II. (császár)
Frare, Pierantonio 147
Frenzel, Elisabeth 210
Frenzel, Elisabeth 210
Fried István 234
Friz, Andreas 12, 50, 61
Fülöp Árpád 73, 77, 84, 92
Fülöp III. (spanyol király) 146–147
Fülöp IV. (spanyol király) 146–147

G, Gy

Gaal József 246
Gaál József 248–259
Gajdó Tamás 19
Garaczi László 131
Garampi, Giuseppe 50
Garay János 259, 261–262
Genette, Gérard 31
Gergely VII. (pápa) 170
Géza (herceg) 53
Gigli, Girolamo 66
Girò, Anna 38
Goethe, Johann Wolfgang von 201
Goldoni, Carlo 66
Gönczy Sz. Sámuel 216–217
Görgei Artúr 225–226
Granelli, Giovanni 47, 59
Greff, Joachim 156
Gregorius VII → Benedek VII. (pápa)
Greguss Ágost 242
Griffin, Nigel 145
Gupcsó Ágnes 112
Gyulai Pál 225, 242, 265

H

Haag, Herbert 72
Halberstadt, Albrecht von 176
Hankiss Elemér 217
Hanula Gergely 71
Harsányi Zsolt 208–202
Hasse, Johann Adolph 38
Hazucha Ferenc 259, 265
Hegedűs Lajos 237, 265, 272,
Heltai Gáspár 17, 20
Heltai Gáspár Jr. 20
Heltai János 25
Henrik IV. (francia király) 218–219
Hermann Róbert 223
Herrick, Marvin T. 146
Hoffgreff, Georg (György) 17
Hofmannstahl, Hugo von 131
Holzberg, Niklas 176–177
Horváth János 25
Hóry Farkas 264
Hubert Ildikó 43, 64–65
Hugó Károly 258–259, 264
Huhtamo, Erkki 204
Hunyadi család 224–225
Hunyadi György 43
Hunyadi János 48, 224, 226, 228–229, 234,
238, 241
Hunyadi László 228–229, 234, 239, 241–242
Hunyadi Mátyás 41, 48, 229, 241–242, 264

I

Iancu, Avram 226
Iancu, Laura 93
Ilosvai Selymes Péter 15
Illei János 63, 65
Illyefalvi István 18–20, 24, 27
Illyefalvino, Stephano → Illyefalvi István
Illyés István 88–89
Imrey Pál 53

Ince X. (pápa) 105

Innocent X → Ince X. (pápa)

J

Jacková, Magdaléna 29, 158, 164–165, 168,
172, 174, 194

Jacques Ier d'Écosse → Jakab I. (skót király)

Jakab I. (skót király) 22

Jakab István 257

Jámbor Pál 264

János-Szatmári Szabolcs 13

Jegenyei Ferenc 105

Jellasics, Josip 226

Jókai Mór 224, 235, 237, 259, 265, 271

Jouvancy, Joseph de (Josephus Juvencius) 194

Juhász Géza 223, 236, 238

Juhász Máté 84–85

K

Kajcsa Lőrinc Joákim 77, 79, 87

Kájoni János (Ioannes Kajoni) 69–70, 113, 117,
121, 124, 130

Kallós Zoltán 127

Kárpáti Péter 131

Kašpar, Oldřich 174

Kasuba Domokos 41

Kataranin, Spiro Dimitrovic 238

Katona József (idősebb) 215

Katona József 139, 215–219, 221, 224, 238, 265

Kazinczy Ferenc 208

Kazinczy Gábor 245

Károly Emánuel I. (savoyai herceg) 154

Kedves Csaba 72

Kelemen László 267

Kemény család 18, 23

Kemény Zsigmond 225–226, 265

Kendi család 24, 26

Kendi Ferenc (Franciscus Kendi) 18–19

Kendi Sophia (Kendi Zsófia) 18–19, 24

Kerényi Ferenc 235, 254, 259

Kereszty István 207–208

Kerll, Johann Kaspar 179

Kézdi István Gracián 84, 107–108

Kilián István 7–11, 13, 41, 45, 112

Kisdi Benedek 43

Kisfaludy Károly 224, 236

Klosová, Markéta 181, 183, 194

Knapp Éva 51, 78, 112

Kocsi Horváth Zsigmond 265

Kolczawa, Carolus 29–34

Koller, Joseph Ferdinand Maria Don 91–92

Kolta Magdolna 201, 204

Koltay-Kastner, Jenő 59

Komenský, Jan Amos → Comenius, John Amos

Komlóssy Ferenc (Dániel) 221, 242, 246

Komlóssy Ida 236, 247

Komlóssyné Czégényi Ezsébet 246–247

Konáč z Hodiškova (Konáč of Hodiškov), Mi-
kuláš 156

Kopecký, Milan 165

Korbuly Bogdán 175

Korvin János 235

Kosáry Domokos 88

Kossuth Lajos 225, 249

Kostic, Laza 238

Kovács András 26

Kovács Zsolt 23

Kölcsey Ádámné 235

Kölcsey Ferenc 235

Kölcsey Kálmán 235

Könyves Kálmán 237

Körömi Gabriella 29

Körösy László 270–272, 274, 277

Köszeghy Alajos 221

Kövári Réka 69, 113, 117, 121–122, 124

Köváry Józsa 264

Kristóf Ilona 41

Kún László 235

Kuna István László 73, 75, 86
Kunics Ferenc 47, 57, 58
Kunovic (of Kunovice), Arkleb z 157
Kuthy Lajos 203, 258–259
Kyrmezer, Pavel 156–157, 159–161, 163

L

Laczi Kriszta 138
Lajos II. 42
Ladislao et Lamperto → Lampert (herceg)
Láng Boldizsár 270
Lang, Franciscus 181, 193–196
László (herceg) 53
László József 258
Lazarus, Lazarovi → Lázár
Legrenzi, Giovanni 38
Lendvay Márton, id. 258
Lendvay Márton, ifj. 266, 267
Lévay Edit 15
Licco, Gaspare 150
Liebeskind, Jacob August 209
Linka, Jan 164–165
Lisznyai Kálmán 265
Locati, Silvia 146
Loyolai Szent Ignác 47
Lucius Junius Brutus 168
Lucrèce → Lukrécia
Lukrécia 26–27
Luther, Martin 156, 190
Luxemburger Irén 224, 226, 235–236, 243

M

Madách Imre 139
Maleczkyné Ellinger Jozefa 208
Mangioni, Valentino 150–151
Mária Anna (osztrák főhercegnő) 146
Mária Terézia 55
Maria Theresa → Mária Terézia
Mariházy Miklós 239
Marincola, Federico 149

Marx, Peter W. 197–200
Mary Ann of Austria → Mária Anna
Mary Stuart → Stuart Mária
Mascardi, Agostino 148
Masenius, Jacobus 79, 87
Mathias Huniade → Hunyadi Mátyás
Mátyus János 52
Medgyesy S. Norbert 43, 71–72, 77–78, 83–84,
92, 94–95, 113, 117, 119, 124, 128,
129–130, 136
Meissner, Mattheus 157–158, 161, 163
Melanchthon, Philipp 156
Merenda, Livio 150
Mészáros Gábor 245, 249
Mészáros István 88
Metastasio, Pietro 50, 61, 66–67
Metternich, Klemens von 201
Metz, Detlef 156
Mezei Mariann 130
Miksa II. (bajor választófejedelem) 53
Minato, Nicolò 179–180
Mocsáry Lajos 265
Mohay Tamás 106
Molière (Jean Baptiste Poquelin) 50, 52, 66, 139
Moszczinsky, Andreas 61
Mozart, Wolfgang Amadeus 207
Mrs. Komlóssy → Komlóssyné Czégényi Eszébet
Mrs. Kölcsey Ádám → Kölcsey Ádámné
Muckenhaupt Erzsébet 69–71, 79, 85, 88, 92,
103
Murád II. (Murát II.) 224–225, 229–230,
232–233, 242
Murányi Zsigmond 221
Mussato, Albertino 30, 146
Müller, Jan-Dirk 176
Myslík, Adam 159

N

Nagy Ignác 246–247, 258, 259, 263
Nagy Imre 59, 216–217, 219

Nagy János 221
Nagy Júlia 111
Nagy Szilvia 78
Natoli, Luigi 145
Németh Antal 253
Nepomuki Szent János 50
Néricault → Destouches, Philippe Néricault
Nero császár 168
Neumayr, Franciscus 50
Newton, Isaac 199
Nield, Sophie 197–199

O, Ó

Obernyik Károly 223–229, 231, 233–243, 259,
264–265
Ódry Lehel 240
Offenbach, Jacques 35
Okolicsány János 61
Oldani, Louis J. 67
Orlandini, Nicolò 150
Orlovsky Géza 27
Ormay Ferenc 240
Orlandini, Nicola 150
Ormós Zsigmond 264
Orosz László 215
Ortutay Gyula 93
Óváry Lipót 42
Ovide, Ovid → Ovidius
Ovidius 25, 171–173, 176–179

P

Pákh Albert 235
Pálffy Albert 235
Pálffy János altábornagy 53
Pálffy Tamás 43
Pallavicino, Ranuccio 179
Pálóczi Horváth Ádám 116
Pály Elek 207–209, 211–212
Pap Lajos 264
Pap Zsigmond 264

Pápay Imre 52
Papp Géza 112, 113
Pataky Róza 273
Patolchy család 26
Paulay Ede 265, 271, 277
Péterffi Márton 83, 103
Péterfi András Domokos 86
Petőfi Sándor 233, 235, 243, 264
Pexenfelder, Michael 29
Pfalzer, Marcellino 91, 93–94, 96–101
Philip III → Fülöp III.
Philip IV → Fülöp IV.
Pietrobon, Ester 149
Pintér Márta Zsuzsanna 8, 9, 16, 29, 41, 43–45,
49–50, 52–53, 59, 65, 69, 73–74, 78,
83–84, 92, 103, 105, 108, 111–112, 153,
168, 227
Pio, Ercole 41
Piroska István 217
Piroska Katalin 217
Piso, Gnaeus Calpurnius 169
Plautus, Titus Maccius 52, 66
Podmaniczky Frigyes 265
Pollio, Marcus Vitruvius 162
Popel z Lobkovic (Popel of Lobkowitz), Václav
Vilém 157–158, 161
Potyó István Bonaventura 106, 130
Pukánszky Kádár Jolán 207–209, 253–255,
257, 260

Q

Quantz, Johann Joachim 35
Questa, Cesare 42, 146, 152

R

Racine, Jean 50
Ráday Gedeon 236
Radnótfáy Sámuel 260
Rákóczi Ferenc II. 45
Rakodczay Pál 226, 242–243

Reitterer, Hubert 167
Reittererová, Vlasta 167
Reszler István 238
Rettelbach, Johannes 176–177
Révai Miklós 60
Richter, Heinrich 84, 167, 174, 177–180
Ripa, Cesare 78, 87
Robert-Houdin, Jean-Eugène 199
Robolt, Thomas 29–33
Rochotský, Ondřej 157
Romhányi Gyula 246
Rosty Albert 256–257
Rothkrepf (Mátray) Gábor 257
Ruffo, Tomaso 38

S

Sachs, Hans 156, 176–177, 179
Saint Jean 33
Saint Jean-Baptiste 21
Sala, Emilio 149
Salamon I. 53, 63, 65, 115, 120
Salviucci Insolera, Lydia 152
Sambucus, Joannes 78, 87
Sánta Péter 92, 129
Santi, Leone 148–149
Sárközy Péter 59, 61
Saulini, Mirella 33, 145, 149–151
Savoyai Jenő 53
Scammacca, Ortensio 145, 149
Schelling, Friedrich Joseph von 22
Schikaneder, Emanuel 207–209, 211–212
Schmidt, Peter 56
Schöpflin Aladár 207
Schramm, Helmar 199
Schumann, Corinna 210
Sebenico, Giovanni (Šibenčanin, Ivan) 179
Sebestyén László 213
Sedlčanský, Daniel 160
Seneca, Lucius Annaeus 50, 146, 168–169
Sénèque → Seneca

Shakespeare, William 139, 228–229, 231, 234,
236, 238–239, 242, 272, 274, 278–279
Spiró György 245–246, 251
St. Adalbert of Prague 84, 108
St. Anthony of Padua 108
St. Ignatius of Loyola → Loyolai Szent Ignác
Stašková, Alice 193
Staud Géza 7, 9, 41, 43, 46–47, 49–50, 58–59,
111, 175
Stäuble, Antonio 146
Stefonio Bernardino (Stephonius, Bernardinus)
33, 148–152
Steinhuber, Andreas 56
Šternberka (of Šternberk), Alžběta ze 157
Stodolius z Požova (Stodolius of Požov), Daniel
157, 164
Stuart Mária 153–154
Stuckey, Priscilla 209
Súarez, Ciprian 194
Subotic, Jovan 238
Sugár István 45, 50, 53

Sz

Szabó Attila 23
Szabó Ágoston 71
Szabó P. Katalin 249
Szádeczky Kardoss Lajos 24
Szalisznyó Lilla 255–257, 260–261, 263, 265
Szárics Jenő 264
Szarota, Maria Elida 168–170, 175
Szatmári György 41–42
Széchenyi Anna 64
Széchenyi István 225
Székely János 228–229, 232, 234, 239, 242, 270
Széless György 64
Szelestei N. László 43, 64–65
Szent Buldus 45, 48
Szent Ignác 47
Szent Imre 48
Szent Vác 48

Szentes Antal Regináld 107–108
Szentes Mózes 69, 113, 116, 121–122, 123, 124,
127
Szentimrey-Vén Dénes 130
Szentpétery Imre 84
Szentpétery Zsigmond 258–259, 265
Szépfaludy Ö. Ferenc 273
Szerdahelyi Kálmán 270
Szigeti József 265
Szigligeti Ede 235, 257–259, 261, 263, 265, 277
Szilágyi Márton 55, 246
Szinyei 247
Szinyei József 246
Szlávik Ferenc 79

T

T. Erdélyi Ilona 245
Tallián Tibor 223–224, 240
Tar Gabriella-Nóra 78
Tarnai Andor 23, 60
Tartini, Giuseppe 35
Tasnádi István 131
Teleki László 224
Terence → Terentius Afer, Publius
Terentius Afer, Publius 50, 66, 162–163, 166
Ternyák Csaba 54
Tesák Mošovský, Juraj 157, 159
Tesák, Adam 159
Tesauro, Emanuele 147
Tessedik Ferenc 257
Testa, Luca 149
Thellerné (Tellerné) Ludvig Borbála 221
Thuróczy Katalin 131
Tirso da Molina 51
Titus Livius 115
Titus Manlius Torquatus 168
Tomori Anasztáz 236
Tompá Mihály 235
Torino, Alessio 149–150
Tormai 276

Tóth István György 88
Tóth József 265
Tóth Kálmán 265
Tóth Lőrinc 265
Tóth Mátyás Sebestyén 129
Tömöry Miklós 223
Török Lajos 52
Török Pál 236
Tron család 35
Tscherning, Dávid 51
Tucci, Stefano 145, 151
Turcsányi Mátyás 264
Tüskés Gábor 93

U

Udvarhelyi Miklós 215, 267
Ujházy Ede 279
Ulászló II. 41
Ulrich Cillje → Cillei Ulrik
Urbánková, Emma 184

Ü

Ürményi József 265

V

Vaderna Gábor 55
Vadnay Károly 265
Vahot Imre 236–236, 240, 242, 246, 259,
265–267
Valentin, Jean-Marie 175
Valle, Federico Della 153–154
Vanyó László 72
Varga Imre 7, 9, 44–45, 52–53, 59, 60, 65, 92,
111–112
Vascosan, Michel 22
Veltruská, Jarmila F. 186
Veres György Lajos 56, 86, 107
Vergilius, Publius Maro 32, 189
Verseghy Ferenc 208
Vesel, Claude de 24

Vidéky (pseudonym) 246–247

Vietoris 120

Villoslada, Riccardo Garcia 56

Virgile → Vergilius, Publius Maro

Vivaldi, Antonio 12, 35–39

Voel, Jean (Joannes Voelus) 194

Voisine-Jechová, Hana 182

Vörösmarty Mihály 256–259

Vrána z Litomyšle (Vrána of Litomyšl), Mikuláš
156

W

Waldapfel József 218

Washof, Wolfram 156

Weitenauer, Ignaz 50

Wellmann Nóra 53

Wenceslas (duc de Bohême) 30

Wesselényi Miklós 235, 238, 242

Wickram, Georg (Jörg) 176

Widebram, Friedrich 190

Wieland, Christoph Martin 209

Winter, Zikmund 159

Wirth János 44

Witte, Ferenc 64

X

Xavéri Szent Ferenc 149

Xavier, Francisco → Xavéri Szent Ferenc

Y

Yanitelli, Victor R. 67

Z

Z.....y 247

Záhrobský z Těšína (Záhrobský of Těšín), Jan
157, 162

Zambra Alajos 61

Zanlonghi, Giovanna 146–147

Zannetti, Bartolomeo 148

Zápolya János 107

Zehentner, Paulo 51

Zerffi Gusztáv 265

Zoltán Irén 208

Zörger György 43

Zula, Wolfgangus von 91, 95–96

Zsigmond Andrea 277

