

Verso

Irodalomtörténeti folyóirat

Verso
Irodalomtörténeti folyóirat
2019/3

Szakmai védnökök
Bartók István
Jankovits László
Nagy Imre

A szerkesztőbizottság tagjai
Boszoki Petra
Laczkó András
Milbacher Róbert
Pálffy Eszter
Pap Balázs
Szatmári Áron

Tördelőszerkesztő
Pap Balázs

Borító
Simor Kamilla

Az idegen nyelvű rezümék nyelvi lektora
Maczelka Csaba

ISSN 2630-8479

Felelős kiadó
a PTE BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
Klasszikus Irodalomtörténeti
és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének vezetője
(7624 Pécs, Ifjúság u. 6.)

szerk@versofolyoirat.hu

EFOP-3.4.3-16-2016-00005

Korszerű egyetem a modern városban: Értékközpontúság,
nyitottság és befogadó szemlélet egy 21. századi felsőoktatási modellben



TARTALOM

TUDOMÁNYOS GYŰJTEMÉNY

SCHELHAMMER ZSÓFIA	
Tinódi ismeretlen verseiről	5
JANKOVITS LÁSZLÓ	
„Septima iam”: Ismétlés és variáció Janus Pannonius <i>Ad somnum</i> ában	21
ASZTALOS VERONKA-ÖRSIKE	
Színészi vendégjáték mint újraértelmezés	
Eleonora Duse 1892–93-as budapesti <i>Nórii</i>	27

KRITIKAI LAPOK

KERPICS JUDIT	
A betstelen Szivonyánék próbatételei	42
LACZHÁZI GYULA	
Bepillantás a kora újkori családok érzelmi gyakorlataiba	47

HASZNOS MULATSÁGOK

S. LACZKÓ ANDRÁS	
Kemény Zsigmond indiánjai	
A <i>Poharazás alatt</i> Amerika-ábrázolásáról	56

Asztalos Veronka–Örsike

Színészi vendégjáték mint újraértelmezés

Eleonora Duse 1892–93-as budapesti *Nórái**

Ibsen európai népszerűségére válaszul¹ a Nemzeti Színház 1889. október 4-én P. Márkus Emíliaival a főszerepben bemutatta a *Nórát*,² ami egyúttal az író magyarországi sikerének kezdetét is jelentette.³ A színmű magyar fordítását Jászai Mari révén⁴ Reviczky Gyula készítette el német nyelvről, amelynek ősbemutatóját azonban a fiatalon elhalálozott költő már nem nézhette meg. P. Márkus *Nórája* kapcsán különböző vitatémák merültek fel – mint például a házasság intézménye; nőemancipáció kérdései; „erkölcstelen” drámák bemutatása színpadon –, amelyek Eleonora Duse vendéglődásainak tulajdoníthatóan 1892–93-ban újra a *Nórával* kapcsolatban, és Nórára hivatkozva bontakoztak ki.

A *Nóra* és a korabeli magyar nőkép

A *Nóra* sikere megosztó volt a 19. század végén, még annak ellenére is, hogy híresebbnél híresebb színésznők mondhatták legjobb alakításuknak a főhősnő szerepét. Az a magatartás, amellyel a drámát magyar környezetben fogadták, sokkal inkább a befogadók nemi szerepekről alkotott elképzeléseit és képzezeit tükrözte, mint a *Nóra* szövegvilágát: a magyar recepció sajátos, helyi értelmezéssel ruházta fel a főhősnő tettet, problémásnak érezvén a társadalomra gyakorolt (negatívnak tételezett) hatását.

* Jelen munkát a Magyarország Collegium Talentum 2019 programja támogatta.

1 Aradon már 1878-ban bemutatták *A társadalom támaszait*, de népszerűtlensége miatt erről hamar megfeledkezett a köztudat. Vö. ENYEDI Sándor, *Henrik Ibsen drámái magyar színpadokon: A társadalom támaszaitól Hedda Gablerig (1879–2013)*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2014, 11–14.

2 Magyarországon, nem annyira szöveghűen (vö. RUBINYI Mózés, *Ibsen Henrik*, Bp., Lampel R. Könyvkereskedése, 1919, 103.) *Nóra* címmel honosodott meg a dráma, amelynek azonban más korabeli fordításai, változatai is ismertek: *Babaház*, *Babaotthon*. A továbbiakban a korabeli cikkekből idézett részleteket, drámák címeit, tulajdonneveket a mai helyesírás szabályai szerint közlöm.

3 RUBINYI, i. m., 103.

4 „Én hoztam neki [a Nemzeti Színház igazgató-főrendezőjének, Paulay Edének] ’Nóra’-t Márkus Emma számára. Mert én csak a színházat láttam, soha barátot, vagy ellenséget. Mikor Justh Zsiga megismertette velem Ibsent, rohantam Paulayhoz a ’Nóra’-val és ’Borkmann’-nal. Megkértem, hogy ’Nóra’-t elküldhessem Reviczkynek Arcóba, hogy ő fordítsa le. Így is történt. Ez volt Reviczky utolsó munkája.” JÁSZAI Mari *Emlékiratai*, Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1927. <http://mek.oszk.hu/15300/15376/15376.pdf> [utolsó letöltés: 2019. február 18.]

A darabot a korabeli magyar sajtó a külföldi tudósítások alapján már 1880-ban érdekesítő, de erkölcstelen drámaként stigmatizálta,⁵ és ez az ellentétes minősítés közhelyként élt tovább a drámáról kialakított későbbi diskurzusokban. Magyar fordítások még nem jelentek meg, de az olvasóközönségnek már lehetősége nyílt a dráma tartalmának megismerésére, hiszen a külföldön élő kritikusok a magyar sajtón keresztül hangot adtak benyomásaiknak, kritikáiknak az érdekes, új Ibsen-előadásokat illetően. Ezek az írások többnyire úgy jellemezték a darabot, mintha egy különc, a magyarok által nem ismert házasságtípust láttatott volna, amelyben a nő korábban soha nem tapasztalt önállóságra törekszik.⁶

A magyar Ibsen-rajongók értelmezésében Ibsen drámái szövegei és az ezeken átszűrődő világszemlélete nemzetközi tapasztalatként, univerzáléként jelentek meg, ami nyomatékossította azt a perspektívát, miszerint a társadalmi kérdések és problémák, mint például a szerelem nélküli házasság kérdése, kultúrától és földrajzi koordinátáktól függetlenül mindenhol felmerülhet, és fel is merül. Ibsennel és a *Nórával* kapcsolatban tehát még a magyar bemutató előtt létrejöttek azok a diskurzusok is, amelyek szerint a drámaíró által láttatott világ nem valami idegennek, furcsának, egzotikusnak a lenyűgöző, de elfogadhatatlan ábrázolása, hanem valójában univerzális, akár magyar viszonyokra is alkalmazható, kényelmetlen látlet. Ibsen drámáit azok nem nézték jó szemmel, akik nem tartották illendőnek a társadalmi, vallási kérdések irodalmon belüli problematizálását, akik félték az irodalom erejétől, társadalomra gyakorolt hatásától.⁷

A korabeli nézők az ősbemutatótól kezdődően „egy új nőtípus” születését látták a *Nórában*: voltak, akik ezt erkölcstelenségként, negatívumként fogadták, és akadtak olyan kritikusok is, akik érdeklődéssel várták a fejleményeket, formabontó szókimondást észlelve benne. Az első perspektíva képviselői csak szörnyülködni tudtak a *Nórán*, és „erkölcstelen, rothadt alakoknak”, „minden erkölcsi ítélőképesség”⁸ nélküli személyeknek tartották szereplőit, akik egyáltalán nem rendelkeztek az „egészséges egyszerű ember” morális ítélőképességével.

A *Nóra* nemcsak egy előadás volt a sok közül: bemutatója szélesítette a nőkről és a társadalmi nemi értelemben vett nőiességről szóló gondolkodás diszkurzív határait, sőt formálta az irodalmi ábrázolás vagy ábrázolhatatlanság kérdéséről szóló korabeli elképzeléseket és vitákat is.⁹ E dichotómia különlegessége, hogy épp

5 DR. SZINNYEI József, *A helsingforsi finn színház*, Fővárosi Lapok, 1880. jún. 5., 640–641, 641.

6 „Egy nő, kinek kedélye gyermekes s véleménye sohasem volt, hogy férjét megmentse a haláltól, váltót hamisít, s nem tudja, hogy az vétség, s mikor férje, megtudva a valót, kitör, ott-hagyja azt azért, hogy önállóságra emelkedhessék! Íme, a modern házasság egy új példában, csillogó, eredeti módon kivitt jelenetekben, s a legfinomabb, realiztikus részletrajzolásban.” LÁZÁR Béla, *Berlini tárcá*, Fővárosi Lapok, 1888. dec. 19., 2568–2569, 2569.

7 A magyar naturalizmussal kapcsolatban is felmerült kérdésekhez lásd: BORBÉLY Lajos, *A korai magyar irodalmi naturalizmus fogalomtörténete: Esettanulmány és szövegyűjtemény*, Kolozsvár, Kolozsvári Egyetemi Kiadó, 2014.

8 SCHMITT Jenő, *Ibsen Henrik és a jövő tárcája*, Budapesti Hírlap, 1889. okt. 4., 1–4, 2.

9 A századvégi nőfelfogással kapcsolatban vö.: „Összefoglalva a feministák nőképeről mondottakat: a nő társadalmi szerepének megváltozása mellett a századelői feministáknak a nőies-

ez képezte a *Nóra* sikerét:¹⁰ egyesek számára a dráma leleplező erővel rendelkezett, amely tökéletesen ábrázolta az aktuális feszültségeket, míg mások szerint elfogadhatatlanul valótlan emberi viszonyokat és hamis képet láttatott a nőiségről. Az Ibsen drámáit ellenző kritikusok támadták a *Nóra* által közvetített eszmeiséget, és erkölcstelennek, betegesnek, hálátlannak bélyegezték a dráma által közvetített nőtipust, annak érdekében, hogy a közönség idegennek, valószerűtlennek, felháborítóan érzékelje, és ne gondoljon arra, hogy hasonló Magyarországon (is) megtörténhet.¹¹ A magyarországi közönség számára Ibsen 1891-es budapesti látogatása¹² tette lehetővé, hogy elfogadják és megszeressék a norvég szerző személyét Magyarországon, ami az Ibsen drámái ellen irányuló kritika élet is mérsékelte a továbbiakban.

Ibsen további színművei révén (*Hedda Gabler*, később: *Solness építőmester*, *A kis Eyolf*, *Rosmersholm*) a korabeli olvasók és nézők úgy érzékelték, hogy ezekben a művekben egy új típusú nő, a legújabb kor bűnös szenvedélyű nőjének képe rajzolódott ki, akinek szerelme magában hordozta a halált is (a főszereplő nők a szerelmes férfiakat öngyilkosságra készítetik, vagy valamilyen módon hozzájárulnak a szereplők halálához). Ibsen főhősei mellett Zola, Turgenyev, Bourget és Sudermann műveinek szereplőit is egyaránt azért kárhoztatták, mert olyan újfajta szerelemtípust képeztek meg az olvasók előtt, amely démonikus, szenvedélyteli, bűnös, és nem gyöngéd, tiszta, mérsékelt, tartós.¹³ Az Ibsent támadó kritikák szerint az efféle irodalmi művek negatív hatást gyakorolnak a társadalomra.¹⁴ Ennek értelmében Ibsen „ködös hazájának elme- és kedélybeteg alakjai” (valamint Ibsen

ség és férfiasság kategóriáinak átgondolásával céljuk a férfi-nő viszony harmóniájának megteremtése volt. Talán ezt a harmóniát féltve, és attól tartva, hogy a kapcsolat bomlasztói lesznek, határolták el magukat a férfias és nem családis, csak hivatásuknak élő nőktől. A két nem közti kapcsolatot azonban alá-, fölérendeltségi viszony helyett szimmetrikus kapcsolatként szerették volna látni. Az új nő náluk továbbra is leggyakrabban a családon, mint referencia kereten belül mozgott. Viszonya saját magához, a férfihoz és a társadalom felé azonban már más volt, a korábbi elvárások kötelékéből szabadulva, a férfihoz hasonlóan autonóm egyénné kezdett válni. Autonómiája a korai feminista elképzelésben azonban nem jelentette a mások iránti felelősségérzet feladását.” ACSÁDY Judit, *„A huszadik század asszonya”. A századforduló magyar feminizmusának nőképe = Szerep és alkotás. Női szerepek a társadalomban és az alkotóművészetben*, szerk. NAGY Beáta, S. SÁRDI Margit, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1997, 243–253, 253.

10 P. Márkus hírnevét is figyelembe véve, vö.: „Az idő süllyesztőjében elmerült darabnak [Karczag Vilmos: *Lemondás*] legfőljebb a címe maradt volna fenn, ha a korabeli kritikák nem áradoznak oldalakon keresztül Márkus Emília nagyszerű alakításáról.” CENNER Mihály, *Márkus Emília*, Bp., Színháztudományi Intézet Országos Színház-történeti Múzeum, 1961 (Színház-történeti Könyvtár 4).

11 „Ha már elvek hangzanak a színpadon, legyenek azok legalább helyesek és a fölvetett társadalmi probléma megfejtése ne legyen hamis. [...] S tartani lehet attól, hogy a színpadon hangoztatott eszmék belopóznak a szívekbe és megzavarják a családi tűzhely nyugalalmát.” TIMÁR Szaniszló, *A női egyéniségről: A Nóra előadása alkalmából*, Fővárosi Lapok, 1889. okt. 11., 2068–2069.

12 RUBINYI, i. m., 98.; DÁNIEL Anna, *Ibsen*, Bp., Gondolat, 1966, 17; ENYEDI, *Henrik...*, i. m. 16–17.

13 *Változó szerelmek*, Fővárosi Lapok, 1893. júl. 10., 1515.

14 *Z, Az olasz színműirodalom*, Fővárosi Lapok, 1893. júl. 16., 1570–1571, 1571.

követőinek hősei) olyan erkölcstelen tetteket láttattak, amelyek semmilyen szempontból nem voltak követendő példák, és többek között ennek volt tulajdonítható, hogy számos kritikus nem nézte jó szemmel az Ibsen-művek terjedését.¹⁵

A *Hedda Gabler* külföldi bemutatóit illetően merült fel (de csak drámabírálat gyanánt, mert ekkor még Magyarországon nem játszották), hogy „az erkölcsi jó elve egy oly nőben van megszemélyesítve, ki elhagyta férjét. Ez, úgy látszik, rögzisméje Ibsennek, aki szerint a nőnek, ha valami jót akar művelni, mindenekelőtt meg kell szöknie a férjétől”.¹⁶ Az idézett részlet rávilágít, mennyire problematikus volt az, hogy egy dráma pozitív főhősnője (Elvstedné) erkölcsi szempontból kétségbe vonható – így adva esélyt az abszolút negatív szereplőnek, Heddának, hogy más fénybe kerüljön a nézők szemében (szerelem nélküli, de tisztességes házasságban élt). Az a tény, hogy a drámában az számított kifogásolhatónak, hogy Elvstedné elhagyta férjét a szerelem nevében, illetve hogy a kritika épp ezt találta kérdésesnek, a házasság intézményével kapcsolatos korabeli gondolkodást láttatja: a drámának nem Elvstedné szerelem nélküli házassága az elsődleges értelmezési szempontja.

De mit is csinált Ibsen a nőket illetően? Milyen vitákba szólta bele? Több vélemény szerint a norvég író „kapóra jött a nőemancipáció” szóvivőinek, és ezt a mozgalmat tette újra aktuálissá.¹⁷ Sári Szabó Katalin szavait idézve: a „feminizmus fontos támpontot jelent a modernitás értelmezésében, hiszen a századfordulón a feminizmus és a modernitás fogalma elválaszthatatlanul összekapcsolódott.”¹⁸ A norvég szerzővel kapcsolatban a közönség épp ezt a kettősséget érezte ki a drámákból: Ibsen nevéhez kapcsolták azokat a mondatokat, mint „Félre a régi előítéletekkel! Szabadságot és önrendelkezést a nőknek!”¹⁹ Emellett természetesnek tartották, hogy a norvég író beleszól a nőekkel kapcsolatos társadalmi problémákba. A Nóra-problémáról beszélt maga Ibsen is, mikor Lázár Bélával új drámájáról, *A kis Eyolf*-ról beszélgetett: eszerint az író maga is Nóra-problémaként észlelte a nők babaként való kezelését, csak ebben az esetben épp a Nóra-helyzet „fordítottját” írta meg a drámában, tudniillik egy olyan asszony sorsát, aki brutális önzéssel és érzékiséggel szereti férjét, és emiatt akadályként éli meg közös gyermekük létezését.²⁰ Ez a gesztus arra enged következtetni, hogy Ibsen maga is fontosnak vélte, hogy különböző szélsőséges esetekkel kapcsolatban tegye vita tárgyává azokat a kérdéseket, amelyek férfi és nő, férj és feleség viszonyában létez(het)tek, miközben célja volt a korabeli társadalomra gyakorolt hatás megfigyelése is.

15 Az ibseni figurák idegenként hatottak a korabeli befogadók számára, akik az ismeretlen Északról kialakított előzetes képzeiteik alapján értelmezték a drámák hőseit. Vö. ASZTALOS Veronka–Örsike, *Egy sokk megszelídítése: Ibsen korai magyar recepciója*, Irls, 2019/2, 74–95.

16 Z, *Hedda Gabler*, Fővárosi Lapok, 1893. ápr. 16., 899–900, 899.

17 K. L., *Ibsen Londonban*, Fővárosi Lapok, 1893. aug. 12., 1795.

18 SÁRI SZABÓ Katalin, *Normakövető női emancipáció: A konzervatív nőmozgalom Magyarországon a 19. század végén, 20. század elején*, Replika, 2014/1–2, 85–106, 85. http://replika.hu/system/files/archivum/85-86_06_sarai_szabo.pdf [utolsó letöltés: 2018. június 22.]

19 *A nők ellen*, Fővárosi Lapok, 1893. márc. 1., 60, 507.

20 LÁZÁR Béla, *Ibsen legújabb drámája*, Fővárosi Lapok, 1894. dec. 19., 3027.

Az Ibsennel szemben kifogásokat megfogalmazók közül Báró Malcomes Gizella²¹ cikkénél érdemes elidőzni, amelynek nemcsak címe beszédes (*A magyar Gabler Heddák*²²), de a szerző markánsan felelősségre is vonta benne a korabeli (modern) irodalom befolyásoló erejét. Először a (meglátása szerint Magyarországon még nem meghonosodott) „nőkérdés” egyik gócpontjaként a „leánykérdést” nevezte meg, ugyanis szerinte a tapasztalatlan lány lelkét, ha nem vigyáznak rá szülei, az új áramlat, a társadalmi küzdelem „mint a rohanó ár fogja őket magával sodorni”. Másodsorban a közeledő emancipáció problémáját abban látta, hogy a lányok ennek tulajdoníthatóan „szabadabb modornak adnak helyet, „nem szeretik otthonukat, nyilvános helyekre gyakran járnak, egyaránt felületesek és dologkerülő”. Ezt az új magatartást pedig legfőképp a „divatos, idegen olvasmányoknak” tulajdonította, amelyek leginkább a nők körében örvendtek népszerűségnek. Véleménye szerint az új áramlat hatása nemcsak a gondolkozásban, de a ruházatban és a modorban is megnyilvánult. A báróné nem ítéli el a nőemancipációt, de legfőbb félelmét épp az képezte, hogy az új magatartás „a magyar nemzet kárára fog válni”.²³ Malcomes Gizella amellet érvelt, hogy két irodalmi minta megtestesülése már nem is szokatlan a korabeli fővárosban: megjelentek a Hedda Gabler-lelkületű lányok, illetve Marcel Prévost *Les Demi-Vierges*²⁴ alakjai is, akik „minden botránnyról pihenés nélkül beszélnek, kik minden sikamlós könyvet olvasnak, mindenféle színi előadásokon jelen vannak és szerelmi ügyekben épp oly tapasztaltak, mint a hajdani római vagy firenzei nők, akik az udvarlókért a fiatal asszonyokkal versenyeznek, míg végre valami gazdag kalandorhoz mennek nőül, de a férjjel nem törődnek, mert ők a pénzhez mentek nőül”.²⁵

Ezen új nőtípusoknak a megjelenése éppen amiatt keltett feltűnést, mert szerinte a „komoly férfi is inkább egy demi vierget vesz nőül, aki Psyche létét tagadja, mint egy szerény leányt, mert férjijaink a házasságban már nem keresik az erköl-

21 Báró Malcomes Jeromosné Brettner Gizella, aki aktuális kérdésekkel foglalkozott, német, magyar tárcákat írt, és buzgón avatkozott a kor társadalmi kérdéseibe is. (SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkássága*, <http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/m/m14960.htm> [utolsó letöltés: 2018. június 09.]

22 Báró MALCOMES Gizella, *A magyar Gabler Heddák*, Pesti Napló, 1895. júl. 28., 18.

23 Malcomes Gizella nőképevel kapcsolatban fontos támpontot nyújt a konzervatív női gondolkodásról való tanulmány: „Egyértelműnek tűnik tehát, hogy kiket definiáltak konzervatív nőként: a hagyományelvűség, a tradicionalizmus, az értékközpontú gondolkodás, a vallásosság, a határozott identitástudattal párosuló társadalomerkölcsiség, illetve a közösségi felelősségtudat általánosságban jellemzik a konzervatív nő gondolkodását. [...] A konzervatív női gondolkodásban is számos árnyalat, átmenet, különbség létezett, eltérő nézeteket vallottak nemcsak a modernitásról, hanem ezzel párhuzamosan a nőemancipációról, illetve annak egyes kérdéseiről is.” SÁRAI SZABÓ, *Normakövető...*, i. m., 87.

24 Az 1896-ban, ugyancsak Márkus Emília főszereplésében bemutatott Prévost-mű által kiváltott magyar ellenkezéssel kapcsolatban lásd BALÁZS Eszter, *Szexuális kultúra, színház, cenzúra a 19. századvégi Budapesten. Egy értelmiségi tiltakozás és a sajtó*, Médiakutató, 2014/2, 63–86. http://epa.oszk.hu/03000/03056/00055/pdf/EPA03056_mediakutato_2014_nyar_063-086.pdf [utolsó letöltés: 2018. szeptember 25.]

25 MALCOMES, i. m., 18.

csi támaszt, csak a szórakozást”.²⁶ Ennek értelmében tehát veszélyforrásként jelölte meg, hogy a konzervatív nevelésben részesülő lányok teljesen érdektelenné válnak abban a társadalomban, ahol a házasság intézménye szerinte már nem a spekuláción, hanem a szabad döntésen fog alapulni. Malcomes Gizella cikke által rálátást nyerhetünk arra, hogy a nem szélsőséges, de a hagyományokat tisztelő kritikusok miért találták problémásnak a *Nóra* és a többi, új női szerepköröket ábrázoló irodalmi alkotások terjedését. Ez a cikk ugyanis az emancipáció egy sajátos fantomképét ábrázolta, és kötötte (többek között) Ibsenhez, majd színházi szövegekből és előadásokból vezetett le egy veszélyes és fenyegető társadalmi modernségképet. Ibsen személye és szövegei tehát túlnőttek önmagukon; a nőemancipáció metaforáivá váltak, amelyeket veszélyesként, a meglévő normát kiforgató jelenségeként értelmeztek, hisz több mindent megengedtek a felsőbb társadalmi státuszú nőknek.

1894-ben változás következett be a magyar jogrendszerben, ekkor fektették le a polgári házasság szabályait.²⁷ A *Nóra* első magyar bemutatójához közel eső időpont arra enged következtetni, hogy a korabeli nézőközönség úgy érezte, a színmű beleszól a helyi diskurzusokba, tematizálja a házasság intézménye körüli vitákat, és aktuálisá teszi azokat. A nyugati kultúrállamok gyakorlatához közelítő, Wlassics Gyula közoktatásügyi miniszter által bevezetett reformnak köszönhetően a nők felvételt nyerhettek bölcsészeti és orvosi egyetemi karokra, „amelyekből azokat eddig kizárta az ósdi társadalmi felfogás”.²⁸ Ezek a törvények, engedmények új tapasztalásra és életvitelre nyújtottak lehetőséget, hiszen a cikk értelmében a nők értelmi ereje is hasznosíthatóvá vált a magyar nemzet és a társadalom számára, növelve ezáltal az általános színvonalat. Ibsen *Nórája* ezeket a változásokat vetítette elő (és a továbbiakban: jelentette) a magyar közönség számára, beleágyazva magát a korabeli fennálló társadalmi berendezkedésbe.

Az aktualizált Nóra-kérdés

1892 tavaszán Budapestre látogatott Eleonora Duse, a kor egyik leghíresebb olasz színésznője, és más színdarabok mellett a *Nóra* főszerepében is megmutatta tehetségét a magyar közönségnek a Városligeti Színkörben.²⁹ A kritikák kiemelték kéz- és csuklómozdulatait, alakításának természetességét és egyszerűségét,³⁰

²⁶ Uo.

²⁷ Az 1894. évi 31. törvénycikkely kötelezővé tette a polgári házasságot. Vö. GÁSPÁR Gabriella, *A női jogok a magyar rendi társadalomtól a Horthy-korszak végéig = A nő és a politikum: A nők politikai szerepvállalása Magyarországon*, szerk. PALASIK Mária, Bp., Napvilág, 2007, 65–81, 77.

²⁸ Wlassics legújabb reformja, Pesti Napló, 1895. dec. 25., 2–4, 2.

²⁹ *Magyar színháztörténet II, 1873–1920*, főszerk. SZÉKELY György, szerk. GAJDÓ Tamás, Bp., Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 437–441. <http://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/index.html> [utolsó letöltés: 2018. június 22.]

³⁰ Hasonló játékról tesz említést Imre Zoltán *Ira Alridge vendégszínházi kapcsolataiban*, vö. IMRE Zoltán, *Helyettesítés, mediaticizáció és színház: Ira Alridge 1853-as pesti vendégszínháza*, It, 2015/4, 399–434, 424.

de az Ibsen-drámában alakított előadásával kapcsolatban a vélemények megosztottak voltak: egyesek mérsékeltebbnek ítélték játékát P. Márkuséhoz képest, míg mások „hangsúlyozták az örök asszonyi rajzok érzékeltes voltát”.³¹ Sokatmondó Rubinyi Mózes kijelentése, mely szerint Duse, más színésznőkkel együtt, korábban megtagadta azt, hogy a *Nórát* eredeti befejezésével adja elő,³² miközben a színikritikák alapján kitűnik, hogy az 1892-es budapesti előadást már bizonyosan az eredeti befejezéssel játszotta³³ (ez a váltás magában foglalja a színész nő időközben kialakult új hozzáállását is a *Nórához*). Mindenképp kiemelendő, hogy az előadások olasz nyelvűek voltak³⁴ – ami ugyanakkor azt jelentette, hogy a kritikusok Duse nonverbális gesztusaira figyel(het)tek, amelyek így sokkal látványosabban érvényesültek, miközben az olasz színész nő alakítását minduntalan a már ismert P. Márkus Emília játékához hasonlították.³⁵ Lázár Béla főleg azt kifogásolta a vendégelőadásban, hogy azt a sajátos „öntudatra ébredést” nem érezte ki Duse alakításából, amit a Nemzeti Színház híres színésznője szerinte oly kiválóan elő tudott adni. Ez a hozzáállás főleg azért fontos, mert miután a Nóra-kérdés által keltett indulatok az ősbemutató után mérséklődni látszottak, a vendégelőadás

31 *Magyar színháztörténet II, i. m., 439.*

32 „Sajátos, hogy épen [sic!] a színésznők nem akarták a drámát az eredeti befejezéssel előadni. Duse is csak a kiengesztelő véggel akarta játszani. Hedwig Niemann-Raabe hamburgi színésznő, kinek kezdeményezésére készült az új befejezés, bevallja, hogy igazgatójának kérdésére azt felelte, ő bizony gyermekeit nem hagyná el. E felelet volt a döntő, ezután kérte a hamburgi színház igazgató Ibsent új befejezés készítésére. S minthogy Ibsen értesült arról, hogy a flensburgi színházban megváltozott véggel s *Nóra* címmel már adták is s minthogy Németországban a norvég írók semmi sem védte ilyesmi ellen, hogy elejét vegye mások beleavatkozásának az ő írói munkájába, ő maga készített és küldött északnémetországi megbízottjának egy tervet, melyet ő maga a darabon való »barbár erőszakétel«-nek nevezett. Eszerint Nóra nem megy el a darab végén hazulról, hanem Helmer ahhoz az ajtóhoz taszítja, mely a gyerekek hálójába vezet. Itt rövid dialógus után Nóra elájul s a függöny legördül (Lásd Ibsen nyilatkozatát a *Nationaltidende*-ben, 1880. február 17.)” RUBINYI, *Ibsen... i. m., 59.*

33 A „boldog” vég megtalálható a *Nóra* magyar ősbemutatójára készült szöveggönyvben, az OSZK Színháztörténeti Tár N. Sz. N 117. jelzete alatt, a 172–173. oldalak között – ami azt jelenti, hogy a Nemzeti Színház ismerte ezt a befejezést is, de az általam ismert cikkek nem engednek arra következtetni, hogy Márkus Emília valaha is így játszotta volna el.

34 „Amellett a darabot közönségünk jól ismeri s így az olasz előadást azok is közvetlenebb figyelemmel kísérelhették, akik különben az olasz nyelvet éppen nem, vagy csak fogyatékosan bírják.” *Duse Eleonora*, Pesti Hírlap, 1892. máj. 2., 6.

35 „Duse Nórájából elsőben is hiányzott az a komoly alaphang, a jellem e diszpozíciója, melyből Nóra megérthető. Nóra nem változik, Nóra csak öntudatra ébred. Ennek a lélektani kifejlését, az öntudatra ébredés lassú, de folytonos egymásutánját kell a Nórárt ábrázolóknak elsőben is világossá tenni. Ebben a pontban – mindenesetre a legfontosabban, – Márkus Emília Nórája igazabb alakítás. [...] S hibás volt ígygen maga a végjelent is, mely inkább kicsinyes házi perpatvar színét viselte magán s nem Ibsen Nórájának komoly öntudatra ébredését, mely viharzó lávaként csap le a férjre s nem vész el üres moralizációba. [...] Duse Nórája érdekes volt tehát részleteiben, de nem volt igaz egészében. Márkus Emília vagy Conrad-Ramlo asszony Nórája e tekintetben sokkalta felülmúlja. Ámde Duse a részletrajz művésznője, aki bűvöl és megragad, csak alakításának mélységeivel ne törődjünk.” LÁZÁR Béla, *Duse Eleonora*, Vasárnapi Ujság, 1892. május 8., 329–330, 330.

újra aktualizálta azokat a képzeteket, illetve a nőemancipációval kapcsolatos diskurzusok toposzait, amelyek a *Nórát* minduntalan problémássá tették a magyar közönség számára: tudniillik beleszólt a korabeli nőkkel kapcsolatos társadalmi problémákba. Lázár elfogadta és tisztelte a világhírű színésznőt, de nem a budapesti előadásáért, mert ebből nem érezte ki azt az elvárt érzékenységet, amit számára a *Nóra* P. Márkus előadásában jelentett.

A *Budapesti Hírlap* tudósítása ezzel szemben más képet festett Duse alakításáról. Meghökkenítő következtetésre jutott a *Nóra*-kérdéssel kapcsolatban, mivel legitimmé tette a főhős nő döntését és férjének elhagyását – a cikk szerzője a közönség részéről ezt az új hozzáállást az olasz színésznő lebilincselő játékának tulajdonította.³⁶ Hasonló gondolatokat fogalmazott meg a *Pesti Hírlap* cikke is, amelyből ugyanaz az elfogadó hangnem olvasható ki a végzárlatot illetően.³⁷ Mi történt a magyar közönséggel pár év leforgása alatt? Hogyan lehetséges, hogy az addig erkölcstelennek számító drámát, pontosabban az általa közvetített, tematizált társadalmi problémát Eleonora Duse alakítása során elfogadhatónak, sőt természetesnek érezte a közönség?

1893-ban Eleonora Duse ismét előadta Budapesten a *Nórát* a Népszínházban,³⁸ amely ezúttal kiváltotta a sajtó különböző és meglepően sokféle reakcióját, mindannak ellenére, hogy a színművet a magyar közönség már évek óta ismerte – Duse játéka által azonban újabb jelentésárnyalatok mutatkoztak meg benne. A *Vasárnapi Újság* cikkének állítása szerint a vendégelőadók repertoárjából ez a színmű kapta a legkevesebb tapsot,³⁹ a szerző mégis ezt tartotta Duse egyik legsikeresebb alkotásának. A cikkíró erőteljes kritikát fogalmazott meg Helmer jellemét illetően, amiből érzékelhető a *Nóra* által bemutatott társadalmi probléma súlyosságának tételezése:⁴⁰ ennek értelmében ugyanis *Nóra* olyan emberrel élt együtt, aki nem szerette őt, aki nem ismerte feleségét, akitől semmit sem várhatott. A cikk a főhős nő lelki és szellemi magasságba való emelésével egyúttal a férj degradálá-

36 „Arról a Nóráról, kit ma láttunk, elhisszük, hogy otthagyja azt a házat, melyben nyolc esztendő telt egy férj oldalán, ki méltatlan volt hozzá. Azt tartottuk eddig erről a szerepről, hogy azok közül való, melyet – különösen második felvonásában a tarantella-tánc jelenetét – lehetetlen olyan hatásosan eljátszani, mint ahogy a szerző megírta. Duse ma az ellenkezőről győzött meg bennünket. [...] Úgy éreztük magunkat, mintha esküdtszékké vált volna a nézőtér, és mindnyájan neki, Nórának, adtunk igazat.” *Duse Eleonora*, *Budapesti Hírlap*, 1892. máj. 2., 3.

37 „A szív és emberi élet legnagyobb törvényei szerint viharzik le ez a nehéz jelenet, melyet a közönség eddig a színpadokon mindenütt hűvösen visszautasított. Itt azonban a kétség nem jelent meg többé a nézők lelkében; egyszerűen elfogadták. Lehet-e annál nagyobb dicsérete egy művésznőnek, mintha el tudja fogadtatni, helyesebben talán: törvényes alapra tudja állítani még azt is, ami úgy, a mint meg van írva, fölötte homályos és az ésszel szembetűnőleg ellenkezik!” *Duse Eleonora*, *Pesti Hírlap*, 1892. máj. 2., 6.

38 STAUD Géza, *Ibsen drámái Magyarországon: Ibsen-drámák budapesti előadásainak és magyar kiadásainak bibliográfiája*, Bp., Antiqua Rt., 1943, 10.

39 ÉE, *Duse Eleonora a népszínházban*, *Vasárnapi Újság*, 1893. nov. 12., 779–780, 779.

40 „Én nem értem, hogy hét évi együttlét után miképp várhatott tőle valami váratlant. Az az ember lelkileg nem élt vele együtt, különben ki kellett volna éreznie, hogy a felesége minden krajcárt megvon a maga szükségleteiből, neki s a gyerekeinek meg semmi se hiányzik. Ez

sát vonta magával, és álságos, hamis, csupán az érzékiség által vezetett emberként mutatta meg Helmert.

A *Fővárosi Lapok* cikke nem tért el a megszokott sémáktól, a már meglévő *Nórával* kapcsolatos véleményektől; a szerző szerint „e részletek kitűnően dicsérik Duse művészetét, de mégsem tudják teljesen megértetni Ibsen képtelen alakját. *Nóra* nekünk még akkor is csak érdekes *nézőjáték* marad, ha Duse játssza, s igazán elfogadhatóvá még az ő természetessége sem teheti”.⁴¹ Ezzel szemben a *Pesti Hírlap* figyelemre méltó kritikát fogalmazott meg *Nóra* ürügyén a nő kiszolgáltatottságot illetően:

„*Nóra* tehát nem egy alak, nem egy egyén, de nem is egy ember. Ismételjük, *Nóra* egy szimbólum, mely a nőiség tiltakozását jelenti a társadalom hipokrizise ellen, mely a nőt a férfi játékszerévé alázza s azután mégis erényeket, elveket követel tőle, melyeknek hiányzik természetes feltétele a női jellem egész etikájában. De hát nem olyan-e a nő, milyenné a férfi akarja tenni? Nem a férfi szerelme idomítja-e át fogékony lelkét s nem az szabja-e meg minden kornak azt az eszményét, melynek sugárzásába szereti foglalni a gyöngye nem kultuszát, a maga koronkénti asszony-típusát, úgy, a mint ízlése, érzékei leginkább hódolnak annak: ma egy *Lucretiát*, holnap egy *Gauthier Margitot*?”⁴²

Duse vendéglőadása olyan új véleményeket hívott elő, amelyek a már megszokott, (annyira nem gyakran játszott⁴³) Nemzeti Színház-féle értelmezésekben minden jel szerint nem léteztek ennyire erőteljesen. Innen magyarázhatók azok a szélsőséges nézőpontok, mint amilyen a *Pesti Napló* színkritikája, amely szerint a főhősnő azért hagyja el családját, „mert a különben derék, kötelességtudó férj és gondos családapa kissé heves hangon tart prelekción arról, hogy másnak a névalírását hamisítani nem szabad”.⁴⁴ Az ironikusnak szánt értelmezés kiállt amellett, hogy „[s]zép és nemes az a gondolat, hogy a nő, akivel a férj csak babázott, de lelki közösségben nem élt, megmutassa annak a férjnek, hogy szembe tud nézni az élet komoly feladataival s az önálló munka és küzdelem révén föl tud emelkedni az erkölcsiség ideális magaslatára”.⁴⁵ A lekezelő hangnem arra is következtetni enged, hogy a cikkírónak milyen képe volt a korai emancipációval kapcsolatban, ho-

az ember nem érez ki semmit, hanem úgy bánik a feleségével, mint valami torkos gyerekekkel, akinek a cukrásznál való tékozlásait vetik a szemére, no meg időnként leereszkedő fölényvel meg-megcirógatja őt. Ennek fogalma sincs a *Nóra* lelki értékéről, *Nóra* nem felesége neki, hanem házastársa csupán. Hisz ez az ember csak akkor edeskes, ha kezével érintheti őt, különben durva.” Uo., 780.

41 RD, *Casa di Bambola (Nóra)*, Fővárosi Lapok, 1893. okt. 31., 2475.

42 V, *Duse, mint Nora*, Pesti Hírlap, 1893. okt. 31., 6.

43 1892-ben 1-szer, 1893-ban 2-szer játszották a Nemzeti Színházban, vö. *A Nemzeti Színház műsorlexikona: 1837-től 1941-ig*, kiad. HAJDU Algernon László, bev. HARASZTI Emil, Bp., 1944, 151.

44 ROBIN, *Nóra: Duse ötödik föllépése a Népszínházban*, Pesti Napló, 1893. okt. 31., 8–9, 8.

45 Uo.

gyan gondolkodott a *nő – anya – feleség* szerepköröket illetően.⁴⁶ A szerző kitarzott emellett, hogy Nóra cselekedete csakis valótlan lehetett, amelynek gondolata nem férhetett össze semmilyen erkölcsös, önfeláldozó anya felfogásával. Mindeközben szerinte a főhősnő valós helyzetben bizonyára visszamenne gyermekeihez, s ha a „férj durvaságát talán sokáig nem fogja megbocsátani”, az sem jelentene nagyobb gondot, hiszen „a gyermekeit szeretni fogja és vigasztalást, boldogságot fog találni bennük”.⁴⁷ A dráma cselekményével kapcsolatos fejtegetéseket, aktuális társadalmi helyzetre való alkalmazását követően a cikkíró hangot adott nemtetszésének Duse alakításával kapcsolatban: előző szempontokkal ellentétben épp azt vetette fel az olasz színésznővel szemben, hogy azt az erkölcsi felemelkedést, amelyre Nóra a darab végére eljut, Duse „pattogásaiból” lehetetlen volt kiérezni.⁴⁸

Az 1893-as vendéglőadás-sorozatot élénk vita zárta le, amely a kor két ismert közszereplője között zajlott le a *Budapesti Hírlap* hasábjain. Alfa, azaz Alexander Bernát (filozófus, esztéta, egyetemi tanár) és Geőcze Sarolta (szociológus, intézeti igazgató tanítónőképzőben) véleménye élesen eltért a *Nórával*, tehát a korabeli nőemancipációs törekvésekkel kapcsolatban is. Alexander Bernát elismerte Duse sikerét a darabban, de kitarzott emellett, hogy „Ibsen Nórája egyike a legkegyetlenebb daraboknak, miket valaha írtak”,⁴⁹ azért, mert a színdarab főhősei semmiért sem lelkesednek meglátása szerint, s a norvég szerző a közönség boldog családi életképének illúzióját is elrontja, miközben „e romokon nem diadalmaskodik egyéb, mint a leghidegebb ész okoskodása a nőemancipációról”.⁵⁰ A kettős mérce, amellyel Alexander Bernát értelmezte a darabot, figyelemre méltó: miközben elismerte Duse alakítását (tehát magának a darab előadásának is a legitimitását), a dráma által közvetített üzenetet problémásnak érezte. Alexander Bernát nőemancipációval kapcsolatos meglátására Geőcze Sarolta azt hangsúlyozta válaszában, hogy ezt a *Nóra*-kritikát csak férfi írhatta, majd három „valódi” nősorson keresztül mutatta be, hogy a nőkép, amelyet az Ibsen-dráma bemutat, nem annyira meghökkentő és hamis, mint amennyire azt a kritikus megfestette az olvasók előtt.⁵¹ Ennek következtében Geőcze értelmezte Nóra tragikumát,

46 „Az asszony, igenis, emancipálhatja magát egy férj gyámkodása alól, de nem emancipálhatja magát a teremtés legerősebb érzése a mindenség leghatalmasabb princípiuma: az anyaság alól. Legfeljebb a *szerелеm* ingathatja meg benne ezt a gránitnál szilárdabb alapot, mert a szerelem is végzetesen erős valami; minden egyéb teoretikus háborgás, származzék bármily tiszteletreméltó okból, gyöngye lesz, tehetetlen lesz ezzel a hatalmas ősz-érzéssel szemben. A nő *sértett önértetből* elhagyhatja férjét, de nem hagyhatja el apró gyermekeit, akik lágy, piros arcocskáikat arcához dörzsölik, gyöngye karjaikkal ruhájába csimpaszkodnak és vékony, csengő hangon naponkint százszor is elmondják: mama, mamuci, mamuska! Ha mégis elhagyná, az ősz-természet visszakorbácsolná hozzájuk.” Uo.

47 Uo.

48 „Nóra, joggal vagy jogtalanul, de kitépi magát kötelékeiből és múltjának hadat izenve, magát nagy küzdelmekre szánva, magas erkölcsi álláspontra emelkedik. Ezt a magas lendületet Duse pattogásaiból lehetetlen volt kiéreznünk.” Uo., 9.

49 ALFA [Alexander Bernát], (*Duse mint Nóra*), *Budapesti Hírlap*, 1893. okt. 31. 8.

50 Uo.

51 GEŐCZE Sarolta, *Polémia*, *Budapesti Hírlap*, 1893. nov. 29., 1–3.

igyekezve árnyaltabb képet adni arról, hogy mi is történik a főhősnővel a drámában,⁵² feleletet nyújtva arra is, miként lehetséges, hogy egy anya, miután csalódott házastársában, otthagyja gyermekeit.⁵³ A Geőcze által felállított nemek szerinti véleményfelosztás izgalmas eredményt mutatott, mert gondolatmenetét azzal zárta, hogy „önök, férfiak, ítélnének akárhogy: elöttünk, nők előtt, Nóra mindig igazolva lesz. S a női lelket Ibsennél jobban még nem ismerte senki”.⁵⁴ Az általánosító „férfiak” megszólítás ebben a kontextusban egy sajtószerű „férfi” csoportra volt tehát értendő: azokra, akik a nőkről kialakított kulturális sémáik alapján elképzelhetetlennek vélték, hogy a feleség „ilyen csekélyesség miatt” elhagyja férjét, családját, és új életet kezdjen, miután a számára ismert világban elvesztette hitét.

Alexander Bernát vitát lezáró cikke⁵⁵ mindamellett, hogy újraértelmezte a Nóra-kérdést és a drámával kapcsolatosan felmerült társadalmi problémák aktualitását, személyeskedően, lekezelően hivatkozott Geőcze előző válaszcikkére: „ő neki [Geőczének] a polémia csak pódiumul szolgált, melyről elmondhatta nézeteit, női gyöngédséggel, nagy elméleti erővel és igen szépen”.⁵⁶ Bernát szerint „a házasság intézménye s a társadalom erkölcsse a darab voltaképpeni hőse”,⁵⁷ s Ibsen olyan ördögösen írta meg a drámát, hogy „a naiv nézőközönség nem vette észre, hogy nem a főszereplőkkel kellett volna foglalkozni, hanem a mögöttes, Ibsen által jól megtervezett háttértémával”. Ezután a kritikus nyomatékosította: ő nem azt kérdőjelezte meg, hogy létezhet-e Nórához hasonlatos nő, aki elhagyja családját, hanem azt kifogásolta, hogy a darabban megismert alakok (legfőképp Helmer) nem nyújtanak kielégítő előzményeket arra, hogy elképzelhetővé váljon a főhősnőben végbemenő kiábrándulás a dráma világában.⁵⁸ A Geőcze-féle kijelentéseket pedig élesen cáfolta a kritikus,⁵⁹ miközben deklarálta „férfi” szempontból fogalmazta meg félelmeit az emancipált nő képével szemben.⁶⁰

52 „az ő tragikumában áll, hogy neki ki kell vetkőznie az ő lényéből: neki, a függéshez szokott, mástól tartó, mástól remegőnek kell mások fölött ítélnie. Az ő szubjektív erkölcsi világrendje, az, amelyet az ő naiv, bízó lelke alkotott magának, összeomlott és romjai alá temette a régi Nórá. Az, aki ebből az ítéletnapjából kikerült, az egy megváltozott, megkeményedett Nóra.” Uo., 3.

53 „S önök kegyetlennek mondják Nórárt, hogy a gyermekeit otthagya? Hát arról a kegyetlen kínról van-e önöknek fogalmuk, amit egy szerető körhöz szokott, ragaszkodáshoz, függéshez szokott, egyedül még maradni sem tudó lény érez, mikor ő arra ítéli magamagát, hogy ezután szeretet nélkül, egyedül fogja élni életét? Ez tőle van olyan öngyilkosság, mint mástól, ha a fejébe ló.” Uo.

54 Uo.

55 ALFA [Alexander Bernát], *Az igazi Nóra-kérdés*, Budapesti Hírlap, 1893. dec. 8., 1–4.

56 Uo., 1.

57 Uo., 2.

58 „Ami meg Nórárt illeti, ha minden asszony, aki ellen férje igazságtalan volt, elhagyná őt és családját, akkor olyan nővándorlás volna Európában, amelyhez képest a népvándorlás semmi sem volt. Nóra vagy nem szerette férjét, s akkor a darab előzményei nem igazak, vagy szerette és szereti és akkor meg tud bocsátani. Sokkal nagyobb dolgokat tud megbocsátani.” Uo.

59 Alexander Bernát lezáró cikke még számos hasonlóan szélsőséges, az emancipációval kapcsolatos félelmet tartalmaz, amelyekre a továbbiakban nem térek ki.

60 „Tagadom, hogy »Ibsennél jobban a női lelket még nem ismerte senki«. Nórából s egyéb darabjaiból látom, hogy talán a 21. század asszonyát, a teljesen emancipált nőt ismeri, azaz

A radikalizált Nóra

A *Nóra* újítása, hogy a korabeli népszerű francia drámáktól eltérően morális kérdéssé tette a házasságot mint szerelem nélküli intézményt.⁶¹ Ennek a kérdésfelvetésnek az okán a darab világszerte más és más formákban aktualizálta önmagát, idomulva a lokális társadalmi berendezkedésekhez, a különböző kultúrák feszültségeihez. A *Nóra* épp ebből fakadóan vált megosztó drámává, s kapott ellentmondó kritikákat: sokan dicsérték a kérdésfelvetéséért, míg mások ennek romboló, színházba nem illő voltáért kárhoztatták. Mindeközben az 1890-es évekre, úgy tűnik, egységesen kialakult az a gondolat, hogy a *Nóra* ismerete hozzátartozik az általános műveltséghez. Az 1889-es ősbemutató előtt a *Nórát* olyan drámaként magyarázták, amely a magyarok által nem ismert házasságtípust láttat – ezt a távolságtartó magatartást a későbbiekben sem számolta fel a kritika, mert idegennek érezte a dráma által bemutatott társas viszonyokat. A magyar kritika szerint az Ibsen-művek aktualizálták a „nőemancipációt”, és ennek formáit főleg a polgárosodás, urbanizáció jelein vélték felfedezni, miközben az új viselkedés- és magatartásformák nem az ibseni drámákkal, hanem már sokkal hamarabb, többek között a francia drámák hatására kezdték el megváltoztatni a kialakult sémákat, a magyar társadalom hagyományrendszerét.⁶²

Eleonora Duse vendéglőadásainak kritikái új jelentésekkel gazdagították az 1889–1890-ben kialakult Nóra-kérdést, sőt újra időszerűvé tették azt. Az olasz színésznő Nóra-alakításával kapcsolatban eltérő vélemények jelentkeztek (ez nem meglepő, hiszen eddigre már be voltak járva az Ibsennel s drámájával kapcsolatos klisék). E nézetkülönbségek átértelmezték a főhősnő cselekedetét (sokatmondó, hogy ez már Ibsen 1891-es budapesti látogatása után történt), figyelemre méltó továbbá, hogy ezeket az aktuális nőemancipációs toposzok mentén tárgyalták. A színikritikák alapján úgy tűnik, 1893-ra a magyar közönség sokkal inkább elfogadta Nóra addig erkölcsstelennek bélyegzett tettét, mint azelőtt. Ezt az újfajta magatartást főleg a világhírű Eleonora Duse játékaival kapcsolták össze, amely árnyalta azt a Nóra-képet, amelyet a kritika a P. Márkus főszereplésében játszott színműből már azelőtt is kiért. Az, hogy a korai feminizmussal kapcsolatos diskurzusok aktuálisabbá váltak, és hogy ezeket immár Magyarországon is szé-

képzeli, de a mi nőinket, ahogy mi szeretjük őket, vagy nem ismeri, vagy nem akarja ismerni.”
Uo.

61 Magyar irodalmi példával kapcsolatban lásd T. SZABÓ Levente, *Az erőszak strukturái a Különös házasságban = Uő, Mikszáth, a kételkedő modern: Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoétikájában*, Bp., L'Harmattan, 2007, 171–199, PETRASOWSKY Anna, *Sikertelen perből Különös házasság*, Miskolci Jogi Szemle, 2017/2, 74–90. http://www.mjsz.uni-miskolc.hu/201702/7_petrasowszkianna.pdf [utolsó letöltés: 2019. február 22.]

62 „De a darabok [francia drámák] hangja, környezete, alakjai mégsem maradtak hatás nélkül közönségünkre, mert a »nyugatot«, a »civilizációt«, a modern nagyvárosi életformát s az imádott Párizs levegőjét sóvárogta bennük a mi fiatal Budapestünknek városiasodó közönsége.” PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története*, I, Bp., Magyar Történelmi Társulat, 1940, 343.

lesebb körben vitatták meg, mérsékelték a *Nóráról* kialakult előzetes képzeteket, miközben a *Nóra* is beleszólt a korabeli nemi szerepek alakulásába. Az 1890-es évek korai feminizmussal kapcsolatos diskurzusainak terjedése és szélesebb körben való megvitatása mérsékeltte, megváltoztatta és érthetőbbé tette a *Nóráról* kialakult előzetes képzeteket.

Összefoglaló

A *Nóra* Henrik Ibsen egyik legismertebb drámája, amelyet Magyarországon elsőként a budapesti Nemzeti Színház társulata mutatott be 1889. október 4-én, egyik legnépszerűbb színésznőjével, P. Márkus Emíliával a főszerepben. Az előadás fogadtatása vegyes volt: míg a kritikusok és nézők egy része örült annak, hogy végre világhírű, modern, aktuális társadalmi kérdéseket boncolgató művek kerülnek színpadra, addig a másik oldal erkölcsstelennek és a társadalomra negatív hatást gyakorló drámaként értelmezte.

1892–93-ban Eleonora Duse vendéglőadásokat tartott Budapesten, és többek között Nóraként is megmutatta előadói tehetségét a fővárosi közönségnek. Előadásai alkalmat nyújtottak arra, hogy azok a nőemancipációs viták, amelyek már az ősbemutatókor létrejöttek, napirendre kerüljenek, felerősödjenek, és új jelentésárnyalatokkal gazdagodjanak: mit tehet egy feleség, egy anya, ha rájön, hogy nemcsak férjét, de önmagát sem ismeri?

Guest Appearance as Reinterpretation

Eleonora Duse Nora-performances in 1892–93

One of Henrik Ibsen's most well-known plays is 'A Doll's House', which was premiered in Hungary on October 4, 1889, by the National Theatre's company in Budapest, starring one of the most popular actresses of that time – namely – Emília P. Márkus. The performance triggered ambivalent responses from the audience: while some critics and viewers were delighted to see it as a world-famous, modern work exploring contemporary social issues, the other side viewed it as immoral and a drama that had a negative impact on society.

In 1892–93, Eleonora Duse was invited for some guest appearances in Budapest and among other plays she showed her talent in the role of Nora to the Hungarian audience. Her presentations provided an opportunity to intensify and to add new nuances of meaning to the debate on female emancipation that had already arisen at the time of the premiere: what can a wife, a mother do if she realizes that she knows neither her husband, nor herself?