



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Mezősi Miklós: Zene, szó, dráma [Review of: M. Mezősi (2006) Zene, szó, dráma: színhátékók és szín(e)változások: a történelem szemantikája Puskin és Muszorgszkij művészi szkepszisében: Az orosz krónikás színmű műfajpoétikai kérdéseil]

Lajosi, K.

Publication date

2008

Document Version

Final published version

Published in

Budapesti Könyvszemle : BUKSZ

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Lajosi, K. (2008). Mezősi Miklós: Zene, szó, dráma [Review of: M. Mezősi (2006) Zene, szó, dráma: színhátékók és szín(e)változások: a történelem szemantikája Puskin és Muszorgszkij művészi szkepszisében: Az orosz krónikás színmű műfajpoétikai kérdéseil]. *Budapesti Könyvszemle* : BUKSZ, 1, 66-69. <http://buksz.c3.hu/0801/09szemle.pdf>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (<https://dare.uva.nl>)

meneutika vagy akár a dekonstrukció számára is.

BARTHA JUDIT

Mezősi Miklós: Zene, szó, dráma

**SZÍNJÁTÉKOK ÉS SZÍN(E)VÁLTOZÁSOK:
A TÖRTÉNELEM SZEMANTIKÁJA PUSKIN
ÉS MUSZORGYSZKIJ MŰVÉSZI SZKEPSZ-
SÉBEN – AZ OROSZ KRÓNIKÁS SZÍNMI
MŰFAJPOÉTIKAI KÉRDÉSEI**

*Kijárat Kiadó, Budapest, 2006. 283
old., 2200 Ft*

Mezősi Miklós *Zene, szó, dráma* című könyve tudományos vákuumba érkezett. A szerző célja olyan átfogó jellegű interdiszciplináris munka létrehozása, amelyben a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* szoros olvasásán keresztül a zene és irodalom egymásra gyakorolt hatását és e viszony specifikumait követi végig a XIX. századi orosz kultúrában. Ahogyan az alcím is jelzi, Puskin és Muszorgszkij alkotói műhelyének összefonódásait és szétágazásait elemezve az orosz történelemábrázolás „szemantikájának” aspektusaira, valamint „az orosz krónikás színmű műfaj-poétikai kérdéseire” kíván rávilágítani a könyv, amely húszéves kutatómunka eredménye.

A XIX. századi orosz kultúráról ebből a szemszögből magyarul még nem született átfogó tanulmánykötet. De általánosabb értelemben is tudományos vákuumba érkezett a könyv, hiszen csak elvétve találunk magyar szerzők által írt olyan interdiszciplináris tanulmányköteteket, amelyek zene és szó, zeneművészet és szépirodalom viszonyát vizsgálják. A kötet kultúrtörténeti és kultúrsemiotikai aspektusa is ritka a magyar szakirodalomban, annak ellenére, hogy az utóbbi időben szokás az egykori „összehasonlító irodalomtudomány” tanszékek és tudományos munkák nevét „kultúrátudományra” cserélni. Kérdés, hogy ez valódi szemléletváltást jelent-e, vagy csupán megkésett és felületes divatmajmolást, amelynek az elmúlt évtizedekben többször tanúi lehettünk a magyar irodalomtudományban.

Az *interdiszciplinaritás* sokszor nem

több hagyományos értelemben vett összehasonlításnál, amely nem a szerkezeti gócpontokat és összefüggéseket veszi górcső alá, hanem csupán az egyes elemek, médiumok jellemzőit és egymásra gyakorolt hatását veti össze. Magyarországon a társadalomtörténethez és néprajzhoz közelebb álló *művelődéstörténet* nevű tudományterületnek van inkább hagyománya. Az 1990-es évek vége táján beszivárgott *Cultural Studies* nem hozott áttörést a hagyományos diszciplinákban. Azt sem mondhatnánk, hogy a Roger Chartier, Robert Darnton és Lynn Hunt nevével fémjelzett *New Cultural History* hazánkban széles körű ismertségnek örvendene. Ezért meglepő és örvendetes ez a könyv: a bölcsészettudománynak olyan szegmensét képviseli, amely Magyarországon többnyire háttérbe szorul.

A kötet három nagyobb részre tagolódik; a könyv végén található az igen hasznos irodalomjegyzék, a témával kapcsolatos háttéranyagok felsorolása, a diszkográfia (CD-k jegyzéke) és kinematográfia (a tárgyalt operák videó- és DVD-jegyzéke). A *Bevezetésben* a szerző ismerteti témáját, és fölvázolja a könyv gondolatmenetének főbb csomópontjait. A második fejezet műfajpoétikai kérdéseket, a *történelmi dráma* és *történelmi opera* jelenségét, sajátos orosz alakulástörténetük és egyes változataik ontológiai sajátosságait vizsgálja. A könyv *Első része* főleg a Puskin dramaturgiai művészetével, valamint a *Borisz Godunov* színdarabbal és operával foglalkozik. A *Második rész* Muszorgszkij *Hovanscsina* című operájának szövegét és zenéjét elemzi úgy, hogy mérlegre teszi a konkrét műelemzések általánosabb műfaj- és íráspoétikai tanulságait is.

Már a bevezető eligazítja az olvasót abban „a virtuális könyvtárban”, ahol megtalálhatók a kötet alapfogalmainak és háttérismereteinek forrásai. Első pillantásra a megjelölt címek és szerzők teljesen esetlegesen kerülnek egymás mellé, és zavarba ejtően bő az az elméleti és történelmi ismeretanyag, amelyet a téma alaposabb megértése állítólag igényel. Az orosz történelmi dráma kapcsán az ókori görög szerzőktől az orosz formalistákon át Nietzscheig sok névvel szembesül az olvasó. A legmelegpőbb mégis Mozart

és Bach említése a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* összefüggésében; az ő művészetüket Muszorgszkij operáinak mélyebb megértése céljából idézi föl a szerző.

Mikor Mezősi Bach és Mozart formateremtő művészetét, valamint Puskin poétikáját hasonlítja össze, a zeneszerzők, akárcsak az orosz költő, a leg-egyetemesebb alakokként tűnnek föl; hiszen Puskin egyszerre képviseli korának összes irodalmi műfaját, a lírát, a prózát és a drámát. Eddig teljesen érthető és helytálló a hasonlat. De az ezután következő rész érvelése, ahol Bach fúgaművésze mint a barokk kor emblémája, Dante *Isteni színjátéka* mint a reneszánsz megtestesítője, a Mozart-opera mint a XVIII. század archetipikus műfaja, illetve a Dosztojevskij-regény Bahtyin által leírt polifóniája kerül egymás mellé ahhoz, hogy végül a Puskin és Muszorgszkij által megkérdőjelezett műfaji határok elemzéséhez érkezzünk el, meglehetősen önkényesnek tűnik, és a sok hivatkozás már-már zavaróan gazdag gondolati kavalkáddá tágítja az elemzést.

A XIX. századi orosz dráma műfajpoétikai változásainak megértéséhez nem lenne feltétlenül szükséges hosszas kitérőket tenni Hérodotosz és Thuküdidész, Pseudo-Longinos vagy éppen Platón gondolatvilágának bemutatására. Ezek a kétségtelenül ropant érdekes szellemi kalandozások ugyanis könnyen elterelik a figyelmet az egyes tanulmányok eredeti témájáról, és igencsak megnehezítik az olvasást. A könyv maga is mintha úgy építkezne, mint egy mozarti zenemű, amely újabb és újabb motívumokat vet föl az eredeti téma kapcsán, hogy a végén minden szál tökéletesen el legyen varrva, és letisztulva belesimuljon az eredeti téma logikájába. Csakhogy a transzpozíciókat és témaváltásokat a zenében könnyebb követni, mint egy önmagát szakirodalomként meghatározó könyvben, ahol a világos argumentációra számító olvasónak nehéz megtalálnia az utat a sűrű gondolati labirintusban.

Mozart operáival, pontosabban a *Don Giovannival*, a könyv második részének utolsó fejezetében találkozunk újra. Fodor Géza Mozart-könyvének (*A Mozart-opera világgépe*. Typotex, Bp., 2002.) megállapításaira hivat-

kozva állítja párhuzamba a szerző Muszorgszkij és Mozart operadramaturgiáját. Mind a *Don Giovanni*, mind a *Hovanscsina* egy-egy műfaj történeti korszakküszöböt képvisel, amelyek a korábbi konvenciókat megbontva új formákat hoztak létre úgy, hogy már a műfaji határok elmosódásának lehetőségeit is beépítették a műbe. A két opera összehasonlítását Mezősi első sorban azzal indokolja, hogy a zene és a drámai cselekmény színpadi megjelenítése mindkét esetben „polifonikusan” viszonyul egymáshoz, azaz a zenei szerkesztés gyakran ellentmond a szövegnek. Más narratíva bontakozik ki a zene, mint a szöveg szintjén. Egy másik összehasonlítási pontot a két opera címszereplője kínál, hiszen Don Giovanni dramaturgiai funkciója megfeleltethető Hovanszkij szerepének. Mindkét alak a saját világának összeomlását, ellehetetlenülését éli át. Akárcsak Don Giovanni, Ivan Hovanszkij is arra kényszerül, hogy feladja céljait, amelyekért addig teljes erővel küzdött, mert be kell látnia, hogy a véletlekkig feszítette a lehetőségeit. „Míg Mozartnál az érzéki zsenialításban testet öltő vadság, szilajság és kegyetlenség, addig Muszorgszkijnál a zenébe öltözött otromba nagyság veszít fokozatosan a teréből és adja át a helyét egy egészen másfajta eszménynek.” (216. old.) A *Hovanscsinában* ezt a másfajta eszményt Marfa alakja képviseli. Ő Hovanszkij igazi ellenfele, de ez főként a zene szintjén érzékelhető, mivel dramaturgiailag sosem kerül sor köztük közvetlen összecsapásra. Mezősi meggyőző és remek analízissel jut arra a következtetésre, hogy „a *Hovanscsina* tehát Hovanszkij és Marfa »látens küzdelmeként« írható le, de ez a különös küzdelem a zenében van elrejtve: csak a zenében érzékelhető, és dekódolása csak a zene által lehetséges” (uo.). Ezt nevezi a szerző *széttartó dramaturgiának*, mivel a zenedráma szűzséfejlődése a színpadon kifejezhetetlen, csak a zenében jeleníthető meg.

Hasonlóan Marfa és Hovanszkij viszonyához, a *Borisz Godunovban* Borisz cár és Grigorij Otrepjev sem csap igazán össze, útjaik sosem keresztezik egymást, de mindketten folyton – mind a zene, mind a szöveg poétikájának szintjén – reflektálnak egymásra. A színpadon tehát sosem ke-

rülnek együtt egyazon térbe. Ha mégis meg szeretnénk határozni azt a „helyet”, kronotoposzt, ahol a két szereplő interakciójára sor kerül, akkor az a mű aktív befogadójának az értelmezési játéktere, azaz – Mezősi szavával élve – a *virtuális színpad*. „A »virtuális színpad« távolról sem valamiféle »árnyékszínpadot« jelöl, ami csak látszat szerint léteznék, valóságosan azonban nem (a számítástechnikában napjainkban meghonosodott szemantika alapján ezt a jelentéstartományt lehetne várni); épp ellenkezőleg, a szó eredeti, immanens jelentéséhez visszanyúlva, a darab belső scenikai mozgásterére utal, mint ami elsődlegesen, azaz közvetlenül – fizikai értelemben – nem apperceptálható ugyan (a konfliktusban álló hősök szűzsévonala nem metszi egymást), egy másik szinten azonban, hogy, hogy nem, jól kitapinthatóan megjelenik. A »virtuális színpadot« tehát e dramaturgia »(hely)színeként« definiálhatjuk.” (80. old.)

Ezen a *virtuális színpadon* bontakozik ki a *Borisz Godunov* körszerű szerkezete is: a gazemberséggel (gyermekgyilkossággal) szerzett uralkodói széket egy ugyanolyan módszerekkel dolgozó, következő cár fogja bitorolni. Mezősi Miklós remek elemzőkészséggel bizonyítja be, hogy tulajdonképpen a *Borisz Godunovban* nem is a címszereplő sorsa mint történelmi példázat a lényeg, hanem maga a *hatalom természete és legitimációja*, s hogy a *történelem maga* a dráma tulajdonképpeni témája. Itt jutunk el a könyv egyik fontos központi gondolatához: a Puskin által megteremtett és később Muszorgszkij által zenedrárává formált orosz történelmi dráma nem törekszik a történelmi realitás reprezentálására, és nem áll szándékában az aktuális politikai ideológiát tükröző moralizálás sem. Valódi célja a történelem mibenlétének színpadi megjelenítése.

A bevezetőben Mezősi az orosz történelmi dráma műfaji sajátosságait elemzi, és többek közt rámutat, hogy a shakespeare-i „krónikás dráma” helyett sokkal pontosabb a Puskin által művelt műfaj orosz *drámai krónikának* nevezni. A terminológiai megfontolás mögött valójában műfaj-poétikai érvelés húzódik meg. Mezősi szerint ugyanis az orosz történelmi dráma

műfaja Puskitól kezdődően, Muszorgszkij operáin át elindul az *elregényesedés* útján, azaz egyre kevésbé vannak jelen benne a dráma műfajának megszokott jellemzői, miközben egyre nagyobb teret nyernek az epikus műfaj jegyei, különösen a kalandregényé.

„Fortuna est labilis – a szerencse forgandó”, foglalhatnánk össze a *Borisz Godunov* tartalmát egy mondatban. Tökéletesen a kalandregényhez illő világkép ez, amelyben nem az egyes eseményeknek van poétikai jelentőségük, sokkal inkább a történelem közti összefüggéseknek, amelyek kihatnak a hős életének alakulására. Éppen ezért a *Borisz Godunovot* inkább jellemzi a Dosztojevskij írásművészetében Bahtyin által megfigyelt polifónia, semmint a drámai egység vagy – a XIX. századról lévén szó – a nemzeti moralizálás. Ugyanakkor a moralizálási szándék hiánya nem azt jelenti, hogy etikai kérdések ne merülnek föl a műben. De itt az etikának a hatalom és a történelem ontológiai megértésében jut szerep, és nem az a feladata, hogy az egyes történelmi személyek vagy események felett mondjon ítéletet. Mind Puskin színpadi művében, mind Muszorgszkij operájában a *drámai ironia*, illetve a vele szorosan összefüggő *hyperbaton* (a klasszikus retorikában „hátravetés” vagy „általvetés”) teremti meg a szerkezeti feltételeket a történelem nyílt moralizálástól mentes megközelítésére. Többek közt Sujszkijt és az ál-Dimitrij Griskát, valamint Piment és Csernikovszkijt is a szöveg szintjén jelentkező hyperbaton kapcsolja össze egymással, de ez is inkább csak a „virtuális színpadon” érhető tetten.

Pimen, a Csudov-kolostor krónikása is szimbolikus figurája a *Borisz Godunovnak*. Ő a történetíró megtestesítője, akinek nemcsak a múlthoz, hanem Istenhez való viszonyával is megismerkedhetünk. Ez utóbbi szerepében Pimen a *Hovanscsina* raszkolnyik papvezérének, Doszifejnek a dramaturgiai párja. Mezősi a *Varázsfuvola* Sarastrojában véli felfedezni a nagy közös elődöt. Akárcsak a Bölcsesség Templomának főpapja, mind Pimen, mind Doszifej egy világrend képviselője, akik – ellentétben Sarastroval – nem tudják létrehozni az általuk megálmodott világot, nem tudják irányí-

tani a történelem menetét. Mindketten távozni kényszerülnek a történelem színteréről: Pimen életkora miatt nem sokáig képes a *történet írására*, Doszifej pedig inkább vállalja az önkéntes halált, mint hogy feladja világképét.

A történetíró és a *történetet író*, valamint a történelmi dráma és a történelmi regény közti különbség boncolgatása közben, amelyet Mezösi visszavezet az ókori görögökig, majd Shakespeare krónikás drámáin át Puskinig, a Shakespeare és Puskin között tángoló úr ragadta meg elsőként a figyelmemet. Hiányoltam például Schiller, Goethe vagy Victor Hugo említését, akiknek drámái nemcsak a prózai színháznak lettek állandó repertoárdarabjai, de az operaszínpadot is meghódították. Ahelyett, hogy történelem és fikció viszonyát értelmezné mélyrehatón az ókori szerzőknél, a Puskin közvetlenül megelőző korszak több figyelmet érdemelt volna, hiszen a XVIII. századi Weimarban újjászületik a történelmi dráma műfaja, amely aztán egész Európát meghódítja. Hiányoltam még Lukács Györgynek a történelmi regényről és drámáról szóló művét (*A történelmi regény*), hiszen Lukács éppen Puskin *Borisz Godunovját* hozza példának, amikor a történelmi dráma új kezdeteiről ír.

Ami a két Muszorgszkij-opera zenei előzményét, illetve kultúrtörténeti kontextusát illeti, a legkézenfekvőbb párhuzamot talán nem Bach vagy Mozart, hanem a hasonló dramaturgiai elképzelésekkel és elméleti megfontolásokkal alkotó nagy kortárs, Richard Wagner kínálta volna. Csakhogy a könyvben egyetlen szó sem esik Wagnerről, noha ő is, akárcsak Muszorgszkij, maga írta zenedrámáinak szövegkönyvét, és ő is arra törekedett, hogy „a zene a természetes emberi beszéd színpadi reprodukciója” legyen (Muszorgszkij Ludmila Sesztakovához írt levele [1868. július 30./augusztus 11.], idézi Michel Dimitri Calvocoressi: *Modest Mussorgsky. His Life and Works*. Rockliff, London, 1956, 101. old.). Ráadásul Muszorgszkij – ellentétben barátaival, Staszovval, Balakirjevvel és Kuival, azaz a „mogucsaja kucska” (hatalmas kis csoport) tagjaival – ismerte és példaadónak tekintette Wagner zenedrámáit. Egy Bala-

kirjevnek címzett, 1867-ben kelt levelében arról írt, hogy a művészetben nem a formai tökély a lényeg, nem a befejezett tökéletességre kell törekedni – talán nem véletlenül hagyta az utókorra befejezetlenül majdnem mind egyik művét –, ennél sokkal fontosabb a művészi kísérletezés, melyet szerinte Wagner képvisel a legerőteljesebben. Wagner hatása azért sem elhanyagolható, mert ő adhatja meg a választ arra a régi zenetörténeti rejtélyre, miért éppen 1863-ban állt be radikális változás Muszorgszkij zeneszerzői stílusában, amikor az addig főleg iskolás utánzásokat egyszerre csak felváltották a radikálisan más stílusú, a zenebeszédet előnyben részesítő színpadi művek.

Valószínű, hogy ez Wagner hatásának köszönhető, aki 1863 márciusában ellátogat Szentpétervárra, ahol a cári színházban koncertezik. Közvetlen bizonyíték nem maradt fent arról, hogy Muszorgszkij részt vett volna ezen a hangversenysorozaton, azt viszont biztosan tudjuk, hogy a „kucska” összes többi tagja hallotta Wagnert vezényelni, és ahogy naplóbejegyzéseik és leveleik tanúsítják, nem voltak elragadtatva a wagneri zenétől. Ezzel szemben ugyanebben az évben Muszorgszkij elismerően szól Wagnerről a nagy orosz wagneriánus, Szerov *Judit* című operájáról írott kritikájában. Tehát valószínű, hogy hallotta és ismerte Wagner zenéjét. A Wagner-hatás fontos állomás Muszorgszkij művészetének alakulástörténetében, akárcsak Schumann, Liszt, Berlioz és Verdi hatása, aminek nyomai mind-mind felfedezhetők a műveiben (Richard Taruskin: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. Princeton University Press, Princeton, 1993.).

Ugyancsak említésre méltó lett volna mind Puskin, mind Muszorgszkij esetében a német kultúra általános jelenléte és hatása a XIX. századi Szentpétervár kulturális életében. Wagner zenedrámái és elméletei mellett beszivárogtak a német művészet-elméleti irányzatok is, amelyek hatással voltak Muszorgszkijra. Maga is említi Gervinusnak a *Händel und Shakespeare* című könyvét (Stanely Sadie [ed.]: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. Macmillan, Oxford, 2001. 541. old.), amely inspirálta zenedramaturgiai el-

képzeléseit. E könyv hatására fordult el a zárt operai formáktól a deklamáló, „Sprechgesang”-szerű stílus irányába, és kezdett bele Gogol *A házasság* című prózai vígjátékának majdnem szó szerinti zenei áttételébe. Ez volt az egyetlen zenedrámája, amelynek nem maga írta a szövegkönyvét. De hatott rá Kuinak az *opéra dialogue*-ről alkotott elképzelése is, amely szintén a recitatív stílust részesítette előnyben a lírikusabb zárt formákkal szemben, valamint Balakirjev orosz népdalgűjteménye és elmékedései az orosz stílusról.

Mezösi jó érzékkel mutat rá, mennyire megalapozatlan és helytelen az a kép, amely Muszorgszkijról hosszú ideig élt a köztudatban, s amelyet főleg a kortársai – Balakirjev, Kui és Rimszkij-Korszakov – terjesztettek róla, hogy félművelt, amatőr zeneszerző lett volna. Ez a Repin által is igen szuggesztíven megfestett Muszorgszkij-portré sokkal inkább a zeneszerző kortársainak a művészi képzeletről és mitikus zsenifelfogásáról árulkodik, semmint Muszorgszkij valódi személyiségéről és művészi képességeiről. Csak annyi köze van a valósághoz, hogy az orosz opera nagymestere valóban bohém életet élt – ahogy az akkortájt Európa-szerte divat volt a művészi körökben –, így tiltakozva minden intézményesített társadalmi forma ellen. Csakhogy Muszorgszkij *à jour*-ban volt a legkorszerűbb művészetelméletekkel és színpadi gyakorlattal. Műveiben számtalan nyomát találhatjuk Beethoven, Mozart, Schumann vagy éppen Meyerbeer, Verdi és Wagner hatásának (R. John Wiley: *The Tribulations of Nationalist Composers: a speculation concerning borrowed music in Khovanshchina*. In: M. Brown [ed.]: *Musorgsky: In Memoriam 1881–1981*. Ann Arbor, 1982. 163–177. old.). A németeket tanára, Balakirjev szeretette meg vele, de később fokozatosan eltávolodott a német zenétől, célul tűzve ki az önálló orosz stílus megteremtését.

A kötet legnagyobb értékét az adja, hogy Mezösi nagyszerű kritikai készséggel elemzi a *Borisz Godunov* és a *Hovanscsina* dramaturgiai szerkezetét úgy, hogy közben nem feledkezik meg a művek kultúrtörténeti beágyazott-

ságáról. Az interdiszciplináris és kultúrtörténeti megközelítés hiányában aligha lehetne magyarázatot találni például arra, miért nyúl Muszorgszkij éppen Borisz Godunov és a Hovanszkij-cselszövés témájához, hogyan próbálja meg drámapoétikai eszközökkel ábrázolni a régi és új Oroszország világát és viszonyát. A zeneszerző egy Sztaszovhoz címzett levelében azt írja, hogy míg az orosz zenészek sosem igazán inspiráltak, az írókból álló baráti kör, amelynek 1863-tól – tehát Wagner szentpétervári vendégszereplésének évétől – ő is állandó látogatója lett, annál meghatározóbb hatást gyakorolt művészetfelfogására (Michel Dimitri Calvocoressi: *Mussorgsky's Youth and Early Development. Proceedings of the Musical Association*, 60th Sess. 1933–1934. 92. old.). Ahogyan elemzései során Mezősi rávilágít, mind a *Borisz Godunov*, mind a *Hovanscsina* „virtuális színpadon” megjelenített dramaturgiája nehezen lenne értelmezhető a mű kultúrpoétikai deklarációja nélkül. Mezősi hermeneutikai belátásait épp a kultúrszemiotikai háttér teszi vonzóvá mind a szlavisztika, mind a dráma- vagy operatörténet iránt érdeklődők számára.

LAJOSI KRISZTINA