

A KERESKEDŐ, AZ APÁCA ÉS A KULTURÁLIS TRANSZFER

*Max Reinhardt és a középholland irodalom recepciója
Magyarországon¹*

BEVEZETÉS ÉS PROBLÉMAFELVETÉS

1911 decemberében két fontos színháztörténeti eseményre került sor: az ez időben már széles körben elismert Max Reinhardtnak, a huszadik század egyik legmeghatározóbb színházi emberének két új rendezését mutatták be. December elsején került sor Hugo von Hofmannsthal *Jedermann: Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes* (*Akárki: Játék a gazdag ember haláláról*) című művének premierjére a berlini Zirkus Schumann mintegy 5000 nézőt befogadó épületében. Három héttel később Karl Gustav Vollmoeller *Das Mirakel* (*The Miracle*) című pantomimjátékát mutatták be Londonban.² Sajátságos, hogy a két darab bemutatóját – amelyek a későbbiekben a színházi zseni életművében legendává válnak, és nemcsak világhírt, de rendkívüli anyagi nyereséget is hoznak majd – ilyen kevés idő választja el egymástól. Bemutatójuk időpontján kívül azonban számos más összefüggés is van a két darab között. A következő oldalakon szeretném részletesen bemutatni a két produkció történetét, mégpedig két módszertani szemszögből: a keletkezés- és a recepciótörténet egymást kiegészítő perspektíváiból. Egyrésztől szeretném feltérképezni, miképp jött létre a két bemutató, és milyen kapcsolatban állnak a holland irodalmi kánon két alapvető középkori szövegével, az *Elckerlijc*

¹ Ennek a tanulmánynak egy korábbi verziója eredetileg hollandul jelent meg a következő kötetben: RÉTHELYI Orsolya, „De koopman, de non en *cultural transfer*. Max Reinhardt en de receptie van Middelnederlandse literatuur in Hongarije”, in *Praagse Perspectieven*, red. Ellen KROL, Jan PEKELDER en Albert GIELEN, 9–34 (Praha: UP, 2015).

² Heinz KINDERMANN, *Theatergeschichte Europa*, vol. 8 (Salzburg: Otto Müller Verlag, 1968), 463.

(*Akárki*) című, 1500 körül írt moralitással és a kora tizennegyedik században keletkezett Mária-legendával, a *Beatrijsszel*. Másrészt a két darab magyarországi recepciótörténetét fogom közelebbről megvizsgálni.

Az említett esetek mögött húzódó átfogó problémafelvetés az irodalom terjedésének folyamatát, az irodalmi transzferet vizsgálja, ennek változó dinamikáját és mintáit, illetve legfontosabb szereplőit: mind az egyéneket, mind az intézményeket. Konkrétan két kérdésre keresek választ. Az első általánosabb, és a régi szövegek terjedésének sajátosságaira helyezi a hangsúlyt: a recepciókutatás milyen sajátosságait tudja feltárni a régi szövegek terjedésének a nemzetközi kontextust vizsgálva? A második kérdés a kulturális transzfer folyamatának sajátosságaira és a kulturális közvetítő szerepére irányul: mennyire beszélhetünk a vizsgált esetekben egyáltalán a holland nyelvű irodalom magyarországi recepciójáról? Vagy inkább egy közös középkori kulturális örökség továbbéléséről lenne szó, amely a huszadik század elején európai viszonylatban népszerűvé vált? Másképp fogalmazva: lehetséges Max Reinhardtra a holland nyelvű kultúra fontos nemzetközi közvetítőjeként tekinteni?

IRODALMI / KULTURÁLIS TRANSZFER ÉS A „PERIFERIKUS IRODALMAK”

A *Beatrijst* és az *Elckerlijc*et, a holland irodalmi kánon két kiemelkedő művét a huszonegyedik századig nem fordították le magyarra.³ Ebből arra következtethetnénk, hogy a két mű magyarországi recepciótörténetéről keveset lehet elmondani a recepció hiányának esetleges okain kívül. És mégis, a *Beatrijs* és az *Elckerlijc* történetei széles körben ismertek és népszerűek voltak Magyarországon a huszadik század első felében, annak ellenére, hogy a holland szövegek maguk ismeretlenek maradtak. Az *Elckerlijc* esetében az ismertség átnyúlik a huszadik század második felébe, egészen napjainkig bezárólag. Ez pedig elsősorban Max Reinhardt *Jedermann* és *Das Mirakel* (*The Miracle*) produkcióinak köszönhető, amelyek Magyarországon is nagy népszerűségnek örvendtek.

³ A *Beatrijs* magyarul 2012-ben jelent meg Rakovszky Zsuzsa fordításában egy Daróczy Anikó és Réthelyi Orsolya által vezetett fordítói projekt eredményeképpen. Ld. RAKOVSZKY Zsuzsa, DARÓCZY Anikó és RÉTHELYI Orsolya, szerk., *Beatrijs. Egy apáca története* (Budapest: L'Harmattan, 2012).

Nem igazán meglepő, hogy az *Elckerlijc* és a *Beatrijs* szövegét a huszonegyedik század elejéig nem fordították le magyarra. A magyar és a holland kultúra távol áll egymástól, nyelvileg sem tartoznak ugyanabba a családba. Mindkét nyelv Európa úgynevezett „kisebb” vagy „periférikus” nyelvei közé tartozik, ami általában megfelel a kisebb nyelvi közösségek irodalmi mezőjének.⁴ A kulturális transzfer hierarchiájában a periférikus irodalmakat általában importáló irodalmakként jellemzik, mert nagyobb százalékban van jelen bennük a kisebb nyelvre való fordítás, mint az ellenkezője, vagyis egy olyan irodalmi mező, ahol az import meghatározóbb az exportnál.⁵ Ezek az irodalmak gyakran nagymértékben támaszkodnak az úgynevezett „centrális” irodalmakra az irodalmi modellek és elemek átvételében. Ezek a „nagyobb” vagy centrális irodalmak közvetítő nyelvként is meghatározóak voltak – elsősorban a huszadik század első felében – a fordítások készítésében, mivel a kisebb nyelvekből való fordításhoz gyakran hiányzott a megfelelő nyelvismeret. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy nem létezett irodalmi kapcsolat a holland és magyar nyelv között. Az alaposabb és szisztematikusabb vizsgálat meglepően sok – eddig jórészt ismeretlen – példát hoz napvilágra arról, hogy a két kultúra milyen gyakran jelenik meg fordításokon és adaptációkon keresztül egymás poliszisztémájában.⁶ Inkább arról van szó, hogy ezek a kapcsolatok véletlenszerűek maradtak, gyakran rövid életű irodalmi divathullámokkal hozhatóak összefüggésbe, és szinte mindig lelkes közvetítőktől függtek, akik – gyakran személyes okoknál fogva, például emigráció következtében vagy a másik kultúrából származó személlyel való huzamosabb együttélés miatt – mindkét nyelvben és kultúrában otthonosan mozogtak.⁷

⁴ Itamar EVEN-ZOHAR, „The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem” and „Translation and Transfer”, in *Polysystem Studies*, a special issue of *Poetics Today* 11, 1. sz. (1990): 45–51; 73–78, 45–46.

⁵ Erről bővebben ld. Elke BREMS, Ton van KALMTHOUT and Orsolya RÉTHELYI, „Dutch on the Move: Studying the Circulation of Smaller Literatures”, in *Doing Double Dutch: The International Circulation of Literature from The Low Countries*, eds. Elke BREMS, Orsolya RÉTHELYI and Ton van KALMTHOUT, 11–26 (Leuven: Leuven University Press, 2017).

⁶ Ld. például GERA Judit, „De intrede van Multatuli in Hongarije”, *Werkwinkel: Journal Of Low Countries And South African Studies* 8, 2. sz. (2013): 97–112; PUSZTAI Gábor, „Tropisch Boedapest? De invloed van Madelon Székely-Lulofs en László Székely op het Hongaarse literaire leven”, in *Van Eeden tot beden: Literaire dwarsverbanden tussen Midden-Europa en de Lage Landen*, red. Kris Van HEUKELOM, Dieter De BRUIN en Carl De STRYCKER, 187–197 (Gent: Academia, 2013).

⁷ Ld. például PUSZTAI, „Tropisch...”

KÉT HÍRES MAX REINHARDT-PRODUKCIÓ

Ahogy már említettem, több hasonlóság is van a *Jedermann* és a *Das Mirakel* (*The Miracle*) között. Max Reinhardt mindkét produkciót tömegelőadásként rendezte meg. Ebben az időszakban Reinhardt először antik, majd középkori darabok rendezésével a görög színház kollektív drámaélményének újraélesztésével kísérletezett a modern közönség számára. Színházelméletében három ideális megjelenési formát határozott meg, és előadásai számára meg is valósította ezt a három helyszínt. Az akkor szokásos színpad mellett kialakította a *Kammerspiele* (1906) intim hangulatát a modern és klasszikus színház kifinomult játéktechnikájához, amely lehetővé tette a színész és a közönség közötti közvetlen kapcsolatot. Ezzel szemben a *Theaters der Fünftausend* (amelyhez például olyan cirkuszépületeket



1. kép. Plakát a *The Miracle* előadásáról az Olympia Hallban, London, 1911 (Gale and Polden, Victoria and Albert Museum, London)

használt, mint a berlini Zirkus Schumann) a valódi művészetet a széles tömegek számára kívánta elérhetővé tenni. Ezek a tömegrendezések vezettek a későbbi *Festspiele* kialakulásához.⁸

Az alkotók számára a *Jedermann* és a *Das Mirakel* hallatlan művészi és anyagi sikert hozott. A huszonegyedik században Reinhardtról a legtöbb embernek elsősorban a *Jedermann* előadása jut eszébe, amely 1920-ban került először a Salzburger Festspiele programjába. Azóta a *Jedermann*t (amely mindig is nagy nyereséget hozott Reinhardtnak és csapatának) szinte megszakítás nélkül játsszák Salzburgban. A *Jedermann* előadások még napjainkban is olyan eseményeknek számítanak, amelyekért az osztrák és nemzetközi elit hajlandó kifizetni a csillagászati árú jegyeket, hogy Jedermann történetén keresztül ritualizált formában szembesüljenek a gazdag emberek sorsával. A két világháború közötti sajtót olvasva feltűnő, hogy hasonló kontextusban, rangos társadalmi eseményként tárgyalják a fesztivált. Talán kevésbé ismert tény, hogy Reinhardt másik megaprodukcója, a *Das Mirakel* még sokkal nagyobb sikernek számított, és nagyobb anyagi nyereséget hozott. A Reinhardt felkérésére a pantomim „szövegkönyvét” megíró Karl Vollmoeller életrajzírója a produkciót húsz éven keresztül folyamatosan aranytojást tojó tyúkként („cashcow”) jellemzi, amely például lehetővé tette Reinhardt számára, hogy a Schloss Leopoldskron kastélyt megvásárolja.⁹

Mindkét produkciót széles körben utaztatták Nyugat- és Közép-Európában, és ez igaz mind a színdarabokra, mind ezek különféle feldolgozásaira: a filmekre, zenés adaptációkra, fordításokra és ezek színházi feldolgozásaira. Ez a *Das Mirakel*re fokozottan igaz, mivel a pantomim műfaja nem ismer nyelvi határokat. Az előadás végigutazta Európát: a premier 1912-ben volt Bécsben, 1913-ban Prágában mutatták be, 1914-ben pedig Berlinben. Az első világháború miatt az amerikai premiert el kellett halasztani 1924-ig. 1931-ig játszották a darabot Európában és az

⁸ KINDERMANN, *Theatergeschichte...*, 366–373.

⁹ „Az 1911–1917-es és 1923–1943-as színpadi produkciókat világszerte legalább nyolcmillióan látták; a filmet óvatos becslések szerint 12–15 millióan látták, tekintettel a megfizethető árra, a forgalmazás hosszú időtartamára és arra a tényre, hogy még a kis vidéki mozikba is eljutott. Így a *Das Mirakel* esetében könnyen számolhatunk olyan közönséggel, amely nagyságában vetekedik napjaink legjobb és legnépszerűbb hollywoodi filmsikereinek nézettségével. Ezért is jelentett milliós sikert a szerzőjének, zeneszerzőjének és rendezőjének, nem is beszélve a két impresszárióról, Cochranról és Gestről. A *Das Mirakel* több mint húsz éven keresztül a szó szoros értelmében fejőstehénnek tekinthető. Ezekben az években Volmoellernek sokszor évente 150.000–200.000 márka nyeresége volt a jogdíjakból; Max Reinhardt ezzel teremtette meg a Leopoldskron kastély megvásárlásának és megőrzésének alapját.” Frederik TUNNAT, *D. Karl Vollmoeller – Dichter und Kulturmanager: Eine Biographie* (Hamburg: Tredition, 2008), 288–289 (a szerző fordítása).

Egyesült Államokban. Az előadásból két filmet is készítettek, az egyiket Michael Carré rendezte Max Reinhardt közreműködésével, és szintén *Das Mirakel* címen mutatták be. Az első filmbemutatóra egy évvel a színházi premier után került sor, 1912 decemberében, ezután egész Európában forgalmazták, ismertsége csak a legsikeresebb és legnyereségesebb hollywoodi sikerfilmekével volt összemérhető. Vollmoeller életrajzírójának számításai szerint a filmet 12-15 millió ember látta.¹⁰ Mindkét előadás tematikája középkori és vallásos. A *Das Mirakel* esetében ez egy Mária-mirákulum, a *Jedermann* esetében az ember felkészülése az utolsó számadásra Isten előtt. Mindkét darab középkori irodalmi művekre támaszkodik, amelyeket lefordítottak, újraírtak vagy feldolgoztak Reinhardt megrendelésére. A középkori tematika nem meglepő ebben az időszakban. Szinte közhelynek számít, hogy a kulturális elit tizenkilencedik század végi elragadtatása a középkor és miszticizmus iránt átnyúlt a huszadik századba is, és sokkal szélesebb körben vált népszerűvé.¹¹ Még fontosabbnak mondható a már korábban említett érdeklődés Európa-szerte a színházi újítók között az új formák, például a tömeg- és szabadtéri előadások iránt, amelyek kiutat nyújthattak a tizenkilencedik század berozsdásodott színházi rendszeréből. Ezek az új formák a színháztörténet virágkorát idézték fel, amelyben a színház még kollektív tömegélményt jelentett.¹² Mindemellert azonban, ahogy ezt az alábbiakban be szeretném mutatni, mindkét mű valamilyen módon visszavezethető olyan középholland irodalmi művekre, amelyeket napjainkban a holland irodalmi kánon meghatározó darabjainak tartanak.

Das Mirakel (The Miracle)

A Beatrijs-legenda komplex fordítás- és átdolgozás-története már a huszadik század elején elegendő kutatási anyagot biztosított két disszertáció számára Heinrich Watenphul és Robert Guiette tollából, és a *Beatrijs Internationaal* projekt *Beatrijs de wereld in* [Beatrijs a nagyvilágban] című kötetének több tanulmánya is részletesen foglalkozik a kérdéssel.¹³ A szövegek bonyolult családfájából számunkra

¹⁰ TUNNAT, *D. Karl Vollmoeller...*, 288–289.

¹¹ Jacqueline BEL, „Middelleeuwen en mystiek in het *fin-de-siècle*”, *Literatuur* 7 (1990): 276–284, 276–278.

¹² Robert L. ERENSTEIN, „De receptie van middeleeuws toneel in de twintigste eeuw”, in *Spel en spektakel*, red. Hans van DIJK, Bart RAMAKERS et al., 282–304 (Amsterdam: Prometheus, 2001), 285–287.

¹³ A *Beatrijs Internationaal* (2009–2012) projekt eredményeit az alábbi kötetben adtuk ki: RÉTHELYI Orsolya, Ton van KALMTHOUT en Remco SLEIDERINK, *Beatrijs de wereld in. Vertalingen en*

pillanatnyilag az első drámai műfajban megírt adaptáció fontos, amelyet Maurice Maeterlinck belga író írt francia nyelven *Soeur Béatrice. Miracle en trois actes* (1901) címmel. A kétnyelvű szerző egy levélben vall arról, hogy művéhez a középholland *Beatrijs* szövegét használta fel, bár feldolgozása – amely a szerzőre jellemző misztikus, szimbolista stílusban íródott – mind tartalmában, mind hangulatában eltér a *Beatrijstól*. Ebben a feldolgozásban a hangsúly a csoda misztériumán és Szűz Mária figuráján van, aki a második felvonásban meg is jelenik szereplőként. A darabban Béatrice bűnei erősen eltúlozva vannak megjelenítve. A középkori *Beatrijs* főszereplőjével ellentétben Maeterlincknél Béatrice élvezi prostituáltként leélt éveit, és legalább az egyik gyerekét saját kezével öli meg. Maeterlinck művét eredetileg librettónak szánta egy zeneszerző számára, aki szöveget kért tőle egy operához, de a szöveg színdarabként vált ismertté. A darab nemzetközi sikert aratott, sok nyelvre lefordították, és sok színház a műsorára tűzte. Az egyik leghíresebb előadása Vszevolod Mejerhold forradalmian szimbolista szentpétervári rendezése volt Vera Fjodorovna Komisszarzsevszkaja Drámai Színházában 1906–1908 között, a színház tulajdonosnőjének főszereplésével. A darab más országokban is sikert aratott, 1921-ben Sarah Bernhardtot méltatták a lapok a New York-i színpadon nyújtott alakításáért.¹⁴

A *Das Mirakel (The Miracle)* címen futó multimedialis megaprodukciót, ahogy ezt már említettük, 1911. december 23-án mutatták be a londoni Olympia Hallban. Reinhardt már 1904-ben megrendezte Maeterlinck *Soeur Béatrice*-ét Berlinben, és innen ismerte az úgynevezett sekrestyés-legendát.¹⁵ A londoni helyszínré a történet pantomim-feldolgozását választotta, mivel a színpad és a közönség közötti hatalmas távolságok miatt beszélt szövegről aligha lehetett szó. A pantomim egy Karl Vollmoeller által megírt történet alapján készült, amihez a zenét Engelbert Humperdinck szerezte. A látványosság egy hatalmas katedrális díszletei között játszódott le kétezer színésszel és táncossal, ötszáz fős énekkarral és kétszáz fős

bewerkingen van het Middelnederlandse verhaal. (Gent: Academia Press, 2013). Heinrich WATENPHUL, *Die Geschichte der Marialegende von Beatrix der Küsterin*, PhD értekezés (Neuwied: Heuser'sche, 1904); Robert GUIETTE, *La légende de la sacristine. Etude de littérature comparée*, PhD értekezés (Paris: Champion, 1927).

¹⁴ RÉTHELYI Orsolya, „Beatrijzen op de planken. Nederlandstalige toneelbewerkingen van het Beatrijs-verhaal in de eerste helft van de twintigste eeuw”, in RÉTHELYI, KALMTHOUT en SLEIDERINK, *Beatrijs de wereld in...*, 263–295, 267–270.

¹⁵ Az úgynevezett sekrestyés-legendája Beatrijs-történet alapja, pontosabban az a történet, amelyet Caesarius van Heisterbach latin exempluma nyomán különböző nyelveken és különböző korokban feldolgoztak. Ld. GUIETTE, *La légende...*

zenekarral. Hatalmas sikert aratott.¹⁶ Az apácát ebben a feldolgozásban egy jellemzően századfordulós *femme fatale* jellemvonásaival ruházták fel. Kísérője egy furulyán játszó *Spielmann*, és tánca halálossá válik a körülötte lévő férfiak számára. Mi sem bizonyítja jobban Reinhardt zsenialitását, mint hogy ebből a szentimentális történetből – az ókori görög dráma kollektív színházélményének újratemtését próbálva elérni – magas szintű drámai művészetet tudott teremteni.¹⁷

Milyen viszonyban áll a *Das Mirakel* a *Beatrijsszel*? A pantomim történetéhez Vollmoeller – saját bevallása szerint – Caesarius von Heisterbach (1180–1240) két középkori exemplumát használta fel, amelyek valószínűleg a középholland *Beatrijs* kiindulási pontját is jelentették. Azonban egyértelműen sokat vett át a sekrestyés-legenda tizenkilencedik századi feldolgozásaiból, leginkább Maeterlinck *Soeur Béatrice*-éből.¹⁸ Maeterlinck darabjának nemzetközi sikere bizonyosan közrejátszott a téma kiválasztásában. Ahhoz is kevés kétség férhet, hogy Vollmoeller történetének főszereplőjét azért nevezte át Megildisre, hogy a *Soeur Béatrice*-hez való hasonlóságot csökkentse, és elkerülje a lehetséges vitákat a szerzői jogokról. Minden erőfeszítése ellenére, hogy a *Das Mirakel* történetét eltávolítsa a *Beatrijs* történetről, a pantomimet Hollandiában egyértelműen a *Beatrijs* adaptációjaként kezelték. Az előadásból készült filmet hollandiai bemutatója után a korabeli közönség szintén a *Beatrijsszel* hozta kapcsolatba.¹⁹

Jedermann: Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes

Az *Elckerlijc* korai és egyébként rendkívül izgalmas fordítás- és adaptációtörténetét jelen tanulmány keretei között nem fogom tárgyalni.²⁰ Gondolatmenetem szempontjából elegendő leszögezni, hogy a tizenötödik század végén keletkezett középholland művet már a tizenhatodik század elején lefordították, illetve átdolgozták angolra, az angol fordítást *Everyman* címmel 1510 és 1529 között adták ki. Az eredetiség kérdése hosszas tudományos vitát eredményezett, de a huszadik század közepe óta általánosan elfogadott tény, hogy a napjainkban nemzetközileg

¹⁶ John L. STYAN, *Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 62–75.

¹⁷ STYAN, *Modern Drama...*, 70–71.

¹⁸ TUNNAT, *D. Karl Vollmoeller...*, 284; STYAN, *Modern Drama...*, 70.

¹⁹ RÉTHELYI, „Beatrijzen...” 280–282.

²⁰ Jan BLOEMENDAL, „Transfer and Integration of Latin and Vernacular Drama in the Early Modern Period. The Case of *Everyman*, *Elckerlijc*, *Homulus* and *Hecastus*”, *Arcadia* 44 (2009): 274–288.

sokkal ismertebb *Everyman* a középholland *Elckerlijc* angol fordítása. Nem egyértelmű, hogy az eredeti középholland művet színpadra írták-e, vagy elsősorban olvasódrámaként szolgált, de az szinte biztos, hogy az angol *Everymant* csak négy évszázaddal a fordítás után vitték először színre. William Poel rendezésében az Elisabethan Stage Society 1901 júliusában adta elő a művet szabadtéri előadás-ként a londoni Charterhouse-ban. A rendezést a korabeli beszámolók szerint a preraffaelita stílus jellemzi, például a flamand falikárpitok ábrázolásai által ihletett jelmezek megtervezésében. Az előadás – amelyben *Everyman* szerepét egy nő játszotta – rendkívül népszerűnek bizonyult. Az 1902–1903 évadban az előadást Gordon Craig díszlet- és jelmezterveivel Ben Greet, a társulat új vezetője New Yorkba, majd az Egyesült Államok több városát bejáró turnéra vitte, ahol az előadást szenzációként fogadták.²¹ Hugo von Hofmannsthal egy 1903-ban írt levélből értesült az előadásról barátjától, Clemens Freiherr zu Franckensteintől, aki személyesen látta a londoni előadást, és erről a levélhez csatolt részletes jegyzetekben tudósította Hofmannsthalat. Válaszleveléből látszik, hogy Hofmannsthalra mély benyomást tett barátja beszámolója: „Az angoloknak nagy szerencsájük van, hogy nem valami régmúltba vesző, hanem a modern preraffaeliták által felvirágoztatott ókeresztény változatra támaszkodhatnak, vagyis, hogy rendelkezhetnek a stilizáltságnak ilyen formába öntött változatával. Úgy hiszem, a mi színházunk hasonló irányba igyekszik fejlődni [...]”²²

Hofmannsthal rögtön hozzá is kezdett az *Everyman* alapján a darab feldolgozásához, de különböző okok miatt 1910-ben még mindig nem készült el vele, pedig Reinhardt már nagyon sürgette. Reinhardt ezért dramaturgiával, Arthur Kahane-nal írat sürgető levelet Hofmannsthalnak: „Most Reinhardt nagyon kéri Önt, hogy komolyan foglalkozzon az *Everymannel*. A misztériumjáték cirkuszi arénában való megrendezése olyan kézenfekvő gondolat, hogy valaki bármelyik nap megelőzhet bennünket: mivel bárki szabadon felhasználhatja az *Everyman* már létező fordítását, nagyon könnyen megtörténhet, hogy az ügy egy másik vállalkozás miatt, mint például ez a szabadtéri színház [Ausstellungstheater], meghiúsul. Másrészt a Circus Schumannban a szezon második felében rendezett

²¹ Michel VANHELLEPUTTE, „Herkunft und Originalität von Hofmannsthals *Jedermann*”, in Hugo von HOFMANNSTHAL, *Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes und Max Reinhardts Inszenierungen. Texte, Dokumente, Bilder*, Hg. Edda LEISLER und Gisela PROSSNITZ, 81–98 (Frankfurt am Main: S. Vischer, 1973), 89.

²² HOFMANNSTHAL, *Jedermann...*, 173 (a szerző fordítása).

előadásaink lehetnek a legerősebb hatásúak, és ez kínálná a legjobb üzleti lehetőséget is.”²³

Ezek után Hofmannsthal hamar befejezte az adaptációt, és a darabot 1911-ben mutatták be *Jedermann* címen.

ADAPTÁCIÓELMÉLET ÉS *TRANSFER STUDIES*

Reinhardt tehát mindkét esetben már korábban szerepet játszott az adaptációk létrejöttében, mindkét esetben létező irodalmi műveket fordítottatott le, dolgoztatott át munkatársaival. Ez jellemző volt munkamódszerére, gyakran dolgoztatott át színpadi előadásra kiválasztott műveket vele huzamosabban együttműködő szerzőkkel. Így fordíttatta le például ugyanebben az időszakban Vollmoellerrel Aiszkhülosz *Oreszteiáját* és Hofmannsthallal az *Oidipusz királyt* Szophoklésztől, és mindkét darabból nagy sikerű előadást rendezett. Ez a folyamat egyrészt általános gyakorlat volt a színházi előadásoknál, másrészt elkerülhetővé tette a már korábban mások által a célnyelvre lefordított szövegek szerzői joga körül kialakuló vitákat. Erre találunk többek között utalást Kahane levelében is. A fordítás és az adaptáció/átdolgozás közötti határ általában nagyon nehezen meghúzható, de drámaszövegek esetében – amelyek a modern fordítás- és adaptációelméletben is különleges státuszt élveznek – még nehezebb elkülöníteni a kettőt.²⁴

A *Jedermann* és a *Das Mirakel* is egyértelműen adaptációk, de létrejöttük körülményeit vizsgálva nem teljesen egyértelmű, hogy ezek a huszadik század elején keletkezett adaptációk milyen eredetinek a feldolgozásai. A *Jedermann* esetében világosabb a kép. Hofmannsthal levelezéséből tudjuk, hogy az *Everyman* színpadra állítása meghatározó hatással bírt a német mű létrejöttére, és első olvasásra egyértelműen láthatóak az angol szöveg és a német feldolgozás közötti szövegszerű hasonlóságok. Az *Everyman* többé-kevésbé szöveghű fordítása az *Elckerlijcken*. A *Jedermann* pedig az *Everyman* felismerhető, de szabadabb adaptációja, amelyben az angol szöveget Hofmannsthal néhány hozzáadott jelenettel, összevont szereplőkkel és más középkori szövegekre való intertextuális utalással

²³ HOFMANNSTHAL, *Jedermann...*, 176 (a szerző fordítása).

²⁴ Marvin CARLSON, „Theatrical performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?”, *Theatre Journal* 37, 1. sz. (1985): 5–11.

dolgozott át. Ez esetben tehát lehetne azt állítani, hogy a *Jedermann* a középholland *Elckerlijcből* két lépésen keresztül leszármaztatható irodalmi termék. A *Das Mirakel* esetében a kép zavarosabb, mivel Beatrix apáca története (vagy más szóval az úgynevezett sekrestyés-legenda) sok formában volt ismert a különböző európai nyelvekben és kultúrákban.²⁵ Tovább nehezíti az összehasonlítást a *Das Mirakel* nehezen elemezhető műfaja, a zenés-táncos pantomim előadás. Így nem definiálható egyetlen stabil szövegforrás, amelyet össze lehetne hasonlítani más szövegekkel.²⁶ A történet cselekménye egyértelmű megegyezéseket mutat Maeterlinck *Soeur Béatrice* című művével, amely viszont dokumentáltan a középholland *Beatrijs* szabad feldolgozása. Emellett még a szerző saját állítása szerint a Beatrix-történet ősen, Caesarius két középkori sekrestyés exemplumán alapszik, amiből a középholland *Beatrijs* is levezethető. Azonban ebben az esetben a történet feltűnő hasonlósága ellenére is óvatosan kell fogalmazni: nem állítható bizonyossággal több annál, hogy mind a *Das Mirakel*, mind a *Beatrijs* a – huszadik század elején is rendkívül népszerű – sekrestyés-legenda ágas-bogas családfájának tagja.²⁷

A fordítástudományon belül az elmúlt években az adaptációelmélet iránt intenzíven megnyilvánuló figyelem ellenére ezen a tudományterületen a terminológia még mindig problémás, kevés konszenzus van a fogalmak használatát tekintve.²⁸ Linda Hutcheon az adaptáció elméletéről írt munkájában az adaptációs folyamat termékének nevezi azt a művet, amely megfelel az alábbi három feltételnek: (1) egy felismerhető másik műnek az elismert átváltása („An acknowledged transposition of a recognizable other work”), (2) az eltulajdonítás / értékmentés kreatív és értelmező folyamata („a creative *and* interpretive act of appropriation/salvaging”), (3) amely az adaptált művel huzamosan intertextuális viszonyban áll („an extended intertextual engagement with the adapted work”).²⁹ Ebből a három feltételből vizsgálatomhoz az első a leghangsúlyosabb, mivel a másik kettő levezethető ebből. Hutcheon definíciója azonban egy felismerhető átváltást feltételez, amely az itt vizsgált estekben nem feltétlenül igaz. Hofmannsthal esetében, aki az *Everyman* fordításáról / átdolgozásáról beszél, még talán igen. Ezt a viszonyt

²⁵ RÉTHELYI Orsolya, Ton van KALMTHOUT en Remco SLEIDERINK, „Beatrijs de wereld in. Inleiding”, in RÉTHELYI, KALMTHOUT en SLEIDERINK, *Beatrijs de wereld in...*, 5–18, 11–12.

²⁶ Vollmoeller és Reinhardt különböző szövegvariációkat készítettek, de ezeket állandóan újraírták az egyes előadásokhoz.

²⁷ RÉTHELYI, „Beatrijzen...”

²⁸ John MILTON, „Translation Studies and Adaptation Studies”, in *Translation Research Projects*, vol. 2, eds. Anthony PYM and Alexander PEREKRESTENKO, 51–58 (Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009), 51.

²⁹ Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation* (New York; London: Routledge, 2006), 8.

a saját adaptációjának címében is elismeri, mivel egy az egyben lefordítja az angol „everyman” szót. Hofmannsthal kortársaihoz hasonlóan abból indult ki, hogy az *Everyman* a moralitás legrégebbi verziója, amelynek a holland *Elckerlijc* „csupán” leszármazott fordítása.³⁰ A *Das Mirakel* esetében azonban Vollmoeller és Reinhardt éppen hogy távolságot látszanak tartani a *Beatrijstól* vagy Maeterlinck *Soeur Béatrice*-étől. Nemcsak az általuk választott cím más, de a főszereplőnek is más nevet adnak, mint a sekrestyés-legendák között megszokott Beatrix név valamilyen verzióját. Ennek ellenére Hollandiában és Belgiumban a közönség és a recenzensek mindkét előadást mint a *Beatrijs* és az *Elckerlijc* adaptációit „ismerik fel”, és ekként is írnak róluk.³¹

Az úgynevezett *Transfer Studies* módszertani rendszerét Roman Jakobson fordításelméleti klasszifikációja és ennek Itamar Even-Zohar által történt kiegészítése nyújtja. Jakobson eredetileg 1959-ben publikált és azóta széles körben ismert rendszere szerint a fordítás vizsgálatánál meg kell különböztetni három folyamatot: az „intralingvális”, az „interlingvális” és az „interszemiotikus” fordítást.³² Even-Zohar Jakobson kategóriáit egy negyedik szinttel egészítette ki, és amellet érvelt, hogy a folyamatokra megfelelőbb a „fordítás” szó helyett a „transzfer” fogalmat használni, mivel ezeknél minden esetben az egyik kulturális rendszerből a másikba való átváltásról van szó.³³ Susan Göpferich Jakobson és Even-Zohar kategóriáit foglalja össze *Transfer Studies* című cikkében.³⁴ Az első kategóriába tartozó, úgynevezett *interlingvális transzfer* az, amit az általánosan használt nyelvben „fordításnak” hívunk. A második kategórián, az intralingvális transzferen belül megkülönböztetünk három alkategóriát, úgymint (1) egy másik közönség (például gyermekek) számára vagy egy más műfajba való átdolgozást, (2) az idő múlása miatt szükségessé váló átdolgozásokat (például színpadi szövegek modernizációja vagy használati utasítások átfogalmazása), illetve (3) a szöveg-optimalizációt (hatékonyságnövelés). A harmadik kategória az *interszemiotikus transzfer*, amely során az információt az egyik szemiotikai rendszerből a másikba

³⁰ Michel VANHELLEPUTTE, „Herkunft und Originalität von Hofmannsthals *Jedermann*”, in HOFMANNSTHAL, *Jedermann*, 81–98, 81.

³¹ RÉTHELYI, „Beatrijzen...”, 270.

³² Roman JAKOBSON, „On Linguistic Aspects of Translation”, in *Translation Studies Reader*, ed. Lawrence VENUTI, 113–119 (New York: Routledge, 2000).

³³ EVEN-ZOHAR, „The Position...”, „Translation...”, 45–51, 73–78, 73–78.

³⁴ Susanne GÖPFERICH, „Transfer and Transfer Studies”, in *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, eds. Yves GAMBIER and Luc Van DOORSLAER, 374–377 (Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2010), 374.

váltják át, például a nyelvet vizuális információvá alakítják át egy regény megfilmesítése során. Az Even-Zohar által megkülönböztetett *inter-szisztematikus transzfernek* nevezett negyedik kategória az a folyamat, amelynek során mind a materiális mind a szemantikai importok beépülnek a fogadó kultúra repertoárjába.³⁵ Sok esetben a különböző transzferfolyamatok egymással kombinálva jelennek meg.

A *DAS MIRAKEL* ÉS A *JEDERMANN* MAGYARORSZÁGI RECEPCIÓJA

Reinhardt már pályájának korai szakaszában is szoros kapcsolatot ápolt Magyarországgal, az ezredforduló után szinte évente vitte turnéra új rendezéseit Bécsbe, Prágába és Budapestre. Első tömeges arénaszínházi előadását, az *Oidipusz királyt* 1911 szeptemberében Budapesten rendezte magyar színészekkel a budapesti Beketow Cirkuszban.³⁶ Ezek a szoros kapcsolatok a *Jedermann* magyarországi recepciójában is jól láthatóak. Közvetlenül a *Jedermann* berlini premierje után Reinhardt 1912-ben Frankfurt-am-Mainba majd Budapestre utaztatta az előadást, ahol a Deutsches Theater vendégjátékként bemutatót új darabnak nagy sikere volt. Egy évvel később Reinhardt a színészeivel újra Budapestre látogatott, és a *Jedermann* ismét másorra került.³⁷ Amikor az előadás 1920-ban a Salzburger Festspiele programjába is bekerült, attól kezdve a magyar médiában rendszeresen tudósítottak róla, mivel a fesztivál a magyarországi elitnek is fontos találkozóhelye volt. Bizonyos előadásokra Reinhardt magyar színészeket is szerződtetett, például Darvas Lilit 1926-tól, és ez szintén figyelmet kapott az újságokban. Két évvel korábban az elismert költő, Kállay Miklós elkészítette a *Jedermann* versformába

³⁵ EVEN-ZOHAR, „The Position...”; „Translation...”, 73; Itamar EVEN-ZOHAR, „Culture Repertoire and Transfer”, in *Translation Translation*, ed. Susan PETRILLI, 425–431 (Amsterdam; New York: Rodopi, 2003), 428.

³⁶ STAUD Géza, *Max Reinhardt*, Szemtől szemben (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977), 23; STAUD, Géza, „Max Reinhardt in Ungarn” und „Zeittafel der Reinhardt Gastspiel und Gastinszenierungen”, in *Max Reinhardt in Europa*, Hrsg. Edda LEISLER und Gisella PROSSNITZ. (Salzburg: Otto Müller Verlag, 1973), 7–31 és 312–319, 316.

³⁷ STAUD, *Max Reinhardt*, 24; STAUD, „Zeittafel...”.



2. kép. Ernst (Ernő) Mátray (1891–1978)
magyar táncos, színész és filmrendező, aki a Spielmann
szerepét játszotta Reinhardt *Das Mirakeljének* színpadi
és filmes változatában (Wilhelm Willinger fotója).

szedett magyar fordítását, és a darabot 1926-tól rendszeresen előadták magyarul is,³⁸ például 1934 és 1938 között a Margitszigeten szabadtéri előadások formájában.³⁹

A recepciónak egy másik formája látható azoknak az erőfeszítésében, akik nem elsősorban a színdarabot, hanem a Festspiele műfaját kívánták Magyarországon meghonosítani. Az eredeti elképzelést, hogy a *Jedermann*t Szegeden vagy Pécsen előadják, hamar követik a tervek, hogy külföldi darab helyett magyar irodalmi és zenei produkció köré rendezzenek Reinhardt salzburgi eseményéről mintázott, tömegeket megmozgató ünnepi játékokat.⁴⁰ Reinhardtot még felkérlik, hogy rendezze meg Madách Imre *Az ember tragédiáját* Szegeden,⁴¹ azonban végül mindkét magyar városban Reinhardt nélkül indítanak be nagy tömegeket megmozgató ünnepi játékokat.

³⁸ Hugo von HOFMANNSTHAL, *Akárki. Játék a gazdag ember haláláról*, ford. KÁLLAY Miklós (Budapest: Genius, 1924).

³⁹ N. N., „Jedermann – A Margitszigeten”, *Színházi Élet* (1933. augusztus 27.): 30–32.

⁴⁰ KEREKES Amália, KINDL Melinda és SZABÓ Judit, „Előszó”, in *Post Festum. Szabadtéri játékok a két világháború között Salzburgban, Szegeden és Pécsen*, szerk. KEREKES Amália, KINDL Melinda és SZABÓ Judit, 13–49 (Budapest: Gondolat, 2009), 35–40.

⁴¹ PAÁL Jób, „Reinhardt professzor a szegedi ünnepi játékokról”, *Délmagyarország* (1931. augusztus 15.), újra kiadva in *Post Festum*, 117–122.



3. kép. Darvas Lili (1902–1974) magyar színésznő a Gute Werke szerepében Max Reinhardt *Jedermann* című előadásában (Salzburger Festspiele, 1926)

A *Das Mirakel* recepcióját egy hasonló történetben lehet összefoglalni. Maeterlinck *Beatrix nővére* 1912-ben jelent meg magyarul a Reinhardt-tal szoros kapcsolatban álló Hevesi Sándor fordításában.⁴² Lehetséges, hogy a darabot elő is adták, erre nem találtam forrásokat. Mindenesetre nem lehet véletlen a fordítás időzítése,

⁴² Maurice MAETERLINCK, „Beatrix nővér”, ford. HEVESI Sándor, *A Hét* 1 (1912): 267–274. A fordítás egyébként – úgy tűnik – nem ismert a modern irodalomtörténetben. A művet Lackfi János újra lefordította *Béatrice nővér* címen. Az utószóban saját fordításáról mint első magyar fordításról ír: „Két dráma, a *Béatrice nővér* és az *Alladine és Palomides* most jelenik meg először magyarul.”

bizonyára összefügg a *Das Mirakel* 1911 decemberében történt bemutatásával. Reinhardt a *Das Mirakel* esetében is igénybevett magyar színészeket, akik a darab különböző előadásában felléptek, és ezért hangsúlyozott figyelmet kaptak a magyar sajtóban. A londoni premier után a darab első kontinentális bemutatóján, a bécsi Rotundában két címszerepet is magyar színészek játszanak. Az ördögi Spielmann szerepét Mátray Ernő (Ernst Matray) formálta meg, aki a filmverzióban is ezt a szerepet kapta. Az apácát ebben az előadásban Fedák Sári játszotta. A *Das Mirakel* a salzburgi fesztiválon is műsorra került. Magyar újságírók jelentették, hogy a szállodák megteltek a magyar társadalmi elit képviselőivel a *Das Mirakel* 1925. évi előadásakor. Reinhardt, aki egyébként évente jelentkezett új darabjaival, valamilyen okból a *Das Mirakel*t csak viszonylag későn, 1927-ben mutatta be Magyarországon, ahol a darabot öt napon keresztül teltházzal játszották.⁴³

Meg lehet tehát állapítani, hogy mindkét előadás széles körben ismert volt, és a közbeszédben is megjelent. Az előadások magyar recepcióját megőrző források vizsgálatánál azonban sehol sem találtam annak nyomát, hogy a két világháború közötti időszakban valaki a darabok németalföldi eredetét vagy kapcsolatát említette volna. Az előadások szellemi szerzőiként minden esetben Reinhardtról vagy Hofmannsthalról írtak. Egyetlen recenzius utalt arra, hogy a *Jedermann* forrása a *Gesta Romanorum* című középkori novellagyűjteményben keresendő.⁴⁴ Még feltűnőbb a németalföldi középkori irodalomra való utalás teljes hiánya, mivel a recenziók szerint a korabeli színházi közönség egy része figyelemmel kísérte a holland és belga színjátszást. Ez látható például Hont Ferenc 1931-ben megjelent cikkében is, amelyben a szabadtéri színjátszás történetét mutatja be, és részletesen elemzi a híres holland rendező, Johan de Meester jr. 1925-ös tömegszínházi előadásait és kísérleteinek elméletét és gyakorlatát.⁴⁵ A második világháború után mindkét mű ideiglenesen lekerül a színpadról. A kommunista ideológia számára a darabok vallásos tematikája nem volt elfogadható.

A két darab jelenlegi helyzetét vizsgálva azonban jelentős különbséget fedezhetünk fel a művek hosszú távú recepciójában. A *Das Mirakel* gyakorlatilag eltűnt a magyar irodalmi köztudatból. Színháztörténeti összefoglalásokban bukkanunk

LACKFI János, „Utószó”, in Maurice MAETERLINCK, *Pelléas és Mélisande*, 217–246 (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1999), 246.

⁴³ STAUD, *Max Reinhardt*, 27; STAUD és „Zeittafel...”

⁴⁴ KÁLMÁN Jenő, „Nemcsak a Salzburgi Ünnepi Játékokon, a Fővárosi Operettszínházban is sikert aratott a Jedermann, a »Gazdag ember« élete és halála”, *Színházi Élet* (1926. október 11.), reprint in *Post Festum*, 437.

⁴⁵ HONT Ferenc, „Szabadtéri színjáték”, *Délmagyarország* (1931. június 14.), reprint in *Post Festum*, 106.

nyomára, például Max Reinhardtnek a magyar színjátszásra gyakorolt hatásának tárgyalásánál. Staud Géza 1977-es monográfiájában például így ír az előadásról: „meséje eredetileg egy flamand legenda, amelyet később Gottfried Keller dolgozott fel a *Szűzanya és az apáca* című novellájában, drámai változatát pedig Maeterlinck írta meg a *Beatrix nővérben*. A pantomim vázlatát Reinhardt Carl Vollmoellerrel íratta meg, zenéjét pedig Engelbert Humperdinck készítette”⁴⁶. Staud nem véletlenül említi épp ezt a két irodalmi művet a sekrestyés-legendák közül, mivel mindkettőt ismerték magyarul. Keller művét a század elején fordította le Váry Dezső, és a Modern Könyvtár sorozatban adták ki. A *Das Mirakel*, sőt a sekrestyés-legendák a huszonegyedik század elejére Magyarországon feledésbe merültek, csak elvétve bukkan fel valamilyen feldolgozása, például Sinkó Veronika gyerekek számára összeállított és gazdagon illusztrált Mária-legendás könyvében.⁴⁷

A szélesebb kontextust nézve azonban a *Das Mirakel* eltűnése a magyar irodalmi repertoárból nem meglepő, mivel a jelek szerint a mű az európai irodalmi emlékezetből is eltűnt. Ennek magyarázatát valószínűleg abban kell keresnünk, hogy az előadásban Reinhardt elengedte a nyelv kötöttségét, hogy ezáltal a programszerűen kitűzött kollektív művészi élményt elérje. Szöveg helyett az előadást erős vizuális hatásokra, zenére és mozgásra alapozta. Ami akkor a – mind szociálisan, mind földrajzi és nyelvi viszonylatban – széles csoportok elérését biztosította, és nem mellékesen nagy anyagi haszonnal járt, az hosszú távon megakadályozta egy mélyebb recepció kialakulását, mivel nem volt stabil szöveg, amelyet le lehetett volna fordítani, és át lehetett volna dolgozni.

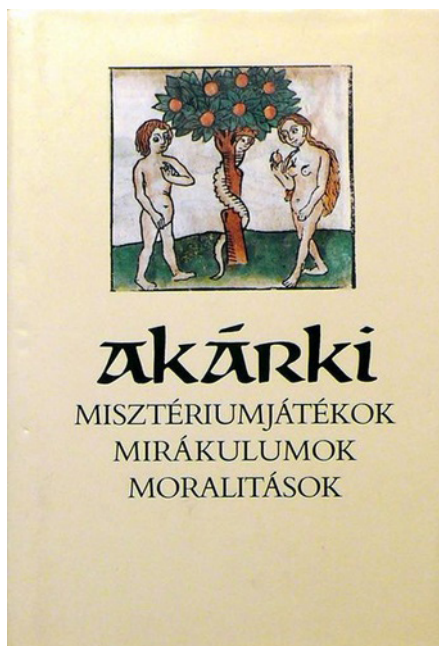
Ezzel szemben a *Jedermann* (*Everyman*, *Elckerlijc*) története mély gyökereket eresztett a magyar kultúrában. Ahogy ezt korábban említettem, 1924-ben megjelent a *Jedermann* fordítása *Akárki. Játék a gazdag ember haláláról* címmel. Hatvan évvel később, 1984-ben megjelent a középangol *Everyman* versbe szedett magyar fordítása Tellér Gyula tollából szintén *Akárki* címmel. A fordítás a középkori drámai műveket összegyűjtő *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások* című kötetben jelent meg, aminek így címadó műve lett.⁴⁸

Az, hogy *Akárki* lett a kötet címe jelzi azt a fontos pozíciót, amit az *Everyman* a huszadik század végén betöltött a világirodalmi kánonban, de egyben azt is

⁴⁶ STAUD, *Max Reinhardt*, 115.

⁴⁷ SINKÓ Veronika, *Titkos értelmű rózsák. Mária legendák* (Budapest: Móra, 2011). Ld. erről még RÉTHELYI Orsolya, „Beatrijs a nagyvilágban. A Beatrijs és a holland irodalmi kánon”, in *Beatrijs. Egy apáca története*, 95–109, 109.

⁴⁸ N. N., „Akárki”, ford. TELLÉR Gyula, in *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, szerk. SZENCZI Miklós, 413–453 (Budapest: Európa Kiadó, 1984).



4. kép. Tellér Gyula magyar *Akárki*-fordítását is tartalmazó kötet (Budapest, Európa Kiadó, 1984)

mutatja, hogy ez a mű jól ismert a magyar irodalmi körökben is, elég vonzereje van ahhoz, hogy címlapra kerüljön, és olvasóközönséget vonzzon. A kötet utószavában az író, dramaturg és műfordító Benedek András a moralitás eredetére is kitér. Szót ejt Németalföldről, de korának tudását tükrözve eldöntetlen kérdésként tárgyalja a prioritást: „Nem dönthető el, hogy a Németalföld volt-e az *Akárki* című moralitás szülőhelye, vagy Anglia. Itt is, ott is játszották már a XV. század végén, majd hamarosan Európa-szerte, s ma is évente színre kerül a salzburgi dóm előtt Hofmannsthal átdolgozásában.”⁴⁹ A 2007-ben megjelent *Everyman and Its Dutch Original, Elckerlijc* című TEAMS kiadás, amelyben az *Everyman* szövege mellé nemcsak az *Elckerlijc* középholland szövegét, hanem ennek pontos angol fordítását is felvették a szerkesztők, már a címében is hordozza az

⁴⁹ BENEDEK András, „Misztérium, mirákulum, moralitás – és a mai színjáték”, in *Akárki. Misztériumjátékok...*, 540.

Elckerlijc prioritásának üzenetét. A szerzők néhány évvel később online formában is elérhetővé tették a kiadást, amely így a nemzetközi olvasóközönség számára is könnyedén hozzáférhetővé vált. A bevezetőben a szerkesztők röviden bemutatják a művet, és egyértelművé teszik, hogy a tudományos konszenzus szerint a közép-holland *Elckerlijc* az eredeti szöveg. Így egyrészt az *Elckerlijc* státusza megnőtt mint „eredeti” műalkotás – szemben a fordítás, vagyis a leszármaztatott termék alacsonyabb státuszával –, és mivel maga a szöveg is elérhető a modern angol fordításon keresztül, az *Elckerlijc* nemzetközi ismertsége is egyre nő.⁵⁰

A huszonegyedik században így Magyarországon is ismertté vált, hogy az *Elckerlijc* az eredeti szöveg. Még fontosabb azonban, hogy az *Elckerlijc* (*Everyman, Jedermann*) több jelentős magyar irodalmi alkotást is inspirált a huszadik-huszonegyedik század fordulója körül. 1993-ban Kárpáti Péter írt egy nagyon sikeres átdolgozást megtartva az *Akárki* címet. Darabjának elvált női főszereplője Emma, aki egy realiztikusan ábrázolt, de szimbólumokban gazdag késő-kommunista Magyarországon éli életének utolsó időszakát. A darabot máig különböző színtársulatok tűzik műsorra, és angolra is lefordították.⁵¹ Tóth Miklós 2013-ban megvédett disszertációja bizonyítja, hogy a darab napjainkig témát szolgáltat írók és költők újabb és újabb nemzedékeinek. Tóth nyolc modern magyar és nem magyar színdarabot elemez, amelyek mind az *Everyman/Elckerlijc* témának a feldolgozásai.⁵² Az ELTE és a KRE Néderlandisztika Tanszékeinek együttműködéséül megvalósuló fordítói projektben 2014–15 folyamán elkészült az *Elckerlijc* magyar prózafordítása, amelyből Szabó T. Anna költő készített versfordítást. Remélhetőleg a közeljövőben meg fog jelenni az *Elckerlijc* első, eredetiből készült magyar fordítása az *olla vogala / minden madár, Régi németalföldi irodalom* sorozatban Daróczy Anikó és Réthelyi Orsolya szerkesztésében.⁵³ Ugyanebben

⁵⁰ Clifford DAVIDSON, Martin W. WALSH and Ton J. BROOS, „Introduction to Everyman”, in *Everyman and Its Dutch Original, Elckerlijc*, TEAMS, Middle English Texts Series, eds. Clifford DAVIDSON, Martin W. WALSH and Ton J. BROOS, 1–14 (Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2007), 1.

⁵¹ KÁRPÁTI Péter, „Akárki. Morálitászjáték”, *Színház drámamelléklet* 3 (1993); KÁRPÁTI Péter, „Everywoman”, in *Hungarian Plays: New Drama from Hungary*, ed. László UPOR (London: Nick Hern Books, 1996); KÁRPÁTI Péter, „Akárki. Morálitászjáték”, in KÁRPÁTI Péter, *Világvevő. Öt színdarab*, 227–294 (Pécs: Jelenkor, 1999). A modern magyar recepcióról ld. még: RÉTHELYI Orsolya, „*Elckerlijc, Everyman, Jedermann* and *Akárki* in Hungary. Max Reinhardt and the Transfer of Medieval Dutch Literature”, in *Doing Double Dutch*, 133–152.

⁵² TÓTH Miklós, *Akárki a kortárs európai drámairodalomban*, PhD értekezés (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013).

⁵³ RAKOVSKY, DARÓCZY és RÉTHELYI, *Beatrijs*.

a sorozatban jelent meg 2012-ben a *Beatrijs* verses fordítása Rakovszky Zsuzsától. Az *Elckerlijc* magyar fordításának megjelenésével új fejezet nyílik a németalföldi irodalmi kánon e fontos művének magyarországi recepciójában.

ÖSSZEGZÉS

Első kérdésemben a régi irodalom recepciójának sajátosságos jellemzőit igyekeztem meghatározni, és olyan módszertani megközelítést választani, amely ennek tanulmányozására a legalkalmasabb. Ebben a kérdésben egyelőre még csak óvatos részkövetkeztetéseket tudok megfogalmazni. Az *Elckerlijc/Everyman*ben és a *Beatrijs*ben közös, hogy mindkét mű Európa számos nyelvén és kultúrájában megjelenő régi történetet dolgoz fel. Ezáltal elterjedésük kevésbé hasonlatos a modern irodalmi művek recepciójához, és közelebb áll ahhoz a csoporthoz, amit Aleida Assmann jól ismert fogalmával „schriftliche folklore”-nak hívunk magyarul is.⁵⁴ Ezeket a történeteket a nyitottság, a forma variabilitása, ismeretlen szerzők jellemzik. Az ebbe a csoportba tartozó irodalom több lehetőséget ad a változtatásokra, a nagyobb átdolgozói szabadságra. Hasonló jellemzőket találunk a gyermekirodalomnál is, leginkább a mesék vagy régebbi történetek esetében, amelyek közös intellektuális értéként mindig új formában bukkannak fel.⁵⁵ Hugo von Hofmannsthal feltűnő módon éppen ezeket a jellemzőket hangsúlyozta a *Jedermann* első kiadásának előszavában: „Azt mondják, hogy a német népmeséknek (Hausmärchen) nincs szerzőjük. Szájról szájra terjedtek, míg hosszú idő múlva, amikor fennállt annak veszélye, hogy elfelejtik őket, vagy elveszítik valódi arcukat a változások és kiegészítések miatt, két férfi végül leírta. Ilyen mesének tekinthetjük azt a történetet is, amikor Jedermann/Akárkit beidézik Isten ítélőszéke elé. A középkorban sok helyen sok változatát adták tovább ennek a történetnek; aztán elmondta egy tizenötödik századi angol is, aki hagyta, hogy az egyéni figurák életre

⁵⁴ Aleida ASSMANN, „Schriftliche Folklore. Zur Entstehung und Funktion eines Überlieferungstyps”, in *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der Literarische Kommunikation*, Hg. Jan ASSMANN, Aleida ASSMANN und Christof HARDMEIER, 175–193 (München: Wilhelm Fink Verlag, 1983).

⁵⁵ Jan van COILLIE, „Nibble, nibble like a mouse. Who is nibbling at the source text’s house? Retranslating fairy tales: untangling the web of causation”, in *Retranslating Children’s literature*, eds. Virginie DOUGLAS and Florence CABARET, 39–52 (Wien: Peter Lang, 2014).

keljenek a színpadon mindegyik saját szavait mondva, és így az egész elbeszélést a szereplőkkel mondatja el. Ezt egy holland követte, majd tanult németek, akik ugyanannak a történetnek az elbeszélésére a latin vagy a görög nyelvet használták. Egy ilyenre támaszkodva írta Hans Sachs vígjátékát a haldokló gazdag emberről. Ezek a feldolgozások azonban nem olyanok, amilyeneket a német nép használhat, hanem a tanultság holtvizében sodródhatnak. Ezért ismét megpróbáltuk szerényen újra életre kelteni ezt a minden időkbe tartozó és örökérvényű mesét.⁵⁶

Emellett nagy jelentőséget tulajdonítok annak, hogy mindkét mű esetében ismeretlen szerzővel van dolgunk. A Hofmannsthal által nyomatékosan emlegetett teljes átdolgozói szabadság nagy mértékben összefügg az „eredeti” szöveg szerzőjének ismeretlenségével. Így mindenki kisajátíthatja a történetet, és szerző hiányában saját magát tüntetheti fel az új átdolgozás „szerzőjeként”. Az *Oidipusz király* címlapján, amelyet Hofmannsthal Reinhardt kérésére egy hasonló folyamat során dolgozott át a rendező híres tömegszínházi produkciójához, a mű Hofmannsthal fordításaként van megnevezve: „Szophoklész. *Oidipusz király*. Hugo von Hofmannsthal által lefordított és az újabb színpad számára átdolgozott tragédia.”⁵⁷ Mivel ennek az antik drámának a szerzőjét ismerjük, az átdolgozó a fordító – kevesebb presztízst hordozó – pozíciójába került.⁵⁸ Anonim szerzők irodalmi alkotásainál azonban erre nincs szükség, és a leszármazott műre inkább az átdolgozó szellemi tulajdonaként tekintenek.⁵⁹ Az, hogy Hofmannsthalra a *Jedermann* esetében szerzőként, az *Oidipusz király* esetében pedig fordítóként tekintünk, nyilvánvalóvá teszi, mennyire nehéz meghúzni a határt a két csoport között. Ez azt is jelenti, hogy a művek besorolása egyik vagy másik csoportba gyakran nem függ össze az átdolgozás folyamatával vagy az eredményével, hanem esetleges formális körülmények határozzák meg, például az a történelmi körülmény, hogy fennmaradt-e egy mű szerzőjének a neve vagy sem. Mivel a szerző nevének hiánya a régi irodalmi művekre jellemző, ezt is tekinthetjük egy a csoportra jellemző sajátosságnak.

Tekinthetünk-e a magyar irodalom felől nézve Max Reinhardtra mint a középkori németalföldi irodalom közvetítőjére? Hutcheon definícióját és három feltételét elméleti kiindulási pontként használva Reinhardt művei nem felelnek meg teljesen az első pontban megfogalmazottaknak, amelyek az adaptációt „egy

⁵⁶ HOFMANNSTHAL, *Jedermann*, 103 (a szerző fordítása, R. O.).

⁵⁷ SOPHOKLES, *König Ödipus. Tragödie*. Übersetzt und für die neuere Bühne eingerichtet von Hugo von HOFMANNSTHAL (Berlin: S. Fischer, 1911).

⁵⁸ Susan BASSNETT, *Translation Studies* (New York; London: Routledge, 2002), 45.

⁵⁹ Ugyanezt a folyamatot láthatjuk Maeterlinck *Soeur Béatrice*-e esetében.

felismerhető másik műnek elismert átváltása”-ként definiálják. A Hutcheon által az adaptáció egyik céljaként emlegetett „palimpszesztusban rejlő intertextuális élvezet” indukálása helyett nála inkább volt szó arról a régi gyakorlatról, amelyben az alkotó olyan régi történeteket keres, amelyek alkalmasak arra, hogy a kortárs közönség számára vonzó, kísérleti formában átdolgozza azokat. Reinhardt gyakorlati és anyagi okokból régi, jól ismert történeteket íratott át azokkal az író kollégáival, akikkel huzamosabban együttműködött. A *Das Mirakel* és a *Jedermann* esetében ez könnyen ment, mivel mindkét mű eredeti szerzője ismeretlen – ahogy ez sok középkori műre igaz –, és különböző formában voltak ismertek Európában. Reinhardtnak nem filológiai vagy irodalomtörténeti célja volt ezzel, „elismert átváltás”-ról nem nagyon volt szó, a *Beatrijs* esetében hangsúlyosan nem. Ráadásul Reinhardt és szerzői valószínűleg nem ismerték a középholland *Elckerlijc* et és a *Beatrijst*, vagy ha ismerték is ezeket a műveket, az „eredeti” valamilyen leszármazott szövegének tekintették őket. Tehát egyértelműen kijelenthetjük, hogy Reinhardték nem tekinthetőek a középholland irodalmi kincsek tudatos európai (és transz-atlanti) népszerűsítőinek.

Reinhardt bizonyosan nem egyedülálló annak felismerésében a századelőn, hogy a középkori irodalmi anyagot sikerrel színpadra lehet állítani. Ez látszik a *Soeur Béatrice* és az *Everyman* színpadi sikeréből. De gondolhatunk a holland színház-történet hasonló eseményeire, például Eduard Verkade és Willem Royaards úttörő *Elckerlijc* rendezésére, amelyet a modern holland–flamand színház születésének tartanak.⁶⁰ Egész Európára jellemző az a tendencia ebben az időszakban, hogy izgatja a rendezőket a középkori anyag színpadra vitelének lehetősége, és keresik, milyen témák és műfajok a legalkalmasabbak erre. Reinhardt mégis kulcsfigurának tekinthető ebben a jelenségben. Egyrészt mivel ezt az általánosan jelentkező érdeklődést tömeg- és fesztiválelőadásaival vagy az anyag filmre adaptálásával széles közönség számára elérhetővé és népszerűvé tette. Másrészt kulcsszerepet játszott az új témák és formák közvetítőjeként. Azokban a közép-európai nagyvárosokban éveken keresztül szívesen látott vendég volt, ahol a kulturális elit nagy része a német nyelvet első vagy második anyanyelvként használta. Ha az új témák és formák ezután gyökeret eresztenek, akkor a célnyelvben és a saját kultúrában is fordítókra és átdolgozókra találunk, és „huzamosan intertextuális viszonyba” kerülnek az eredetivel. Ez esetben sikeres, mély recepcióról beszélhetünk.

⁶⁰ Robert L. ERENSTEIN, „Zomerspelen in Laren onder leiding van Royaards en Verkade”, in *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, red. Robert L. ERENSTEIN (Amsterdam: AUP, 1996), 552–559; Michel VANHELLEPUTTE, „Herkunft und Originalität von Hofmannsthals *Jedermann*”, in HOFMANNSTHAL, *Jedermann*, 81–98, 89–90.

A sikeres recepció folyamatának az *Elckerlijc/Everyman/Jedermann* magyarországi fogadtatása szép példáját nyújtja, amit le lehet írni a fentebb említett Roman Jakobson és Itamar Even-Zohar féle módszertani modell segítségével. Reinhardt tömegszínházával a magyar közönség az *Oidipusz királyon* keresztül ismerkedhetett meg, mégpedig mélyebb szinten, mivel a darabot magyar színészekkel játszatta el a budapesti Beketow Cirkuszban. A *Jedermann*t – német nyelven, a berlini Deutsches Theater vendéjátékaként – egy évvel később, 1912 áprilisában mutatta be Budapesten, a Vígszínházban, majd egy évvel később újra elhozta. Az első világháború után a *Jedermann*t lefordították magyarra, majd különböző színházakban és szabadtéri előadásokon játszották. Ebben az időszakban széles körben nyilvános vitákat folytattak a tömegelőadásokról és a – Salzburger Festspiele mintájára kialakítandó – ünnepi játékok magyarországi meghonosításának lehetőségéről. Az első magyarországi ünnepi játékot Szegeden rendezték 1930-ban. Reinhardtot is meghívták, hogy a *Jedermann*t megrendezze, erre azonban nem került sor. Ahogy korábban említettem, később Madách *Az ember tragédiája* megrendezésének ötlete is felmerült. (Ezt végül magyar rendező és produkciós csapat valósította meg.) A szocializmus legkorlátozóbb évei után a *Jedermann*t ismét színpadra állították 1983-ban. Egy évvel később lefordították a középgangol *Everyman*t is magyarra. A rendszerváltozás után Kárpáti Péter a témából a késő szocialista Magyarországon játszódó színdarabot írt, amelyhez mindkét magyarra fordított szöveget felhasználta. Kárpáti színdarabjához megtartja az *Akárki* címet, és ezzel is beleállítja művét az *Elckerlijc/Everyman/Jedermann* hagyományba. Kárpáti *Akárkije* napjainkig népszerű mű, új rendezéseket, recenziókat, tudományos elemzéseket eredményez. A huszonegyedik század elején több más író és költő is adaptálta az anyagot, és átdolgozva értelmező, új műveket hozott létre. Kevesebb mint egy évszázad alatt az *Elckerlijc/Everyman/Jedermann* a magyar irodalmi repertoár szerves részévé vált, a témából leszármazó szövegek – mind az irodalmi, mind a publicisztikai, mind pedig a tudományos regiszterben – szövegek, értelmezések és események komplex hálózatát alkotják. Ehhez a bonyolult hálózathoz vagy családfához tartozik az a tudás, hogy a történet eredeti formája a középholland *Elckerlijc*. Ma a magyar érdeklődő közönség még nem ismeri az *Elckerlijc*et, de már tud a létezéséről.

Az *Elckerlijc/Everyman/Jedermann* recepciójának folyamata a sikeres vagy mély recepció példája, amelyben Jakobson és Even-Zohar kulturális transzfermodelljének mind a négy kategóriája megfigyelhető. Max Reinhardt *Jedermann* előadása ennek a recepciónak az első és meghatározó lépése volt, amely éveken keresztül rezonált Magyarországon, és mozgásba hozta az anyagnak a magyar repertoárba

való integrálását. Az a tény, hogy az *Elckerlijc* – magyarra fordítva és így a magyar közönség számára is elérhető módon – mindeddig nem játszott szerepet ebben a recepció folyamatban, az igazából csak a recepció folyamat kronológiájában elfoglalt helyünkől adódó nézőpont kérdése. Egy fordítás által létrejött irodalmi alkotás sikeres recepciója a célnyelv irodalmi rendszerében összefügg azzal, hogy az új közönség mennyire ismeri fel az anyagot, mennyire létezik egy szélesebb, kapcsolódó szövegekből álló kontextus, amihez az új művet kapcsolni tudja. Ezért bátran megjósolható, hogy a sikeres recepció vonala a jövőben folytatódni fog, amikor egy századnyi recepciótörténetet követően az *Everyman* és a *Jedermann* után az *Elckerlijc* is olvasható lesz magyarul. Max Reinhardtot, aki meghatározó szerepet játszott ennek a szöveghálózatnak a kialakulásában Magyarországon is, talán legpontosabban az *Elckerlijc*, egyben a középkori németalföldi irodalom akaratlan közvetítőjének lehetne nevezni.