

ETO: 821.511.141-24PETŐFI S.
7.035
792
DOI: 10.19090/hk.2020.2.70-85

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

SZILÁGYI Márton

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
XVIII–XIX. századi Irodalomtörténeti Tanszék
Budapest, Magyarország
szimar@caesar.elte.hu

TÖRTÉNETIETLEN VÍZIÓ A TÖRTÉNELEMRŐL

Petőfi Sándor: *Tigris és hiéna*

Unhistorical vision of history

Sándor Petőfi: The Tiger and the Hyena

Neistorijska vizija istorije

Šandor Petefi: Tigar i hijena

Petőfi egyetlen befejezett drámája nem tartozik a szerző népszerű és gyakran emlegetett művei közé. Nem is vált az életmű integráns részévé az értelmezése: Horváth János nagymonográfiájában is alig néhány elmarasztaló szó jut ennek a darabnak, amelyek inkább az írói kudarcot akarják érthetővé tenni. Horváth szavai – bármennyire igazak is – alapvetően az olvasmányként értett színművek kritériumai felől vannak megfogalmazva, s nem a dráma színpadi létmódja felől. Pedig attól, hogy egy darab ilyen típusú szövegalkotással jellemezhető, még lehet működőképes alapanyaga egy előadásnak. Kétségtelen, drámája nélkülözte azt a kreatív színpadi recepciót, amely igazolhatta volna ennek a nyilván formabontó formanyelvnek a létjogosultságát. Ám ez nem jelenti azt, hogy Petőfinek ezen műnemben tett írói kirándulásait ne kellene komolyan venni. S hogy elfelejthetnők Petőfi gyakorlati színházi tapasztalatainak a számontartását a darab elemzésekor.

Kulcsszavak: Petőfi Sándor, 1840-es évek, romantika, színház, történelemértelmezés

Petőfi egyetlen befejezett drámája nem tartozik a szerző népszerű és gyakran emlegetett művei közé. Nem is vált az életmű integráns részévé az értelmezése: Horváth János nagymonográfiájában is alig néhány elmarasztaló szó jut ennek

a darabnak, amelyek inkább az írói kudarcot akarják érthetővé tenni: „A darab egyik főgyöngéje itt is az, hogy a jellem-fejlődés és események hatása helyett ötlet-fordulatok, lyrai szeszélyek lökdösik előre a cselekvényt, s hogy az alakok mindegyike egy-egy lyrikus, ki indulatait, kifejezésre türelmetlenül, folyvást ajkán hordja, nem pedig cselekvő akaratába edzi át” (Horváth 1922, 205–206). Horváth szavai – bármennyire igazak is – alapvetően az olvasmányként értett színművek kritériumai felől vannak megfogalmazva, s nem a dráma színpadi létmódja felől. Pedig attól, hogy egy darab ilyen típusú szövegalkotással jellemezhető, még lehet működőképes alapanyaga egy előadásnak.

Kétségtelen, Petőfi drámája nélkülözötte azt a kreatív színpadi recepciót, amely igazolhatta volna ennek a nyilván formabontó formanyelvnek a létjogosultságát. Ám ez nem jelenti azt, hogy Petőfinek ezen műnemben tett írói kirándulásait ne kellene komolyan venni. S hogy elfelejthetnők Petőfi gyakorlati színházi tapasztalatainak a számontartását a darab elemzésekor.

A *Tigris és hiéna* (1845)¹ bemutatójára nem került sor szerzője életében, ám ennek – kivételesen – nem a színház ellenállása vagy érdektelensége volt az oka, hanem Petőfi önérzete: a darabot ugyan a Nemzeti Színház drámabíró bizottsága színpadra alkalmasnak ítélte és elfogadta, el is kezdődtek a próbái, de maga a szerző vette vissza a drámát, saját állítása szerint azért, mert a színház azt nem bérletszünetben akarta színpadra állítani. Sőt, Petőfi az esetről sajtópolémiát is indított azzal a nyilatkozatával, amely ezt a konfliktust nyilvánossá tette:

Szombaton, április 4-kén kellett volna „Tigris és hiéna” című drámámnak adatnia; de nem került színpadra, mert előtte néhány nappal visszavettem. – Valamelly színházi jó emberem most ezt a hirt terjesztgeti, hogy ők szólítottak föl engem barátságosan darabom visszavételére, minthogy azt megbukástól féltették. – Hazugság, alávaló hazugság! – Lehet, hogy megbuknék művem, ha adnák; de azért vissza nem vettem volna, mert fájdalom, oly körülményekben vagyok, hogy egy pár száz forint jövedelemért eltűrném művem bukását. Méltánytalanságot azonban nem egy pár száz forintért, de egy pár ezerért sem tűnök senki fiától, tudják meg az urak. Azt pedig mindenki el fogja ismerni, hogy méltánytalanság [!] drámámat bérlétfolyamban adni (mint azt akarták), miután az eredeti, sőt a fordított színműveket is először rendesen bérletszünetben adják (Petőfi 1956, 36).

Azaz Petőfi azzal indokolta meg saját gesztusát, hogy a színház nem viselkedett vele tisztességesen, s ebből az eljárásból neki anyagi kára származott

¹ Kritikai kiadása: Petőfi 1952. (Petőfi Sándor Összes Művei IV.) [A továbbiakban: PSÖM IV.]

volna. Ezeket az érveket nyilván nem lehet figyelmen kívül hagyni, különösen Petőfi akkori anyagi helyzetének az ismeretében.² Ám az is biztos, hogy a költőnek ezzel a cikkével, s annak elvi alapozást hangsúlyozó jellegével sikerült az innen kibontakozó sajtóvitát az irodalomból megélni nem tudó írók helyzetére szűkíteni – s ráadásul lehetővé tette ezzel azt is, hogy drámája annak ellenére beszédtema legyen, hogy színpadi bemutatója elmaradt, nyomtatásban pedig még nem volt hozzáférhető (csak 1847-ben jelent meg könyv alakban).³ Mindez jól beleillett Petőfi azon taktikájába, amely a sajtó lehetőségeinek maximális kihasználásával tudja saját maga nyilvános imázsát megteremteni, s ezzel fönntartani a műveire irányuló figyelmet.⁴ Mert azért azt sem szabad elfelejtenünk, amit Petőfi láthatólag egyáltalán nem méltányolt, pedig ez igencsak releváns szempont, hogy ez a darab aligha ígért jelentős kasszasikert, tehát a józan üzleti logika szerint a Nemzeti Színház nem járt el oktanul, amikor a bemutatásnak ezt a formáját vélte megvalósítandónak. Petőfi persze gondolhatta úgy, hogy más műfajban már megalapozott népszerűsége elegendő lesz a színpadi sikerhez is – s ennek valóban lehetett abban szerepe, hogy a Nemzeti Színház vállalkozott a bemutatóra, nem kis kockázatot vállalva. Csak a színház számítása és érdekei nyilvánvalóan ütköztek a szerző véleményével, s ennek a kibontakozó sajtópolémia – amelyben egyébként a színház, feltűnő módon, nem is szólalt meg – ékes bizonyítéka.

Petőfi drámája az évtized legformabontóbb színpadi művei közé tartozik. Műfaji besorolásának a lehetetlensége (vagy legalább nem kielégítő mivolta) jól tükrözi ezt a helyzetet. Mert a szerző „történeti drámaként” határozta ugyan meg, de a művet elemző szakirodalom inkább újabb definíciókkal igyekszik megközelíteni a művet. Mindazonáltal Petőfi saját meghatározásának érdemes komoly jelentőséget tulajdonítani, mert annyit feltétlenül jelez, hogy milyen gyakorlati színházi tradícióba vélhette beilleszteni a szerző a darabot. Hiszen Petőfi azon írók közé tartozott, akik nemcsak a színpad világát és a színpadi hatáskeltés módszereit ismerték bensőségesen, hanem neki arról is pontos tudomása lehetett, hogy egy előadás esetén a Nemzeti Színház milyen szereposztással állíthatná színre a darabot. Azaz éppen azt a konvenciórendszert ismerte igen jól, amely a különböző drámai szövegeket színjátéktípusként felfogva, mintegy előzetes osztályozást is adva a szereposztással és a szerepkörökre szakosodott színészek kiválasztásával, integrálta a Nemzeti Színház repertoárjába.

² Erről lásd Törő 1962.

³ A sajtópolémiát ismerteti: Hojdák 2017 (különösen: 18–23).

⁴ Ezt részletesen elemezte: Margócsy 2011.

ba.⁵ Ez az eljárás azt jelentette, hogy a szereposztás ismeretében már nagyjából meg lehetett jósolni a színpadra kerülő darab előadásának a jellegét, hiszen a színészeket – egészen ritka kivételektől eltekintve – egy újabb feladat nem ösztönözte arra, hogy szokásos szerepkörüket, általános munkamódszerüket és színészi eszköztárukat felülvizsgálják. S ha Petőfi ezzel tisztában volt, akkor arra is pontosan számíthatnia kellett, hogy „történeti drámáját” ekként is fogják majd színre vinni, azaz azokat a konvencionális elemeket alkalmazza a színészek alakításaihoz, amelyeket az ilyen természetű előadásokban megszoktak, s szerintük működőképesnek bizonyultak. Éppen ezért kár, hogy a megghiúsult bemutató tervezett szereposztását nem ismerjük. A *Tigris és hiéna* ennyiben és ezért tekinthető kifejezetten „színházi” darabnak: egy jól ismert társulat jól ismert felfogását provokálja – s ezt a szempontot nem árt számontartani a dráma elemzésekor sem. Petőfi művének ironikus vonása nem kis részben ebben áll: számos mozzanatában a korábbi magyar színházi tradíció elemeit használja föl, ám ezeket gyökeresen más szemléleti keretbe illeszti bele, meglehetősen hatása tehát éppen abból táplálkozik, hogy nem teljesíti be azokat a műfaji elvárásokat és konvenciókat, amelyekre fölkészíti nézőjét, olvasóját. Ezért aztán önmagában már az is kérdéses, eljuthatott volna-e ez a darab egyáltalán a bemutatóig, ha Petőfi nem dönt a mű visszavonása mellett. Illetve, megfordítva a kérdést: nem arra számított-e Petőfi, hogy darabját úgyszólván vissza kell vennie, mert már magán a társulaton sem kérhető számon annak az iróniának az érvényesítése, amely a mű egyik alapeleme?

Persze ezekre a kérdésekre nem remélhetünk választ a fennmaradt források alapján. Egyetlen, igaz, kétes hitelességű nyom mégis van ennek az elemi provokáló jellegnek az észlelésére. Vahot Imre az emlékiratában – tehát évtizedekkel később, a nyolcvanas években – egy rövid megjegyzés erejéig visszautalt a *Tigris és hiéna* próbáira; persze kérdéses már az is, erről ő honnan tudhatott egyáltalán. A tőle megörökített verzió így hangzik:

[Petőfi] „*Tigris és hiéna*” című történeti színműve nem egyéb, mint a francia regényes iskola sikertelen utánzása. Mint ismert költőnk művét akarták azt adni a nemzeti színpadon, de midőn próbát tartottak belőle, midőn a színészek bizarr szerepeik, párbeszédek fölött gúnyosan nevettek, Petőfi oly dühbe jött, hogy színműve kéziratát a sugó kezéből kikapta s azzal elrohant (Vahot 1881, 253).

⁵ Ennek a lehetőségét a színházi gyakorlat XVIII–XIX. századi elemzésében módszertanilag is árnyaltan kidolgozta: Kerényi 1981.

Ezzel a történettel nemcsak az a baj, hogy az eredete bizonytalan, hanem belső szerkezete is kusza kissé: a sűgópéldány elragadása még nem jelenthette a szöveg visszavételét, hiszen a szereppéldányok nyilván továbbra is ott voltak a színészeknél. A Vahottól megörökített jelenet tehát csak egy látványos – akár azt is mondhatnók: teátrális – jelzése lehet annak, amit utána a szerzőnek hivatalosan is meg kellett erősítenie a színház vezetősége számára: hogy ugyanis letiltja a bemutatót. Bár ez utóbbi, aligha kihagyható elemnek a részleteiről már semmit sem tudunk. Egyébként megjegyzendő, Vahot azzal, hogy Petőfi személyes sértettségének tulajdonította a darab visszavonását, utólagosan is hitelrontást követett el, hiszen – láthattuk – a költő egészen másképp, elvi alapú döntést emlegetve magyarázta a tettét. Még akár az is felötlök az olvasóban, Petőfi vajon a nyilatkozatában név nélkül nem Vahotra utalt-e, amikor összefoglalta azt a hazugságnak minősített állítást, hogy „valaki” szerint a bukást elkerülendő vette vissza a drámát. Persze ez egyrészt nem valószínű (hiszen a szöveg éppen Vahot lapjában jelent meg, tehát Vahot ismerte, s egy ilyenféle személyes célzást aligha engedett volna meg), másrészt nem is bizonyítható; ám annyi bizonyos, hogy Petőfi egykorúan utalt egy szóbeszédre, s jóval későbből, emlékező pozícióból egyedül Vahot Imrétől tudunk hasonló állítást idézni.

Ám mindezen forráskritikai tünődések ellenére ez a néhány sor méltó a figyelemre. Kerényi Ferenc is így vélte Petőfi-monográfiájában; ő a következőképpen kommentálta, bár nem idézte szó szerint az állítást: „Vahot Imre említette emlékirataiban [...], hogy a nagy romantikus tirádákhoz szokott színészek furesáلكodva ízelgették szövegeiket...” (Kerényi 2008, 208). Vagyis Kerényi ahhoz tekintette forrásnak Vahot kijelentését, hogy a *Tigris és hiéna* nyelvi-eg normasértő volt. Megítélésem szerint ezzel azonban egyfelől leszűkítjük a forrásszöveg értelmezését, másfelől pedig túlinterpretáljuk. Vahot emlékiratának rosszhiszeműségétől pedig aligha lehet eltekinteni ebben az esetben. S nemcsak ezt a tényezőt kell számba venni az értelmezéskor, hanem érdemesebb a nyelviségnél vagy az alkalmazott dialógustechnikánál általánosabb kérdések irányába mutató megjegyzésként kezelni az emlékezést. Az idegenkedés, amelyről Vahot szavai kétségtelenül árulkodnak, inkább a dráma ironikus potenciáljának szólhatott: Petőfi ugyanis olyasmivel szembesíthette a Nemzeti Színház színészeit, amely egész szerepfelfogásuk felülvizsgálatára kényszeríthette volna őket – s meglehet, erre valóban nem mutatkoztak késznek vagy hajlandónak.

A provokatív jelleg észlelésére van még egy érdekes adatunk, még ha ez konkrétan nem is említi a *Tigris és hiénát*, ám más idesorolható műveket (Jókai és Petőfi életművéből egyaránt) viszont igen. Analógiásan tehát mégiscsak besorolható a dráma fogadtatásának történetébe – mert hát ne feledjük, akkor, amikor

ez a levél íródott, a darab szövege nem is volt hozzáférhető. 1846 nyarán – a dráma majd csak 1847-ben jelenik meg nyomtatásban – Vachott Sándor a következőképpen írt Erdélyi Jánosnak:

Azonban ha az embernek kardja nincs, ökleivel, vagy szelidebben: pusztá kézzel is harcolhat, s némelykor szerencsével. A mi irodalmunkban alkalmasint legtöbb szükség volna öklözni s kevés kivétellel a pusztá kéz is elegendő, mert hiszen nem valami derék készületű katonákkal kellene szembezállnunk. Gondold csak elolvastam Jókay 'Gonosz lélek' című legújabb novelláját a pesti div[at]lapban. Ez is, mint ujabban divat, zúrhanggal végzi a zenét. Egy határtalan semmire kellő dúlong benne elejétől végig a leggyönyörűbb szerencsével, kinek még a költő is segítségére van desperatus világ nézeteivel. Petőfy a 'Hóhér kötelében['] szinte ezt cselekszi. Ezek a fiúk veszedelmesebbé tennék a költészetet magánál az életnél. Ők ugyan azzal állnak elé, hogy az úgy van gyakran az életben is, hogy itt gyakran a gazság ünnepe, míg az erény tiporva szenved. Igen, de az élet fölött, legyen az bár milly visszás, *igazság szolgáltató teremtőt* képzel minden keresztény ember; míg ellenben ők, kik a költészet világa fölött, mint műalkotók, szinte a *teremtő* szerepét viszik, az *igazságszolgáltatás* kötelességét szépen elmulasztják” (Vachott 1960, 273 – kiemelések az eredetiben).

Vachott szavai pontosan azt a kritikusi beállítódást írják körül, amelyet Dávidházi Péter – egy-két évtizeddel későbbi jelenségek kapcsán – a „kiengesztelődés” normájának nevezett; eszerint ábrázolhat ugyan egy alkotó diszharmonikus állapotokat és vigasztalan erkölcsi nihilizmust, de a mű egészének mégiscsak fel kell mutatnia az isteni gondviselés rendjét. Ahogy Dávidházi fogalmazott: „Az irodalomtól [az 1850-es, 1860-as évekre vonatkozik a kijelentés – Sz. M.] elsősorban *kiengesztelődést* vártak: az önmagával, világával és Istenével meghasonlott ember megbékéltetését, a harmónia helyreállítását” (Dávidházi 1992, 221 – kiemelés az eredetiben). Vachott Erdélyihez intézett levele jól mutatja, hogy ez a felfogás már az 1840-es évek hazai kritikusi felfogásában is jelen volt⁶, s hogy éppen a fiatal Jókai és Petőfi voltak azok, akik megsértették ezt a világnézeti jellegű normát. Az említett Jókai-novella és Petőfi-regény mellé nyugodtan odaállítható hasonló szövegalakítási felfogása miatt a *Tigris és hiéna* is – csak erről a drámáról azért nem tudunk ilyesféle

⁶ Arra, hogy ez a norma már jelen volt az 1840-es években is, Korompay H. János Toldy Ferentől hozott több jellemző idézetet, lásd Korompay H. 1998, 34–35.

értékelést idézni az egykorú kritikai recepcióból, mert a darab nem került színpadra, tehát színikritikák nem íródhattak róla, mint megjelent könyvnek pedig nem volt érdemleges visszhangja. Mindazonáltal joggal feltételezhetjük, hogy a *Tigris és hiéna* is ugyanezen norma megsértésében lehetett volna elmarasztalható – a későbbi szakirodalom visszatérő álláspontja a darab elmarasztalásáról ezt igencsak valószínűvé teszi.⁷

A szokásos, beidegződött sémák kijátszása már a darab történet szemléleténél megragadható: Petőfi darabja az Árpád-korból, a XII. századi magyar történelemből veszi a témáját – ez az 1810-es évek magyar lovagdrámáinak a megoldására emlékeztet, amelyek rendre ide (vagy legalábbis a tágan értelmezett magyar középkor világába) nyúltak vissza, ha a német „Ritterdrama” magyar megfelelőjét akarták megteremteni. Mindazonáltal itt egy olyan időszak válik a dráma centrumává, amely nem tartozik a bevett és kedvelt témák közé: II. Bélának és a trónkövetelő Boricsnak a konfliktusa köré szerveződik a mű. Önmagában már ez is szokatlan megoldás persze, de normasértővé azáltal válik, hogy mindez milyen világszemléletet képes megmutatni. Nagy Imre egyik könyvében hosszasan foglalkozott azzal, hogy az 1810-es évek nagyszámú magyar nyelvű drámai műve miképpen teremtette meg a „hazafias dráma” prototípusát, ezen belül sokszínű dramaturgiai és világnézeti modelleket hozván létre; ám ezen sokféleség ellenére is megmaradt a közös pont, a hazafiság mindenekelőtt álló konstrukciója.⁸ Petőfi történelmi anyagát tekintve szinte azonos materiából indult ki (bár ez esetben a választás különössége is jelentőséggel ruházható föl), ám teljes mértékben elmellőzte ezt a szemléleti hagyományt. Nála a lovagdráma morális alapelvei csak negativitásukban vannak jelen: erényes lovagi hős voltaképpen fel sem bukkan a drámában. Olyannyira nem, hogy a dráma szinte tobzódik a végletes szituációkban, akár a színpadon látható eseményeket, akár a szereplők közléséből feltáruló történéseket nézzük is.

A dráma egyik centrális problémája a család s az azon belüli érzelmek végletes eltorzulása. A cselekvény folyamán apránként tárul fel a korábbi események sora, s derül ki, hogy Predszláva, Kálmán király egykori felesége Sámsonnak volt a szeretője, s tőle született két ikerfia közül az egyiket, Boricsot magával vitte Galíciába, a másikat, Sault Sámsonnál hagyta, aki pedig nevelt fiaként bánt vele. Ez a bonyolult családi viszonylat azonban a két fiú számára ismeretlen volt: amikor az első felvonásban Borics a Magyarországról száműzött, de

⁷ Fekete Sándor mindezt Petőfi esetében a francia romantika követésének tulajdonítja (Fekete 1972, 97–103).

⁸ Vö. Nagy 1993, 20–87.

hazatért Saulba botlik, fogalma sincs a köztük lévő rokonságról, mint ahogy arról sem, hogy az igazi apja voltaképpen Sámson. Saul jó darabig szintén nem tudja, hogy ki az anyja és az apja. A két testvér első találkozása rögtön egy párviadalba torkollik; ekkor Saul kiüti a kardot Borics kezéből, de nem használja ki a fölényét. A nagy felismerés az utolsó jelenetekben történik meg, amikor az apa és az anya, valamint a két fiú egy helyen tartózkodik (ez először és utoljára történik meg a darabban), s ekkor Saul, akinek a király felhatalmazásából joga van Sámson élete fölött dönteni, párviadalt ajánl neki, de nem azért, hogy győzzön: a küzdelem során arra törekszik, hogy ebben a harcban apja megölhesse őt. A két párviadal tehát egymást értelmező, ismétlődő szituáció, mindkét esetben Saul az, aki résztvevőként van ugyan jelen, ám hiába lehetne övé a diadal, ő egyik esetben sem akar győzni. Sem akkor, amikor egy általa még fel nem ismert rokona (testvére) az ellenfél, sem akkor, amikor már tudja, hogy a saját apjával kell küzdenie. Tehát leginkább ő fogható fel a lovagi erkölcs képviselőjeként. Sámson, miután megölte a saját fiát, ezután önvédelemből Predszláva döfi le. Az első és utolsó családi együttlét tehát mézszárlásba torkollik. S ennek voltaképpen a dráma vége sem jelenti a lezárulását: a darab úgy ér véget, hogy a család még életben lévő két tagja, Borics és Predszláva áll egymással szemben, karddal a kézben, harcra készen. A függöny lehullása eldönthetetlenül teszi, hogy kettejük közül ki öli meg a másikat.

A dráma címét pedig az első felvonás utolsó dialógusa értelmezi. Az egymást korábban megölni akaró Borics és Predszláva – Borics feleségének, Juditnak a színre való belépése miatt – elkezd egymással nyájaskodni, de utoljára Predszláva visszatekintve azt vágja a fia fejéhez, hogy „Tigris!”, mire Borics azt feleli, „Hiéna!” (PSÖM IV. 158). Ez a jelenet szorosan összefügg a dráma végével, hiszen ez utóbbi esetben az egymás megölésére irányuló szándék csupán azt folytatja, amivel az első felvonás befejeződött. S ilyenformán a dráma címe afféle „egyik kutya, másik eb” jelentésű szólásként értendő.

Borics családjá mellett felbukkan a királyé, Béláé is. A Kálmán királytól megvakított Béla állandóan a szeretetről beszél, s saját testi fogyatkozását akarja erénnyé változtatni, ezért a béke hirdetőjeként tűnik föl. Szerepe látszólag egy funkció betöltésére irányul: királyként ő a drámában ábrázolt világ legfőbb ura. Békeszerető szölamai azonban gyöngeségét és erélytelenségét fedik csupán. Nem válik zsarnokká, sőt szándékai szinte a szentség auráját kölcsönzik neki. Ám a zsarnokság attribútumai rajta kívül jelen vannak, s ezeket éppen ő hitelesíti testi fogyatkozása révén: felesége, Ilona nemcsak őt irányítja, hanem a bosszú nevében át is veszi a szerepét, amikor az aradi országgyűlésen ő adja ki az utasítást a férje megvakításában vétkesek legyilkolására. Béla pedig ezt

nem tudja megakadályozni: a királyi funkciójából következő tekintély és hatalom gyöngébbnek bizonyul, mint fizikai korlátozottsága. Ez a véres leszámolás elővételezi a darab utolsó jelenetében bekövetkező másik gyilkolást is, amely a darab előterében álló család viszonyai között zajlik le. Azaz az önkírtó folyamat a család világában éppúgy jelen van, mint az országos politika szintjén: nincs különbség, a véres bosszú mindent áthat, s voltaképpen ez a struktúráképző erő, amely éppen a tragikum lehetőségét számolja föl. Hiszen az erőszakos halál immár nem képes részvétet vagy egyéb érzelmet kiváltani: automatizálódik. Ráadásul a bosszú eszkalálódása szempontjából az is figyelemre méltó, hogy Béla fia, Géza játék gyanánt az elfogott légy szemét akarja kiszúrni, hiszen az ő apját is megvakították annak idején – azaz az extrém kegyetlenség nemzedéken túlívelő lehetőségnek tűnik, s éppen egy, a királyi trónra esélyes, sőt, királlyá is váló fiúra lesz jellemző; márpedig ez a hatalom világának az erőszakkal való összefüggését és a zsarnokká válás lehetőségét vetíti előre. Ezek az elemek azt teszik láthatóvá, hogy a történelem működése eleve erkölcstelen, kegyetlen és iránytalan.

Az 1840-es évek magyarországi drámaírói törekvései között nem teljesen társtalan ez a világszemlélet. Legközelebbi rokona a fiatal Jókai pályakezdő művében, a néhány évvel korábban keletkezett *A zsidó fiú*ban figyelhető meg, amelyet egyébként Petőfi igen jól ismert, hiszen a szövegét – egy pályázaton való részvétel érdekében – személyesen ő másolta le. Jókai színpadra sosem került drámájában a történelmi periódus kiválasztásával szoros összefüggésben van ez a történelemszemlélet: a II. Lajos kincstárnokáról, a zsidóból kikeresztelkedett Szerencsés Imréről szóló történet a Magyar Királyság széthullását jelentő mohácsi csata előtörténeteként állíttatik be, így az egyik legfontosabb Mohács-toposz, a morális hanyatlás, a széthúzás, a közös haza iránti bűnös közömbösség állapota vetül rá.⁹ Így és ennyiben tehát erősen motiválnak és a hagyomány szentesítette beállítódáshoz kötődőnek bizonyulhatott Jókai történelemszemlélete. Csakhogy Petőfinél nem működött egy ilyen értelmező alakzat, s éppen a választott történelmi korszak természete miatt nem. A Petőfitől ábrázolt periódus tradicionálisan nem hordozta ugyanis a majdan bekövetkező pusztulás elővételezett jegyeit; sőt, az Árpád-kor a magyar nagyság korszakának minősült, legalábbis a XVIII–XIX. századi irodalmi tradíció tárgy története szerint. Az, hogy ebben az időszakban mutatkoztak meg egy értelmetlen, kaotikus és morálisan diszfunkcionális világhallapot jegyei, úgy fogható föl, mint a nemzeti történelem egészének totális értelmetlensége. Hiszen semmiféle alternatíva

⁹ A Mohács-hoz kötődő toposzok irodalmi ábrázolásairól lásd S. Laczkó 2019.

vagy egyéb társadalomszervezési, vagy formációelméleti reménykedés, illúzió nem jelenik meg ellenpontként a darabban. Kazimir Károly máshogy gondolta:

Alaposabb vizsgálat után azonban kiderül: nincs olyan ellentmondás, amely igazolná, hogy Petőfi ebben a drámájában nem volt republikánus. Hiszen II. Béla megvakított, sötétben botorkáló király volt, uralkodásának esztendeiben a gyűlölködésnek és az anarchiának olyan poklát láthatjuk, ami érthetővé teszi, hogy a költő miért, milyen célzattal szerepeltet uralkodót darabjában; ui. éppen azt bizonyítja, hogy a királyság rossz, alkalmatlan államforma (Kazimir 1968, 10–11).

Ez a felfogás, hogy tudniillik a drámában a király uralkodói alkalmatlansága republikánus felfogást takarna, teljes félreértése a műnek, amelyet az sem ment, hogy megfogalmazója gyakorló rendező, s nem irodalomtörténész volt. Persze szolgáljon Kazimir mentségére, hogy nem csak ő vélte így: Martinkó András (1975, 49–69, különösen: 57–58) számos hasonló megnyilatkozást idézett és cáfolt meggyőzően. Azt is mondhatnók, Petőfi radikalizmusa jóval erősebb és koncentráltabb volt, mint ahogy ez a vélekedés állította, mivel hiányzott belőle a reménykedés bármi jobb társadalmi berendezkedésben, számára az egész emberi történelem (s ezen belül az ebben megmutakozó isteni rend) bizonyul kaotikusnak és elviselhetetlennek. Azaz ezen a ponton is egyrészt jóval következetesebb, mint a korszak többi színműve, másrészt tudatosan szembeszegetül egy tradicionális történelemfelfogással. S talán ez lehet a válasz arra az indokolt kérdésre is, amelyet Martinkó a következőképpen fogalmazott meg: „miként jutott eszébe történelmi drámába fogni, az – hacsak nem gondolunk leplezetlenül a hazai és külföldi romantika divatjára, valami akár öntudatlan versengés-impulzusra meg a várható érdeklődésre, azaz az anyagi sikerre s talán a cenzúra tekintetében tágabb lehetőségekre – számomra legalábbis: rejtély” (Martinkó 1975, 63). Ez a választás is hozzátartozhatott a darab erősen provokatív aspektusaihoz.

A darab egymással szemben álló szereplői számára az egyetlen közös értéknek a bosszú bizonyul, a másik, gyakran emlegetett érzelm, a szerelem ugyanis pillanat alatt változandó, rövid életű fogalmat jelöl. A drámában a férfi és nő közötti kapcsolatban sem mutatkozik meg a szerelemnek valamiféle szigorú, zárt, pozitívan megtartó ereje és rendje. Annál is kevésbé egyébként, mert a drámában megjelenített, illetően szituációk egyszerűen korábbi események ismétlődésének tűnnek, nem pedig példa nélküli, egyedi eseteknek. A férjéhez hűtlen Predszláva történetére rímel az, hogy Saul a királynőbe, Ilonába szerelmes, s ezért számúzik is az országból. Borics felesége, Judit pedig férje elől

szintén az egyik alárendelttel, Milutinnal szökik el, amikor az bevallja neki végre a szerelmét. Ezek a történetek kifejezetten azt sugallják, hogy a nők számára kínálkozó magatartásformák közül csak az erényt nélkülöző prostituálás lehetséges – jelentse ez akár a hatalom birtoklásának érdekében történő önfeladást, vagy éppen ennek az ellenkezőjét, a hatalom okozta kényszerektől való szabadulást.

A drámának ezt a sötét és kilátástalan világát mindössze két szereplő szólama ellenpontozza némileg. Egyfelől Saul cinizmusa, amely egy bizonyos ponton egy határozott érték állításába látszik átmenni; nemcsak a lovagi viselkedés bizonyos elemeinek a megőrzésekor, hanem akkor is, amikor élesen és morális érvekre hivatkozva elítéli a hazaárulást. Persze ezt némileg gyengíti, hogy Saul maga is köpönyegforgató, s éppen szólamának ironikussága miatt nehezen vehető komolyan bármely kijelentése; ebben a vonatkozásban Saul Katona József *Bánk bán*jának egyik összetett figurájával, Biberachhal mutat párhuzamokat. Másfelől pedig az udvari bolond, Sülülü figurája az, aki, pozíciójából és szerepköréből fakadóan is, következetesen kitart az ironia mellett, viszont jelenléte – mindössze két jelenetben tűnik föl – túlságosan rövid ahhoz, hogy igazi rezonőr válhatnék belőle – persze ez egyáltalán nem teszi lehetetlenné azt, hogy egy koncepciózus rendezői felfogásban akár némaszereplőként komolyabb szerepet és állandóbb színpadi jelenléteket kapjon, még ha ilyen megoldásra tudtommal nem került is sor eddig a dráma színpadi recepciója során.

Petőfi drámájának parodisztikus jellegéhez ez a két szereplő éppúgy hozzájárul, mint a rémdrámái kellékek halmozása – gondoljunk arra a dialógusra, amelyet a saját fiát először ledöfni készülő Predszláva folytat Boriccsal:

Borics: S mit akarsz, édes anyám,

Predszláva: Meg akartalak ölni, édes fiam.

Borics: Hát ölj meg, ha mersz.

Predszláva: Szerencséd, hogy fölébredtél.

Borics: S így nincs lelked, szembeszállni velem? nincs?

Predszláva: Hm!

Borics: Édes anyám, te oly gyáva vagy, amily gonosz. Megöllek hát én tégedet.

(PSÖM IV. 156)

A dialógus ráadásul ezek után hosszasan folytatódik, s így a jelenet részletesen megmutat egy kidolgozott drámái párbeszéd formájában megmutatkozó tabutörést: a verbálisan már elkövetett anyagyilkosságot, amelyet ráadásul egy tervezett gyermekgyilkosság előzött meg. Az ehhez a jelenethez megkívánt

gestusrendről és testbeszédéről a dráma nem nyilatkozik, szerzői utasítások nincsenek a szöveghez kapcsolva, ám mindez igen sokrétű színészi megoldásokat tesz lehetővé (vagy inkább: tenne szükségessé), éppen a szituáció atipikussága és végletessége miatt. Nyilván egyedül egyfajta realista szerepfelfogás mutatkozhatik illetéktelennek itt, hiszen ezt a viszonylatot a normalitás szabályai szerint aligha lehet ábrázolni.

Ez a jelenet is azt mutatja, hogy a darab szövege éppen a végletessége miatt igen komoly szereplehetőségeket teremt. Még a dialógusok vázlatossága is jelentéssel ruházható föl: a szöveg önmagában nem képes hordozni a drámaiságot, ezt kizárólag egy, erősen a látványra építő rendezői koncepció képes megtenni. Az már más kérdés, hogy ez utóbbira azonban az 1840-es évek magyarországi színháza még aligha volt (vagy lett volna) képes. Vagyis az 1840-es évek színházi feltételrendszere akkor sem tudott volna a darabbal mit kezdeni, ha 1845-ben sor kerül a dráma bemutatójára. Ilyen értelemben Petőfi ösztöne még akkor is jól működött, ha nem előre elhatározott módon és céllal vette vissza a drámáját a Nemzeti Színháztól: a darab bizonyosan megbukott volna, legföljebb a botrány mértéke lett volna kérdéses. A *Tigris és hiéna* előadásához a rendezői színház XIX. század végi megjelenése teremthette volna meg a kereteket és az eszközöket. Az sem véletlen, hogy a darab ősbemutatója éppen erre az időre esett: 1883-ban Kolozsvárott mutatták be először Petőfi darabját, kapcsolódva természetesen a Petőfi-kultuszhoz, de jól érezhetően egy ellenkánon megteremtésének a szándékával (Szabó-Reznek 2016). Bár utóbb ez a lehetőség – a kedvezőtlen fogadtatás és a méltó folytatás híján – elsikkadt, s a kolozsvári bemutató rövid életű kuriózum maradt. S ezen Kazimir Károlynak az 1967-ben, a Körszínházban színpadra állított előadása sem változtatott alapvetően – ennek a produkciónak a kapcsán egyébként a darab rendezője és a jelentős irodalomtörténész, kiváló Petőfi-szakértő Martinkó András között érdekes vita bontakozott ki, amely jól exponálta a színházi és irodalomtörténeti gondolkodás alapvetően eltérő logikáját. Akárhonnan nézzük is azonban, az irodalomtörténeti oldalról vagy a színházi lehetőségek felől, a *Tigris és hiéna* mindenképpen az 1840-es évek egyik legizgalmasabb kísérlete a drámai hatás felszámolásának és újraalakításának. Tünetértékű, hogy ezt nem tudja visszaigazolni mindmáig a színházi gyakorlat, s a darab több mint százötven év után sem tudott masszívan belekerülni a magyarországi teátrumok repertoárjába, az időről időre (nagy ritkán) beköszöntő előadások koncepciói nem is utalnak vissza egymásra, s ha megtennék is, a közönség ezt a hagyomány nemléte folytán nem érzékelné, így a feladatra vállalkozó rendezők mindig azzal az öntudattal fognak bele a darab fölfedezésébe, mintha ők lennének az elsők. S ebbe rendszeresen bele is

buknak. Alighanem azért, mert nem képesek megtalálni azt a színházi formanyelvet és azokat a színészi szerepfelfogásokat, amelyen megszólaltathatók a darab centrális problémái: pedig ma már nem arról lenne szó, hogy a nemzeti romantika történelemfelfogása szerint kellene megkísérelni egy éppen azzal leszámoló dráma színre vitelét.

A darab körül fölsejlő, az eddigi szakirodalomban felbukkanó műfaj-meghatározások éppen ebből a szempontból érdekesek. Mindegyik arra példa ugyanis, hogy miként próbáltak meg az irodalom- és színháztörténészek valamiféleképpen kontextust találni Petőfi művéhez – ami egyúttal azt is jelenti, milyen előadási tradíció keretében lehetne szerintük a darab szokatlan formanyelvét érthetővé tenni. Persze erre a színház felől nem érkezett reflexió, az irodalomtörténeti megközelítéseket nem követte gyakorlati színházi értelmezés. Az egyetlen számottevő kivétel Kazimir Károly nevéhez kötődik, aki nem csupán egy színházi előadást hozott létre, hanem ennek tanulságait megpróbálta értekező prózában, egy könyv keretében is összefoglalni (a kötet az előadás szöveggel együtt Kazimir rendezői naplóját tartalmazza) – ám a Martinkóval folytatott vitája inkább azt mutatta meg, hogy igazi szakmai kommunikáció még ekkor sem jött létre gyakorló színházi rendező és irodalomtörténész között (igaz persze, hogy a műhelynapló tanúsága szerint a darab színpadra állításakor Kazimirknak nem Martinkó, hanem Pándi Pál számított szakmai referenciának). Tehát a párbeszéd meghiúsulásának a felelőssége, noha nyilván ez aligha határozható meg egyértelműen és egyoldalúan, nem Martinkó András terheli. Bár fejtegetései szerint Martinkó is igen kevés erőfeszítést tett azért, hogy megpróbáljon a színház logikája szerint gondolkodni: amikor számos érvet sorakoztatott fel arra, hogy Petőfi lírai világteremtése erősebben érvényesül a szövegben, mint a drámaírói átgondoltság (Martinkó 1975, 53–61), szándéka szerint amellet akart érvelni, hogy a dráma eredendően rossz, pedig csak arra hozott fel – igaz, valóban elgondolkoztató – érveket, hogy egy XIX. századi, normatív drámafelfogásnak nem felel meg Petőfi műve.

Ám a hagyományok – csupán a XIX. századi dráma modellek felől nézve is – sokkal szélesebb körben keresendők. Kerényi Ferenc szerint például a darab a francia romantika egyik közkedvelt dramaturgiai modelljét valósítja meg, a körbekomponált melodramát (Kerényi 2008, 206). Márpedig ha igazat adunk Kerényinek, s melodramaként fogjuk fel a színművet, akkor máris elesik az összes olyan érv, amely a *Tigris és hiénát* a meg nem valósított tragédiaszerkezet és hősalkotás miatt bírálja. Hiszen a melodráma nem igényli azt a szerkesztésmódot és ideálteremtést, amelyet a tragédia műfajától lehet várni. Ráadásul ez

a színmű a Kerényitől azonosított melodramai koncepciót – némileg szokatlan módon – egy kora középkori történet közegében jeleníti meg, s így nem is érvényesülhet másként, csak jelentős anakronizmusok árán (az alapul vett történeti szituáció nem hordozta a családi titkoknak azt a sűrű és zárt rendszerét, amelynek feltárulása a darab cselekvényét adhatná, ennek eléréséhez módosítani kellett a szereplők egymáshoz fűződő rokoni kapcsolatán éppúgy, mint az időbeli viszonyokon). Petőfi ezért nem is jelölhette meg darabjának pontos cselekvényidejét (annak ellenére sem, hogy egy létező magyar király is szerepel a műben, akinek az uralkodása látszólag egyértelműen megadja a korszakot), mi több, konkrét darabbéli helyszín a pontosan datálható, véres aradi országgyűlés. Petőfi mégis egy szokatlan megjelölést alkalmaz: „113*” az az időpont, amikor az események zajlanak. Ez annak a jelzése, hogy a darab igazából az időn kívül játszódik – miközben mégiscsak a történelem zajlik benne, egészében és általánosságban, még a konkrétumok szintjén is időnként. Ez újabb és erősen provokatív reakció arra a műfajra („történeti dráma”), amelyet meghatározásként Petőfi a *Tigris és hiéna* főcíme alá írt.

Mert ez nem úgy és nem azért „történeti” darab, ahogyan ezt a kortársak megszokták.

Nem eszményállító módon, de nem is tragikus hangoltsággal közelít a nemzeti történelem egy általában dicsőnek és kiegyensúlyozottnak ábrázolt korszakához. Nem működteti a hazai és idegen erők dichotómiáját sem, pedig ez is lehetőséget adna hazafias tartalom hordozására. Nem könnyíti meg, egyszerű parabolisztikusságot alkalmazva, az ábrázolt történelmi korszak és a színház jelen idejének egymásra vonatkoztatását. Nem teremt azonosulásra alkalmas tragikus hősokeket. Egyet sem.

Ami mindezek után létrejön Petőfi tollán, az negatív lenyomata annak a történelemfelfogásnak és drámatípusnak, amelyet az 1840-es évek Nemzeti Színháza igényelt volna. Mégsem egyszerű elutasítása az összes eszménynek, hiszen kettőt a *Tigris és hiéna* kiemelten fontosnak tekint: az egyik a hazához való hűség, a másik a lelkiismeret (ráadásul ez a kettő egymással is összefügg, különösen Saul alakjában). Ezzel az állító jellegű felmutatással azonban élesen szemben áll a történelem visszataszítónak és emberellenesnek ábrázolt mivolta. Emiatt ugyanis nincs mód semmiféle megteremtett vagy megőrizhető harmóniára (a szerelem csak eltorzulva mutatkozik meg a darabban, a családi idill meg fel sem bukkan), a személyes jószágot csak rútul kihasználják aljas célok érdekében (Béla király békés szólamai csak bevezetőül szolgálnak egy újabb mézszárláshoz, s ez a bosszú további eszkalálódását vetíti előre).

Márpedig ennek a létállapotnak a pontos és illúziótlan színpadra írása akkor is nagyon komoly teljesítmény, ha maga a darab egykorúan alighanem megbukott volna, s azóta sem találja helyét a magyar színházi gyakorlatban.

Kár lenne elfelejteni, hogy az 1840-es években idáig is eljutott a magyar színműirodalom.

Irodalom

- Dávidházi Péter. 1992. *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusi öröksége*. Budapest: Argumentum Kiadó.
- Fekete Sándor. 1972. *Petőfi romantikájának forrásai*. Budapest: Akadémiai.
- Hojdák Gergely. 2017. „A sors bábjai”: Közelítések Petőfi Sándor drámájához. *Irodalomismeret* (3): 18–36.
- Horváth János. 1922. *Petőfi Sándor*. Budapest: Pallas.
- Kazimir Károly. 1968. *Petőfi a Körszínházban*. Budapest: Magvető.
- Kerényi Ferenc. 1981. *A régi magyar színpadon 1790–1849. (Elvek és utak)*. Budapest: Magvető.
- Kerényi Ferenc. 2008. *Petőfi Sándor élete és költészete*. Budapest: Osiris.
- Korompay H. János. 1998. *A „jellemzetes” irodalom jegyében: Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*. Budapest: Akadémiai Kiadó–Universitas.
- Margócsy István. 2011. Petőfi és az irodalmi gépezet: Petőfi mint modern polgári író. In *Petőfi-kísérletek: Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről*. 52–79. Pozsony: Kalligram.
- Martinkó András. 1975. A Tigris és hiéna körbejárása. *It* 57 (1): 49–69.
- Nagy Imre. 1993. *Nemzet és egyéniség: Drámai irodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái*. Budapest: Argumentum.
- Petőfi Sándor. 1952. Tigris és hiéna. In *Petőfi Sándor szépprózai és drámai művei*, sajtó alá rendezte Varjas Béla. (Petőfi Sándor Összes Művei IV.) 144–200. Budapest: Akadémiai.
- Petőfi Sándor. 1956. Legyen az ember drámairó! In *Petőfi Sándor vegyes művei: Útirajzok, naplójegyzetek, hírlapi cikkek és egyéb prózai írások*, sajtó alá rendezte V. Nyilassy Vilma–Kiss József. (Petőfi Sándor Összes Művei V.) 36. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- S. Laczkó András. 2019. *Új nap, régi fény: Mohács a reformkori magyar lírában*. Pécs: Pro Pannonia Kiadói Alapítvány.
- Szabó-Reznek Eszter. 2016. Meltzl Hugó és a kolozsvári Petőfi-ellenkánon: Kísérlet a „nemzeti költő” regionális újraértelmezésére. *ItK* 120 (2): 215–224.
- Törő Györgyi. 1962. Petőfi anyagi helyzete. In *Tanulmányok Petőfiről*, szerk. Pándi Pál–Tóth Dezső. 41–90. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Vachott Sándor. 1960. *Vachott Sándor Erdélyi Jánosnak* [Tápiósáp, 1846. júl. 9.]. In *Erdélyi János levelezése I.*, sajtó alá rendezte T. Erdélyi Ilona. 273–274. Budapest: Akadémiai.

Vahot Imre emlékiratai [1881]². Budapest: Aigner Lajos.

UNHISTORICAL VISION OF HISTORY

Sándor Petőfi: The Tiger and the Hyena

Petőfi's only completed drama is not one of his popular and frequently cited works. Its interpretation has not become an integral part of the oeuvre: even in János Horváth's substantial monograph, there are only a few unfavourable words about the play, which attempt to make the writer's failure understandable. Horváth's words, however true, are basically worded by criteria for the reading of a play and not performing it on stage. Even though the text of the play can be characterised by such criteria, nevertheless, it can still be adequate material for stage performance. Undoubtedly, his drama lacked the creative stage reception that could justify the existence of this unconventional form of conventional wording. However, this does not mean that Petőfi's excursion into this genre of literature should not be taken seriously, and that his practical theatrical experiences should be neglected while analysing the play.

Keywords: Sándor Petőfi, 1840s, romance, theatre, interpretation of history

NEISTORIJSKA VIZIJA ISTORIJE

Šandor Petefi: Tigar i hijena

Jedina završena Petefijeva drama ne spada među popularna i često spominjana autorova dela. Njeno tumačenje nije postalo integrisani deo opusa: ovom komadu i u velikoj monografiji Janoša Horvata sleduje jedva nekoliko reči osude, koja pre svega želi objasniti piščev neuspeh. Horvatove reči – iako su na mestu – sročene su na osnovu kriterijuma pozorišnih dela shvaćenih kao štivo za čitanje a ne kao delo za scensko izvođenje. Ali komad koji sledi ovakvom principu tekstualnog stvaranja još može da bude delotvorna materija jedne pozorišne predstave. Nesumnjivo je da ova Petefijeva drama nije imala onu kreativnu scensku recepciju koja je mogla opravdati bit ove evidentno revolucionarne jezičke forme. To, međutim, ne znači da ne treba uzimati ozbiljno Petefijeve stvaralačke izlete u taj žanr. Ili da prilikom analize komada možemo da zaboravimo da uzmemo u obzir Petefijeva praktična iskustva sa pozorištem.

Ključne reči: Šandor Petefi, 1840. godina, romantizam, pozorište, tumačenje istorije