

ETO: 894.511

YU ISSN 0350-2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

**A HUNGAROLÓGIA SZAK FOLYÓIRATA
1995. XXIII–XXVII. évf. 1–2. sz. ÚJ FOLYAM I. évf. 1–2. sz.**

EFO 894 514

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

**A HUNGAROLÓGIA SZAK FOLYÓIRATA
1995. XXIII–XXVII. évf. 1–2. sz. ÚJ FOLYAM I. évf. 1–2. sz.**

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

Az Újvidéki Egyetem
Bölcsészettudományi Kara
Hungarológia Szakának folyóirata
megjelenik évente négyszer

Kiadja a Hungarológia Szak
A Szerb Köztársaság Tudományügyi
és Technológiai Minisztérium valamint
az Illyés Közalapítvány támogatásával.

Felelős szerkesztő: Bányai János,
főszerkesztő: Gerold László,
szerkesztőbizottság: Bori Imre, Láncz Irén,
Papp György és Utasi Csaba

ETO-besorolás: Csáky S. Piroska

Szerkesztőség: Bölcsészettudományi Kar
Hungarológia Szak,
21000 Újvidék/Novi Sad
Stevana Musića 24. tel.: (021) 58-673

ISSN 1846-3966

ERRÁTUM

Faragó Kornélia dolgozatának címe helyesen:
A rejtettségből a nyilvánvalóságba

TARTALOM

MÉSZÖLY MIKLÓS ÉLETMŰVE

BORI Imre: Devianciák és deviációk, avagy a „lenyűgöző rendhagyás” egy Mészöly-kisregényben	7
GEROLD László: Mészöly Miklós drámái, avagy a felvonástól a chipig	15
ERDŐDY Edit: Mészöly színháza	22
BÁNYAI János: Vízjel és teória	27
POMOGÁTS Béla: Az atléta halála	35
TVERDOTA György: Mészöly Miklós képe a múlttól	41
UTASI Csaba: Jelentéktelen körülmények jelentősége – a Bolond utazás	48
JUHÁSZ Erzsébet: A nyomozás motívuma Mészöly Miklós Volt egyszer egy Közép-Európa c. kötetében	54
KAPPANYOS András: Műfajon kívül – Mészöly egysorosai	61
HARKAI VASS Éva: Történetmondás repedésekkel (Sutting ezredes tündöklése, Pannon töredék)	67
FARAGÓ Kornélia: A rejtettségből a nyilvánosságba	72
CSÁNYI Erzsébet: Önidézés és hasonmás szerkezet	76

TANULMÁNYOK

HÁSZ-FEHÉR Katalin: Emlékkönyvirodalom a reformkorban	81
KÁICH Katalin: Háromhónapos őszi évad Becskereken	94

SZEMLE

Hima Gabriella: Szövegek párbeszéde (BENCE Erika)	106
Kiss Ferenc: És Szabadka... (GEROLD László)	108
Aleksandar Jerkov: Od modernizma do postmoderne (CSÁNYI Erzsébet)	111

KRÓNIKA	113
---------------	-----

SADRŽAJ

ŽIVOTNO DELO MIKLOŠA MESELJA

Imre BORI: Devijancije i devijacije ili „očaravajuća nepravilnost” u jednom kratkom romanu Mikloša Meselja	7
Laslo GEROLD: Drame Mikloša Meselja ili od čina do čipa	15
Edit ERDEDI: Meseljevo pozorište	22
Janoš BANJAI: Vodeni znak i teorija	27
Bela POMOGAĆ: „Smrt atleta”	35
Đerd TVERDOTA: Slika Mikloša Meselja o prošlosti	41
Čaba UTAŠI: Značaj značajnih okolnosti – „Ludo putovanje”	48
Eržebet JUHAS: Motiv traganja u knjizi Mikloša Meselja pod naslovom „Bila jednom jedna Srednja Evropa”	54
Andraš KAPANJOŠ: Izvan književnih žanrova – jednoredna dela Mikloša Meselja	61
Eva HARKAI VAŠ: Pripovedanje s pukotinama („Blistanje pukovnika Satinga”, „Panonski odlomci”)	67
Kornelija FARAGO: Izlazak iz tajnosti u javnost	72
Eržebet ČANJI: Struktura samoprizivanja i kopije	76

STUDIJE

Katalin HAS-FEHER: Spomenarska literatura u doba preporoda	81
Katalin KAIĆ: Tromesečna jesenja pozorišna sezona u Bečkereku	94

PRIKAZ

Gabrijela Hima: Dijalog tekstova (Erika Bence)	106
Ferenc Kiš: A Subotica... (Laslo Gerold)	108
Aleksandar Jerkov: Od modernizma do postmoderne (Eržebet Čanji)	111

HRONIKA	113
---------------	-----

CONTENTS

MIKLÓS MÉSZÖLY'S OEUVRE

Imre BORI: Deviances and deviations, or the „fascinating incongruity in a long short-story by Mészöly	7
László GEROLD: Miklós Mészöly's dramatic works, or from act to chip	15
Edit ERDŐDY: Mészöly's theatre	22
János BÁNYAI: Watermark and theory	27
Béla POMOGÁTS: The Death of an Athlete	35
György TVERDOTA: Miklós Mészöly's image of the past	41
Csaba UTASI: The importance of unimportant circumstances – The Crazy Journey	48
Erzsébet JUHÁSZ: The investigation motive in Once upon a Time there was a Central Europe , by Miklós Mészöly	54
András KAPPANYOS: Beyond a genre – Mészöly's „one-lines”	61
Éva HARKAI VASS: Story telling with cracks (The Prime of Colonel Sutting, A Pannonian Fragment)	67
Kornélia FARAGÓ: In hiding – Out into the open	72
Erzsébet CSÁNYI: Self-quoting and the structure of spit image	76

STUDIES

Katalin HÁSZ-FEHÉR: Keepsake-album literature in the Reform Era	81
Katalin KÁICH: A three-month autumn season at Becskerek	94

REVIEWS

Gabriella HIMA: The dialogue of texts (Erika Bence)	106
Ferenc KISS: And Szabadka... (László Gerold)	108
Aleksandar JERKOV: From modernism to postmodernism (Erzsébet Csányi)	111

CHRONICLE.....	113
----------------	-----

DEVIANCIÁK ÉS DEVIÁCIÓK, AVAGY A „LENYŰGÖZŐ RENDAHAGYÁS” EGY MÉSZÖLY-KISREGÉNYBEN

BORI IMRE

Bölcsészettudományi Kar, Hungarológia Szak, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

Mészöly Miklósnak **Pannon töredék** című kisregénye a **Kortárs** 1990. 12-es számában jelent meg, majd a **Ballada az úrfiról és a mosónő lányáról** című 1991-es kötetében, amelynek alcíme igen instruáló a **Pannon töredék** kapcsán is: „Végleges változatok a hagyatékból”. A két közlés között úgy tetszik, csak az a differencia, hogy a **Kortársban** még mint 1986-ban írott „részlet” jelent meg, a kötetben pedig már „végleges változatként” – annak jeléül, hogy ami egy nagyobb egységnek lehetett volna kész része, íme, az **egész** funkcióját kényszerül hordozni az írói alkotókedv szeszélye miatt, s lesz egyike a félbehagyott Mészöly-műveknek. „Töredék a világ...” – olvassuk meg a konstataciót a második, **Árnyak és vendégek a kúriában** című fejezetben, hiszen az ember életében, a mű hősnőjének az életében is ott a sok „eltékozolt gazdagság” – mindaz, amit nem tudhatunk meg soha róla, még akkor sem, ha naplót vezet, és „fonálra fűzi a napok morzsáit”. Érzékeltes a kép, amellyel ezt a kérdést Mészöly megvilágítja és magyarázza: „Temetünk, exhumálunk, temetünk, valami mindig lefoszlik, elrohad, s csupán az a vigasz, hogy nem fogynak a temetők. És hogy mindig akad egy-két postajarat, amelyik elkerüli a mézárosok és cenzorok utcáját.” Nemzedékek egymásutánjában él az emlékezés csodás fonálának révén a múltnak előbb az ismerete, azután a sejtelme és a mindig konkretizálódni kész jövő, amely a jelenekben realizálódik, azaz a kisregény végén, az 1956-os eseményekről szóló két fejezet közül az az első, egyben az utolsó előtti fejezetében, mert ott van vége mindannak, ami még a XVII. században kezdődött. Igaz, már csak „foghíjas cseresznyefasorként”, amit „Ónagyanánk” édesapja telepített, az, aki megvetette a lábát a Sió és a Kapos kanyarulatában,

s teremtett nemcsak egy házat, ahol majd leánya, s majd unokái leelik életüket, hanem egy örök rétet is, amely mágikus és mágneses tere a hősnőnek és a kisregénynek. Erre emlékszik vissza 1956-os halála előtt a huszonkét éves utolsó utód, ifjabb Siraki Péter, a „balonkabátos Siraki”, és lesz mentő-öve a családi krónikából ismert családnév, a Tompos, a narrátoré, akinek élete szinte utolsó pillanatában telefonál, mert az emlékezés ösztönére hagyatkozva úgy érezte, az ő kezébe a „legmegbocsáthatóbban teheti le a tisztaságból, eszelős álmodozásból és kényszerű vakmerőségből összeragacsolt huszonkét évének a csődjét”. Nos, ez az ifjabb Siraki szűz még gyermekét csak elképzeli, de „valahogy ez formálódik előtte jobban képpé, mint a gyermek anyja”. Az egyetemista lány lehetne az, akivel két hétig járt, de akivel szakított, mert legjobb közös barátjukat nyilvánosan ügynöknek nevezte, így a „várakozó nászéjszaka” soha nem következik el, az „egy helyben iramló idő” megáll. De: „Valószínűleg hazugság nélkül lehet gondolni, hogy utoljára is még a tikkadt zombékost látta maga előtt, az elmosódó arcot. Abba kapaszkodott bele. Ónagyanánk kúriájának persze már nyoma sincs Écsen.”

Egyszerre lesz ez a mindössze 59 keskeny szövegoldalnyi kisregény az el nem tűnő múlt és jövő kisregényévé – és ezért kap benne a Hold-metaphora jelentőséget a kezdő és berekesztő mottóval, egy apokrif Akutagava-mondat két változatával: „Ki vagy te, mi vagy te szép, Hold karéjából betört, mérgezett, drága falat?” Illetve: „Türelem, te Hold karéjából letört, mérgezett drága szép falat: a Hold még nem fejezte be önmagát.” A Hold-kép ott van több ízben is a szövegben. Van holdtölte utáni idő, amikor Ónagyanya szerint – azt a kocsonyát lehet főzni, amitől – igaz, csak kis időre, de a halott feltámad, és megvéd a sömörtől. A következő oldalak egyikén a Hold világteremtő: „Ezt az első otthont a hold ugyanolyan különc élőlényként rajzolta bele a millió törmeléksötétből összegyűrt ártéri feketeségbe, ahogy a mocsárból felbukkanó fehér ménnek tudnak világítani éjszaka.” Azután a fiatal Ónagyanának „holdkaréjosra vágott körmöcskéjéről” esik szó, hogy a kisregény végén olvassuk: „Csak fehér mén nem áll rendelkezésre. Hold éppen nincs.” Nem véletlen, hogy Ónagyanya férje, Károly úr bikádó kúriájának toronyszobájából szoktak távcsövezni, „betekinteni a firmamentum titkaiba”! A lidérc emlegetésének is ugyanaz a funkciója, mint a Hold-metaphorának, illetve idézett töredékeinek. A lép és a zombék melegében keletkezik a lidérc – halljuk az ifjú menyasszonyt szerelmeskedve a nagybácsival, hogy a regény végén szentenciaként fogalmazódjon meg az írói tapasztalat: „Meghal a lidérc, ha tény lesz.”

Külön olvasati kérdés a kisregény időszámítása. Van a történeti idő s van a magánéletbeli. És itt már a „rendkívüli rendhagyások” tere számunkra lépünk, hiszen a kettő között differenciák is adódnak. Károly úr, a férj életének adatai teljességgel bizonytalanok az író, az ő életét alig méri, a történelmi idő órájával vagy kalendáriumával éppenséggel nem. De a világtörténelemhez igazítja „óráját”, hogy az időszámítás a regényben a példabeszéd

szerepét játszassa az író szerint, mondván, a történelmi észrevétel „nehezen különböztethető meg a példabeszédtől”. Például: az író közli, hogy az első Tompos 1672-ben vetette meg lábát a dunántúli Écsen, majd azt írja: „Jelentős év – az oszmánok ekkor foglalják el Podoliát Lengyelországtól, és még sejtelmük sincs, hogy ezzel az ünnepelt hódítással éppen az összeomlásuk előestéjén érik el birodalmuk legnagyobb kiterjedését.” A következő bekezdésben pedig ez áll: „Nyolcvanhárom év múlva – mikor Ónagyanánk született – ismét példabeszédes idők jártak. Ezúttal a lengyelek nem tudhatták még, hogy rövid tizenhét év múlva Ausztria birtokba veszi Galiciát, Vitebszk és Mohilow körzetét, a poroszok meg a tengerparti területeket Gdansk nélkül – mire majd a lengyelek se tehetnek mást, méltósággal elnézik az ország egyötödének elcsatolását, és elkezdik újra a bizakodást. A történelemben sincs másképp, mint a szerelemben, csak rabolt csók van, valaki mindig sír. Lehet, hogy épp Pannónia lesz a következő szerelmes kiszemelt?” Ez a példabeszéd Lengyelország 1772-es első felosztását idézi az emlékezetbe. Időt számlálni segítő támpont a Martinovics összeesküvése is: „Harminchat éve – amikor Martinovics apát úr látványosan és legnagyobb titokban (ahogy a jó magyarok összeesküdni szoktak) Istentől a forradalomhoz pártolt...” – magyarázza, s közben a történelemmel szembeni ironiája egy gunyoros megjegyzésben is lecsapódik. A szöveg előző részleteiből már megtudtuk, hogy 1830 tájáról van szó, így számítható ki, hogy 1794-re utal az író. Ónagyanya halálának dátumát is ilyen (könnyen számítható) következtetési példabeszéd segítségével hozza nyilvánosságra: „Az isten háta mögötti birtok zsongott a jövőt építő munkától, bővítették az egykori traktátusokat, s kezdte megkapni a kúria azt a végleges formáját, amilyennek utoljára látjuk majd, amikor Ónagyanánk végleges búcsút int a világnak, a dicsőséges aradi tizenhárom felakasztását követő hetedik napon.” Egy korszak zárul ezzel. Egyetlen mondatban futja meg majd száz esztendő története a maga eseménykörét benne.

S hogy a címben ígért devianciákról beszélhessünk, ugyancsak az író egy másik időszámláló példabeszédét kell idéznünk:

„Értő szem számára Ónagyanánkon már hónapos korában is látszódni mutatkozott, hogy **rendkívüli rendhagyás lesz.** (Kiemelés B. I.) Míves kis csontfaragványként hatott az édesapja tenyercén. Édesanyja nehezen ébredt életre a gyermekágyi lázból, s utána hetekig hevert a kúria elcsöndesült kertjében... Hevert a lombárnyékban, s a könnyű kismamaruháját pontosan úgy pettyezték a levelek közt beszökő fények, mint tizennégy év múlva Ónagyanánk és Cornélia választékos meztelenségét – **nudité elegante,** ahogy a pesti Három Oszlop Kávéházban mondták volna.”

Két kamaszlány leszibikus barátkozására utal vissza – olyan módon, hogy itt is összeköti a születést a halállal, akárcsak egy másik képben: a ház építése után maradt meszesgödörök „hirtelen céltalansággal ásítottak, mint a kitakarított sírvermek”. A regény időszámítása szerint, mert Ónagyanya 1789-ben született s nyáron, tehát egyidős a francia forradalommal, 1804-

ben eli meg sorsdöntő szerelmi idilljét, az egyetlen nyarat Ecsen tóton olasz leánnyal, Cornéliával, akivel azután életükön át tartó szerelmi-szellemi életet él a levélváltásaikban, mert ama boldog nyár óta soha többé nem találkoznak, de a sorsuk mégis párhuzamosan fut. S 1804 is történelmi időt jelez! Napóleon császár lesz és elkészül a nevezetes Polgári Törvénykönyv, a Code Napoleon, amelynek egy Stendhal lesz a hű olvasója. „Lebegtetett lesbikus kamaszszerelem” – minősíti kritikájában ezt az epizódot kritikusa, Lengyel Péter. A kúria méhesében, a kibomló tavaszban, a „roskadásig megtermékenyített gyümölcsfák alatt” folytatták kisedés meztelenszerű szerelmi játékaikat, és ezek olyan „ínyenc játékok” voltak, hogy életük végéig „gyönyörűséggel” emlékeztek az egymás teste iránti kíváncsiságuk örömeire. Olthatatlanok az egymás iránti kíváncsiságukban, hogy „minden rést, hajlatot megcsodáljanak egymáson, a suta és növendék dombok panorámáját, a bátortalan völgyeket, miközben a lombok pettyes árnyéka (ezt a képet már megfestette) tette még kívánatosabbá a meztelenségüket”, és merültek, amikor csak szerét ejthették, „testük más-más egyformaságába”. Közben arra a meggyőződésre jutnak, hogy szentségtörés lenne az ő idilljüket a fiúk szerelmeskedésével hasonlítani össze. A fűszerelmelem – fejtegeti az író, „nélkülöz minden önálló képzeletet”, és az utáncolat látszatát mutatja, hiszen „nekik van alkalmasságuk hozzá, hogy tegyenek, meg hagyják is magukkal tenni ugyanazt”. Leszbosz lányai keccsel szeretik egymást, a fiúk „bumfordi humorossággal”. A két lány „szép écsi mulatsága” a „képzelmények” csodája is egyúttal. S az idézett, a Ferrarában élő barátrónak írott levelek rendre reprodukálják ezt az egyszeri és halhatatlan élményt a férfikarok ölelésének ismeretében is. Ónagyanánkban sok az „édes kínczátás”, mely fűszere és édessége a létüknek, s ők együtt és egymáson tanulták meg, hogy „lihegni is tudni kell”. „Ó, de megyek már ágyamba – írja Ónagyanya Ferrarába, Lucrezia Borgia egykori székhelyére – mert elfog a bizsergés és mindjárt **mindenre vágyom.**” (Kiemelés az íróé. B. I.) És micsoda vallomásremeklések a levelekben! „Hogy szeretted csöppig szürcsölni az én karcos illatomat a kicsi kehelyből...” – sóhajt és kiált egyszerre a levélben Ónagyanya. A gyönyörű és deviáns képbe illik Etelkának, a kis cselédlánynak az alakja, aki Cornelia helyettesítójének a szerepét kapja. Ő sem közönséges nőnemű lény. Az egyik szeme kék, a másik barna, s ha ő ébreszti a „takaró alatt neki semmi se fáj”, hiszen „olyan emlékezetes cirógatásokkal tudta ébresztgetni Ónagyanánkat a dunyha alatt”!

A két egymáson szorgoskodó lányka története a testvérszerelmelem történetébe fejlődik át. Vendégszöveg Mészöly Miklós kisregényében. „Kérdés viszont – vezeti be az író –, hogyan hatott volna rájuk az észak-afrikai Leandro és Amália története, melyről másfél száz év múlva olvashattak volna lebilincselően egyszerű tudósítást”. Az író nem árulja el a történet szerzőjének a nevét és a mű címét. Mi azonban megtehetjük ezt Mészöly Miklós olvasmányai között nyomozva. Roger Martin du Gard **Afrikai vallomás** című kisregényét képzelte Mészöly Miklós Ónagyanánk, Tompos Anna és

barátnéja, Cornélia kezébe. Valószínűleg ugyanazt gondolták volna, mint kései húguk Yourcenar a **Testvérszerelem** című esszéjében, amely az ugyanolyan című kisregényének az utószava is. Remeknek mondja és tartja ő is, annak, amit Mészöly regényének a hősnői is megélnék, nevezetesen „két kivételes, a tulajdonságaik által másoktól elszigetelődött... lény egyesülése, és a szerelem és az érzékek a törvényszegés által okozott mámorának”. Az írói kommentár szerint „tarthatunk tőle, hogy Ónagynya és Cornélia mélyen megrendült volna ettől a történettől”. És ott a dicsérete is a két lány „gyengéd és hamvas talentumának”, hogy már csitri korukban ilyen árnyalatos vélekedésre voltak képesek a vonzások és taszítások titkos ügyeiben”. Mészöly egy szövegoldalon kivonatát adja Martin du Gard regényének – néhány mondatot változtatás nélkül emel át a maga szövegébe, más mondatokat csak részben, a történetből pedig a két testvér szerelmi találkozásának összevont históriáját meséli el, s adja röviden az évekkel későbbi állapotok vázlatát. Láttatva így az olasz testvérpárt amint a „kinőtt gyermekszobájukban perzseli meg a sirokkó birkózás közben, éjszaka” őket. Jellemző tapasztalatokat lehet szerezni a két interpretáció összevetésével. Martin du Gard elődása közlőbb, a részletektől nem idegenkedő, az összefüggések és események rendjét következetesen betartó. Van Mészölynek egy kis jegyzete Martin du Gardról (**Sorok Martin du Gard-ról**) az **Erintések** című gyűjteményében (1980), s abban a francia íróval kapcsolatban a remegtető „dermesztő realizmus” kifejezést használja, és ennek a realizmusnak a szelét érzi az **Afrikai vallomásnak** a szövegében is. Mészöly az eseményre törően csak a történések lényegét adja elő. Viszont Martin du Gard előadása a hitelesebb, míg Mészölyé a pontatlanabb. Lélektanilag is a francia író a megbízható. Ő elmeséli az előzményeket, s azt is, miért a nővér a provokáló, a tette ingerlő. A fiúnak előbb arra kell ismernie, hogy „nővére éppen olyan asszonyféle, mint a többi -- és hogy sokkal kívánatosabb, mint a sovány Ernestina”, akivel előző éjjel szerelmeskedett abban a szobában, ahol a nővére is aludt. A gátlásai akkor még erősek, hiába nézi „merően” az ágyon fekvő nővére. Közben játszódik le a Mészöly Miklós elmesélte birkózás az ágyradobás pillanatáig. Amit reggel kezdtek, este folytatják. Amália ismét csak provokálja öccsét, hogy birkózzanak. Vágyfelkelő birkózás volt ez Martin du Gard előadásában: „Éreztem az illatát, a testét, amely meleg volt az ágytól – ugyanazt az illatot, amit Ernestina testén egy egész éjszakán át érezhettem. Egy hirtelen fogással behajtottam a csípőjét s rávettem a párnájára. Ugyanakkor ő meg engem a lábaival szorított össze, két meztelen lábszárával, amiket a hátamon kapcsolt egybe. Meginogtam. Föléje estem... Akkor aztán még dühöngve, de már kerestem a száját. Azt hiszem, hogy ügyetlenül bár, de ő is nyújtotta az övét.” A regény második részéből is Mészöly előadása a fukarabb, a kivonatossabb. A sok gyerekszüléstől és a sok évéstől terebélyesre hízott Amáliát látjuk a könyvkereskedés pénztáránál a „vén disznó” férjével, akit öccsével csalt meg, s első gyermeküket is az öccsel foganja. Aztán az asztalnál, amint „bő emlőjét” ingmelléből előszedi és a kétéves gyermekét szoptatja „csemegé-

nek". A gyerekszobában fogant és eszenvező gyerekekre nem gondolnak, és amikor az meghalt, mellétemették „sírokkós éjszakáikat” is!

Irodalmi utalásnak talán ez is elég, nem kell Marc Auréla (ahogyan régebben mondták a magyarok a nagy sztoikus császár nevét) is hivatkoznunk Mészöly szövegében, hiszen az azokon a pannon tájakon elmélkedett, ahol Mészöly története is játszódik.

A devianciák újabb epizódja a kisregény negyedik, **Durcás menyasszony kalandja Pásztón** című fejezetben lelhető fel, méghozzá egy pannon Tamási Áron modorában előadva. Ez az a rész, amelyben, mint Lengyel Péter írta, „felizzik a könnyedén incesztuózus, súlyosan verejtékes ostrom, amivel a nagybácsikája venné be a leányka erényét a liverpooli pléden”, s amely a kötet „egyik csúcsa”. A „tamásias” epizód a heves udvarlást közvetíti.

A kacérság, a csábítás nagyjelenete olvasható egy rövid bekezdésben is: „Annácska két karját hátracsúsztatva, nem a pléden, hanem a fűvön keresett helyet a támaszkodó tenyerének. Fejét a vállára billentette. A csábító védtelenségnek és várakozásnak ez a pozitúrája valószínűleg minden történelmi időben eredményes mozdulata volt a nőknek, főképp kint a zöldben, majálisok árnyékfoltos tisztásain, antik ligetek csendjében, vagy a Merovingok serény szántóföldje szélén, egy fa alatt, tikkadt ebédidőben. Karjuk mintegy önként lekötözve hátul, mintha meg se kísérelhetnék a tiltakozást. Legfeljebb a holdkaréjosra vágott körmöcskék kaparnak bele a morzsálékos földbe.”

S hogy közben az egyszer látott és örökké emlékezetes szerelmes társa szinte ugyanabban az időben hasonló kísértés áldozata, az is kiderült. Carolina Ferrara városának „legszebb ügyésznéje” surran be egy komor palota hátsó kapuján, hogy aztán „egy idegen ágyon sírjon, sikoltson a gyönyörűségtől”. Majd azon az utcácskán surranjon a tett helyéről, ahol a gyermek Ariosto futkározott egykoron.

A deviancia teljességét a **Siraki Péter meghallgatása** című fejezetben éri el Mészöly Miklós. A fentebb ismertetett részben Siraki Péter még tízéves kislány, aki nem éri fel ésszel, mi történik apja és a menyasszony Ónagynya között. Az újban 1830 táján játszódik a jelenet, amikor Siraki Péter az écsi kúriára „váratlanul a ponyvatetős homokfutóján” betoppan. Siraki Péterben a kétneműség testesül meg. Az emlékezetes eset idején is „bizonytalan volt, hogy monyas-e vagy kanca”. S ezt a bizonytalanságot viszi tovább a leírás, hiszen a hasonlat a „gyermekkórusok karikás szemű szólistáit” idézi, a hangja a „nyájas és falsetto” jelzöt kapja, melyből a „mellhangok teljesen hiányoznak”. 1794-ben tagja a „jacobita klubnak”, de „több nagyságrenddel hevesebben tudott lelkesedni a nők lövészárók-kabátjának meghonosításáért... mint a jobbagyság radikális megszüntetéséért”. Ónagynya ismeri a „sógor”, Siraki Péter (becenevén Pietro) múltját, célozgat is rá, amikor nemcsak azt kérdezi, igaz-e, hogy a „nagy gróf meg a szép ügyvéd veszik kezükbe a reformok gyeplőjét”, de azt is közli, „csak érné meg azt az elkésett forradalmat, amiről az apát úr mesélt”, és amiről Siraki Péter a

„parfőmös nagyvonalúsággal megféleldekezett”. Figyaránt szerette a nőket és a férfiakat, ezért is idézi az író Janus Pannonius epigrammáját a ferrarai (ismét Ferrara) diákévekből. **A fajtalan Ursusról** a címe ennek az epigrammának, amely Csorba Győző fordításában került a kisregénybe. Siraki Péter hatvan évén túl sem tudta eldönteni, melyik nemet is szeresse. „Az igazság inkább az, hogy ha nő karjában feküdt, mindig újra zavarba jött a másfajta dombok és ligetek útvesztőjében, mint a balga vadász, aki vagy a vadat, vagy a puskáját nem találja. Ha meg férfit simogatott, az ismerős táj zavarta meg, s szinte még a szemének sem hitt, hogy a vad az orra előtt csapja fel a fülét. Így az egyik tájból sóvárgott át a másikba, és férfiaságának bizonyára ez az ide-oda volt a leleplezhetetlen, szemfényvesztő trükkje. A nagyvonalú útközbeniség...”

Természetesen mindvégig szó van a kisregényben a pannon, azaz a magyar politikáról és politikusokról, de e politika deviáns karakterét is Siraki Péterben látja megtestesülni. Az útközbeniség állapota ott van életben, politikában egyaránt. Az írói éles bíráló az egy „látszatra” kifejezéssel tompul a bevezetőben. „Látszatra úgy tűnhetett, hogy az örök kuruc hasonmása, akinek se török, se német, sem orosz nem jó, s hogy netán csecsemőkora óta hajlik a fantasztá-búsmagyar, magányos impotenciára – ami ily módon maga előtt sem világosodott meg soha. Csak hát ez sem volt ilyen egyértelmű. Valójában az önteltségig elégedetten hajókázott a lehetséges partok között, és hihette, hogy nincs nála nagyobb mester – őt nem lehet becsapni, olcsón kifizetni! Ma pedig majd ő fizet, az is lesz akkora revolúció, mint a politikusok dorongja, a durrogó programok...”

A „boldog Siraki Péter” – a pénztelen és nemtelen magyar nemes, akinek szemé elé az Ónagyanya a maga játékos természetéből következően „egy nemzeti gyászszertartás gigantikus kárpitja” mögötti látványt varázsolja. Mint Uccello képén az „egymásra hágó lovasok a dárdákkal”, olyanok a kukoricások, miközben mintha a „búzföldek sárga szőnyegére készülnének kitörni”.

Mészöly Miklós politikai gondolatainak hármas halmában ez a biszexuális Siraki Péterről szóló megjegyzés a középső. Az első az első fejezet térképén található: „Pannoniában minden másképp bomlott ki, másképp hervadt el. Itt csakugyan kicsi volt minden, jószerivel törpe, legfőképpen az ország, bár ravasz trükkökkel ezen még lehetett segíteni.” Ezért lesz Ónagyanya a maga törpeségével a pannon lét metaforájává. Mészöly regényében Ónagyanánknek „elképesztően erős varázsa” van, s valóban „elbűvölő istenkegyeltje”. Szenvedély és erotika lángolt benne, s szokatlan, deviáns arányai azonban „zsigeri izgalomba” hozzák azt, ki közelébe kerül, így a nagybácsit is. Különben a spanyol analógiák többször is felkísértének. Már a kisregény második mondatában ott a „spanyol udvar gyermek-felnötteire, felnőtt-gyermekeire” való emlékeztetés -- a Velazquezek vásznain őrzött világ, míg az utolsó oldalakon a Pradoról esik szó a „balonkabátos Siraki” látományában. A világitó nőalak, akit látni vél, „valójában úgy fest,

mintha a Prado valamelyik képkeretéből szökött volna ide.” De ez már a XX. század hatodik évtizede!

A két utolsó fejezet a politikai hármashalom harmadik dombja – az 1956-os magyar forradalom – a Margit-híd pesti aluljárója a novemberi ködben, a Szent István-park az égő tankkal, a sortűzek, a vad viták. És természetesen a „végkifejletek képes albumából” kiemelt kép: egy kiegészített istálló mellett a tizedesi minőségben a békési Zrínyi-tévesz fiatal állatgondozója a balonkabátos Siraki nyakára teszi a kötelet.

Teljessé lesz a lét- és történelmi kor, amelyben, tudjuk, az aranykor a szabadságharcra ért véget, s Écsen, Éccsel az Éden veszett el. S mert Mészöly elfogadta és idézte Fontanelle gondolatát, miszerint a „történelem közmegállapodásszerű mese” – akkor az író történelme, „meséje” is a devianciák közé sorolható – annyira „szép” és művészi veretében elbájoló kisregény, amely végső soron nem is kisregény, legalább is nem a szabályosabbak közül való.

Helye Mészöly Miklós opuszában és a modern magyar prózában kivételes, s úgy tetszik, a **Magyar novella** című 1979-ből az őscsírája és közvetlen rokona. Túlérett elgondolásaiban és stílusának édességében a művek ama sorában van a helye, ahol Krúdy Gyula **Őszi versenyek** vagy Füst Milán **A Parnasszus felé** című „dekadens” remeklése is áll!

MÉSZÖLY MIKLÓS DRÁMÁI, AVAGY A FELVONÁSTÓL A CHIPIG

GEROLD LÁSZLÓ

Bölcsészettudományi Kar, Hungarológia Szak, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

Mészöly Miklós összegyűjtött műveinek, melyek a **Századvég Kiadó** gondozásában jelennek meg, legújabb, ez évi, a műfaji besorolás szerint drámákat, játékokat tartalmazó kötete befejezetlenséget jelző, illetve az olvasó általi folytatásra, továbbírásra biztató címet viseli: **Lassan minden**. Pont ilyen címmel találunk a kötetben, a legtöbb szöveghez hasonlóan két dátummal jegyzett, tehát idővel átdolgozott „játékot” – „Játék az utolsó időből”, olvasható műfaji és időbeli eligazítás céljából a cím alatt. A drámakötet címe nem csupán azonos az egyik dráma címével, hanem többre is, másra is utal. A kötet mintegy írói előszavaként olvasható **Egy elképzelt színház délibábja** című színházesszében találkozunk a címmé tett szókapcsolattal, **Lassan minden**, amit szerző jegyzetelőfüzetének címlapjára írt, módosítva így az előző címet, a **Panaszfalt**.

A módosítás, mégha ösztönösen történt is, jellemző. A két cím a mészölyi drámaírás két szakaszára utal. A **Panaszfal** könnyen és joggal vonatkoztatható az ötvenes évek két színpadi művére **Az ablakmosóra** (1957) és a **Bunkerra** (1959), melyekben az író mintegy drámai példázatba rejtve panasolja fel emberi, polgári sérelmeit, amelyek okozója a rajta, a felette uralkodó hatalom, de utalhat a cím a két drámát ért méltánytalanságok miatti írói panaszétel jogosságára is. (**Az ablakmosót** 1963-ban Miskolcon bemutatták, de két előadás után levették a műsorról, s amikor a **Jelenkor** közzétette 1963/9 10. számában, Pándi Pál megsemmisítő ideológiai kritikát ír róla az **Élet és Irodalomban** 1963. dec. 7. –, amit szó szerint a „felszabadulás utáni magyar irodalom köréből” összeállított tanulmánykötetbe, az 1969-ben megjelent **Élő Irodalomba** is felvett, jelezvén, hogy a bíráló nem évült el. A darabot majd csak – némi külföldi kitérők után – 1988-ban viszi színre Pécssett. Hasonló mostoha sorsa volt Mészöly másik

drámájának, a **Bunkernak** is. Míg Lengyelországban bemutatják, otthon csak felolvasó színpadon jut szóhoz, 1964-ben Miskolcon, 1968-ban Veszprémben, s majd csak a magyar színház szempontjából, félreeső Békéscsabán játsszák, 1981-ben, illetve stúdióelőadásként a pesti Népszínházban, 1985-ben.)

Az új címváltozat – **Lassan minden** – viszont azokkal a drámai szövegekkel mutat szoros kapcsolatot, melyek a 70-es évektől születtek, s magukon viselik a két említett drámától lényegesen különböző, másfajta drámaideál és -ízlés jegyeit. Tekinthetők ezek egyfelől alkotói reakciónak az addig ért elutasításra, szemellenzős és értetlen kritikára, ideológiai terrorra. Tekinthetők öngyógyító gesztusnak, mégha nem azzal a céllal íródtak is, hogy olyasmi szülessék, ami biztos színpadra kerül, kerülhet. Az új Mészöly-szövegek ugyanis újfent nem találkoztak, találkozhattak az adott magyar színjátszói konvencióval, kilógtak a sorból, pontosabban ezek is, mint **Az ablakmosó** és a **Bunker**, megelőzték korukat. S tekinthetők másfelől – és sokkal inkább – a mészölyi létértelmezés megnyilvánulásának bizonyítékeként, amely nem csak az „Ibsen–Strindberg–Csehov-típusú”, hanem a ionescói–mrozeki–örkényi dramaturgiákon is túllép, s talán – hogy továbbra is párhuzamokat használjak – azzal a művészi létértelmezéssel mutat legközelebbi kapcsolatot, amely Samuel Beckett rövid jeleneteinek (**Lélegzet**, **Lépések**, **Akkor**, **Katasztrófa**, **Ohioi rögtönzés**, **Homály**, **Nem én**) dramaturgiáját, drámai dikciójának lélegzetvételt és az emberi szituáltság beckett-i filozófiáját, világlátását jellemzi. Lett légyen az „két öreg hangra” komponált etűd, mint az író **Film** című regényére emlékeztető **My Jo**, a „mesehangra” írt „Bolond játék”, a **Gyerünk Matróziába**, a rádióra, filmre, színházba egyaránt ajánlott – használható „klipp”, a **Karácsony** című „Tragi-abszurd”, egy elképzelt video-, tévé-interjú, mint **A vendég**, avagy a leginkább beckett-i jellegű monodráma, a **Köhögő császár**, melyben egy Szemüveges férfi tesz vallomást az egyetlen szót sem szóló, jelenlétét csak időnkénti köhögéssel bizonyító császár (a történelem minden császára) előtt, miközben különféle alakok – „vakok, koldusok, félmeztelen prostituáltak, diáklányok és fiúk, atléták, sofőrök, munkások, érdemrendes politikusok, katonák, bakók, papok, jól öltözött és kevésbé jól öltözött örök jellegtelének” – vonulnak át a minden lehetőt, múltat és jelent, életet és halált magában foglaló szobortemetőn, és nem utolsó sorban a kötet végén található, „Posztumusz játék”-nak nevezett, **Az utolsó Beckett-bemutató** című, a mestert és ópuszát felismerhetően idéző drámai szabadvers.

Így tagolódik egyazon szerzői kéztől származó drámakötet, a megírás idejét és még inkább az írói közlés módját, a szövegek dramaturgiáját tekintve két részre, két egymástól különböző, ám mégis összefüggő szakaszra.

Mészöly Miklós drámaírásáról annak tudatában kívánok és kell szólni, hogy drámái az életmű melléktermékei, prózájánál kevésbé hangsúlyos epizódjai, ugyanakkor a teljes kép szempontjából megkerülhetetlenek.

Ugyanez mondható ha **Az ablakmosót** és a **Bunkert** az újabb magyar drámaírás szempontjából szemléljük. Utalnak, hivatkoznak rájuk, de a drámaíró Mészöly képe hiányzik azokból a portrégyűjteményekből, amelyek a magyar drámairodalom utóbbi évtizedeiről készültek, például Hermann István, Dersi Tamás, Tarján Tamás, Ézsias Erzsébet vagy mások tollából, akik ilyesmire vállalkoztak. Ha Mészöly nevét s két drámáját említik, akkor az a portrékat bevezető tanulmányban történik, ha történik, mint Tarján könyvében (**Kortársi dráma**, 1983), melyben a szerző a kihagyott arcképlehetőségek kapcsán sajnálkozik és mentegeti magát, ez utóbbit – ügyetlenül – kétszeresen is, mind a színház, mind az irodalom felől, mintegy önigazolással, mondván hogy „Mészöly Miklós két érdekes darabja iránt mindedig érzéketlen maradt a hazai színházművészet”. (Tényleg erről lenne szó, vagy például arról, amit a Pándiról készült interjúkönyv [**Rejtőzködő legendárium**, 1990] egy szereplője ekképp említ: „Lettek is bizonyos adminisztratív következményei cikkeinek, Mészölynél az Ablakmosó-ügyben”). Illetve, hogy „e drámák érdekességük ellenére sem érik el Mészöly regényeinek, novelláinak színvonalát”. Tarjánhoz hasonlóan Földes Anna **Merretart a magyar színház** (Kritika, 1989/4) című áttekintésében csak futólag tesz említést Mészölyről és **Az ablakmosóról**, mondván, „ma már korántsem ébreszt akkora dramaturgiai revelációt, mint amekkora 1957 után megillette volna”. Kétségtelen. Földes abszurd drámaként kezeli **Az ablakmosót**, s cikke írásakor, mikorra a műfajt nem csak elfogadták a magyarok, hanem már meg is unták, úgy látja, hogy „nem dramaturgiai szempontból” kell „a színházi fordulat korszakos drámái közé” sorolni, hanem mert „a történet és a környezet elvontsága ellenére, térhez és időhöz kötve és attól elszakítva is, kifejezi az egyéni boldogság és a külvilágból betörő, fenyegető hatalom idegőrlő ellentmondását”. Ahogy Tarján is jó társaságban, például Weöres Sándorral együtt említi a drámaíró Mészölyt, úgy Földes is értékes drámai szövegek, Pilinszky **Élőképekje** és Kornis **Kozmája** társaságában szól, **Megkésétt jóvátételek** alcím alatt **Az ablakmosóról**. Amennyire érthetetlen ez a kritikusai summázó viszonyulás, annyira érthető viszont, hogy a fiatal magyar drámaírókat bemutató **Hiánydramaturgia** (1982) c. kötet áttekintésre vállalkozó fejezete, Vinkó József tollából, nem foglalkozhat behatóbban Mészöly drámaírásával, de a fiatalok – köztük Nádas, Spiró, Bereményi, Kornis – szemléletváltásának előzményeiként Mészölyre is hivatkozik. Könyvében – **Mai magyar dráma**, 1986 – Ézsias Erzsébet a **Tendenciák az új magyar drámában** című bevezetőtanulmányban írja le Mészöly nevét, miután az abszurd drámát jellemezte, megjegyzi: „Ez a műfaj nálunk szinte előzmények nélküli”. Majd zárójelben – tájékozottságot bizonyítandó szándékkal, de tájékozatlanságot leleplező módon – hozzászói: „Mészöly Miklós 1957-ben (sic!) keletkezett Bunker című drámája magányos jelensége irodalmunknak”. Magyarán: szóra sem érdemes. Ha ettől a szűklátókörű munkától többet nem is várhatunk, Berkes Tamásnak a groteszkről írt összefoglalójában (**Senki sem fog nevetni**, 1990) viszont lega-

lább jelezni illetet volna Mészöly két drámáját, megha a szerző figyelme a hatvanas évek közép-kelet-európai irodalmára is figyel elsősorban miközben a magyar drámákra csak utalgat. Hasonlóképpen megfigyelkedezik Vajda Miklós is, jóllehet **Vajdó dramaturgia** c. cikkének (*Színház*, 1971/5) zárórészében, miután kiválóan jellemzi az európai abszurd drámát, a magyar próbálkozások közül is talál említésre méltót, de nem Mészölytől.

Anélkül, hogy a teljesség igényével szólnék a Mészöly-drámák recepciójáról, csupán jelezni kívántam ennek formáit, az elhallgatást és a magyarázkodást, és fontosnak tartom megemlíteni, hogy két irodalomtörténeti összefoglaló a lehetőségek, a munkák koncepciója szerint méltányosan foglalkozik a két Mészöly-drámával. **A magyar irodalom története 1945–1975** III/2-es (1990) drámákat (is) tárgyaló kötete (Erdődy Edit tollából) értő módon, a zavaró ideológikus mellékszövegek kiiktatásával jellemzi és helyezi el az újabb magyar dráma alakulásra **Az ablakmosót** és a **Bunkert**. Emellett az előbbiben, melyben „az egyén belső autonómiáját” teszi ügyes manipulációval a hatalom tönkre, a **Tóték** előzményét látja, a második bunkerletbe kényszerült és deformálódott katonáiban pedig a külvilágtól elzárt, az elszemélytelenedett s elgépiesedett Beckett-hősök rokonaira, Clovra és Hammra ismer. Míg Erdődy Edit az irodalomtörténeti összefoglaló műfajának megfelelően együtt látta az abszurd dráma összes magyar változatait, feltérképezve így a teljes családfát, addig Kulcsár Szabó Ernő az európai modernség gondolatának vonzásában készült irodalomtörténete (1993) Mészölyt azok közé sorolja, kiknek művei a „világirodalmi folyamatokhoz” való felzárkózás lehetőségét mutatják, megha – főleg 1956 után – a „műfaji korszerűség szempontjából sokkal inkább az az ambivalencia bizonyult (is) meghatározónak, hogy míg a nemzetközi drámairodalom a metafizikai megjelenítés örökölt távlatainak felszámolására törekedett, a magyar dráma (...) az emberi szituáltság megmutathatósága szempontjából eleve rá volt utalva a hagyományos közlésformák metafizikai szabályaira.” **A Bunker**, véli a szerző „olyan darabok – Csurka **Deficitje** és főleg Örkény **Tótékja** – sorában előlegezi a groteszk és az abszurd funkcióit, ahol mindig érzékelhető marad, milyen tételezett (ideális, lehetséges, valóságos stb.) rendhez képest bizonyultak képtelennek, nevetségesnek, vigasztalanak vagy tragikusnak a színpadi világ tartalmai”. Mészöly drámaírása fontos, szerves alkotórésze – olvashatjuk Kulcsár Szabó viharokat kavart munkájában – a „magyar drámai modernség ellentmondásos, de immár visszafordíthatatlan kibontakozása”-nak, annak a folyamatnak, amely a „színhátek új szemiotikáját kívánja meghonosítani”. Vagyis – folytathatnánk a gondolatot – **Az ablakmosó** és a **Bunker** nem csak az örkényi dramaturgiának készítik elő az utat, hanem Nádas, Kornis, Spiró és az újabbak Márton László, Garaczi László, Szilágyi Andor drámaírásának is, jóllehet a közutadatban sokkal kevésbé voltak jelen, mint ahogy megérdemelték volna.

Az ablakmosó az 50-es évek közepének terméke, mint a **Stiglic**, a **Magasiskola**, a **Jelentés öt egerről**, és ilyen formán sok közös vonást is mutat

velük. A dráma is, akár a novellák, parabola, s mint ilyent, ahogy Pomogáts Béla írja, föltétlenül „a történet és a jelentés összefüggésében” kell vizsgálni, szükséges értelmezni.

A történet végtelenül egyszerű: a galambszerelemben élő fiatal házaspárhoz, Tomihoz és Annihoz, egyik vasárnap reggel betör egy idegen, az ablakmosó, aki – mint a családi háromszögtörténetekben lenni szokott – ügyesen és gyorsan összeveszti a házastársakat, a nőt elcsábítja, a férfi máshol keres vigasztalást, mit sem törődve, hogy ezzel egy másik harmonikus kapcsolatot bont meg. Végül a betolakodó idegen, ahogy jött, úgy távozik – ott volt-e egyáltalán vagy csak képzelték? –, Tomi és Anni pedig visszatalálnak egymáshoz.

Csak hogy semmi sem olyan egyszerű, mint ahogy a történet szintje mutatja. Az idegen valóban ablakmosó, de hivatlanul, a házaspár tudta nélkül érkezik. Senki se engedi be, csak egyszerűen bent van a lakásban. S ettől a történet egyszerűen reális és irreális is. Úgy vagyunk vele, mint Tomi a kabáttal, amit az ablakfára akasztva talált. „Egy valóságos kabát!”, kiált fel, amikor észreveszi, de azonnal meg is riad, kié, mit keres itt, hogy került ide ez a valós kabát egy valótlan helyzetbe, valótlan – mert megmagyarázhatatlan – körülmények közé. Ám ahogy megtörténhet, hogy egy idegen kabát kerül a szoba ablakfájára, úgy bármilyen csoda könnyűszerrel lehetséges. Csak arra van szükség, hogy beinduljon az a belső gépezet, amelynek hatására az ember másként cselekszik, mint várható, mint természetes lenne. És ha ez a masina működik, akkor mindenki bármire rászédhető. Az ablakmosó, kétségtelen, a „külső hatalom ügynöke”, ahogy a betiltott bemutatót követő megjelenéshez csatolt kelletlen, de talán mentségül szolgáló szerzői **Jegyzetben** áll, ám hogy kinek a szolgálatában van, kié, azt mindenkinek magának kell, személyes élménye, szorongása alapján a képletbe helyettesítenie.

Lehet, sőt értem, hogy a szocialista hatalom védelmében az ideológiai terror eszközához nyúló kritikus, Pándi Pál, felháborodott, mondván, hogy „hatalom és hatalom között – illene tudni – alapvető különbségek lehetnek”, de a hatalom és az egyén modellszerű szembeállításánál sokkal döbbenetesebb, amit Mészöly az egyes emberről állít. Ez az igazán lesújtó. Ahogy az ember – Tomi is, Anni is, a Ház mesterné is – feladja elveit, képes önmaga ellen cselekedni. Csak a Ház mester kivétel. Ő viszont öngyilkos lesz.

Végtelenül tanulságos szembeállítani az 1963-as és a negyedszázaddal későbbi előadást. Akkor Miskolcon **Az ablakmosó** a fasizmusról szólt (ezt könnyen rá lehetett fogni!), de hét évvel, 1956 után, már akár szólhatott a szelíd erőszak eszközával élő hatalomról, amely megértőnek, jóságosnak látszik, valójában azonban kegyetlen és nem ismer megalkuvást. Utóbb Pécsen, 1988-ban már nem a hatalom természetrajza volt érdekes, hanem az önmagát feladó ember, annak felismerése, ahogy a szereplők „kifordulnak önmagukból”, mint P. Müller Péter kritikájában olvassuk (In: **Sophianae színpadain**, 1992).

Ezért fogadhatjuk el a pécsi előadás másik kritikusának, Pályi Andrásnak a megjegyzését, miszerint **Az ablakmosó** „az elmúlt évtizedek egyik legjobb, leginkább időtálló, nota bene felettebb időszerű magyar drámája” (**A műfaj átkeresztelése. Színház 1989/2**). Olyan mű, amely akár napjainkban is játszható, mert a történelem most evidenciává teszi a drámát, mégha a formai modernség eszközein (absztrakt plakátfüggöny, zenei effektusok) túlhaladt a színházi idő. A szöveg mélyrétegeiben felismerhető szerkezet ellenben, amelynek kovása az össze nem illő részek egységét megteremtő groteszk – Mészöly burleszktragédiának nevezi művét! –, aktuálisabb, mint 1957-ben vagy akár 1963-ban lehetett. Akkor a hatalomról szólt, ma az önmagával szembekerülő emberről szól!

A feszebb, zártabb szerkezetű **Bunker** a modelldrámának az a változata, amelyben a megkövült zárt közösség, egy földalatti támaszpont hierarchikus rendje, a kívülről érkező hatások, szereplők, egy lány és két öregember, segítségével felbomlik. Am ennél sokkalta fontosabb az a folyamat, amely a bunkerlétbe zárt katonákban lejátszódik amikor megmutatkozik számukra a szabadulás lehetősége. Igaza van a megírást több mint húsz évvel követő békéscsabai ősbemutatóról kritikát író Vinkó Józsefnek, amikor megkérdőjelezi, hogy a katonatörténet vajon háborús drámának tekinthető-e, a háborúról szól-e a **Bunker**. (**Balekok és lázadók. Színház 1981/5**). Inkább arról a pillanatról, amikor „az élet diadalmaskodik a vakfegyelmén”. Az író a katonás keménységgel pattogó mondatok, az unalomig begyakorolt tökéletes mozdulatok alá szorított emberi élet vágygejzírje kitörésének pillanatát ragadja meg. De akárcsak **Az ablakmosóban**, itt sem a külső jegek, hanem a belső feszültség jelenti a drámát, az önmagunk legyőzésének, a belénk sulykolt szabályokon való felemelkedés a folyamata igazán drámai. A szinte cselekmény nélküli, főleg atmoszférateremtő dráma azáltal ölt abszurd jegyeket, hogy a mikrorealista részletek ellenére nincs adott térhez és időhöz kötve. Attól abszurd, hogy a maximálisan értelmesre tervezett-szerkesztett élet valóban merő értelmetlenség, s ezért – elviselhetetlen.

A színházzal vagy inkább a színházat őrző korlátozott kultúrpolitikával és nemkülönben a magyar színjátszói konvenciókkal szemben alulmaradt író számára két lehetőség kínálkozik, vagy felhagy a drámaírással, vagy álmodik magának színházat. Mészöly ez utóbbit választja. „Elképzeltünk egy színházat, mely nem valósítható meg” – ezzel a mondattal kezdí az **Egy elképzelt színház délibábja** című színházesszéjét. Figyeljük meg, milyen drámai feszültségű az idézett mondat! Amit elképez, tehát nagyon is szeretne, az eleve nem valósulhat meg. Ezért, ennek vállalásával és ugyanakkor szomorú tudatában képzelel el Mészöly az ő színházat. Valahová szabad térre, ahol „kora hajnaltól kora hajnalig” tart folyamatosan az előadás, a színházi attributumok – fény, ruha, zene, díszlet – az ősi rítusokat s a létezés elementáris jellegét idézik, a közönség pedig – bár arényszerűen helyezkedik el – átadja magát az eseményeknek, a színházat celebrálóknak, „nekünk”,

miközben „Ne sajnálja a testét, sem a lelkét”, s „adja kölcsön a gondolatait, szorongásait, hazugságait, meggyőződéseit, mondja ki és gondolja hangosan amire eddig nem talált szót, se hangot”. Vagyis: legyen játszótárs, aki képes kilépni saját dimenziójából, aki mindvégig „nyitott marad”, hogy a „viaszos arcú, arlecchinoszerű férfi” – alkalmasint maga az író! – kihívására kész legyen, tudjon válaszolni.

S mit játszanának Mészöly Miklós képzelt színházában? – kérdezhetjük joggal és kíváncsian. Mindenképpen olyan szövegeket, melyek nélkülözik a feszes szerkezetet, inkább csak töredékekből állnak össze, s lehetőleg ezek is minél rövidebbek legyenek, chipnyiek, de önmagukban drámányi anyagot hordozzonak, egy villanásba rögzített teljes világot. Nem a cselekmény a fontos, cselekmény valójában nincs is, vagy legfeljebb annyi, mint a **Godot-ra vár**vában, vagy annál is kevesebb, hanem a hangulat, a közérzet teljességére van szükség, mert egy-egy gesztusban, mondatban, vagy akár hallgatásban, csendben, több van, kell, hogy legyen, mint egy felvonásnyi szövegben. Szép, s nem is ismeretlen elképzelés. Minden olyan színházcsmény vallja, hirdeti ezt, amely az elmondhatatlan kifejezésével, érzékeltetésével, a pusztá jelenléttel számol. Kétségtelenül kifejezhető így is az ember és a világ, az ember és az élet viszonya. Bár aligha van nehezebb feladat, mint nézőként a színész közérzeti varázskörébe lépni, ugyanazt érezni, amit ő érez, ha nincs segítségünkre közös színházi nyelv, olyan konvenciórendszer, amely a mozdulatlanul ülő vagy távolba néző s utána váratlanul felkiáltó színésszel emel bennünket közös érzelmi-hangulati hullámhosszra. Megítélésem szerint Mészöly szövegei épp ennek a színpadi nyelvnek az ismeretét tételezik fel. A mészölyi chip-dramaturgia szerint alakuló szövegeknek és szituációknak így lenne igazán „megszólító erejük”, teremthetnének kapcsolatot a közönséggel, ami nélkül semmilyen színház sem létezhet.

Míg erről nem győződhetünk meg, marad számunkra, olvasók és potenciális nézők számára a remény, hogy a beckett-i redukciós folyamatra emlékeztető mészölyi drámatípusnak értő közönsége lehetne, hogy a drámákbeli tudattartalom állapot, közérzet, életérzés a megannyi részletre tört statikus költői látomás hitelesen, erőteljesen szólaljon meg a bennünk (is) feszülő szorongásról, félelemről, gyávaságról, megaláztatásról, örömről és bánatról, életről és halálról, mindarról, amiről Mészöly drámái útján beszélni akar, amit ki akar magából írni s velünk szeretne közölni, megosztani.

MÉSZÖLY SZÍNHÁZA

ERDŐDY EDIT

MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

A nemrég megjelent **Drámák, játékok** című kötet jó alkalmat kínál arra, hogy a szinte par excellence prózaíróként számon tartott Mészöly Miklós színházhoz, drámához való viszonyáról beszéljünk, hogy megkíséreljük felmérni a drámaíró jelentőségét és szerepét. Csaknem negyedszázad változatos termését gyűjti egybe a kötet; s a közölt művek közül eddig csak két dráma: a **Bunker** és **Az ablakmosó** jelent meg.

Sokat mondó az alcím: **Színházon kívül**. Hihetnénk: a Mészöly darabok színpadi sorsára utal: arra az elkésettségre és a színháznak arra a felemás, húzódozó magatartására, amellyel a **Bunkert** és **Az ablakmosót** fogadta.

Úgy gondolom, nem erről – vagy nem **csak** erről van szó, sokkal inkább olyan műfaj-poétikai helyzet-definícióról, mely jelzi az író dramatikus kísérleteinek belső irányát. Ezt a vélekedést támasztja alá az **Egy elképzelt színház délibábja** című esszé is.

A huszadik század színháztörténete, kissé túlzott általánosítással, nem más, mint kísérletek sorozata arra, hogy a színház átlépje saját árnyékát. Arra, hogy feloldja, megszüntesse a határt néző és játszó személyek, nézőtér és színpad, valóságos és színpadi történés, szerep és ember között. Ezt a hagyományt látszik folytatni Mészöly is, amikor, a színházon **kívül** kerülve, megalkotja saját színházát. Az **Egy elképzelt színház délibábja** azonban nem színházelméleti esszé, még kevésbé tanulmány – hanem fikció, olyan szépírói vízió, mely nem fogalmi eszközökkel dolgozik. A délibábként felderengő, „közepes méretű amfiteátrum”, ahol a nézők is teljes kockázattal és beleéléssel kenyéren és vízen tartva vesznek részt a hajnaltól hajnalig tartó játékban – nem magát az életet akarja miniatürizálni, allegorizálni, vagy modellálni. A két dolog nem jelölt-jelölő viszonyban áll egymással, hanem egybeesik, azonos. Azaz, Mészöly egyszerre beszél az életéről és a színházról: a létbevetett ember kiszolgáltatottságáról, a végesség keltette szo-

rongásról, az autentikus élet lehetőségéről vagy lehetetlenségéről. Pedig a modellszerűséget az író szinte erőszakkal sugallja olvasójának, amikor a szereplők és a nézők számáról szólva, a szociológiai mintavétel elveit említi; amikor a kislétszámú stábot reprezentatív mintaként írja le; persze, ironikusan. „Legkevesebb húsz-huszonöt hónapot szánunk rá, hogy a megfelelő adottságú személyeket elképzeljük és kiválogassuk. Ez lesz sorozásunk első nagy manővere, mikor a képzelet „beöltözik” az ún. valóság mimikri-jébe. Hivatalokat, laktanyákat, elmeegógyintézeteket, fegyházakat, üzemet, erőszakszervezetek zártkörű klubjait, papneveldéket, öregek otthonait, művészeti szövetségeket, (...) végül alsó tagozatos iskolákat rostálunk át. Minél több mintát veszünk, annál biztosabban ítélni tudunk meg, hogy kikről mondhatunk le veszteség nélkül. Egy jól kiválogatott minisztáb végül még az özönvíz után is létre tudta hozni újra, amit az özönvíz elpusztított.” A „Végleges töredék”-nek nevezett írás végére magyarázó-értelmező Post scriptum került, azt pedig egy 1993-ban keletkezett kiegészítés zárja. Itt fogalmazza meg közvetlenül az író ars poétikáját, mely kimondja: „Játék és valóság, színház és néző között számunkra nincs éles határ, csak szimbiózisuk létezik. Ezen a senki földjén, a legzsúfoltabb földön – a legmeztelenebb minden. Van „kegyetlen” színház, „szegény” színház, s még számtalan – és mindegyik felöltözött. Felöltözött meztelen.” A Mészöly által említett, XX. századi színházeszmények evidens párhuzamai helyett egy kevésbé nyilvánvaló rokonságra hívnám fel a figyelmet, mely nem technikai-dramaturgiai szinten, hanem a színház létmódjának, társadalmi funkciójának szintjén érvényesül. A középkori, közösségi jellegű színjátéktípusok a mindennapi élet szerves részeként épültek be a kor valóságába, preformált történeteket jelentettek meg. Ez a fajta színjáték egyszerre volt társadalmi esemény, ünnep, szertartás és látványosság, az azonosulás és intenzív átélés lehetőségét kínálva minden résztvevőjének.

Ennek a fajta színháznak a léte valóban délibábként tűnik fel a XX. században: olyan, anakronisztikus utópia, mely – mint a töredékben a szerző írja – eleve kudarcra van ítéelve. A kötet írásai mégis ezt a délibábot kergetik, makacs következetességgel és leleményes technikai-dramaturgiai eszközökkel. Ezen a senki földjén, ezen az abszurd, virtuális síkon próbálja meg eljátszani az írói képzelet rövidebb-hosszabb játékait. Ebből logikusan következik a műveknek az a paradox sajátossága, hogy bennük a drámaiság, azaz, pontosabban: a dramatikus műfaj poétikai jegyeinek megléte fordítottan aránylik a színházeszmény realizálódásának mértékével. Minél inkább a délibáb-színház ideálját fejezik ki – annál jobban távolodnak a dráma műfajától, annál kevésbé játszhatók tehát, noha az semmiképpen sem mondható, hogy játszhatatlanok. Így kerültünk a **színházon kívül**: s itt már nemcsak a hagyományos mimetikus színházról van szó, hanem a színházról, általában.

A két korai művet, a **Bunkert** és **Az ablakmosót** még nyilvánvalóan a színházon belül kell elképzelnünk. Játzották is mindegyiket igaz, Magyar-

országban csak megkesve, s olykor talán félreértve. Dráma- és színháztörténeti szempontból egyaránt jelentős művekről van szó: Mészöly a világszínház törekvéseit Magyarországon elsőként visszahangozva tett kísérletet az abszurd színház létrehozására, olyan dramaturgiai konstrukciók megalkotására, melyek – elsősorban a beckett-i mintából kiindulva – új típusú tér-idő szerkezetbe helyezik a kelet-európai abszurdban később uralkodóvá váló, az aktuális politikai szituációt is megjelenítő hatalom kontra individuum konfliktust. A burleszk-tragédiának nevezett **Az ablakmosó** drámai cselekményét a belső világ – külső világ, védettség-kiszolgáltatottság, hatalom-individuum, ellenpólusai határozzák meg. A kívülről érkező, erőszakosan manipulatív hatalom képviselője két fiatal ember naivan tiszta kapcsolatát, a személyesség, az intimszféra világát dúlja szét és szennyezi be – kissé az orwelli képletre is emlékeztetőn. (Hasonló dramaturgiai alaphelyzetre építkezik Örkény is a **Tótékban**.)

A **Bunker** című dráma is zárt térben – szinte hermetikusan zárt térben játszódik, szereplői helyhezköttettek s minimális, redukált létre vannak kárthatva, akárcsak Beckett végjátékainak hősei. Itt is kívülről érkeznek a statikus helyzetet megváltoztató személyek, noha az esemény más előjelű: a katonák monoton, rutinszerű, örökös jelenként megélt hétköznapijaiba egy természetes, nyomorúságában is autentikus lét képviselői érkeznek, akik rendelkeznek még a múlt képzeivel, a folyamatosság, az idő tudatával. A személyes múlt itt nem más, mint az egyén személyességének, individualitásának dimenziója – melyet a gépies parancsteljesítővé redukált katonák elveszítettek, de amelynek visszaszerzésére tett kísérleteik mind kudarcba fulladnak. A Lány és az Öregember pusztá létükkel az önmagukkal való szembesülésre készítetik a katonákat – más és más reakciót váltva ki belőlük, hogy végül, emberi, morális tartalékaik felszínre hozásával a szituáció radikális felszámolására készítse őket, dramaturgiai fordulatot is eredményezve. A szituáció ugyan beckett-i – de belőle kevésbé tragikus ontológiai következtetések fakadnak: a mű befejezése a zártság feloldásával az újrakezdés lehetőségének biológiai szükségszerűségét és lehetőségét villantja fel, annak az abszurd reménynek a jegyében, melyet Mészöly nem egy írásában szegez szembe a létezés alapvető tragikumával. Az abszurd kísérletek sorába tartozik a **Karácsony** című rövid egyfelvonásos – a szerző intenciója szerint „klip, rádió, film vagy színház”. A férfi és a nő párbeszédének feszültségét az elhallgatás, a sejtetés indukálja, a szituáció nem oldódik meg, a lezárás kétértelmű, talányos. Nem tudható, az áldozat a vascoráfa szánt nyúl – vagy a (feltehetően) értelmi fogyatékos gyermek. A nézőnek, akárcsak a dráma szereplőinek, együtt kell élnie a bűn, a gyilkosság elkövetésének lehetőségével: szándék és tett között nincs megnyugtató határvonal.

A hetvenes években keletkezett két nagyszabású játékkal a Mészöly által elképzelt színházba lép az olvasó – vagy, ha úgy tetszik, kilép a színházból. A játéktér itt nem falakkal határolt tér, szóba, mint az abszurd és az eg-

zisztencialista színművekben, hanem minden irányban nyitott természeti táj. A dramaturgiát nem a kint és bent, hanem a fent és a lent hely-viszonyai határozzák meg. A **Lassan minden** című játék nyílt dombtetőn, bokros terepen játszódik, feltételezve a **lent** dimenzióját, a völgyben lejátszódó történéseket. (Hasonlóképpen hegy és völgy a színtere a **My Jo** című, Robert Burns versére íródott rövid játéknak is.) A legtágabb a **Gyerünk Matróziába** című „bolond játék” helyszíne: maga a végtelen tenger és a tengeremély.

A dramatikus műfaj ezekben a művekben nem mint külső forma, egységes szövegszervező elv van jelen, hanem csak mint **idézet**, felkínált lehetőség. A szerző, aki a drámában semmilyen formában nem szólalhat meg (a szerzői utasításokat nem tekintjük megszólalásnak) – itt nemegyszer „beleszól” a játékba, közli reflexióit az előadással, közönséggel, szereplőkkel kapcsolatban. Nem másodlagos funkcióban lévő, informatív szövegek tehát ezek, hanem a dialógus-szöveggel egyenrangú, azokkal egyazon szinten lévő megszólalások. A **Gyerünk Matróziába** című „bolond játék” alapvető, lényegükre redukált és csupaszított léthelyzetek során szól, „mese-hangon” a szerelemről, féltékenységről, részvétről, barátságról és hűségről, az elmúlásról és a boldogságról. Csapongó játékosságában mintha a Kis Herceg szomorkás bája, gyermek naivitása elegendne az Alice Csodaországban abszurd szertelenségével. Talányos sokértelműséggel és színpadi allúziókkal mesél a világban-lét fájdalmas csalódásairól, megtévesztő látszatokról és illúziókról, s az illúziók elvesztéséről. A szereplők gyakran „kiszólnak” szerepükből.

A hangsúlyozott színpadiság, a szerep pirandellói leleplezésének dramaturgiája legerőteljesebben a **Veszedelmes viszonyok** című „Téli abszurd a színházban” műfajú darabban érvényesül. A szerepek itt végképp elvesztik önazonosságukat, bizonytalanná és esetlegessé válnak – akárcsak a közöttük levő kapcsolatok. A színen több darab szereplői jelennek meg, egy Zanyó nevű szereplő az előző darabban hordott tűzoltóparancsnoki ruhát viseli, a „kintről” érkező Krisztinát az előző darabban, egy „kémkedési vigjátékban” felakasztották, mert hamisan vallott... Ebben a furcsa abszurdban a szerző a drámai műfaj legelemibb szabályait is felrúgja – a szereplők neve zárójelben szerepel, s a szerző reflexiói, kommentárjai formailag, tipográfiailag sem különülnek el a szereplők – vagy inkább: kvázi-szereplők – beszédétől.

Mészöly dramatikus műveinek közös vonása, hogy az emberi életnek, a világban-létnek egy olyan pontját világítják meg, ahonnan elsősorban visszafelé, a múlt irányába van kilátás. A színpadi történés előre vivő elemei is arra szolgálnak elsősorban, hogy felfedjék, illetve hogy sejtessék a múltat: a drámai alaphelyzethez vezető múltbeli történéseket. Majd mindegyik írásban titok lappang, valaki, valahol bűnt követett el. Az emlékezés, a múltidézés így szinte mindegyik műben központi szerepet kap. A **Bunkerben** és **Az ablakmosóban** a múlt rekonstrukciója nemcsak a szereplők identitásának, szuverenitásának megőrzésére ad lehetőséget, hanem drámai el-

lempólust is képez: a színpadi jelenidő sivár, torz világával, a lét lepusztultságával és csonkaságával szemben a korábbi, valahai teljességet és sokszínűséget idéz fel.

A **Lassan minden** című játéknak már címe és alcíme is – „játék az utolsó időkből” – a végjáték-jelleget előlegezi. Témája szerint is **vég-játék**: egy régi udvarházat, préházat árvereznek el lakói, a színen egy régi létforma emlékeinek, tárgyainak leltárszerű felvonultatása és búcsúztatása zajlik. Nemcsak a privát-múlt rég eltemetett, elfelejtett bűnei és tragédiái kerülnek felszínre a látszólag banális színpadi fedő-beszéd nyomán – a cselekmény direkt módon is a múlt felelevenítését célozza: egy kollektív, közös múlt rituális feltámasztására tesznek a szereplők kudarccal végződő kísérletet. A valahai közös színjáték, a kollektív szertartás rutinná kopott, s elsüllyedt a régi életforma, az archaikus közösségi lét többi kellékével együtt. A haláltánc-jelleget a két, hamleti sírásó szerepeltetése szinte már parodisztikussá fokozza. Ellenpontként jelenik meg viszont a két lány spontán eljátszott termékenység rítusa, az archaikus népköltészet szövegeivel. A mű keresztény szimbolikájának síkján is egyszerre van jelen születés és halál, kezdet és vég: Krisztus születésének és halálának, a betlehemi játéknak és a passiójátéknak tartalmi és tárgyi motívumai.

A múlt eme rétegeztségének, a történések szimbolikus-rituális jelentérendszerének szerves része a játéktér topográfiája is. A térbeli utak is a múltba vezetnek, némelyik immár járhatatlanná borítva az idők hordalékával. Ezt az utat – mely talán éppen a múltbéli tragikus vétség elkövetésének színhelye – emészti fel a darab végén a tisztító és pusztító tűzvész.

A kötet egészének felépítése maga is végjáték: a színház végjátéka. A színpadiság és a drámai műfaj kifejlett darabjaitól jut el az egyre minimalizáltabb, redukáltabb művekig, távolodva a műfajiság kötelmeitől. A kötet utolsó darabja, **Az utolsó Beckett-bemutató**, egy fiktív, csaknem néma előadás leírása, prózaversszerű megidézése. Ez a végpont a színház végét, megszüntetését is jelenti: a szó helyett a végső némaságot. Ez a végpontjához érkezett színház ugyanakkor a teljes emberi létezés metaforájává emelkedik, benne a lét drámaisága a maga pőreségében, közvetlen evidenciaképpen kap képi-akusztikus formát. Mi maradt az emberi világból? Jelzések, alapképletek. Egy férfi és egy nő, egy fa, egy pad. (Akárcsak Mándy kései novelláiban.) A világ azonban teljes: az ősz-kezdetet, az ősi egységet jelképező és megtestesítő tenger zúgása hallatszik, fény és sötétség váltják egymást, mint a kezdetnek és végnek a szinonimái. Ez a totális színház, ez a műfajtalanított, pőrőre vetköztetett lényeg persze már csak a belső színpadon képzelhető el.

VÍZJEL ÉS TEÓRIA

BÁNYAI JÁNOS

Bölcsészettudományi Kar, Hungarológia Szak, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

Mészöly Miklós prózaírásában jól kivehető a „két nyelv” megoldatlan dilemmája. Mindvégig eldöntetlenül hagyta a fikció és reflexió, a költészet és filozófia dilemmáját. Elbeszélései és regényei a reflexiói, a filozófia felé irányulnak, értekező prózája viszont nem mentes a fikció (az emlékezés és az elképzelés) ismérveitől. Ám a szépprózai művek bármennyire is közel kerülnek a szemlélődés és önmegfigyelés attitűdjéhez, sohasem hajóznak be az elvont reflexió kikötőjébe, és az értekező jellegű, az elmélkedő írások sem olvadnak fel a sokarcú fikcióban. Mészöly Miklós tehát nem tér ki a „két nyelv” dilemmája elől. Kihívásnak tekinti, mégpedig olyan kihívásnak, amely nem a dilemma megoldását sürgeti, hanem fenntartását, megőrzését és ezzel együtt kihasználását is. De semmiképpen sem a szokásos módon. Nem olvasztja be a regénybe és az elbeszélésbe a reflexiót. Bármennyire is hangsúlyos Mészöly Miklós szépprózai műveiben a gondolati anyag, jelenléte sokszor – a **Saulus**ban például – erőteljesebb, mint a primer élményi anyag, a várakozások ellenére Mészöly nem ír „esszéregényt”, még csak nem is „dúsítja” epikai világát esszéisztikus, filozofikus betétekkel. Ezáltal mintha ellenállna a gondolati anyag beáramlásának a fikció világába, ám ez az ellenállás nem a gondolatiság háttérébe szorítását hozza, hanem sajátos egyensúlyteremtésre készíti az író a „két nyelv” gondjában. Ez a feszültséget teremtő különös ellenállás és egyensúly a nem fikciós prózában is jól felismerhető: esszéi, jegyzetei, tanulmányai, az igazán személyes naplójegyzetek sem töltődnek fel narratív fejezetekkel és bekezdésekkel, bár mindig jelen van bennük akár az emlékezés, akár a kitalálás. Mindez azt jelzi, hogy nem az a kérdés, feloldható-e Mészöly prózaírásában a „két nyelv”, a két beszédmód dilemmája, hanem az, hogy ennek a kettősségnek, az állandóan látható kétarcúságnak milyen meghatározó jegyei vannak akár a regények, akár az értekezések szövegvilágában. A megoldatlan dilemma nem tehető

felre, de nem is surgeti a megoldást: van, es ebből csak annyi következik, hogy szólni érdemes róla.

Mészöly **A világosság romantikája** című esszéjében Camus egyik feljegyzését idézi: „Képeken keresztül gondolkodunk. Ha filozófus akarsz lenni, írd regényeket.” Mészöly Camus szentenciaszerű paradoxonát akár ironikus kontextusban is közölhetné. Hiszen a filozófia – sokáig így tudtuk – lényege szerint más, mint a regény. A filozófia fogalom és eszme, a regény kép és esemény. A filozófia beszédmódját és szörendjét más törvények igazgatják, mint a regényét. Amott a logika, a gondolkodás, a módszeresség szabályai, emitt a visszanevelés, az emlékezés, a kitalálás grammatikája. A filozófia az egyenes vonalú szörend nyomán halad a választott vagy vélt megismerés felé, a regény elágazó ösvényeket jár be: „összevetni, egymás mellé tenni, azonosítani és stérválasztani: ezek a mankóink” mondja Mészöly a **Magasiskola** önkomentárjának is vehető **A tágasság iskolája** című írásában. S hogy mégis értelmes közlés a Camus-tól idézett paradoxon, vagyis nem szolgált rá az ironikus félretételre, azt Mészölynek egy másik – Camus „szörendjéről” szóló – megjegyzése igazolja: „a mondatot, a szerkezetet, az epikus mozgásterét az ontológiai megrendülés tükreivé kívánja tenni.” Más szóval, Mészöly megfigyelése szerint Camus minden regénye (és mondata) az „ontológiai megrendülés tükre”, és ennyiben mindenképpen filozófia (is). A megismerés célpontja, amerre a filozófia szörendje halad, úgyszintén az ontológiai megrendülés, csak ez nem a tükörben, hanem eszmékben és fogalmakban tűnik fel. Ami persze cseppet sem csökkenti a megrendülés hőfokát. Éppen ezt a feliző megrendülést írja le Mészöly, amikor Heidegger és Wittgenstein kései filozófiáját említi. Camus Mészöly írásában idézett paradoxona tehát úgy is olvasható, mint a filozófia és a regény sorsszerű találkozása az ontológiai megrendülés és az „ontológiai magány” dimenziójában, sőt – kiélezettebben – akár úgy is, mint a filozófia feloldódása a regényben és a képben, és a regény eltűnése a filozófiában. Ennek alapján kérdezem: az a kijelentés is érvényes és értelmes, hogy „ha regényíró akarsz lenni, írd filozófiát”?

Ugyancsak a Camus-tól idézett paradoxonnak egyik különleges kifejtése vagy értelmezése található Mészöly következő feljegyzésében: „Ingerlő terv: néhány hosszabb elemzés nem létező művekről, filológiai pontossággal, idézetekkel stb. Közvetettséggel megteremteni a közvetlenség olyan hőfokát és izgalmát, melyet közvetlen közvetlenséggel egyszerűen nem is lehet elérni. Egy regényt elmondani, elemezni így. Új távlat. Új regény. Új beavatás. Új műfaj, esetleg. (Meggondolandó.)” A noteszlapra írt ötletnek nincs folytatása. A zárójelbe tett megjegyzés azt mondja, hogy akár félre is tehető, el is felejtethető a nem létező regény elemzésének új műfaja. Holott az ötletnek ismerjük néhány változatát az irodalomban. De nem ezért érdekes a feljegyzés. Inkább azért, mert Camus gondolatának lehetséges változata. A regény mint filozófia és a filozófia mint regény nem egyszerűen két ellentétes nyelv, gondolkodás- és beszédmód összeérése az ontológiai

megrendültségben és magányban vagy a felizzott közvetlenségben, hanem az irodalomnak a kimondhatatlanra, a rejtélyesre, az ismeretlenre való ráirányultsága az „új műfaj”, az „új beavatás” a lehetetlen megkísértése, mégpedig a közvetlenség nyomán. A nem létező művekről való beszéd Mészöly értelmezésében teljesebb, pontosabb, hitelesebb a regény beszédénél, mert a közvetlenség visz közel a jelenlét közvetlen izzásához, más szóval a regény a filozófiához és a filozófia a regényhez. A noteszlapról kimásolt feljegyzésnek a jelentése többszintű: egyrészt objektivizálja az író „két nyelv” közötti dilemmáját, másrészt elutasítja a dilemma feloldásának lehetőségét. Harmadsorban pedig az írónak a közvetlenség elérésére célzó szándékát jelenti.

Mit bizonyít a Camus-tól idézett paradoxon és ennek változata Mészöly noteszából?

Legelőször is arra hívja fel a figyelmet, hogy Mészöly nem kényszerül választásra a „két nyelv” között, és hogy mindvégig fenntartja az „elmélkedés” és az „emlékezés” két beszédmódját, fenntartja és őrzi a különbséget az eszmé és a kép, a fogalom és az esemény között. Ám ez a kétarcúság azért őrizhető ily szívósan, mert mindkét beszédmód ugyanarra vonatkozik, ugyanazt mondja. És a nehézséget ennek az „ugyanannak” a megnevezése okozza.

A **Magasiskola** szövegének két változata van: a kisregény és a **A tágasság iskolája** című esszé. Az előbbi jóval korábban készült mint az utóbbi. Ezért az utóbbi akár önkomentárnak is vehető, bár nem biztos, hogy sokra lehet jutni egy ilyen értelmezéssel. Ettől függetlenül a két szövegváltozatban, a „két nyelvben” jól megfigyelhető az ugyanarról való eltérő beszédmódok különbözőzése és egymásba ágyazottsága is. Az esszé első bekezdése így hangzik: „Két solymász barátomtól pár éve meghívást kaptam, hogy látogassam meg őket alföldi szállásukon, Ohaton. Barbáruul mély nyomot hagyott bennem ez a kirándulás. Annak idején egy riportszerű írásban (**Magasiskola**) be is számoltam az élményeimről, ami már akkor is szétfeszítette a riport kereteit. Az élményeknek egy bizonyos mélyrétege, úgy látszik, éppen a tárgyi tartalomtól függetlenül keveredik szívesen más élményekkel, s árulkodnak együtt valami általánosabb megfogalmazást követelő közérzetről. Ez esetben: mintha a solymászat lélektanát, és a szenvedély tárgyi-természeti körülményeit kapcsolatba lehetne hozni egy technikai eredetű közérzetkomplexussal – ti. azzal, hogy visszavonhatatlanul más térben érzékelünk, gondolkodunk és cselekszünk, mint eddig. A párosítás bizarr, de amit a közérzet egy tető alá sodor, megérdemel annyit, hogy a logika önkényesen ne ugrassza szét. S utolsó összegezőnek úgysis a közérzet marad, mint az igazán teljes tükre annak a maradéktalanul le nem fordíthatónak, amiben szüntelenül **vagyunk**.” A két eltérő beszédmód és nyelv: a „riportszerű írás” – a **Magasiskola** – és az élmény utólagos, elmélkedő reflexív leírása – **A tágasság iskolája** – egymásra vetíthető; az esszé reflexív modora és gondolatmenete ugyanazt az élményt írja körül, amely élmény

az „annak idején” készült riportszerű írásban objektivizálódott, mint fikció. Az egymásra vetítés azonban félrevezető, akár módszertani csapda is lehet. Mintha összevetésre készítené: a két nyelv és beszédmód eltéréseinek vizsgálatára. Ami közismert különbségek megfogalmazását tenné lehetővé. De ez a különbségtevés, a „más” ilyen értelmű vizsgálata felesleges viszontagság, csupán, gondolkodásunk restsége és szürkesége. Hiszen a két szöveg – az ugyanarról szóló fikció és az elmélkedő szöveg -- közötti eltérések és különbségek jóval kevesebbet mondanak, mint a közöttük lévő áthallások, megegyezések és azonosságok. Az élmény „szétfeszítette” a „riportszerű írást”, és valami általánosabb megfogalmazást követelt. Ezért kellett újra elővenni az élményt és a reflexió nyelvén érkezni el, ha lehet, az általánosabb megfogalmazáshoz. A kérdés csak az, hogy járható-e az elmélkedés kínálta út, vagy csak úgy járható, ha a „riportszerű írás” már tartalmazta az egymás mellé tett jelenetekben és képekben, az azonosított és szétválasztott történetrészekben, ha nem is verbalizált formában, ezt az általánost, a „közérzetet”, ami összegezés és kötőanyag egyszerre. **A tágasság iskolája** című önelemző írás akár a noteszlapról átmentett „új műfajt” és „új beavatást” meggondolandóan meghirdető jegyzet realizálásának is tekinthető, ha a szétfeszített „riportszerű írást” zárójelbe tesszük. A helyzet bizarrsága nem a két szöveg párosításában, hanem az egyik eltörlésében van. Mert így juthatunk el a közvetettséggel felforrósított közvetlenségig, annak kimondásáig, „amiben szüntelenül **vagyunk**”. A helyzet bizarrsága még azzal is fokozható, hogy az eltörlés akár mindkét szövegre kiterjeszhető, hiszen a közvetlenség és a közérzet legáltalánosabb megfogalmazása voltaképpen a némaság, az elnémulás, a csend; megint egyszer tehát az ontológiai megrendültség és magány.

Az eltörlés természetesen csak akkor lehetséges, ha van mit eltörlölni. Vagyis a törlés megőrzés; a megíratlan művek elemzése a művek megírása. Lehet, hogy a „két nyelv” dilemmáját állandó érvénnyel fenntartó író **esélye** a megőrző törlés, a megíratlan művek filológiai pontossággal, idézetekkel – értelmezéssel – való „megírása”. Ezért tekinthető **A tágasság iskolája** reflexív prózája a **Magasiskola** törlésének és egy „másik”: „nem létező” **Magasiskola** megírásának. Szó sincs itt tehát a műfaji határok kiszélesítéséről és megengedéséről, szó sincs a beszédmódok összemosásáról és elvegyítéséről. Ellenkezőleg, a megírásnak ez a kétes esélye a megértés új dimenzióit nyitja meg. Annál is inkább, mert Mészöly Miklós sokszor hangsúlyozza, hogy nem nagyon szokott formai problémákkal bajlódni, „legfeljebb utólag, tanulságképpen”. Mégpedig azért nem, mert szerinte „a hiteles és meggyőző forma az őszinteség ajándéka: esetleges és mégis törvényszerű”. Az őszinteség bármennyire is viszonylagos kritérium az irodalom világában, ebben a megfogalmazásban jelentéstartó és súlyos. Arra figyelmeztet, miként a korábban emlegetett közvetlenség is, hogy van valami belső erő, ami „szétfeszíti” a formai vagy műfaji kereteket: a riportszerű írást éppúgy, mint az elmélkedés írásformáit. Ám ezáltal a keretek és határ-

rok nem tűnnek el. Az írások lépnek át a szellem egy „másik” tartományába, oda, ahol az eltérő beszédmódok ellenére minden érintkezik és találkozik, a közérzetbe, ami „maradéktalanul le nem fordítható” se a regény, se a filozófia nyelvére.

És „amiben szüntelenül **vagyunk**”; a paradoxon világában.

Abban a világban, amelyet Mészöly Miklós Giordano Bruno alábbi gondolata alapján mintázott meg: „A végtelen elv abban a pillanatban, amelyben megkezdődik, már be is fejezte a mozgást, így a mozgó test, míg egyrészt a leggyorsabban mozog, másrészt a legszilárdabban áll... mert egy pillanat alatt végezni a mozgást és nem mozogni: egy és ugyanaz.” E minta alapján írhatja le, hogy „a végső elhatároltság a legáltalánosabb **tártság**”, és úgyszintén ez a minta munkálkodik egy kutya állapotának leírásában: „hibátlanul kovácsolta össze a féktelen mozgást a legteljesebb mozdulatlansággal”. Mindkét paradoxon akár a „létezés rekordjának” is vehető, amennyiben még mindig keresni szándékozunk azt, amiről itt szó van, és ami maradéktalanul nem fordítható le. Ha e paradoxonok szerint értjük Mészöly Miklós értekező-elmélkedő prózáját, akkor minden bizonnyal zárójelbe kell tenni a kritikusok és interpretátorok sűrűn ismétlődő gyakorlatát, hogy az elmélkedő-értekező írásokban kulcsra leljenek a fikciós próza megértéséhez. Az író önértelmező szavai és vallomásai sokszor csábítanak, és sokakat, ilyen könnyűnek látszó megoldásokra. Mészöly naplói, feljegyzései, önértelmező vallomásai mintha valóban irányt szabnának a művekről való gondolkodásnak. Az **Atléta**hoz és a **Saulushoz** írt naplójegyzet például – megelőzve a kritika későbbi felismerését – már felhívja a figyelmet arra, hogy a **Saulus** az **Atléta** problematikáját emeli magasabb szintre, majd – tehetjük hozzá a kritikai irodalom ismereteire támaszkodva – ugyanezt még magasabbra a **Film**. Oly magasra, hogy innen már alig van kilátás a folytatásra. Bár ehhez a Mészölyről szóló irodalomban szinte közhelynek számító feltevéshez is odakívánkozik egy kérdőjel. Mészöly egy helyütt a részletezésről beszél, és azt mondja, hogy az egyre nagyobb teljességre törekvő részletezést mindig a „van még” mozgatja és indokolja. Az **Atléta**ban jelzett, majd a **Saulus**ban megemelt és végül a **Film**ben könyörtelen pontossággal „leírt” problematikát is az indokolja (és teszi leírását, objektivizálását lehetővé), hogy „van még”. Mert nincsenek végső határok. Nincs megérkezés. Másik nézőpontból ugyanarról: Az **atléta halála**, a **Saulus** és a **Film** valóban ugyanannak a „problematicának” egyre elmélyültebb, ha úgy tetszik, egyre részletezőbb megírása, csak hogy ez az írótól kölcsönzött értelmezés nem mentesíti a kritikát a másként értés és másként leírás kényszerétől. A kritika nem igazolható az író szavaival még akkor sem, ha a két szó megegyezik, mert az író másként látja ugyanazt, amit a kritikus is megláthat. Károlyi Csaba nemrégiben Mészöly közérzetszavainak egyik legfontosabbikát – az **útközbeniséget** – értelmezve írta le egy szép kritikában ezt a mondatot: „A fogalmat elméletében is tisztázta Mészöly írói gyakorlata számára.” Valóban az esszék és feljegyzések több helyén beszél Mészöly az útközbeniségről, csak hogy kérdés, valóban az „elméleti tisztázás” szándékával vajon? A **tágasság isko-**

látja sem a **Muganiskola** mélyrétegeiben felmerülő problematika „elméleti tisztázása”, hanem ugyanannak más „nyelven” való kimondása. Az **Érintések** Károlyi Csabánál is idézett helyén így ír például Mészöly Miklós: „... a művészelnek mégiscsak ezek az egymást megváltó átmenetek a nagy pillanatai: az útközbeniség. A megérkezetség lelki tájairól inkább csak hallgatva beszél.” Ehhez Mészöly még hozzáteszi, de Károlyi már nem idézi, hogy „a líra versenyen kívüli: ahová emelkedni tud, ott már nincs historikus tér, idő és konkrétság – még ha van is”. Majd felteszi a kérdést: „vajon a próza igazán nagy, nem avuló lapjai is nem éppen azok, ahol elfeledkezünk a historikumról, még ha történetesen abból építkeznek is?” Ebből talán arra is lehet következtetni, hogy a megelőző mondatokban nem az útközbeniség „elméleti tisztázása” történik meg, hanem a képekben való gondolkodás egy sajátos esetét látjuk viszont, a szellemnek azt a csak paradoxonnal kifejezhető mozdulatát, amelyben a reflexió vízióvá forrósodik át: „A múlt kikiktatása és jelenbe-semlegesítése, jelenbe-forrósítása: mintha ez volna az elsőspró művészi hatás feltétele” – írja Mészöly. Majd ehhez még hozzáteszi: „A vízió: jelenbe-forrósítás; aminek nem logikája van, hanem evidenciája.” És ezzel jelöli számunkra, miként ér(het) el a reflexió vízióként akár elsőspró művészi hatást is. Am. első szinten „elméleti tisztázásnak” tűnhetett, valóban ennek a gondolatsornak a végén vízióként önállósodott, mégpedig oly erőteljesen, hogy az útközbeniség „fogalmára” már aligha vezethető vissza, aminthogy az útközbeniség fogalmának irodalmi objektivizációja a **Sutting ezredes tündöklésében** sem egyszerűen az elbeszélés szinte az anekdotára kiélezett poénja, amikor a megérkezés, nem megérkezés, hanem az egész „tündöklés” átragyogtatása, a vándorút átvilágítása a Giordano Brunótól kölcsönzött paradoxon jegyében. Ilyen értelemben az, amit Mészöly az útközbeniségről az elmélkedő prózában mond, aligha vehető a fogalom elméleti tisztázásának az írói gyakorlat számára. A két beszédmód között nem lehet kizárni az áthallásokat és az átjátszásokat, de semmiképpen sem lehet az egyiket a másik szolgálatába állítani, mert akkor az írói gyakorlat beszédmódjával szemben a reflexív beszédmód szekunder közléssé degradálódik.

A paradoxon tehát, amely Mészöly Miklós fikciós és reflexív prózáját egyaránt élteti, a Camus-idézet logikája szerint, így írható le: Mészöly Miklós regényeit és elbeszéléseit filozófiaként is olvashatjuk, és fordítva, reflexív prózáját regényként és fikcióként. Ez a paradoxon arra utal, hogy a két ugyanazt mondó beszédmód egymásba ágyazása nem rombolja le a műfaji határokat, és nem kezdi ki a beszédmódok sajátosságait sem a szóhasználat, sem a szórend szintjén, hanem mind a reflexív, mind a fikciós prózát vízióvá forrósítja, „jelenbe-forrósítja”, miközben mindvégig megőrzi a beszédmódok szuverenitását.

Az ugyanarra irányuló két nyelv és beszédmód mindvégig azonos marad önmagával, és mindkettő egyformán a lefordíthatatlan **vagyunk** megközelítése.

Ezzel Mészöly Miklós a XX. századi európai regényírás filozófiákat befogadó és filozófiákba torkolló irányát követve eljut a három emlegetett regény, de leginkább a **Film** poétikai következményeként a posztmodern jelzésekig, miközben szívósan őrzi mind esszé-, mind szépírásban a „későmodern individuumfelfogását”, de ezzel együtt a későmodern poétikáját is. aminek középpontjában mindvégig a történetmondás gondja áll. Meg is jegyzi egy helyen, hogy „kétséges”, vajon „tartósan és pótolhatatlanul nélkülözhető” a modern prózában a „történet”. A történet vízió megtartója és őrzője. A történetben reflektálódik, a történetbe sűrűsödik be a közérzet, a hangulat, a múlt és a létezés minősége. A történet a kötőanyag, ami az egymás mellett egymáshoz tartozóvá teszi, ami a múltat a jelenbe forrósítja, ami a gondolatot vízióvá emeli, és a víziót gondolattá formálja. És ebben az állandó mozgásban „a kötőanyag természetes mindenhatósága a legmellbeütőbb: ahogy a távoli, ellentétes elemeket is egymásba-értelmezi és építi, és valóban valóssá tesz mindent, a szabad áthallások dimenziójában – ha kicsit is odafigyelek”, írja Mészöly a **Munka közben** című írásában. Ez kelti fel az olvasóban „az időnélküliségben való szüntelen mégiselőrehaladás szuggesztívóját”. A regényben és az értekező prózában egyaránt. Ezáltal (is) válik a két nyelv és beszédmód szuverénné, ugyanarra irányítottan önmagában teljessé. Ezért sem degradálható le Mészöly elmélkedő prózája a fiktív prózát értelmező – szekunder –, úgynevezett „elméleti tisztázásra”. Az írói gyakorlatnak alighanem nincs is szüksége erre a tisztázásra.

A vízjel helyén a papír áttetszőbb, ám csak akkor, ha a papírlapot átvilágítják. A vízjel Mészöly Miklós prózájának – a reflexívnek és a fikciónak egyaránt – minőségjele és védjegye. A „szabad áthallások dimenziójában” keletkezik, ott, ahol az ugyanazon élményt megközelítő **Magasiskola** és **A tágasság iskolája** egymást törli, hogy megőrizhetőek legyenek. A vízjel látható, ám „maradékalanul” le nem fordítható. Éppen ezért a művészi hitelesség jele, az értéké és az evidenciáé. Az **Amerre a csillag jár** kötetben közölt **Lesiklás** című elbeszélésben válaszolja az én-elbeszélő, bizonyosan önreflexióként, a hosszú évek múltán viszontlátott gyerekkori barát kérdésére: „Még mindig körmölsz” azt, hogy „Én igen... Csak a fene tudja mit. Szerintem vízjeleket írok.” A válasz kitérés a kérdés éle elől, és felelet a kérdés gúnyos felhangjára. Mert a „vízjeleket írok” többértelmű közlés. Utalás az írás képtelenségére: a vízjel csak akkor látható, ha átvilágítják, és önirónia, hiszen örökösen a fénybe nézve aligha lehet körmölni. Másrészt azonban a szüntelen keresés – az útközbeniség – metaforája is: a vízjel a „megbízhatóság”, a szavatosság jegye az értékes papíron és az értékpapíron. A kötet egy másik helyén, a címadó elbeszélésben mintha feloldaná Mészöly e többértelmű közlést. Ezt írja: „Valahogy így. Emlékezet szerint. És nyilván nem pontosan, csak megbízhatóan. De nehéz is volna többet kívánni az emlékezettől, mint megbízhatóságot.” A vízjel a pontost helyettesítő megbízhatóság tartozik, és az emlékezettől nem kívánható más, csak a megbízhatóság. Éppígy az elmélkedéstől sem várható más a megbízhatóságon kívül.

Mészöly Miklós mind elmélkedő jellegű, mind szépirodalmi prózájába beleírta a megbízhatóság vízjelét, amoda a filozófia, emide a költészet alakjában. A vízjel a regényben a teória, az elmélkedésben a vízió. És ehhez a történet a kötőanyag.

A vízjelek prózaírásának éltető metaforái. Annál is inkább, hiszen az **Érintések** kötet egy helyén így ír: „A vízjel mint tipológiai probléma: kit érdekel csupán az, ami anélkül is látszik, hogy fény felé tartanám – illetve, kit az, ami kizárólag csak akkor...” Megfigyelése és írói tapasztalata szerint a vízjel – a megbízhatóság, az evidencia – felismerése nem tisztán a fikció és nem is tisztán a teória sajátja, hanem mindkettőé, legalábbis abban az értelemben, hogy mindkét nyelv és beszédmód számára a vízjel megbízhatósága és evidenciája biztosítja az utat a meg nem írt művek megírása, a törlés útján való megőrzés és az ontológiai megrendültség és magány „érintése”, „megközelítése” felé.

AZ ATLÉTA HALÁLA

POMOGÁTS BÉLA

MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

Mészöly Miklós olvasójának általában a történet mögé kell hatolnia, ha igazán meg akarja érteni az író szándékát. A novellákban és regényekben ábrázolt világ hiteles, a hősök eleven emberi jellemek, a választott korszak és társadalmi környezet a módszeres megfigyelő biztonságával és a művész felidézőképességével kap ábrázolást. Mégis úgy érezzük, hogy mindez csak alkalom valamilyen tágasabb jelentést hordozó eszme vagy felismerés kifejezésére. Ráeszmélünk arra, hogy az író az elbeszélés mélyebb rétegében rejtette el azt, amit valójában mondani akart. Ha a Mészöly-regények és -novellák teljesebb értelméig kívánunk hatolni, a történetek háttérében ható eszméket kell felderítenünk. Mészöly olvasója nem érheti be azzal, hogy pusztán a történetre és a figurákra figyel, az események tárgyyszerű rajzából, a lakonikus rövidséggel fogalmazott párbeszédből kell kihámoznia a szöveg igazabb értelmét, megfejtenie az író üzenetét.

Az – először Párizsban franciául, majd 1966-ban idehaza magyarul is megjelent – **atléta halála** igazi jelentése is a regénytörténet mögöttes terében rajzolódik ki: Óze Bálint sorsának és emberi helyzetének jelképes értelme van. Aki Mészöly regényét úgy olvassa, mint egy különös sportkarrier történetét, az alig tud vele mihez kezdeni. Mészöly nem sportregényt akart írni, mint ahogy Ottlik Géza könyve, az **Iskola a határon** sem pedagógiai regény. A sportoló küzdelmes életének és tragikus halálának általánosabb, mondhatnók filozófikusabb jelentést szánt, saját bölceletére, ember- és világképére, etikai rendszerére utal az események mozaikos rendjében, a sportkarrier epizódjaiban. Mészöly a modern irodalom metaforákban építkező módszerét követi: írásai bölceleti vagy erkölcsi felismeréseket fejeznek ki, szimbolikus értelmű példázatok. Bizonyára ez is hozzájárult ahhoz, hogy műveit nemegyszer viták fogadják és vegyék körül.

A hatvanas évek magyar irodalma általában kedvelte a példázatos fogalmazást. Ennek nemcsak regénypoétikai vagy mentalitástörténeti, ha-

nem egyszerűen politikai háttérre is volt: a kádárista korszak irodalompolitikája inkább eltúrta a metaforikus-parabolikus, mint a közvetlen-tárgyias ábrázolást, és az írói mondanivalót: a társadalomról alkotott képet vagy a történelemfilozófiát gyakran a narráció háttérében, utalásos rendszerében kellett elrejtetni. Akár a regények között, akár a színpadon nézünk körül, gyakorta találkozunk e példázatos fogalmazás változataival. Déry Tibor és Sánta Ferenc „áltörténelmi” regényei – **A kiközösítő** és **Az áruló** – történelmi személyeket léptetnek fel, történelmi eseményekre utalnak, mégsem a választott hős – az ókor végi keresztény püspök vagy a huszita háborúban szerepelt cseh vitéz – életét akarják bemutatni, hanem a történelmi ember és közelebről a diktatórikus rendszernek alávetett emberi személyiség általánosabb konfliktusait, élethelyzeteit, választási lehetőségeit. Azt, hogy az ember, az emberiség miként teremti vagy szenved el a nagy történelmi mozgalmakat és fordulatokat, és közelebről miként torzul el a mindenütt jelenlévő kommunista diktatúra hatására, avagy ellenkezőleg, milyen áldozatok árán tudja megőrizni személyiségének viszonylagos autonómiáját. Ezek a regények valóságos történelmi hősök sorsában fogalmazzak meg általános értelmű, történelemfilozófiai utalásokban gazdag példázatokot.

A példázatos fogalmazás kényszerű módon divatos forma volt, de nem csupán divat. A magyar társadalom életének, küzdelmeinek vizsgálata és értelmezése a jelenségek, a viselkedésformák, a kollektív lélektani reakciók bizonyos típusainak körülírásával járt. A közösség lélektani, morális és kulturális jellegzetességeit és karakterét kifejező vagy éppen szabályozó folyamatok szinte megkívánták, hogy a prózairodalom elvontabb módon közelítse meg őket, és a valóság képének érzékletes ábrázolása mellett egy olyan fogalmi rendszert is létrehozson, amely által meg lehet adni a köznap-i tapasztalatok érvényes magyarázatát. Az elvonatkoztatásnak és általánosításnak ezt az írói igényét a példázat műfajában lehetett eredményesen valóra váltani. Ilyenkor nem maga a történet nyújtotta eligazítást, hanem annak történelemfilozófiai, antropológiai vagy etikai jelentése. A parabolának valóságos művészi funkciója volt: a példázatos fogalmazás közvetítette a teljesebb írói üzenetet. Miként a felvilágosodás filozófus íróinál, Voltaire kisregényeiben és Diderot párbeszédeiben, ezekben a példázatokban is bölceleti vagy etikai felismerésekké lényegültek át a valóság rendezett és értelmezett jelenségei.

Az elbeszélésnek eme fajtája kétféle tévedésre csábította a kritikust: vagy pusztán absztrakciónak tetszett az elvont filozófiai mondanivaló miatt, vagy ellenkezőleg, hagyományos értelemben realista alkotásnak minősült a mű első rétegének hiteles valóságábrázolása következtében. Valójában mindkét vélekedés helytelen, és a parabolikus elbeszélés csakis a történet és a jelentés összefüggésében vizsgálható. Valóságtartalma nem a közlés első rétegének realizmusában (avagy szürrealizmusában, netán groteszk abszurdításában) rejlik, hanem abban, hogy az elvontabb, példázatos jelentésnek miként sikerült képletbe szervezni a kor etikai, lélektani és bölceleti jelenségeit.

Mészölynek már korai írásaiban is ilyen szervezettséget, elvont képzeletalkotó erőt vélünk felfedezni. A **Sötét jelek** és a **Jelentés öt egérről** novellái vagy a **Magasiskola** és a **Saulus** című regények, úgy tetszik, olyan önmagukban zárt, autonóm és mégis metaforikus történetek, mint Franz Kafka vagy Albert Camus művei. Nem részleteik által fejeznek ki valamilyen – pusztán a közelmúlt történetére aktualizálható – jelentést, hanem teljességükben közölnek bizonyos, a modern ember tapasztalatait, a modern ipari társadalom és a diktatórikus társadalomszervezés tanulságait érintő, a legszülesebb általánosítás fokán megfogalmazott felismeréseket. Ilyen autonóm és metaforikus mű **Az atléta halála** is, és ilyen általánosabb erkölcsi-lélektani felismeréseket és tanulságokat hordoz Óze Bálint különös alakja. Az atléta olyan hős, akinek sorsában és helyzetében az író bölcselete öltött jelképes módon alakot.

A regény cselekménye, meséje éppen ezért csak első közelítésre érdekelhet bennünket. Óze Bálint, a rendkívül tehetséges hosszútávfutó egy magányos edzésen az erdélyi Vlegyásza hegyei között hirtelen szívroham áldozata lesz. Élettársa, Hildi megbízást kap az Állami Sportkiadótól, hogy írja meg az atléta életét, személyes közelből mutatva be a népszerű bajnokot. A fiatal tanárnő nem éri be személyes emlékeivel: nem azt akarja megírni, hogy ő minek látta Óze Bálintot, hanem hogy milyen volt a valóságban, minek tudta önmagát. Következésképp nyomozni kezd Bálint emlékei, gyermekora után. Régi fényképek és emléktárgyak személyes értelmét kutatja, felkeresi az atléta szülőfaluját, gyermekéveinek legendás színhelyét, és számot vet ismerőseivel, barátaival. Ebből a nyomozásból kerekedik ki Óze Bálint valóságos emberi személyisége és élettörténete, és az élettörténet felszíne alatt nyer megfogalmazást az író valódi mondanivalója, morális-lélektani üzenete.

Mészöly gondosan ügyel arra, hogy ne pusztán a cselekmény töltse be a regény terét, és ne a sportolóvilág színes forgataga kösse le az olvasót, hiszen a figyelmet a mondanivalóra akarja irányítani. Ezt úgy éri el, hogy minduntalan elidegeníti a mesétől, nem hagyja, hogy a történet magával ragadja képzeletét. Az „elidegenítés”-nek ez a módszere Bertolt Brechtől, az avantgárd dramaturgia tekintélyes mesterétől származik. Brecht dolgozta ki és alkalmazta drámáiban az elidegenítés effektusait: az énekelte songokat, szavalt versbetéteket, nyomtatott feliratokat. Mégpedig azért, hogy a nézőközönséget kiköcskösítse a színpadon pergő események hatásából, s tudatosítsa benne a darab eszmei üzenetét. A néző ugyanis – az érdekes és fordulatos színpadi játékot figyelve – hajlamos átadni magát a történetnek, és kevésbé figyel a kibontakozó mondanivalóra. A német drámaíró, aki egyúttal a színpadi technikának és a közönség lélektanának is értő mestere volt, a nézők önfeledt elragadtatását akarta megakadályozni, midőn kidolgozta az „elidegenítő effektusokat”.

Az atléta halálában Mészöly is arra törekszik, hogy közönségét ne sodorják el a történet fordulatai: ellenkezőleg, őrizze meg figyelmét, éberség-

gét, és próbálja meg felderíteni az író rejtettebb bölcsesletét. Ezért ő is „elidegeníti” olvasóját a történettől, az ábrázolt világ külső színeitől. Ezt a szándékát a cselekmény folyamatosságának, szerves rendjének megbontásával éri el. A modern regény képviselői (Prousttól Camus-ig és Durreltől Bulgakovig) gyakran élnek ezzel az eljárással. Az eseményeket nem az idő haladásának, hanem az emlékezésnek a rendjében adják elő, és az előadásnak ez a rendje a logikailag és pszichológiailag összetartozó mozzanatokot helyezi el egymás mellett. Ilyen módon irányítják a figyelmet a rejtett, általánosabb mondanivalóra, ezáltal fejezik ki sajátos világlátásukat. Mészöly is átrendezi az atléta élettörténetét, és ezzel átértelmezi azt a képet, amely a regényből kibontakozik.

A történet átrendezését, pontosabban a hagyományosan folyamatos előadás átalakítását különféle „technikai” eszközökkel éri el. Ilyen eszköz a regény kerete, vagyis Hildinek azok a kommentárjai, amelyek a nyomozás munkáját kísérik, s a felderített eseményeket magyarázzák. Ezek több alkalommal figyelmeztetnek az atléta élettörténetét feldolgozó vállalkozás nehézségére és korlátaira, egyszersmind ezek a regényíró korlátai. Hildi bizonytalansága, szkepszise a regényíró műhelyproblémáira utal. Arra, hogy a modern irodalom kísérletein és szemléletén nevelődött alkotó művész már nem a biztonsággal kezeli tárgyát, mint a klasszikusok. Nem öntörvényű, önmagában teljes világot akar teremteni, hanem saját töprengéseiről, felismeréseiről is szeretne vallani: azaz a narrációt részben a reflexió váltja fel vagy legalábbis egészíti ki. Amikor tehát Hildi a munka korlátairól és konfliktusairól beszél, azt a dilemmát fedi fel, amit a modern író él át, midőn az ábrázolás szubjektív és objektív körülményeivel hadakozik, s a tárgyias ábrázolás igényét minduntalan a vallomás kényszerével kell egye-sítenie.

„Az egyik nap – mondja például – végigolvastam, amit leírtam eddig az életünkről, s nem voltam megelégedve vele. Ez újra megerősített, hogy csupán vázlatnak tekintsem. Úgy találtam, hogy még mindig túl sok a rögtönző föltevés, a hasonlítás, az önkényes vonatkoztatás benne. Bár a kísértés is sok, hogy ezt-azt belemagyarázzak a történetekbe.” Magyarázat helyett ezért megelégszik a kommentárral, azzal, hogy összegyűjtse egy emberi sors lényeges mozzanatait. „... nem is céлом – olvassuk –, hogy valami kerek magyarázatot erőszakoljak rá a történetekre. Megelégednék azzal is, ha legalább a lényeges mozzanatokat sikerülne elválasztanom a kevésbé lényegesektől.” Később még ezt a beavatkozást is elveti: marad a puszta tények leírása, most már kommentár nélkül, marad a puszta dokumentáció. „Nincs kerek magyarázat – olvassuk végül. – Csak tények vannak, úgy látszik. Meg erős, átható tájak. Rogozsel falu van, és Égettő völgye van. Aztán a saját tétovaságunk a kihalt faluban, a holdsütötte fennsíkon.” A tényeknek eme bonyolult szövevényéből akarja kibontani Mészöly Miklós az atléta történetének általánosabb emberi helyzetek felé futó szálait.

A történet átrendezésének és ezzel átértelmezésének másik eszköze a nézőpontok változtatása. Őze Bálint életét és halálát Hildi adatgyűjtésében és előadásában ismerjük meg, máskor viszont váratlanul Bálint emlékei rajzolnak képet a múltból, s világítják meg ennek igazi történetét. A két nézőszög játékában a regénykompozíció belső feszültsége jelentkezik. De nemcsak a nézőpont változik, hanem a történet ideje is. **Az atléta halála** nagyjából három időrétegről ad képet. Az első az emlékek körében húzódik, és a gyermekkor ködbe merült, csodálatos és borzongató világát mutatja be. A huszadik századi regény, az új magyar irodalomban Ottlik Géza könyve, az **Iskola a határon** és Mészölyé valósággal a gyermekkor mitológiáját alkotta meg, miként egy nemzedékkel korábban Márai Sándor, Pap Károly vagy Szerb Antal regényei. Őze Bálint gyermekkorát sajátos mítosz veszi körül: az egykori tardosi „ötös fogat” története, a négy fiú folytonos versengése, amely az egyetlen lányért, a vad és titokzatos Pécsi Piciért folyik. Hildi azért látogatja meg Bálint szülőfaluját, hogy felderítse ezt a gyermekkori mitológiát, és megismerje ennek a mitológiának a hőseit. A második időréteg Bálint férfikora: elhelyezkedése a sportvilágban, ellentmondásos viszonya a családjával, egy-egy futóversenynek története. Végül a harmadik az emlékezés és a kutatás jelen ideje a Vlegyászán történt tragédia után, midőn Hildi apró mozaikokból próbálja összeállítani Bálint személyiségének és életének rajzolatát.

A történet emlékekből, tárgyyszerű képekből és rövid párbeszédkekből összerakott mozaikja mindenképpen Bálint életfelfogására, világképére, magatartására irányítja figyelmünket. Az atléta emberi személyisége és magatartása hordozza a regény lélektani-etikai jelentését, az író bölcseletét. Maga Mészöly „közérzetről” beszél, ebben a fogalomban látja megragadhatónak az emberi magatartás, gondolkodás és érzés jellemzőit. A „közérzet” az élmények mélyrétegeből eredeztetni, voltaképpen a személyes létezés érzékelésével azonosítja, amely során a „létezésbe vetett” ember tudatosítja saját elhelyezkedését és ennek következményeit. „Marad utolsó összegzőnek mégis a közérzet, mint az egyetlen igazán teljes tükre annak a maradéktalanul le nem fordíthatónak, amiben szüntelenül vagyunk” – ez a gondolat Mészölynek **A tágasság iskolája** című tanulmányában olvasható, és voltaképpen **Az atléta halála** filozófiai kulcsát adja meg. Írásait Mészöly éppen ezért „közérzet-analíziseknek” szánja, hőseit tehát úgy kell tekintenünk, mint valamely modern emberi közérzet életre keltett típusait. Mindebben az egzisztencialista filozófiára alapozott regényirodalom (Camus, Sartre, Simone de Beauvoir) gondolkodásmódjára és metaforikus regényepoetikájára ismerhetünk.

Őze Bálint alakja és sorsa is egyféle közérzettípust állít az olvasó elé. Mészöly atlétája valójában Hamlet rokona; nem eredményekre törekszik, hanem bizonytalan küzdelemre: az idővel, a távval és főként önmagával. A modern ember nyugtalanságát és kielégíthetlenségét állandó önvizsgálatának kényszerét és kínzó lelkiismeretfurdalását példázza, azt a lelkiállapo-

tot, amelyet oly gyakran vizsgál és értelmez irodalom, lektan és filozófia. Azt a „közérzetet”, amelyet az analitikus pszichológia a **büntudat**, az egzisztencializmus a **szorongás** fogalmával magyaráz, Mészöly az önmagát hajszoló, soha meg nem pihenő atléta metaforájában fejezi ki. A versenyző helyzetét az ember természetes állapotának tudja: „Úgy kell személnünk magunkat, mint a distanciák végtelen időig variálódó próbáinak akadályfutóit” – írja. A versenyző tevékeny típus, csakhogy boldogtalan: a rossz lelkiismeret űzi, mint az író mondja róla: „Bizonyos képességei rendkívüliek, de az érzékenysége éppen hogy korszerűtlen: arra süket, amit meghódít. Csak **produkál**, nem **absztrahál**..” A „produkción” túlzása és az „absztrakción” elégtelensége okozza bukását is. Ahelyett, hogy számot vetne önmagával, és felmerné helyzetét, új meg új rekordokat hajszol, tönkreteszi szívét, s elpusztul az erőltetett tréningek próbái között. Őze Bálint végül önmaga elől menekül, s a halálba hajszolja magát.

Az atléta halála annak a modern embernek a közérzetét, mondjuk más-ként: sorsát és lelkivilágát ábrázolja, aki nem lát maga előtt olyan célokat, melyekért érdemes volna valóban küzdeni, és nem talál magának olyan közösséget, amely elfogadná és megvédené. A magányos ember tragédiájáról olvasunk mély értelmű bölcséleti példázatot. Mészöly arra is utal, hogy ennek a magánynak, ennek az emberi sorsnak megvannak a történelmi, politikai indítékai: a huszadik század különféle diktatúráinak nyomása alatt szétesett, atomizálódott magyar és közép-európai társadalmakban. Őze Bálint tétova egyénisége körül, ha jelzésekben is, jelen vannak a közelmúlt történelmének eseményei és folyamatai: a harmincas évek háborús készülődése és fasizmusa, a világháború, majd az ötvenes évek sztálinista zsarnokságának fojtott légköre. Pécsi Pici, a gyermekkori mitológia hősnője minden nyáron a német tengerpart egy ifjúsági táborában nyaral, s magával hozza a fasiszta nevelést, az erő és a vadság kultuszát. És az „ötös fogat” szétzúllásában, Bálint megkeseredett ifjúságában a leány sugallta viselkedési normáknak kitüntetett szerepe van. A későbbi események ugyanígy a második világháború után berendezkedő újabb diktatúra természetére valának.

Maga az „ötös fogat” egy szétvert és megalázott generáció sorsát példázta: Bálint és Bangó atléta lett, Pécsi Pici Ausztriába került, Mesnyák Poci megsebesült, és Argentínába menekült, Geresdi Kálmán elesett. A tardosi barátok további életét a történelem irgalmatlan szeszélye szabta meg, s a történelem határozta meg Bálint sorsát is: magányát és hiábavaló küzdelmeit azért, hogy megtalálja a szabadságot és élhessen a saját törvényei szerint. A magányos atléta példázatának ezért nem pusztán bölcséleti értelme van: nemcsak a szabadság elvesztésének és hiányának romboló következményeire figyelmeztet. Mészöly Miklós egy megtépzott és megtizedelt nemzedék útját rajzolta fel, önvizsgálatát végezte el. **Az atléta halálának** ez az önvizsgálat is rangot és szerepet ad a hatvanas éveknek ama regényei között, amelyek a magyar társadalom életével és egy „elveszett nemzedék” sorsával vetettek számot.

MÉSZÖLY MIKLÓS KÉPE A MÚLTRÓL

TVERDOTA GYÖRGY

MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

Én itt jobb híján szólok föl. A jobb, aki híján beszélek, Bodnár György, egyike ama kritikusoknak, akik az itt tárgyalt szerző pályáját baráti szemmel követték a **Sötét jelektől** kezdve. A jobbnak a híja pedig én vagyok. Színházi hasonlaltal élve, csak beugrottam egy szerepbe, amelyet nem nekem kellene eljátszanom, ha a sztár, akit helyettesítek, nem egy másik színpadon vendégszerepelne most. Sporthasonlaltal folytatva: bemelegítésre viszont nem maradt időm. Nem vagyok Mészöly-kutató, s a 45 utáni időszak magyar prózájának vizsgálata sem szakterületem, ezért nem voltak előnyös diszpozícióim e feladat betöltésére. A témaválasztásban megengedtem magamnak azt, hogy amiről szólok, bizonyos tekintetben összefüggésben legyen olyan kérdésekkel, amelyek engem mostanában tartósabban foglalkoztatnak. Márpedig ezek a kérdések annak inkább a visszájára vonatkoznak, amit a Mészöly-féle narratológiai reform jelent. Ha az elmondandókat nem ilyen egoisztiko-praktikus oldalról nézem, hanem a feladat felől, akkor viszont el kell ismernem, hogy Mészöly életműve van olyan rangos, és ismert történelmi, irodalompolitikai okokból van olyan mértékben feldolgozatlan, hogy egy ma a terepen gyakorlatozó irodalmárnak kell legyen róla megvitatható véleménye. Témám a kényszer és belátás e kompromisszumából született.

Kritikatörténeti feladatként kaptam annak a korszaknak a feldolgozását, amely az avantgárd mozgalmak magyarországi lehanyaglásától, azaz a húszas évek második felétől a fordulat évéig, azaz a magyar irodalmi gondolkodás adminisztratív beszűkítésének pillanatáig húzódott. Nevezzük ezt az időszakot az egyszerűség kedvéért a modern klasszicizmus első nagy korának, és jelezzük olyan alkotók neveivel, mint a kései Babits és Kosztolányi, a fiatalabbak közül József Attila, Illyés, Radnóti, Szabó Lőrinc, Weöres Sándor, Déry, Németh László, Márai Sándor. Eme időszak egyik alap-

vető jellegzetességének a múlthoz, a hagyományokhoz való visszafordulást, egyfajta tradicionalizmust tartom, aminek igen sokféle változata és igen változatos tartalmi lehetségesek.

Ezt a tradicionalizmust két irányból lehet körülhatárolni. Egyrészt a magyar avantgárd programszerű antitradicionalizmusa felől. Hogy az avantgárd szerzőknek mennyire sikerült megszabadulniok a múlttól, vagy hogy a gyakorlatban mennyire akarták ezt, azt most ne firtassuk! Mindenesetre Kassák és hívei viszonya a múlthoz erősen konfliktusos volt, s ez különös élességgel szembeötlik, ha például az **Ezüstkor** vagy az **Új klasszicizmus felé** Babitsának felfogásával vetjük össze az övékét.

A másik lehetséges irány, hogy ama új érvényes irodalmi programmal és gyakorlattal szembesítjük a harmincas-egyvenes évek domináns magatartását, amely erre rákövetkezett. Nos, Mészöly ennek az új érvényes iránynak egyik reprezentatív képviselője a széppróza területén, vagy legalább is az irányváltásnak egyik nagy kezdeményezője. Ebből a szempontból foglalkoztat tehát engem az ő múlthoz való viszonya. Bárhogy is ítéljük meg e kérdés fontosságát, abban, gondolom, mindenki egyetért, hogy a múlthoz való viszony számbavétele nem választható el az írói szereptudatban végbe ment változásoktól. És ez éppen elég indok a kérdés fölötti töprengésre.

Ha csak felületes pillantást vetünk az életműre, semmiféle lényegi változást nem észlelünk Mészölynél a korábbi generációk tradicionalizmusához képest. Reménytelen vállalkozás lenne egy rövid felszólalásban kimerítő leltárt készíteni mindazokról a részletekről, amelyekben a múlt dimenziója a maga gazdagságában élénk tárul. Mégis érdemes egy gyors pillantást vetni arra a lehetséges korpuszra, amely alapján Mészöly múlthoz való viszonyát tanulmányozhatnánk. Ezen a ponton immár illik megmondani, mit értünk a múltbeliség dimenzióján egy irodalmi műben. Azt, aminek az író számára történelmi karaktere van.

E durva definíció miatt ki kell hagynunk korpuszunkból két olyan egységet, amelyeket szívünk szerint ott szerepeltetnénk, de amelyeknek történetisége vita tárgyát képezhetné. Az egyik egység a személyes múlt emlékeit foglalja magába, így például az **Anyasírató** teljes emlékéanyagát, amely a szerző bizonyára valóságos emlékeiből néhány lépéssel még visszafelé is tárgyható, a családi legenda irányában. A másik egységet az olyan írások történelmi emlékéanyaga képezi, amely az írónak személyes élménye is lehetett, s csak a mai olvasó számára hat történelem gyanánt. Ilyenek a világháborús katonaelményeket felidéző **Képek egy utazás történetéből** vagy a **Film, az Emkénél**, vagy a háborút követő évek történéseit alapul vevő **A három burgonyabogár**. Ha tehát mindezt kizárjuk, megkapjuk azt az elemet, amelyet Mészöly mindannyiunk múltbeli örökségeként idéz föl műveiben. S ez a történelmi nyersanyaguktár zavarbaejtően gazdag.

A mi szempontunkból beszédes című válogatott novellagyűjtemény, a **Volt egyszer egy Közép-Európa** első ízben, a **Térkép Allscúról** kimerítő helytörténeti áttekintés az író szülőföldjéről, Szekszárdról, amelynek a

címbe foglalt helynév a Római Birodalom korabeli őse. A második írás, az **Anno**, amely az **Albumkép a régi időkől** alcímet viseli, életképet fest a budai vár egy részletéről 1698. okt. 26-án este kilenc óra felé. Lapozzunk tovább egy novellával, s a **Fakó foszlányok nagy esők évadján** c. írásban Jankovics József útmutatásait nyomon követve felfedezhetjük egy XVIII. század eleji szerző, bizonyos Wesselényi István naplójának majdnem szószentíri újramondását. A novellában követett eljárást közönségesen archaizálásnak nevezzük. A következő novella, **Sutting ezredes tündöklése** egy másik korról, a XIX. század közepének forradalmi időszakáról nyújt, a maga módján, keresztmetszeti képet. A **Bolond utazás** első része egy milléniumi vasúti kocsis történetének ürügyén a század első felének történetén zongoráz végig.

Az ilyen történelmi visszatekintések, amelyeket nem sorolok tovább, a terjedelmesebb munkákba is beépülnek, azok egy rétegét képezik. Így például a **Pontos történetek, útközben** egyik jelenetében az író pontos látleletet készít a mai romániai magyar fiatalok egyik típusának történettudatáról. Vali, az egyik szereplő egy városa-beli kápolna meglátogatása után megkérdezi budapesti nagynénjétől: II. Endre, „ha magyar király volt, miért volt király Romániában?” De emlékeztetek arra is, hogy a **Film** egyik leitmotívja Sillió Péter különös története 1912. május 23-án, a vérvörös csütörtökön. Az író e naptól előre és visszafelé is több évtizedes távolságban pásztázza a történelmi múltat. Még a **Magasiskola** sem nélkülözi a történelmi dimenziót, a nagy perzsa solymász, Husszein Darlach Thaymur újra meg újra visszatérő idézése révén.

A múlt egészen más módon tesz szert jelentőségre a **Szárnyas lovak** c. novellában, amint erre Jolanta Danuta Jastrzebska felhívja a figyelmet. Teleszkai, a főhős egy kád fenekén holtan találja feleségét és szomszédját. Szeretkezés közben fojtotta meg őket a pincelég. A házastársi hűtlenség utólagos büntetéséül nem sírba akarja őket eltemetni, hanem kádastól a Duna hullámaira bízni holttestüket, ám ettől végül visszariad. „Az elbeszélés – írja Jastrzebska – különös szintézisét nyújtja a hiedelmeknek, babonáknak és keresztény szertartásoknak.” A múltnak ezt az aspektusát, a kulturális tradíció kiaknázásának példáit épp csak jelezhetjük Mészöly írásművészetében, ennek különválasztása és leltározása messze meghaladná egy hozzászólás kereteit.

Végül a múlt roppant hangsúllyal jelenik meg akkor, amikor a műbe mitológiai elemek sora épül be, (bizonyos szempontból ez az eset történik meg a **Szárnyas lovakban**), vagy még inkább, amikor a mű a maga egészében egy mítoszra épül, vagy annak újraírása. A példákat itt nem szükséges szaporítani, elegendő Mészöly egyik legjelentékenyebb regényére, a **Saulra** utalni, amely – egyik elemzője szerint – az **Apostolok cselekedetei** apokrif változata.

Mi másra szolgálna a történelmi tapasztalat, a kulturális örökség, a mitológiai minták sora, mint tanulságul, példaként, gazdagító tapasztalat gya-

nánt, amit valamely látvány, esemény értelmezése, valamely esély latolgatása, valamely kihívásra adandó megfelelő válasz kidolgozása során aknázhathatunk ki? Vagy ha a múlt netán magánéleti sérelmek, történelmi konfliktusok formáját ölti, mi másért idézhetné föl az író, mint hogy a tudatosítás, a feltárás révén „békévé oldja azt az emlékezés”? Csakhogy Mészöly munkáiban az egy történelmi regényíró megsejtyenítő bőséggel áradó múlt-hoz hiába közelítünk a pragmatizmus és a terápia e két klasszikus módján. Rá kell döbennünk arra, hogy őt műtszemléletének, múlt-kezelésének módja nem kevésbé gyökeresen különbözteti meg a korábbi évtizedek tradícionálisától, mint az avangárdot, amelyet tradícióellenességének kérlelhetetlensége fordított szembe mindenféle passzivitással. Miben áll az író műtszemléletének sajátossága? Ha a modern klasszicizmus képviselőinek és Mészölynek a múlt-hoz való viszonyában rejlő differencia specifikumot keressük, célszerű egyetlen példa elemzésére összpontosítani figyelmünket, s ez nem lehet más, mint a **Saulus** című regény.

Mindenekelőtt ezért, mert kevés olyan elevenen élő keresztény mítoszt ismerünk, mint amilyen az **Apostolok Cselekedeteiben** elmesélt pálfordulás, a közhellyé vált damaszkuszi út, azaz a keresztények üldözésében buzgólkodó Saulusnak az egyház egyik megalapítójává, az új hit terjesztőjévé, majd mártírjává, Paulussá történő átváltozása. Az írónak nem kell mást tennie, mint ráhagyatkoznia a mitológiai mintára, mint követnie, kiszíneznie, részleteznie a pálfordulás előre megírt dramaturgiáját.

Mészöly egy sor olyan mű megoldásaira is támaszkodhatott, amelyek valamely pogány intellektuel megigazolását, a kereszténységhez pártolását mutatták meg. Közéjük sorolható Babits esszéje a thagastei Augustinusról, aki Hippo pöspökeként halt meg. Ilyen megkeresztelkedő római ifjú volt gyermekkorunk kedvelt hőse, Sienkiewicz **Quo vadis**-ának Viniciusa. Déry a **Kiközösítőben**, nagyjából Mészölyvel egyidőben Ambrosius személyében Saulus és Ágoston fiatalabb hitsorsosát állította középpontba. Merezkovszkij **Julianus Apostatája**, fordított előjellel ugyancsak a keresztény és pogány világfelfogás szembesítését végezte el, a hitehagyást ábrázolta. Babits **Jónás könyvében**, az isteni küldetés parancsának magát hosszas húzódozás után alávető próféta minden látszólagos eltérése ellenére szorosan idetartozó eset. A különböző rendű és rangú példák szaporíthatóak lennének, s egyaránt egy paradigma meglétét bizonyítják, amelyhez Mészöly téma-választása révén kapcsolódott.

Csakhogy e kapcsolódás során egy kis baj történt. Jónást az Úr egy cethal segítségével győzte meg arról, hogy küldetéséről nem mondhat le. Ágoston maga meséli el, hogyan látta be a jámbor Evangéliumok magasabbrendűségét a hellenisztikus szerzők raffinált irományaihoz képest. Ambrus megtérése a keresztény legendák csodaszerű fordulatait követi, még ha Déry ironikus modorban adja is elő ezt az eseményt. Vinicius megkeresztelkedése együgyűen, Julianus császár hitehagyása valamivel meggyőzőbben, de egyaránt motiválva van.

Mészöly Saulusa ellenben nem jut el a pálfordulásig, azaz nem tudhatjuk meg, eljut-e, mert az író a Damaszkuszba vezető úton csak félig követi, s a esoda bekövetkezte előtt vagy – ami még rosszabb – közben megtorpan. Sőt, a jelenés egyik elemét, a megvakulást a szerző profán okokkal indokolja, eltérve az evangéliumi mintától. Az eltérés ráadásul nem olymértű, hogy a folytatás ne találhatna vissza a jól ismert mederbe. Az olvasó zavarba jön, nem tudja, hányadán áll. Még az is fölmerül benne, hogy esetleg ez a történet egy másik Saulról szól. Hiába is szépítenénk a dolgot, van egy kötelezően érvényes mintánk, amely bele van nyomtatva az idegeinkbe. A hagyomány, a keresztény mítosz előírja, mit kell tennie az írónak, s ő vonakodik eleget tenni a parancsnak. Legalább ne indította volna el hőseit Damaszkusz felé! Az elemzők kimutatták, hogy a fordulat előjelei a regény struktúrájából számos ponton kiolvashatók. Tudjuk, Saulus végül odáig jutott, hogy felhúzta az első keresztény vértanútól, Istefanosztól örökbe kapott lábbelit.

Csak épp a várva várt fordulat, a csattanó, a katharzis marad el. A kritikusok egy részét az előjelek arra bátorították, hogy előzékenyen megtegyék a végső lépést az író helyett. Jótékonyan előlegezték a végkifejletet, kikerekítették a történetet. Az író ad erre alapot, de nem jogosít fel arra, hogy helyette folytassuk a regényt. A kritikusok egy részét az alapul szolgáló mítosz és a huszadik századi irodalomba mélyen beleívódott séma lendülete vitte tovább a műnek az író által impertinensen, kihívóan meghúzott határvonalán.

Az itt beállt recepciós zavar, tanácstalanság tétje óriási. A regény ugyanis a régi küldetéstudat (a zsidó keresztényüldözés) végérvényes elvesztése és egy új, keresztényi küldetéstudat (a hit buzgó terjesztése) megtalálása közötti keskeny gerincen egyensúlyoz. André Karátsonnak alighanem nagyrészt igaza van akkor, amikor Mészölyben a magyar irodalom hagyományos szereptudatával, a küldetéses, mandátumos magatartással való szakítás egyik hőseit ünnepli, bár talán kissé zajos és elhamarkodott ez az ünneplés. Karátson a **Jónás imája** Babitsával állítja szembe az írókat. Műfaji szempontból inkább a **Jónás könyve** kínálkozik párhuzam és ellentét gyanánt. Babitsnál jelen van egy felsőbb instancia, akivel az értetlen, kétbalkezes próféta dialógust folytat, s aki hathatós eszközökkel leckézteti meg korlátolt küldöttét. A **Saulus** hősei, beleértve az áruló rabbit és Istefanoszt is, magukra vannak hagyatva törvénytárgyazataik kifejtése során, az Isten hallgat. A küldetés érvénye megkérdőjelezhető, legyen szó a Jézus-hívők küldetéséről vagy az üldözésükre feljogosító ősi hitről.

Jónás fenyegetéseinek Ninive lakói ellen akkor is van létjogosultsága, ha a bennük foglalt véstjósító tartalmakat Isten nem váltja valóra. Ezzel szemben Mészölyt nem az a Saulus érdekli, aki keresztény Jónásként prédikál Néró Rómájában a pogányoknak, hanem az, aki úton van, aki a sivatagba téved, aki a senki földjére hatol be. Az a Saulus érdekli az írókat, aki elhagyja a mózesi vallás biztonságát adó bizonyosságait, akit igazságkeresése

tüllandit az írástudók törvénytárgyazatain, de aki meg nem hajtotta végre a nagy ugrást az új biztontságot adó keresztény dogmához. Figyre félelmetesebben bontakozik ki előtte a világ értelemnélkülisége, de anélkül, hogy lelkébe plántálódniának az új hit gyöngye csírái. Emlékezzünk, menyire nem katartikusán hat rá Istefanosz mártiriuma, s emlékezzünk arra is, hogy az áruló rabbi keresztre feszítésekor még csak jelen sem volt. A mi hősünk tehát az üldözö magabiztosságát elvesztö, de az üldözött fanatikus eltökéltségét még föl nem vett Saulus, az abszurd hős. Karátsonnak igaza van akkor, amikor a **Saulus**ban a hagyományos irodalmi magatartással való szakítás esélyét láttatja, de azért látnunk kell az érem másik oldalát is: az író nem zárja ki eleve, hogy hőse mégiscsak eljut Damaszkuszba, s visszanyervén, szemevilágát, vele új hitre is szert tesz.

A regény értelmezése nem feladat. Csak annyiban, amennyiben hozzájárul ahhoz, hogy Mészölynek a múlthoz való viszonyára vonatkozó végkövetkeztetéseket levonhassuk. Mindenekelőtt megállapíthatjuk, hogy a **Saulus** nem mítoszértelmezés, abban az értelemben, amelyben Racine vagy Goethe **Iphigéniaja** annak tekinthető. Nem magyarázható az alaptörténetnek a modernizáláshoz szükséges, megszokott és bevett átigazításaként sem. Nem a mítosz hanyag kezelése, mint amilyen például Déry **Ébredjete**k fel! c. írása, amelyben a mese mögött bizonytalanul felrémlik a habokból kikelő Vénusz és az Orfeusz és Euridiké mítosza. Mészöly a választott minta alapszerkezetéhez nyúl hozzá, a mítosz logikáját csorbítja.

Homályba borít kulcsfontosságú részleteket, így Jézusnak neve sem hangzik el. A templomi nagytanács előtti kihallgatására csak a folyosóról vethetünk egy pillantást, s a jelenlévők megbotránkozását látjuk, de igazi okát, hogy Jézus Isten fiának nevezi magát, nem tartja fontosnak közölni az író. Annás és Kaifás főpapok is csak nevük kezdőbetűjével szerepelnek. Abjatar az, aki a nagytanács tagjai közül egyedül megneveztetik, őt viszont hiába keresnénk az Evangélium szereplői között. A pillantás tehát, amelyet az író a szent történetre vet, profán tekintet. A történetmondás a főbenjáró kérdésekben dezorientáló, nem szolgál az olvasó épülésére. Ellentétben azzal, hogy a **Jónás könyve** epizódja a pusztában kinött, majd elszáradó töklevélről minden jelentéktelensége ellenére is épületes. Az Úrnak célja van vele: Jónás kiokítására használja példaként.

A **Saulus** szerzője nem kívánja meg az olvasótól a nagy történelmi katalizmáknak kijáró megrendült figyelmet. Nem mutatja be a történelmi regények eljárása szerint a cseppben a tengert, a hétköznapi történetben a nagy történelem mozgásának lenyomatát. Saulus szeme olyan, mint egy kamera. Éles, világos öntudat műszere, amely folyamatosan fényképezi a világot. Amit regisztrál, az nincs alávetve a Krisztussal való későbbi találkozására téloszának. Rávall Saulusra, mit vesz észre, de nem előlegzi Paulus későbbi világlátását.

Amit Mészöly itt művel, az nem más, mint a történelem és a mítosz olyan felidézése, amely együtt jár ezek magyarázó funkciójuktól való meg-

fosztásával. Az a ráhagyatkozás a hagyományra, amely a modern klasszicizmus felsorolt képviselőit egyformán jellemezte, itt elmarad. A műtszemléletnek ez a mészölyi módja kikezdi a mítoszt. A pálfordulás elmaradása révén nem kisebb mérvű sérelem esik az alaptörténeten, mint ha Sophoklés úgy mesélte volna el Oidipus király nyomozását a Thébában dúló járvány felelőse után, hogy végül nem derült volna ki, hogy a város ura megölte apját és házasságban élt anyjával.

Láttuk, hogy a múltnak igen gazdag és igen heterogén megjelenési formái vannak Mészöly életművében. Éppilyen gazdagok és heterogének a múlt kezelésének módozatai is, s ezért nem vonhatók a Saulus kaptafájára. Mindeme módozatoknak azonban van egy közös nevezőjük, ami a példánkból eredő tanulságot általánosíthatóvá teszi. A múlthoz való viszony pontosan illeszkedik ahhoz a mondandóhoz, amelyet Mészöly a világ értelem nélküliségéről közölni akar velünk. Nem szakad el a múlttól, de lemond a múlt pedagógiai célokra való felhasználásáról, vegyük akár a „pedagógiai” szót a szó legjobb értelmében. Elszakad a művészi historizálás klasszikussá vált, remekműveket teremtő eljárásaitól. A történelem Mészöly számára nem nyújt magatartásmintát, mint a **Balázsolás** Babitsa vagy **A Dunánál** József Attilája számára. Nem fordul metafizikai nosztalgiával az ősidőhöz, mint Weöres, nem vértézi föl magát az újkori barbárság ellen a klasszikus formák fegyelmével, mint Radnóti. Nem perel az elmúlt korokkal, mint Ady. Nem látja a mi korunkban az ókori dekadencia megismétlődését, mint a **Nérót** író Kosztolányi. Mészöly játszik a múlttal, bár ez a „játék” nagyon is komoly, kíméletlen, mélyértelmű és fájdalmas, mint a **Saulus** példája mutatta számunkra.

JELENTÉKTELEN KÖRÜLMÉNYEK JELENTŐSÉGE – A BOLOND UTAZÁS

UTASI CSABA

Bölcsészettudományi Kar, Hungarológia Szak, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

A hetvenes évek derekán Mészöly Miklós egy következetes út végállomására ért a **Filmmel**, amely, mint maga is rámutat, az „emberi történet mérlegelésében olyan végső pontig” vitte el, „olyan kérdésfeltevésekig, amelyek már majd mindent kétségbevonnak és mindennek az összetevőjét”. Minthogy ebben a helyzetben az elért eredmények variálgatása nem kínált számára igazi távlatot, új „hajóra” kellett szállnia. Egyre többször észlelte, hogy már nem annyira a dolgok végére szeretne járni, mindenáron, hanem inkább elveszni az „emberi történet **gazdagságában**”. Ekkor kezdte remélni, hogy egy „szélesebb epikai öleléssel” talán vissza tud térni ahhoz a direkter életanyaghoz, amely addigi műveiben csak rejtetten volt jelen, illetve hogy „újra hangszerelt” prózájával a realizmusnak valamely „lappangó bugyrá”-ba ereszkedhet alá.

Az alászállás egyik első állomásáig Hvar szigetén érkezett, ahol 1977-ben papírra vetette **Bolond utazás** című kisregényének első változatát, amelyet aztán a **Híd** tett közzé 1978 januárjában. Az alaphelyzetet, a fő alakok rajzát, az utazás hangulatát meggyőzően érzékeltető részlettel azonban nehezen jutott el a „végső vázlat” megformálásának pillanatáig. Egy 1980 őszén adott interjújából kiderül, hogy a tervet még mindig pihenteti. „A koncepció kész, de nem vagyok még elég közel hozzá” – nyilatkozta. – „Pillanatnyilag ez van a polcomon legalul. Felfordulásos vonatutazás története Somogyban, a főszereplője egy harctérről éppen hazatért fiatalember. És se az útnak, se Somogynek, se az éjszakának nem akar végeszakadni. De ezen a vonaton minden lényeges lejátsszódik, a születéstől a halálig, gyilkosságig. S ami közel-távol látható, egy vérből épen kimosakodott ország, egy lehetséges jövő, amit ők fognak csinálni, de még nem tudják, hogyan, és hogyan fog sikerülni. Némi öniróniával és komolytalanul hozzátéhetnék: ta-

lán azért akadtam el vele, mert én már tudom? Ugyanis a végső kibontakozás is csak annyira szokott világos lenni menet közben, mint a holnapi nap igazában eldöntetlen addig, míg föl nem virrad az utolsó húsz-harminc oldal...”

A jelképes fölvirradást újabb hosszú évek után a kisoroszi peripatetikus környezet hozta meg 1986-ban, s így a Gogol emlékének szentelt regény előbb a **Sutting ezredes tündöklése**, később pedig a **Volt egyszer egy Közép-Európa** című kötetben is helyet kaphatott. Tanulságos lenne egybevetni a hvari és a kisoroszi változatot, kimutatni, mely nyelvi megoldások, minősítések maradtak meg, melyek nem, miként súlyosodott evidenciaértékűvé egy-egy kép, jelenet, mi bizonyult túlexponálnak utóbb, s egyáltalán: milyen alkotói impulzusok hozták létre végül is a regény globális struktúráját. Ahelyett azonban, hogy a filológiai aprómunka bozótosába vágnék, ezúttal csak egy olyan mozzanatra hívom föl a figyelmet, amelynek az első változatban még kiemelt funkciója volt, utóbb azonban szórén-szálán eltűnt. A Híd-beli részlet élén álló szerzői jegyzetre gondolok, amely így hangzik: „A regényben szereplő helységnevek egy része a térképen is szerepel – de egyúttal ennyi is az egész: a történetnek és a szereplőknek semmi közük hozzájuk. A szerző felelősséget vállal, hogy csak akkor nem hazudik, ha kénytelen volna hazudni vele.”

Nehéz lenne eldönteni, ki mindenkit is kívánt megszólítani ez a tréfás-ironikus jegyzet. Elsősorban nyilván az olvasót, hogy ne a hagyományos realizmus normáinak páholyából vágjon neki a kalandos utazásnak, ugyanakkor azonban feltehető az is, hogy a végső megoldástól, a „virradat”-tól még távol levő Mészöly Miklós magát a víziót, a benne rejlő virtuális teljességet is óvni kívánta azoktól a vonatkozásoktól, amelyek ekkor még a valós valóságosság felé billentették az elkészült részletet. Akárhogy volt is, tény, hogy a szerzői hazudás kinyilatkoztatása a művészi hitelesség fokozott igényét jelzi itt, következésképp nem árt felidézniük Mészöly Miklós néhány olyan alkotáslélektani reflexióját, amelynek segítségével alkalmasint könnyebb lesz fölkapaszkodni a regény milleniumi kocsijára, erre a „vaspályán gördülő második otthon”-ra.

Mészöly Miklóst évtizedek óta intenzíven foglalkoztatják a valóság és az irodalmi alkotómunka relációi. A realizmus és nem-realizmus alapkérdéseiről vallott nézeteit már a **Tágasság iskolájá**-ban felveti, az **Érintésekben** visszatér hozzájuk, majd **A pille magányában** a már elmondottak még körültekintőbb megfogalmazására vállalkozik. Abból indul ki, hogy realizmuson olyasmit kellene értenünk, ami a „lehetőségekhez képest hasonlítani igyekszik a látható-megélhető valósághoz”, nem-realizmuson pedig olyasmit, ami a „valóság **hasonlat-rendszere** akar lenni; vagy ez sem, csupán egy önmagában is érvényes, autonóm fikció”. Ezt a meghatározást aztán tovább bontja, konkretizálja, rámutatva, hogy míg a múlt realizmusai célkitűzésekhez formált, valójában tehát deformált valóságot járnak körül, addig a mai realizmusok eleve kritikussá teszik az egyértelműség jogát és hiteles-

ségét, hiszen „valóságismereteink következményei miatt szükségképpen abszurdá, numinózusabbá, kiszámíthatatlanabbá váltak: elkötelezetlenül nyitottá”.

Mondani se kell talán, hogy a **Film** után Mészöly Miklóst épp ennek az elkötelezetlenül nyitott, vagy ahogy másutt mondja: decentrált realizmusnak, mély-realizmusnak esélyei foglalkoztatják, amely nem tagadja meg a „szent normák”-at, csak éppen „megbolondítja” őket. Ahhoz a televény anyaghoz, mely életét meghatározza, csakis ezen az úton kanyarodhatott vissza, még ha tudta is, hogy falakba fog ütközni, mint az írói mesterségről szóló esszéjében példázatosan meg is vallja: „... az volna gyönyörű, ha írás közben szótól szóig, mondattól mondatig – mint a zseblámpafény – világíthatnánk magunknak, és így érhetnénk tetten, ami éppen a mi tettenérésünktől lesz azzá, ami. Okosságunk, elfogultságaink, rögeszméink, hiteink, túlbuzgó képzeletünk azonban reflektorral világítják előre az utat. Jóistené kell lennünk, menthetetlenül. Csinálnunk kell a világot, s nem tettenérésünk.” Ha tehát az író a jövő tradícióját kívánja megalapozni, mindenképp tompítania kell a reflektorfényt, kerülnie az isteni mindentudás kliséit, amit elsősorban az eszmei, ideológiai és etikai preconcepciók nélküli megjelenítés eszközeivel érhet el, vagy ahogy Mészöly mondja: „nem árnyalni, jellemezni, pszichologizálni, nem kifejtetni, dialogizálni, belsőmonologizálni -- hanem szakadásig (amennyire csak lehet): közölni”.

A **Bolond utazás**, amely a tettenérés és közlés iménti lehetőségeivel tesz próbát, a realista tradíció ismérveit, a látható valósághoz hasonlítás intencióját mutatja föl, de úgy, hogy közben tervszerűen, lépésről lépésre le is építi, érvényteleníti azt. A regényt semleges, regényhőshöz még nem kötődő információk vezetik be. Megtudjuk, hogy a múlt század végén a pécsi Ott Károly mérnök és géptervező könyvet adott ki, melyben a „személyszállítást elősegítő humánus eszközök”, mindenekelőtt a „vaspályán gördülő második otthonunk” ideális megalkotásának kérdése érdekelt. Megtudjuk, hogy munkájához Padányi Bíró Mártontól, a barokk írótól vett mottót, aki az 1741. évi országgyűlésen részletesen kifejtette elgondolását az államról. Megismerkedünk magával a mottóval, az elgondolással, amely csakugyan Bíró Márton **Fragmentum regnorum**ából való. S miközben egyre mélyebbre süllyedünk az időben, nem kerülheti el figyelmünket a következő közbeékelt zárójeles, 1741-hez kötődő asszociáció sem: „Hetvenhét esztendőnek kell majd még eltelnie, hogy a csecsemő megszülessen, ki az állam elhalását jósolni jött; jöllehet a legkülönfélébb barokk kíséreltetekkel továbbra sem látszott felhagyni a történelem, végezetül sem.” Ki az, aki itt visszafogott iróniával Marx Károlyra utal, kinek a történelmi tapasztalatai csapódnak ki váratlanul? – tehetnénk föl a kérdést, de nem tesszük, hiszen egészen egyértelmű, hogy magáról Mészöly Miklósról van szó. A bevezető néhány bekezdés épp ezért távolról a realista regények expozíciójára emlékeztet, amelyet rendszerint a főhős fellépése követ, hogy aztán a többé-kevésbé lineáris cselekménybonyolítás során fősorakozzanak a regényidő által körülhatárolt külső és belső események.

Mészöly Miklós azonban más úton jár. Igaz ugyan, hogy a fejedelmi többessel jelölt főszereplőt közvetlenül az Ott-féle kocsi típusok említése után belesodorja a szövegbe, de azonnal el is távolodik tőle. „E típusok tartósságáról később magunk is meggyőződhattünk, nem messze Kanizsától, 1946 nyarán. Egy szakaszvezető bajtársunk szülőfaluját akartuk felkeresni Somogyban (ahogy az odavalósiak mondják: **Somogyországban**) – s véletlenül olyan kocsira szállhattunk fel a szulimáni járáshoz tartozó T.-ben, amely több mint nyolcvan éves volt, két háborút túlélte, s könnyen meglehet, hogy épp Ott Károly tervezte” – olvassuk, s realista beidegződések készítésére azonnal dilemmák előtt találjuk magunkat. Még ha feltételezzük is, hogy a „mi magunk” mögött Mészöly Miklós egy fantáziateremtette alakmása áll, akkor is felmerül a kérdés, vajon a frontot megjárt katona tudhatja-e, hogy a nevezetes milleniumi kocsi 1946-ban már több mint nyolcvan éves. És tudhatja-e, miként az idézetünket követő bekezdésekből kiderül, hogy egy nyilas körletvezető, miután nem sikerült időben elmenekülnie, ebben a kocsi-ban lett öngyilkos 1945 januárjában? Természetesen nem tudhatja. De tudja Mészöly Miklós, s mert szükségesnek találja, fel is használja ezeket az információkat. Más szóval, a regényírás ideje és a regényidő között átfedés, interferencia létesül, ami már itt arra figyelmeztet, hogy a mű esztétikai valóságát nem a látható valóság felől kell megközelítenünk, akkor sem, ha egy-egy képsora, leírása, epizódja teljes súllyal, masszívan a lehető valóság talaján áll.

Erre int egyébként a **Bolond utazás** időkezelése is. A regény eseményeit elnagyoltan a következő kronologikus rendbe állíthatjuk: a Bajtárs szülőfaluját kereső fiatalember 1946 nyarán, késő délutáni hőségben megérkezik T. állomására. Hoszas várakozás után néhány más utassal együtt felszáll a szerelvényre, s végre nekivágnak az útnak. Egy feltételes megállóhelyen mellékvágányra vontatják őket, mozdony nélkül maradnak, ott kell rostokolniuk – „bele az éjszakába”. Szerencsére a főnök épp nyári disznótort rendezett, s ennek „végjátékába” meginvitálja a társaságot. Késő éjjel van már, amikor végül mozdonyt kapnak, folytathatják útjukat, kisvártatva azonban egy teljes sebességgel szembetartó szanitécvonat beléjük rohan. A regényidő tehát nem egész fél napot tesz ki. Mészöly Miklós, meg lévén győződve róla, hogy „teljes folyamatot **valójában** sem átélni, sem regisztrálni nem tudunk”, természetesen nem folytonosságában próbálja megidézni ezt a néhány órát. A várakozás és utazgatás ideje alatt a fiatalember „kamerája” látszólag minden rend nélkül rögzíti a „jelentéktelen körülményeket” és a bensőjéből feltörő emlékeket. Esetenként egy-egy bekezdésen belül is egymástól időben távoleső pillanatképeket szerel össze, a nagyobb szerkezeti egységekben pedig ismételtelen a közelebbi vagy távolabbi múltba kalandozik el. Ebben persze még nincs semmi meglepő, hiszen a modern próza jól ismert eljárásáról van szó. A meglepetés ott kezdődik, amikor a fiatalember szemlélődése a regényidőn belüli jövőbe kezd átcsapni. Mindezekelőtt a Cseprikálovics Borbálára vonatkozó részletekben.

Noha Mészöly Miklós tervszerűen egyenrangúsítja szereplőit, ez az asszony egy árnyalattal mégis közelebb áll hozzá, mint a többiek. Templomboltozatos kebleivel, katonai újjal megosztott, duplán domborodó hasával, vízszintes párkányként kidudorodó és hullámzó ülepével, sikos fényű, zöld műselyem szoknyájával az „örök természet megható tudatlanságá”-nak emberi inkarnációja ő, aki ellen „minden történelmi évszak elkövetheti a maga orvítamadását”, de „mégis tovább hullámszik és örvénylik”. Már-már mitologikus őszanya tehát, akit vétek lenne a szövegnek ugyanazon pontján vonatra ültetni, ahol a többiek fölszállnak. Épp ezért Mészöly Miklós némi késedelmet bocsát rá. Amikor először esik szó róla, Borbála még fel sem tűnt az állomás körüli roncstelep környékén, erre még, közli a szöveg, „jó másfél órát kellett várni”. Később, megannyi asszociációs kép kinagyítása után, amikor ismét visszakanyarodunk az állomáson várakozó társasághoz, már föltűnik a távolban, a „roncsokkal telehordott rét” túloldalán, még később pedig, természetesen újabb asszociációs emlékrétegek nyomán, már rendíthetetlen nyugalommal jön, közeledik a cekkereivel. De még mindig nem érhet, nem szabad célba érnie, s így váratlanul a szöveg lép át a regényidő jövőjébe, a szöveg kezd a regényidő jövőjére „emlékezni”. „Már rég beesteledik majd, amikor tarcali közelében egy feltételes megállóhelyen mellékvágányra húztatják a szerelvényünket” – olvassuk, és ez a **majd** rövid úton a disznóvágás helyszínéig, az ott megtörténő eseményekig vezet, melyeknek persze Cseprikálovics Borbála is részese, noha a szöveg kézzelfogható térben valójában még mindig a t.-i állomás közelében caplat. Megérkezésére csak a regény legvégén kerül sor, egy újabb emlékező visszacsatolása révén. Borbála ekképpen rögzített huzamos menetelése, amellet, hogy az epikai történés, előrehaladás illúzióját kelti, álomszerű jelenvalósággá transzformálja az egész, grammatikailag múlt idejű utazást.

Ezt a benyomást a regény mellékszereplői csak elmélyítik. A bajtársát kereső fiatalember egy üvegszemű idősebb emberrel, egy csecsemőjét megszállottan gondozgató fiatal anyával és egy tizenöt éves forma kamasszal osztja meg a fülkét. Az „utaztató” realista regények ismerős szituációja ez, melyben oly könnyen rá lehetett kapcsolni a párbeszédelésre, az alakok belvilágának fokozatos feltárására. Mészöly Miklós azonban elkerüli a kínálkozó lehetőséget. A vak ember hol kipöccenti a két üvegszemét, vattával törölgetve vagy szivarzsebébe süllyesztve őket, hol pedig kolbászt fal, akárha az egész világot a szájába kívánná préselni, de mindvégig hallgat. A fiatal anya rituális mozdulatokkal ismételten tisztába teszi és megszoportatja gyereket, de hallgat. A kamasz báméskodik, „elváogólag” egymás mellé próbálja centizni két ormóttan bakancsa orrát, kínos alapossággal „pöszlékeket” piszkál ki a csajkája horpadásaiból, de mindvégig hallgat. Mészöly Miklós tehát a realista hagyomány legszebb példáit idézőn páratlan érzéketlenséggel formálja meg mellékszereplőit, de nem lép be a világukba, meghagyja őket a hallgatásban, minek következtében megnőnek körülöttük a titokzatosság és az álomszerűség árnyai.

Akár a főszereplő körül is. „Nem tagadjuk, mióta hazajöttünk a front-ról, ilyen éles és áttekinthetetlen alkatrészekből lehetett csak összerakni bármit, amiről gondolható, hogy megesett” - vallja meg egyhelyt, másutt pedig, a frontra indulásuk előtti hetekre emlékezve, így összegez: „Az egyik utolsó nap olyan látomásunk volt, amit inkább utólag nevezünk annak, mert itt T.-ben, a milleniumi kocsiban képtelenség már eldönteni, hogy valóságot láttunk, vagy bámulatós előrelátással képzelődtünk.” Ez utóbbi idézet a regény egyik legfontosabb mikrorészletére, a kettős gácsér-jelenésre vonatkozik. Bevagonírozásuk előtt a főszereplőt a hajmáskéri kaszárnyamasszívum udvarán olyan heves „ukrán-görcs” veszi elő, hogy muszáj azonnal kiadnia magából a „viharos sárlét”. Szorongatottságában berohan a gondatlanul nyitvahagyott raktárba, s döbbenet észleli, hogy a lábbelik „dantei rengetegében”, a „44–46-os bakancsok rúdján egy meztelen gácsér lóg”. Később, a „vaspályán gördülő második otthon” végében, jóval az indulás után, ismét egy kopasztott gácsért talál, ezúttal a mennyezeti lámpára akasztva. A hagyományos realista regényekben egy ilyesféle jelenés megkettőzése óhatatlanul kiélezné a hitelesség kérdését, a **Bolond utazásban** azonban, amely helyenként a legapróbb részletekig menően a valóság tettenérésére tör, ám ugyanakkor szüntelenül távolodik is tőle, evidenciaértékű: a „bizonytalan bizonyosság” atmoszféráját mélyíti el.

S hogy menyire így van, azt a mű utolsó lapjai erősítik meg igazán. Mészöly Miklós ugyanis, talán a régi jó realista hagyomány előtti tisztelgése jeléül is, epilógussal zárja a regényt. De ez az epilógus gyökeresen különbözik minden realista epilógustól. Ha a zárómondatok a karambolról s annak következményéről, az utazótársaság haláláról az objektív tárgyilagosság manírjában szólnának, az isteni mindentudás fölénye menthetetlenül bele-rontana a szövegbe. Mészöly Miklós epilógusa ez okból nem is epilógus, hanem **fekete doboz**, melynek első két mondata így hangzik: „Kötelességünk az olvasóval szemben, hogy minden félreértést eloszlassunk: mi nem élünk már. Aligha várható hát, hogy a végső fejleményekről kielégítő részletességgel tudósítsunk.” Teljes, maradéktalan irrealitás, amely a regényt végképp eloldja a látható valóságtól mint viszonyítási alaptól, egyszerre mind azonban rendhagyó módon fölerősíti a mészölyi vízió autonómiáját.

A NYOMOZÁS MOTÍVUMA MÉSZÖLY MIKLÓS VOLT EGYSZER EGY KÖZÉP-EURÓPA CÍMŰ KÖTETÉBEN

JUHÁSZ ERZSÉBET

Bölcsészettudományi Kar, Hungarológia Szak, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

Mészöly Miklós **Volt egyszer egy Közép-Európa** című 1989-ben megjelent kötete a szerző 1953 és 1988 között írt széprózai alkotásaiból tartalmaz válogatást. Találónan állapítja meg Fogarassy Miklós, hogy „Ez a gyűjtemény az újabb Mészöly-művekben érvényesülő tendenciákhoz is kapcsolódik, mintegy ezek előzményeinek összképét hozza, **egy nagyvű és titkosan szárazott regionális és nemzeti sorstörténet meséjét adva, s a bennük lappangó történetek közös természetét érzékeltetve.** (a kiemelés JE.) A kötet-kompozíció a montírozással új összefüggéseket hoz felszínre a kollektív elemei között, és ez egy új Mészöly-olvasatra is lehetőséget kínál, oly vonásokra terelve a figyelmet, melyet az egyes művek, a kisebb periódusokat összegezõ kötetek kevésbé mutattak meg.”¹ Nem csak Fogarassy Miklós feltételezi, hanem a kötet más méltatói is, hogy egy quasi-regény eltérõ idõpontokban készült egységeiként próbáljuk a könyv egyes írásait befogadni. „Mert nem önálló darabok ezek – ahogy Száraz M. György írja –, hanem a nagy egész látható részletei.”² A kérdés tehát, újra Fogarassy Miklós szavait idézve: „egy meg nem született mű darabjai vannak így együtt, vagy egy már elsüllyedt regény helyén maradt kisepikai szigetcsoport fölött köröz most a tekintet?” A mű egyik alapvonását fogalmazza meg ugyanõ, amikor a fenti kérdésre a következõképp válaszol: „Mészöly (...) a középsõ európai régió megszállottja, azt veszi célba (...) romantikusnak is nevezhetõ feszítettséggel, a „fakó foszlányokkal” fedett terepet járja, a kataklizmák, egyéni és kollektív tébolyok kavargó masszájából bontja ki anyagát, egészen az elmondhatóság határáig menve.”³

A szóban forgó Mészöly-kötet több megközelítési módot, vizsgálati szempontot kínál, mint minden igazán jó mű. Dolgozatom a szerző Közép-Európa-felfogásából indul ki:

„A történelmi Pannónia és Erdély világa különösen vonz – írja Mészöly –, és itt a történelmire tennem a hangsúlyt. Nem pusztán elvonatkoztatott színjátékokat kerestem és találtam itt, hanem nagyon is sorsba ágyazott színjátékokat, egyéneket, családokét, népeket. Meggyőződésem, hogy ennek a többnyire tragikus, dinamikus heroikus szövevénynek legalább annyira valóságos és általános érvényű mitológiája van és lehet, mint mondjuk a most bontakozó szellemi-művészi Dél-Amerikának. És ez a mitológia túlnő a mi közvetlen köznapi és történelmi határainkon. Egyre inkább úgy érzem, hogy csak úgy beszélhetünk és írhatunk magunkról hitelesen, ha egyúttal az egész társaság világáról írunk és beszélünk – vagy legalábbis bevonjuk látókorunkbe ezt a tágasabb, mégis nagyon egyatmoszférájú világot. Magyarán Kelet-Közép-Európát kellene megfogalmaznunk prózában. Egy ilyen tablón mi is élesebben, kevésbé provinciálisan, egyetemesebben rajzolódnánk ki.”⁴

A kötet kompozíciója, azt hiszem, leginkább ahhoz az alkalmi tárlathoz hasonlítható, amelyet a **Magyar novella** című mű egyik szereplője rendez meg időről időre a „deszkafilóriában”. Idézném a fenti vonatkozásban alapvetően fontos és pontos részletet:

„A férfi ugyanakkor mániákusan járta az utcákat, a környéket, és olyasmiket fényképezett le, amiktől nyugodtan örültek nézhették, megszállott nyomozónak, aki maga sincs vele tisztában, mit keres. Ha kérdezték, azt mondta, hogy **motívumok**. A képekkel teleaggatta a deszkafilógia falát, s órákig cserélgette őket, mintha valamilyen sorrendre, értelemre akart volna rájönni. Ez a munka néha hajnalig is eltartott, s többnyire úgy fejeződött be, hogy alig maradt kép, amit ne követett volna a falon egy görcsös hézag, kiáltó semmi, aminek a helyét képtelen volt az elkészült fotókkal kitölteni. Szeme vérekes és konok volt, amikor hajnalban fölkelte a feleségét. Nézd csak, Teréz... valahol mindig hiányzik egy kopjafa. Vagy végleg ki-dőlt, vagy én nem találok. Nem olyan könnyű egy temetőt világra hozni!”⁵

Úgy tűnik, a fenti idézet pontosan összefoglalja a kötet kompozíciójának azt a vonását, hogy **görcsös hézagok és kiáltó semmik** szabdalják keresztül-kasul, tehát hogy eltüntethetetlen és pótolhatatlan részletek szükségyszerű kimaradásáról van szó. A nyomozás motívumát alapvetően ebben a kontextusban kell értelmezni. Adva van tehát Közép-Európa, mint egyatmoszférájú világ, s benne az elmúlt évszázadok ideje, életvitele, történései. Az elbeszélő, kissé leegyszerűsítve a kérdést, ez után az egyatmoszférájú világ után nyomoz térben is, időben is. Mielőtt bármit is föltételeznénk e nyomozás mibenlétéről, bármiként is megkísérelnénk felvázolni e kötetbeli jelentéskörét, felvázolnám a kötet által befogott térségek főbb pontjait. Adva van mindenekelőtt a Dunántúl, főleg Szekszárd és környéke, de vezetnek szálak az Ondava vad völgyéig s Lembergig, s a szlovák falvakig is (**Sutting ezredes tündöklése**), Prága külvárosáig (**Pardon**), de Kárpátaljára, a Szinatoria Polyanáig és a Makovica csúcsig, de Baden-Badenig, Nyugat-Berlinig (**Lesiklás**), sőt Barcelonáig is (**Ahol a macskák élnek**). Másfelől Szebenig,

egy különös, önmagát túlélő, málfélében vegetáló felemás világ rendkívül hiteles felidézéséig (**Öregek, halottak**), sőt egy utalás erejéig a bácskai Cservenkáig is (**Magyar novella**). A kötet leggyakrabban előforduló útjai, közei, dűlői, nevezetes épületei: Bálint köz, Bartina köz, Kis Bödő, Lisztes, Remete, Bakta, Kálvária-domb, Kopasz-hegy, Garay tér, Harangi cukrászda, Pirnitzer-üzletház, Fürdőház utca, Hamistanú söröző, keselyűsi gátörház, Pándzsó, Dinga-patak, Paradicsom-pusztá, Daragó stb. Ezek a nevek föltehetően többnyire Szekszárdhoz és környékéhez fűződnek, de a szövegkörnyezetnek köszönhetően mindenkor egy jellegzetes közép-európai kisváros és környéke toposzaivá emelődnek; valamennyiünk számára ismerős toposzokká.

Mészöly elmondja, hogy a történelmi Pannónia és Erdély világa vonzza, de ezen túl Közép-Európa egésze is, fölmerül a kérdés, hogyan értendő ebben az esetben a **történelmi**? A **Volt egyszer egy Közép-Európa** című kötet egészére egyaránt jellemző, hogy nyoma sincs benne olyan törekvésnek, hogy az elmúlt idő, az évszázad történelmi és társadalmi-politikai megrázkódtatásai folytán elhallgattatott vagy elfelejtődött események földidézésére törekedne az elbeszélő. Mészöly szemlátomást nem hisz abban, hogy valamely múltbéli eseményeknek a „kinyomozása”, teremtő kitalálás útján történő földidézése önmagában fontos lenne egy-egy prózai műben. Egy vele készített interjúban esik szó arról, hogy terve egy magyar „praesens perfectum” kikísérletezése. Mészöly mondja a **Térkép Aliscáról** című prózai művére utalva, hogy egy ilyen nagy időtávlat összefoglalását biztosíthatná a fenti módszer: „Egy szüntelen jelen idő lüktetését, noha az egymás mellé kerülő eseményeket 100–150 év választja el egymástól.”⁶ Amit nyomozásnak neveztem e dolgozat címében, arról annyit állapítható meg bizonyossággal, hogy nemcsak a múlt időknek, az „elmúlt létezésnek” kíván az elbeszélő a nyomába eredni, hanem a jelen időt is mindig bele kívánja vonni az elbeszélésbe: Jól érzékeltető példaként: „Valamikor, most meg ezerkilencszáznolcvanegy, a pántlikák szertesodródtak, akár egy emberélet, most már **golyóstollal** írunk, azzal nem lehet olyan bensőséges pacákat csinálni, a dolgok rendjéhez ez is hozzátartozik, ki tudja...”⁷ A megjelenítésnek, elbeszélésnek ez a módszere a vágások, montázsok, megszakítoottságok, **rés**ek, végeérhetetlen sorához vezet szükségszerűen, mint ahogy a mű(vek) tényleges befejezhetetlenségéig is. Így már érthető, miért oly elkerülhetetlenek a kötet egészét átszövő **görcsös hézagok**, és **kiáltó semmik**. Elgondolkodtató mindaz, amit az író egy ebben a kötetben is szereplő szövegről mond el: „Elfogultsággal kedvelem ezt a kis írást (**Nyomozás 1.**), talán azért is, mert nem erőlteti, hogy irodalom legyen – alig több, mint ahogy a parkőr böki fel a botjára a leveleket. Avar. Ez itt Drahosch Ildikó, a Günther trafik, Romm őrnagy, Dielette, Keselyűs, Klinger Árminné...”⁸ Nemcsak az elmondható történetbe, egyáltalán a történetbe vetett hitének megingásáról, már-már összeomlásáról szól ez a vallomás, hanem az elbeszélés módszereinek a folyamatosan megújuló keresését is indokolja. A nyomozás tehát e kötetben

c módszer permanens keresését is jelenti. S az elbeszélőt (ebben a vonatkozásban) Sutting ezredessel lehet azonosítani: „különc veterán, aki fáradtságot nem kímélve hajszolja magát – elveszett nyomok, révületek bűvöletében? – ki tudja, milyen céllal.”⁹

Thomka Beáta idézi **Az elbeszélő időtudata** című tanulmányában Mészöly azon törekvését, hogy művi és mechanikus kronológia helyett a hitelesen életszerű élmények determinált időnélküliségét kívánja prózájában megfogalmazni. Az elveszett nyomok, révületek bűvölete az idő ábrázolásának problematikájával azonos. A determinált időnélküliség ezek szerint nem más, mint „ami epikai dinamizmust képes teremteni a művi múlt-jelen érzékeltetése nélkül. Mivel a múltnak-jövőnek az élményben és valóságban csak jelene van. Ez pedig egy újabb rétege a mágiának – ti. az egybeesésé. Az egybeesés mágiájával a mindennapos élet egy pillanatig sem „kísérletezik”, mint valami feladattal, hanem a lehető legbanálisabban produkálja. Egyszerűen úgy, hogy a megéltség mozaikját szinte észrevételenül és folyamatosan a mindig épp betoppanó jövőbe is anticipálja.” (Mészöly Miklós: **A pontosság reménytelen**).

Thomka Beáta arra a megállapításra jut, hogy „Mészöly intenciója egy olyan időkategórián alapuló epikai hitelesség megteremtése, amely a történeteszerű elemek, megtörténtségek és események elrendezésében nem a megtörténtségekben uralkodó kauzalitást és kronológiát követi, hanem a felidézésükre sokkal inkább jellemző szinkronitás/aszinkronitás ritmust és asszociativitást. (...) A folyamatossággal szembeállított megszakítottság az elbeszélő időtudatával, időkonceptiójával függ össze. A szukcesszív láncolatokat megszakító, más terek és más idők eseményei a különböző idősorok meglétét feltételezik, melynek egyidejűvé tétele megszünteti az előtér/háttér, jelen/nült függetlenítését egymástól. Borges Leibnitzre utalva beszél arról, hogy több idő van és hogy ezek az idősorok, noha a sorok tagjai korábbiak, egyidejűek vagy későbbiek egymáshoz képest – maguk az idősorok se nem korábbiak, se nem későbbiek, se nem egyidejűek. Különböző idősorok. Érzékeltetésükért a narrátor a párhuzamosságokhoz folyamodik. (...) Az elbeszélés szakadozottsága, az elbeszélői tudat fragmentalitása saját tudattartalmaink kiismerhetetlenül csapongó, társító, emlékező, felejtő, újradíázó mozgását szólítja meg.”¹⁰

A nyomozás kifejezés többször előfordul a kötetben címben is kiemelve (**Nyomozás 1–4.**), de vele rokon értelmű a kémlelés is, az elbeszélő nem egyszer kémlelőként nevezi néven önmagát. Minderre azért is tartom fontosnak kitérni, mert az elbeszélő legjellegzetesebb vonására vet fényt, s ez a nyomozás-kémlelés mibenlétének megragadásához nélkülözhetetlenül fontos. A **Fakó foszlányok nagy esők évadján** című elbeszélésben olvasható az alábbi részlet, amelyben az elbeszélő mintegy átruházza (áthárítja) a maga tisztét-feladatát a kémlelőre: „Az elbeszélő képes pozíciójából vethetünk baráti pillantást Bartinai Bartina alakjára: ül az intimus (titkos) kalyibában, örökölt agglegénységének egyszerűségével. Kihűlt szenvedélyek ba-

rúzdálta kuruc arc. Hórihorgus lábszárát nem takarhatja végig nadrág, mivel fantaszta magányosságánál fogva méreten felüli méret. Ul, miként egy behúzott süvegű öreg kondás, s a süveg széléről szemére csüngő szőrmék-tincsek között veti pillantását délnek, északnak, napkeletnek, napnyugatnak. Távoli dombhegyek és sziklahasadékok résén keresztül – mintha messzire látó lencsés alkalmatosság szerkezeteibe hunyorítana bele – elnézi az idő folyását. **S jegyezget, mint porba a földre tört ágyév.**” (a kiemelés az enyém JE.) Figyelemre méltó még az alábbi részlet is: „A magányos kémlelő szilárd az elhivatottságában, mint a döngölt fal. Sőt – a bővülő természetközeli, mit elmékedései színhelyéül kijelölt, olykor még a kies haza gondja fölé is emelni képes őt: belátni abba a még nagyobb Műhelybe, ahol már mindenek gondja egy kenyérré kenetik.”¹¹ Mindenekelőtt arra figyelhetünk fel, hogy az elbeszélő mintegy átruházza szerepét Bartinai Bartinára, ez a módszer nagyon emlékeztet Andy Warhol kamerájára, melyet az Empire State Buildinggel szemben helyezett el, s reggeltől estig működtetett a legcsekélyebb beavatkozás-irányítás nélkül.¹² Mészölyt a Warhol kamerájáról szóló esszéjében az elemek egyenrangúsíthatósága ragadja magával. Hogy ez a módszer hogyan transzponálható prózává, azt az író **Film** című regénye érzékeltetheti a legpregnansabban. Feltűnő azonban, hogy az elemek egyenrangúsításának törekvése – kiváltképp a különböző terek és idők viszonylatában – itt, e kötet írásainak legtöbbszörében is tovább kísérti Mészölyt. Bartinai Bartina Warhol kamerájának prózai megfelelőjének tekinthető valamiképp. Mint ahogy az a fenti részletből is jól érzékelhető. A nyomozást itt talán épp azért váltja fel a kémlelés kifejezés, hogy hangsúlyozódjon az elbeszélő személyiségének az eltüntetése. Tehát, hogy az elbeszélő nem személyiség, hanem médium, mely a warholi kamerához hasonlóan csak magába fogadja és kivetíti, amivel szembesül, illetőleg: szembesíti a maga szerepét egymással párhuzamos tér- és idősorok előhívására, felgörgetésére korlátozó elbeszélő.

A Volt egyszer egy Közép-Európa nyomozások és kémlelések sokaságából összeállított **térképek, terepleírások, regestrumok** sokasága, szövevénye. Ezek a térképek az ismerőség, a megidézés toposzaiként, térben ható meditációs objektumokként működnek e szövegekben. Íme egy érzékletes példa ugyancsak a **Fakó foszlányok nagy esők évadján** című elbeszélésből:

„Ideje, hogy e helyen rövid terepleírást is megkíséreljünk.

Hol Paloz tava, Meg tó, Biri tó, Halasica tó, Sulyom tó, Füstös tó, Salista tava, Nagy Kelőtze tava, Köldök tó, Pálé tava, Törgyén tó, Tartsa tó, Ingaló tóság, Bazsó tava, Ketskemlő tava, Sehonnai tó, Rentz tavai, Denna tava, Hagyók tava tükröz ezüstösen –

hol a Nyirágy-fok, Dár folyó, Sebecsónak út, Potyi, Bikád, Füzes ér találkozik –

hol Ló kút, Döglött kút, Zsidók kútja, Széles kút, Keszőci kút, Belső kút, Külső kút, Posta kút, Szarka kút, Betekintsi kút, Török kút, Beszédes Pál kuta poshad –

hol az Ényész, a Háromas Gyékényes mocsarasodik

hol Benke lapja, Kispál laposa aszik –

hol Mikla, Ürge, Bika, Vaska, Bolygó, Macsola, Sinnyó, Hernya, Langhát, Vötröcz, Babin, Hátics, Csöngő, Borjashátika, Gyertyános, sovány a hátát fölvetve domborodik –

hol cselő gyűr, Belente gyűr, Sumus gyűr, Csipkés gyűr, Ele gyűr, Tálás gyűr görbén a magasból a lapályba zuhan –

hol a Mozsolya, a Bibic, a Tuzok, a Belátó, a Sina, a Strázsa, a Józan, a Görög, a Peres, az Árki, a Janka, a Gubac, a Havati, a Klastrom, a Csecsevári magasba kapaszkodik és mered –

ott helyén való keresni Bartinai Bartina túskekalybáját.¹³

Vannak a kötetnek olyan elbeszélései, amelyekben egy-egy térkép **történetként** bomlik ki, ami azt jelenti, a **leírás elbeszéléssé** alakul át.¹⁴ Számos esetben azonban ez nem következik be, minthogy a kötetet át-meg át-szabdalo **görcsös hézagok** és **kiáltó semmik** útját állják ennek a történetté való átalakulásnak.

Ha jól differenciálok, a **registrumot** az különbözteti meg a **térképtől**, hogy inkább időben, mint térben funkcionál. Az időt eleve idősorok párhuzamaisként értelmezve. Figyelemre méltó, hogy a kötetnek azok a registrumai a legtelítettebbek, amelyek nem is jelölik az egymásmellé rendelt idősorok időelemét, hanem csak utalnak rá valamely kort idéző jellegzetes életvitel, életérzés, jelentős vagy kevésbé jelentős történelmi esemény felvilantott-megidézett motívumaként. Szükségesnek tartom a fentieket is egy hosszabb idézettel érzékeltetni:

„De pillantsunk ki előbb két túske között a végtelen tájra:

Déliab fákasztotta vizek partjain mérhetetlen ménesek táncos kedvvel figurázzák a kifinomult bécsi-spanyol iskolát. Ah, Hochschule (magasiskola)! Kőd úszik, mely világít, mint a nap. Bagaria hajlik, mint illatos két kacsó az öncombja résibe. Ah, elvesztem! – hallik –, a kēj oly nedv-negéd! És nádasokat perzsel a tűz, mint a szenvedély. Az őstenyészlet záporozva veti éjszakába a zsaratját, már csak ilyen errefelé a mindközönséges ünnep. A meglét és maradás szóvalan kis ünnepecskéi. Üregi nyulak szanaszét, torzba öregedett egykor hajlékony zsenge sálak, mint árva leányok szűzen maradt bokrétája. Másutt a varangyok rendi, holt posványok iszapjában mogorva, nehezen mozgó teknőcök, akár a hajdani harcckocsik zanzányi unokái. Mélán várorom dő szurokéjbe, amott. Gazdája, az úr, éber és álomtalan, lelki pillantása előtt metszetéles a tennivalók garmadája, a jövő és múlt térképe; csupán a jelent nem vizsgálhatja, sötét van. Eperfás utak mély alagútjaiban egyszerűbb ajkak próbálnak pilácsot gyújtani: „Vigyázó! meddig tart még az éjszaka, meddig még az éj?” És az alagút másik végéről visszhangzik az edomita válasz: „Eljön a reggel, de még éjszaka van, ha kérdezni akartok, jertek el újból!” És meggyújtatik az ezerötszázhuszonhat emlék-gyertya a paloták termeiben, **hun** válaszul, **hun** vígasztalásul.¹⁵

A harmadik tájtajat a regesztrumoknak ott találhatjuk, ahol a leírás elbeszéléssé alakul át. A legjellegzetesebbek ezek közül a következők: **Sutting ezredes tündöklése; Ló-regény; Magyar novella; Bolond utazás; Anyasirató; Öregek, halottak; Ahol a macskák élnek; Lesiklás; Megbocsátás; Merre a csillag jár.** Ezekben a szövegekben a nyomozás térképei, regesztrumai valamely „révületek bűvöletében” elválaszthatatlan egységbe szerveződnek. Mindezek részletes elemzése meghaladja a dolgozat kereteit.

Jegyzetek

1. Fogarassy Miklós: A lappangó történetek közös természete. In: Jelenkor, 1990/1. 87.
2. Száraz M. György: Legalább egy Isten volna. In: Új Írás, 1990/1. 119.
3. Fogarassy Miklós uo. 86.
4. Mészöly Miklós: Még nem jött föl a nap. In. Mészöly Miklós: A pille magánya. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1989. 217–218.
5. Volt egyszer egy Közép-Európa. 72.
6. A pille magánya. 213.
7. Volt egyszer egy Közép-Európa. 59.
8. A pille magánya. 220.
9. Volt egyszer egy Közép-Európa. 49.
10. Thomka Beáta: Az elbeszélő időtudata (kézirat)
11. Volt egyszer egy Közép-Európa. 29.
12. Mészöly Miklós: Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai. In: M. M.: A tágasság iskolája. Bpest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.
13. Volt egyszer egy Közép-Európa. 28.
14. Thomka Beáta állapítja meg találón a **Sutting ezredes tündöklése** című elbeszéléstre vonatkozóan Az elbeszélő időtudata c., már idézett kéziratában.
15. Volt egyszer egy Közép-Európa. 28–29.

MŰFAJON KÍVÜL – MÉSZÖLY EGYSOROSAI

KAPPANYOS ANDRÁS

MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

Úgy érzem, némi magyarázatra szorul, miért nem a nagy művek valamelyikét, miért épp e nagyon is kicsiny műveket választottam előadásom témájaként. Oktatói tapasztalatomból tudom, milyen jelentősége van a valamilyen szempontból szélsőséges, határhelyzetben lévő művek vizsgálatának. Ezek a szélsőségek egyfelől „terheléses próbának” vetik alá elemzési apparátusukat, így segítenek az erőteljesebb (tehát egyetemesebben használható) elemzési eszközök kialakításában, másfelől olyan kísérleti körülményeket teremtenek, ahol egy-egy elemi egység, formaelv, alkotóelem a maga póroságában, vegytisztán megmutatkozhat.

Az egysoros, mint műforma, több szempontból is határhelyzetben áll. Egyfelől az irodalmi mű lehetséges terjedelmének alsó határán (erre később még visszatérek), másfelől vers és próza határán.

Esti térkép című kötetének szövegeit Mészöly azon a „senki földjén” helyezi el, „ahol a próza már nem próza s a vers még nem vers”. Zavarbaejtő ez a meghatározás nekünk, akik – Jourdain úrhoz hasonlóan – úgy tanultuk, az ember vagy prózában beszél, vagy versben. Harmadik lehetőség nincs.

Az ellentmondásnak történeti a háttere. Amikor kialakult a műnemek (máig is érvényes) hármas felosztása – líra, epika, dráma –, az irodalmiságnak alapkritériuma volt a verses forma, a prózában írt műveket irodalom alattinak tekintették. Ez a helyzet csak az utóbbi kétszáz év során, a regény (és a realizmus!) előretörésével változott meg. Mindhárom műnemen belül kialakult a verses mellett a prózai műforma is, de különböző jelentőséggel. Míg az epikában gyakorlatilag egyeduralkodóvá vált a prózában írt regény és novella, a lírai művek alkotói ragaszkodtak a verses formához: az intenzívebb tartalom intenzívebb formaalakítást kívánt. A vers fogalma azonban egyre jobban kitágult, ma érvényes definíciója körülbelül az lehet: olyan

szöveg, amelyben a közlés-orientált nyelvi megformáltságon kívül más, nem-nyelvi megformáltság is jelen van. Ez akusztikai vagy vizuális lehet, az akusztikai megformáltság (a metrikailag determinált verssor) általában magával hozza a vizuális megformáltságot, utóbbi viszont önállóan is megjelenik: így jönnek létre a képversek, illetve a konkrét költészeti darabok. Ha e rendhagyó esetektől eltekintünk, azt mondhatjuk, formai szempontból a verssor-szerű tördelés a minimum, amelynek alapján egy szöveg versnek tekinthető. Ellenpróba: egy prózai szöveg egyáltalán nem változik meg attól, ha egy új kiadás számára az eltérő betű- vagy lapméret következtében máshol vágják el a sorokat, a versszöveg azonban megsérül ettől. A minimáldisztingció tehát: kifutnak-e a sorok a szedéstükör jobb széléig.

És az egysoros ezt a megkülönböztetést is kikerüli: nem lehet róla megállapítani, hogy verssor, amely után nem jön másik verssor, vagy prózai szöveg, amely nem ér el a jobb margóig. Az egysoros rendszertani helyzetét tekintve tehát azokhoz a véglényekhez hasonlít, amelyek még sem nem állatok, sem nem növények: nincs bennük a megkülönböztetéshez szükséges differenciáltság. Ezek a lények nem csak a növény- és állatvilág között állnak határhelyzetben, hanem az élet és nem-élet között is: ezért alkalmasak az élet mibenlétével kapcsolatos vizsgálatokra.

Hasonlóképpen állnak az egysorosok az irodalom és nem-irodalom határán. Itt az orosz formalisták irodalomiség-fogalmába ütközünk, s az ő szellemükben úgy kell megfogalmaznunk a kérdést: melyik a legkisebb nyelvi képződmény, amely még viselni képes az irodalmiség jegyeit. Hogy mi is az irodalmiség, azt sem a formalistáknak, sem követőiknek (köztük az információelmélet híveinek) nem sikerült végleges, egzakt formában meghatározni, eredményeiknek most mégis jó hasznát vehetjük. Az irodalmiség valamiféle információs többlet, vagyis a szemantikai jelentés-oldalon aránytalanul több képzet, asszociáció, gondolat, érzélem jelenik meg, mint azt a jelentő-oldalon álló nyelvi elemek lexikai és grammatikai jelentéseinek összessége indokolná. Ilyen többlet létrejöttéhez legalább két szemantikai elem egymásrahatására van szükség (hiszen egyetlen magában álló elem kontextuson kívül csak saját szótári definícióját képes jelentésként hordozni.) A magyarban ezek gyakorlatilag legalább két betűs szabad morfémák, azaz a lehetséges legrövidebb magyar irodalmi mű Weöres Sándor egyszavas verse: „Hóló.” (Ez természetesen csak a szöveg-versekre vonatkozik.)

Az egész információelméletnek voltaképp az a hátulütője, hogy ezt a többlet információmennyiséget még senkinek sem sikerült megérnie. Elvileg lehetséges lenne mérendő mennyiséget csupán a nyomtatásban megjelent interpretációkra korlátozni. Az interpretációk összterjedelmét elosztjuk a mű terjedelmével, képezhetünk egy mutatószámot, „interpretáltsági hányadost”, amely elég jól korrelálna a mű által hordozott információtöbblet mennyiségével. De képzeljünk csak el egy olyan könyvtárat, amelynek birtokában lenne mindaz, amit a **Hamletről** valaha írtak. Valóságos borgesi

lidérenyomás. Gyakorlatilag tehát ez az út még ilyen korlátozással sem járható.

Az egysorosok esetében azonban nem ilyen reménytelen a helyzet. Ha mondjuk húsz egyetemistával elemzést íratnánk a **Hólóról**, valószínűleg minden lehetséges interpretációs elem előkerülne. A második huszas csoport dolgozatai már nemigen tartalmaznának újdonságot. Az egysorosokról tehát gyakorlatilag is lehetséges véges és végleges, azaz definitív elemzést készíteni.

Ha viszont az irodalmiságnak tényleg van mennyiségi aspektusa, akkor a próza és vers között is lehetséges s distinkció az irodalmiság fajlagos mennyisége, azaz sűrűsége alapján. Erre utal a „tömörítés” kifejezés is, amit a líra ismérveként szokás emlegetni. Mészöly az említett meghatározásban (Molière-re szemben) ezt a koordinátarendszert használja. Ha valami lehet jobban vagy kevésbé irodalmi, akkor valóban létezhet a próza és vers közötti senkiföldje is.

Minthogy azonban ez a mennyiség nem mérhető, továbbra sem dönthető el az egysorosok hovatarozása, így ezt a „senkiföldjét” méltó helyüknek tekinthetjük.

Erre az is feljogosít bennünket, hogy többségük a **Naplójegyzetek** cím alá sorolt, vegyes műfajú kis írásművek közé ékelődik. A naplójegyzet megjelölés hagyományosan az írói termés „egyéb” kategóriáját öleli fel, a naplójegyzetek között bármilyen szöveg előfordulhat, amely néhány bekezdésnyinél nem hosszabb. A tulajdonképpeni naplójegyzet műfaji meghatározása ilyesmi lehetne: egy-két bekezdésnyi terjedelmű megfigyelés vagy elmélkedés, amely gyakran az íróval történt valós napi eseményhez, találkozáshoz, olvasmányhoz kapcsolódik. Ilyen definíció vonható el a műfaj nagy magyar klasszikusából, Márai naplójából, és Mészöly naplójegyzetei is hasonlóak, bár ő egyebek mellett valódi újtijegyzeteket, sőt néprajzi gyűjtéseket is beiktat.

A naplójegyzetek, vegyes feljegyzések között már Madáchnál felbukkannak olyan töredékek, amelyek modern egysorosnak látszanak, s talán nem teljesen alaptalan a gyanú, hogy ezek Weöres Sándor egysorosaira is ihlető hatással voltak. Madáchnál ilyen egysorost találunk: „Egy több, mint kettő”, Weöresnél pedig: „Másodszorra elvész az első.”

A prózaíró egysorosai jórészt alighanem a cédulázó írástechnikából nőnek ki. Olyan szövegdarabkák, amelyek nem illeszkednek sehová, például mert túlságosan magukra zártak, túlságosan nyilvánvaló egészet alkotnak önmagukban. Mándy egyik novellájában Zsámboki hivatlan látogatói cédulát találán az asztalnál, melyen ez áll: „A tenyerek türelmetlensége.” Mándy is fölhasználja tehát a „maradékot”, de másképp: kétségkívül ez is egysoros.

Manapság többnyire a naplójegyzetek közé szorul – Mészölynél éppúgy, mint Márainál – az a nem túlságosan divatos műfaj, az aforizma, amely a próza és vers közötti senkiföldjén helyet foglaló egysorosokat a próza birodalma felől határolja. Meghatározása szerint „rendkívül tömören és élesen

megfogalmazott általános érdekű állítás”. Az aforizma és az egysoros közeli rokonságát szemlélteti Weöres cikluscíme: **Egysorosok és más aforizmák**, amely azt implikálja, hogy minden egysoros eleve aforizma. Ez többek között az említett **Hólóról** sem mondható el, s az is megjegyzendő, hogy Weöres **Egysoros versek** című kis kötete kétsorosokat, sőt egy három sorost is tartalmaz. Valószínűleg két, egymást metsző halmazról van tehát szó – ezt a továbbiakban illusztrálni is fogom.

Ennél kétségkívül izgalmasabb az a műtípus, amely a vers birodalma felett határos az egysorossal, és amelynek rokonai Mészöly naplójegyzetei között szintén előfordulnak. Az álmodott szövegekről, elsősorban versekről van szó. Az álmodott versek általában két sorosak (hiszen a költők inkább a rímet álmodják meg, nem a „tartalmat”), és valószínűleg jóval több születik belőlük, mint ahányat ismerünk, csak éppen többségük az ilyen példálózáshoz is alkalmatlan, tehát a szerzők emlékezetükből is kiejtik őket. Amit mégis lejegyeznek, az inkább jópofa kuriózum. Babitsnál: „Iskolába-miskolába/eltörött a Miska lába” és „Magyar Péter, Magyar Pál/papíroson kapirgál.” Kosztolányinál: „A szobámat méla hittel/berakattam malachittal.” és „Tapasztalom/papasztalom”; vagy az újabb időkből Orbán Ottótól (Babitsnak ajánlva): „És akkor jött az Elemér-terem/s egy kanállal telemérterem.”

A rövidség, mint e szövegek szubsztanciális tényezője, egy fontos összefüggésre hívja fel a figyelmet. Ezekben a rövid szövegekben egyedülálló tisztasággal mutatkozik meg az „ihlet”, az alkotásnak ez a jórészt definiálatlan, de elengedhetetlen összetevője. Ha igaz – márpedig valamilyen mértékben feltétlenül igaz – az a közhely, hogy az alkotó folyamatban 20% szerepet játszik az inspiráció és 80%-ot a perspiráció, akkor e szövegtípusnál feltűnő az utóbbi szinte teljes hiánya. Közel 100%-ban „ihletett” szövegek ezek, ami másfelől azt jelenti, hogy csaknem szándéktalanul, vagy Kantot idézve „érdek nélkül” születtek. A mű a maga teljességében, készen jelent meg a szerző tudatában, és közvetítő megfontolások nélkül rögzült a papíron. Az álmodott versek és az egysorosok némelyike bizonyosan közelebb áll a tudat természetes önműködéséhez, mint a szürrealisták automatikus írása, amelynek születéséhez külső tényezőként nemcsak bizonyos kemikáliák hatása, hanem az eredetiség utáni gyötrő vágy is hozzájárult. (Megemlíthetjük itt egyébként József Attila nagy gonddal és igen konkrét szándékkal kidolgozott „automatikus” pszichiátriai szövegeit is.) E szövegek kis terjedelme egyedülálló lehetőséget nyújt tehát az alkotói őszinteségre, állapíthatjuk meg – azzal az előfeltevéssel, hogy az alkotók a szövegek születését illető, éber állapotban tett nyilatkozataikban is őszinték voltak.

Abból, hogy eddig mennyi időt elhasználtam, nyilvánvalóan látszik, hogy előadásom inkább elméleti, mint gyakorlati; inkább figyelemfelhívó, mint elemző jellegű. Mindazonáltal most bemutatok néhány példát az elmondottakra, s ezt – az eddig elmondottak alapján – egybekötöm egy tipologizálási kísérlettel.

Először három aforizma-típusú egysoros:

„Büszke természettudományunk határa: pontosság, mely lírába torkollik.”

„Megértésből származó tévedés, tévedésből származó megértés. Minden pszichológia.

„A telitalálat hitelesíti-e a céltáblát – vagy fordítva? Milyen dilemma?”

Ezt a három szöveget nem elsősorban formájuk, szerkezetük, netán (viszonylag nagyobb, másfél soros) méretük miatt soroltam ide. Ami összeköti őket: mindhárom kommentár, reakció valamely konkrét hírre, történetre, egy gondolatsor konklúziója. Értelmezésük során önkéntelenül magunkra rótt feladatunk a visszafejtés, megfejtés, a végponthoz tartozó lehetséges kezdőpont megtalálása. Az első szöveg egyik lehetséges gyökere a modern elméleti fizika lehet, amely a „világfüggvény” felírásával és hasonló eredményekkel voltaképp a metafizikával érintkezik. A második szöveg egyebek mellett az olyan, morálisan is drámai tudományos felfedezések természetéről szólhat, amilyen Semmelweissé volt. A harmadik annak a gondolatnak az általánosítása, hogy a katolicizmus azért tudott fennmaradni kétezer évig, mert mindig az volt a katolikus, ami győzött.

Következzék három álom- illetve látomás-jellegű szöveg:

„Álom-szó maradéka reggel: Hogy begubóztalak! És a pille mégis halott.”

„Látomáska: A kanóc meztelen gyertya. Perverz: csak felöltözve tud szeretkezni a fénnel.”

„Júniusban már kevésbé borjaznak a jéghegyek.”

Az első szövegben a tulajdonképpeni álom-szó kétségkívül a „begubóztalak”, egy önmagában is visszaható értelmű ige második személyű tárgyra utaló ragot kap. A második szöveg középpontjában „a kanóc mint meztelen gyertya” vizuális képzelet áll, nyelvi megformálása ehhez képest másodlagos. Mindkét automatikus töredékhez tudatosabb kommentár járul, amely értelmezi, kiteljesíti az eredeti képet, ugyanakkor csökkenti a spontaneitás erejét. A harmadik szövegben viszont, úgy tűnik, teljességgel spontán módon kapcsolódnak meglévő tudattartalmak, két képzetkör véletlen érintkezése hoz létre értelmes, megvilágító erejű metaforát.

Ez a harmadik csoporthoz vezet át, ahová olyan szövegeket soroltam, amelyeknek nincs köze az álom-lírához, mégis – formai értelemben is – versnek tekinthetők:

„Vigyázva vétem el, amit már biztosan tudok.”

„Ismerős nap. Támadásba mentek át a tárgyak.”

„Árván csalódott. Családosan meghalt.”

Az első egysoros csaknem makulátlan hetes jambus-sor, a második hasonlóan kitűnő hetes trocheus. Ez valószínűleg nem tudatos: egy önmagában álló jambus-sornak nem is nagyon lehet verstani értelme (mint például egy magányos hexameternek). A szándéktalanság azonban nem véletlent

jelent: A leszes prózaritmus, a mondat belső ritmikája önmagától esszik át versritmusba, igazolva az átjárhatóság tényét. A harmadik szövegnek nem a ritmikája, hanem a születési logikája vers-szerű: az egysoros poétikai központja a család(ik)-család hasonló hangzása, azaz voltaképpen egy rím.

Végül következtek három példa ideiglenes tipológiánk utolsó kategóriájára. Ide egészen rövid paradoxonok tartoznak, ezek emlékeztetnek leginkább a Weöres-féle egysorosra, de a zen-buddhista példázatokkal is mutatnak rokonságot:

„Távozásukkal betopannók.”

„A rozsda nem öregszik.”

„Meghalsz te is, temető.”

Ezúttal értelmezési kísérlet helyett hadd idézzek három Weöres-egysorosra a gondolat és a forma rokonságának illusztrálására.

„Szép távolsággoddal itt vagy.”

„A termékenység meddő.”

„Ha lányod szült téged, halhatatlan vagy.”

Befejezésül hadd mutassam be – valóban csak jelzésszerűen –, hogyan alkalmazhatók az apró műveknél szerzett tapasztalatok a nagy művek értelmezésében. A felsorolt példák közül is kitetszik Mészöly gondolkodási mechanizmusának néhány sajátossága. Először is: dogmáktól mentes, autonóm személyiség, akit a biztos válaszoknál sokkal jobban izgatnak a jól feltett, megvilágító erejű kérdések. Ezt ő maga így fogalmazza meg **A pille magánya** utolsó naplójegyzetében: „Élesztő vagyok, nem pék, nem a dagasztás a dolgom.” A második jellemző: különösen vonzódik a paradoxonokhoz. Ahogy maga is mondja: „Tudom, nem tudom, akarom, nem akarom: minden lövésem kétszövegű puskával esik meg. Minden állításom paradoxon.” A paradoxon retorikai alakzat, látszólagos ellentmondás, amely klasszikus formájában úgy jön létre, hogy egy nyelvi elem – például polisztémia révén – egyszerre több részrendszer elem, és azokban betöltött szerepei ellentmondanak egymásnak. Egy retorikai paradoxon Mészölytől: „Hogy jár a szátok! Csak éppen nem halad.”

A morális paradoxon olyan helyzet, amikor valamilyen cselekedet egyszerre több értékrendszerben kerül megmértetésre, és az eredmények ellentmondanak egymásnak. Ez számos görög tragédia alaphelyzete – gondoljunk az **Antigonére** vagy a **Phaedrára** –, és ez az alaphelyzete **Az atléta halálának** is. Egyik egysorosában Mészöly ezt így fogalmazza meg: „Nem lenni – az a bravúr!” Bálint fut, ahogyan kívánják tőle, de nem azért fut, amiért kívánják. Később már nem is úgy fut. Halála éppoly elkerülhetetlen, mint Antigonéé, csak hogy Mészöly – Szophoklészsel szemben – nem hoz ítéletet. Fontosabb számára a szituációból következő kérdés, amelyet a legegyszerűbben így fogalmazhatunk meg: győzelem ez, vagy vereség?

Válasz nincs, katarzisz nincs, a kinzó kérdés van jelen a majd' kétszáz oldal mindegyikén, s kísér tovább. Ami az epikus prózából tovább él bennünk, az épp a drámai feszültség és a lírai intenzitás.

TÖRTÉNETMONDÁS REPEDÉSEKKEL (SUTTING EZREDES TÜNDÖKLÉSE, PANNON TÖREDÉK)

HARKAI VASS ÉVA

Bölcsészettudományi Kar, Hungarológia Szak, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

A cím Mészöly Miklós hetvenes évek elejéről való elbeszélésének címére utal – szándékosan persze, hiszen a modellként szolgáló két újabb keletű elbeszélés közös címeként, jellemzéseként, akár e felidézett, korábbi elbeszélés eredeti címe is felírható lehetne: **Térkép, repedésekkel**. Megszorításokkal ugyan, mi több pontosításokkal. A Mészöly-opusban tapasztalható többértelműség, polifónia, a több irányba tartó jelentés- és gondolatkisugárzások ugyanis a szövegekre vonatkozatható meghatározások, fogalmi megnevezések egyértelműségét, jelentésük kizárólagosságát is kikezdi. Olykor maga Mészöly is ilyen megállásra, megszorításokra és pontosításokra késztető, paradoxont rejtő műfajmegnevezéseket illető művei (kötetei) élére. A **Wimbledoni jácint** (1990) című kötet elejéről ugyan elmaradt a folyóiratközlésekben még szereplő. **Végleges vázlatok a szerző hagyatékából** „eligazító” cím, de a **Pannon töredék**et is tartalmazó, **Ballada az úrfiról és a mosonó lányáról** című, egy évvel későbbi könyv alcímeként már ott áll a már előbb felmerült s kissé módosított alcím: **Végleges változatok a hagyatékából**. A kritika már kellő módon körüljárta a **végleges – vázlat** illetve a **végleges – változat**, valamint a **hagyaték – élő író, alakuló életmű** paradoxonokban, látszólagos ellentmondásokban rejlő értelmezéslehetőségeket. Dolgozatomban az említett elbeszélésekre vonatkozatható **Történetmondás**, „**repedések**” illetve „**térkép**” fogalmak behatárolását vagy épp jelentéskiterjesztését szeretném megkísérelni.

Míg a kritika a hetvenes évek Mészöly-prózájára vonatkozóan a „pontos” történet természetrajzára, a részletek mikroszkopikuságára, a filmművészetből ismeretes vágástechnikára összpontosít, a nyolcvanas-kilencvenes évek prózaterméseinek elbeszéléseiben a történet visszavételét tapasztalja. A Mészöly-próza történetközpontúságának fogalma azonban

valóban megszorításokra, kiegészítésekre szorul, hiszen nem jelenti egyben a történet egységességét, kerekességét is. Tehát: történetmondás repedésekkel.

Egy-egy történetbe más, eltérő idejű és terű történetdarabok hullanak, kisebb-nagyobb, önmagukban lekerekített mozzanatok, „különálló cselekmény-labdacsok”¹ kerülnek, oly módon, hogy a történet egésze töredékes, mozaikszerű, kihagyásos, elliptikus lesz, s a törésvonalak mentén keletkező rést az olvasói tudatnak kell kitöltenie.

A fragmentumokból összeálló történet két jellemző példája a **Sutting ezredes tündöklése** és a **Pannon töredék**.

A **Sutting-történet** középpontjában a Crescenc-szal töltött hetek utolsó napja (a romtemplomhoz való kikocsikázás s az utolsó éjszaka) áll. A történetet Európa városnevei s az ezekhez kötődő, jelzésszerűen rögzített vagy rögzítetlen epizódok hatják át: szánút a keselyüsi ártéren farkasokkal, Lemberg, Milánó, Brüsszel, sorsdöntő vérengzések és ütközetek, Zágorsk, egy névtelen kis falu, a Keleti Beszkidek, az Ondava völgye stb. – az ezredes vándorlásainak és lovaglásának színhelyei. A pontosan jelölt helyszínek egyértelműségét titokzatosság és homály lengi be – mint ahogyan homály fedi **Sutting** származását, s titokzatosságot árasztanak a vele kapcsolatos mendemondák is. Az elbeszélés szövegét valamiféle mélyen metaforikus, rejtjeles beszéd járja át. Az apró történésekhez az ezredes hol látteleletszerű, hol (s ez a gyakoribb) metaforikus, homályt árasztó reflexiói járulnak. A szöveg egésze a történet két szálát alkotó szerelem és forradalom köré rendeződik. Az első középpontjában Crescens áll, akiről még kevesebbet tudunk meg, mint az ezredesről (azt, hogy „nemes úrhölgy”), s a történet folyamán is csak egy ízben szólal meg („Ilyen a tél, ezredesem...”). Az elkövetkező forradalmat is rejtély övezi. **Sutting** terepszemléjét követhetjük csupán nyomon, s a forradalomhoz fűzött rejtjeles beszédét („A célt szeretni kell.”; „Minden bukás újabb tanulság.” stb.). A szerelem és forradalom egymásmellettségét, szoros párhuzamát az ezredes személyén kívül az elbeszélés két, egymástól távoli pontján elhangzó azonos, egyszerre axiómaszerű és metaforikus megállapítások mélyítik el: „A szerelem nagyobb évszak, Crescence, mint a napokra tépdessett kis zsarnokoskodó időjárások.” – ill.: „A forradalom nagyobb évszak, Crescence, mint a napokra, határookra tépdessett kis zsarnokoskodó időjárások.”

A nagy vonalakban jelzett időszak („A múlt század egyik forradalmi változásokkal teljes nyárutóján...”) pontos betájolhatóságát a metaforikusság és sejtelmesség folyton kikezdi. **Sutting** tudatában helyszínek, események, időegységek merülnek fel és el, minthogy „a merengésnek semmi nem állja útját”. A „zuhogó esőn át” szüntelenül „átdereng a múlt”, „egykori gyönyörök és sebesülések...” A szöveg egésze olyan benyomást kelt, mintha **Sutting** ezredes, aki még sohasem ölt, csupán egy karóra akasztott rozsdás fazekat ragasztott oda a karóhoz (s ugyanígy egy harkályt a fatörzshöz, gyermekkorában), és aki „sorsdöntő vérengzések mellett lovagolt el”, egy

időlen térben, űrben lovagolna, miközben hol kifelé tekint, az elkövetkező s győzedelmesnek vélt forradalom esélyeit latolgatja, hol befelé, szívhangjaira, „esillaghullásokat”, a szerelem csodáit számolva. Külső és belső történés olyan párhuzama ez, ahol a külső ritmusát Sutting lovaglásának üteme adja, a belső történéseket pedig a főhős hol egyenes, hol szabad függő beszéde, gyakran monológia jelzi, kiemelve, hangsúlyozva s egyben átforrósítva a megélt boldogság történésszilánkjait – „egy nem múlt érintés ragyogása”-t. Látvány- és képzelettöredékek bukkannak fel és merülnek el emlékezetében, e zilált, örök jelenidőben – az elmúlt gyermekkor kárpoftlásaként.

A fragmentált történetmondás réseit s a történeten belül elomló elliptikusság hiátusait, a mű sajátos „legezőnyelvét” az ismétlődő motívumok rendje ellensúlyozza – mintegy stabil pontokat jelölve a szerkezetben. A leggyakrabban elhangzó motívikus szólam: „A gyermekkor elmúlt.” (Vagy közelséget, intimitást jelző formában: „a gyermekkor elmúlt, Crescence.”) A mondat, Sutting szólama hol egyenes beszéd, hol monológ formájában hangzik el.

A másik lényeges motívum a gyűrű, melyet Crescence varrt az ezredes sárga mellényébe, s amelynek jelentészónáit egyrészt a kerekesség fogalmában, másrészt az erotikában jelölhetjük ki. „A gyűrű története kerek, mint a telihold” – mondja az elbeszélői hang, s e kerekesség-képzethez még egy sor hasonló mozzanat rendelődik: a vér bekereteződése. „A győzelem kerek, mint az égbolt.” képzele, a remény körvonalai, az egyik kislány két ujjából formált karika, amelyen át a tájat vizsgálja, az aratási koszorú, a folt kerekége stb. a kerekesség-motívum mikrokontextuális elemeit végül az egész történet kerekesség-képzele zárja le: a történet ugyanis ugyanoda jut, ahonnan elindult (Sutting Szegzárdra érkezik.). Vagy ahogyan az ezredes fogalmazza meg kezdet és vég egybeesését: „Ma esti távozásom legyen a megérkezésem kezdete. Számolja végig az éveket visszafelé, és varázslat rabja lesz. A mulasztottakban meg fogja találni a jelen időt. Az erdő nyiladéján kilép a szarvas, a havas tájban megpillantja az egyetlen érte virrasztó ablakot, és elindul feléje. Ezeknek a magányosan világító ablakoknak nincs befejezhető regénye.,, „a fragmentumokból való építkezés miatt rendre kérdésessé válik a művek befejezhetősége, ezért gyakoriak a lírai-atmoszférikus, ill. a függelék jellegű zárlatformák” – mondja Takáts József a **Bolond utazás** kapcsán.² A Sutting-történet is ilyen lírai-atmoszférikus zárlatot kap, a **Pannon töredék** zárlatja pedig függelék jellegű.

A gyűrűhöz tudatunkban a szerelem és erotika képzelet is hozzátartoznak: Sutting és Crescence „két egymáshoz illesztett fél arc, ketten”; Crescence ismétlődő mozdulata; rézsút a brokáton; az egyszerű, befejezhetetlen csók stb. szorososan ide tartoznak még a szintén erotikával átítatott atmoszférikus jelzések, leírások is: a buján domborodó dombok, a csábítóan nyitot lapály, az utolsó együtt töltött nap, amely akár „az agyonölelt bokrétaból a maradék szál, melynek szeméremszirmai már nem nyílhatnak ki”;

vagy: „dió koppan a csend szemérmébe” stb. „az erotikus mozzanat ott bujkál az izgatott mondatfűzésben, a különös érzékiséget hordozó szavak kiválasztásában akkor is, mikor egy táj, egy mozdulat, egy szobabelső leírását kapjuk” – mondja Károlyi Csaba.³

„Megbízatom, hogy az egyetlen szó helyét, keressem meg, de még nem kaptam utasítást” – mondja Sutting. Majd a továbbiakban arról szól, hogy „Nehéz bármit megfogalmazni, ami egyszerű.”; „szavakba nem foglalható polifónia”-ról szól. A krónikás pedig mindezt azzal tölti meg, hogy „sok év múlt el azóta, ilyenkor már csak beszámolni lehet.” E beszámolóból bomlanak ki a pontos helynevek, Sutting vándorlásának helyszínei s a romtemplo körül szemügyre vett tereptárgyak – „egy egész gyűjteményes Európa” térképe. Mindezek felett pedig, az **Adagio, karácsony** című írásból kölcsönzött kifejezéssel élve, valamiféle „lelassult létezés” fátyolszerű lebegése árad el. A történetegységeket Sutting emlékezése és időtlenség-benyomása rendezi, csúsztatja egybe, s a különféle, egymástól kisebb-nagyobb távolságra eső történetrészek felett, között a felmerülő, majd elmerülő motívumok hálójából kibontakozó líraiság és szenzuális benyomások lebegnek. Nem töltik ki az űrt, a hiátust, csupán elfedik azt. A törés marad, csak épp érdes szélei simítódnak el. Azaz: „a motívumok nem alkotnak egységes láncolatot, sőt egyre több szabadon lebegő motívum és elvarratlan cselekményszál jelenik meg.”⁴ Balassa Péter szerint „Olyan szerkesztésmóddal van dolgunk itt, amelyben mintha folyton összeérnének az egymással kauzálisan össze nem függő szálak, mintha sugalmazva lennének bizonyos titkos megfelelések, de a szálak mégsem érnek össze, a megfelelések csak atmoszférikusak és sejtelemszerűek.”⁵

A **Pannon töredék**ben még hangsúlyosabb a fragmentáltság. A „névtelen krónikás” által rekonstruált, felidézett félmúlt, Tompos Anna „Ónagyanánk” története önmagában sem egységes és kerek. Át-átvált a régebbi ősök történésszilánkjába, de maga Tompos Anna „jelenideje” is fragmentáltan, a címbeli jelzés értelmében töredékesen tárul elénk (tűzvészek, gyermekhalálok, a férj halála, Tompos Anna menyasszonykori szeánsza a sógorral, a sógor látogatása stb.). Mindezt paradox módon egyszerre bontja meg és köti össze Cornelia szövegbe lengő személye, hiszen a neki írott leveleket is az Ónagyanával történekről – tűzről és vészről – szóló beszámolók töltik ki. Történetek és elbeszélésmódok törnek fel tehát, ezek töredékei kerülnek egymás mellé a névtelen krónikás virtuális emlékezésének szimultaneitása révén. A töredéket pedig itt is az a szenzuális „többlet” fedi, simítja el, amely egyrészt Ónagyanja jelleméből (kicsi természetből, szívósságából, hatalmas egészségéből, szenvedélyességéből és lényének erotikus kisugárzásából), másrészt a Corneliával töltött egyetlen écsi nyárnak a létezés magasságait és esszenciáját súroló élményéből fakad. Abból, hogy „Halálukig tudták, hogy van egy rét, talán a Sió és a Kapos kanyarulatában, ahol csak egyedül ők futnak, maguk előtt hajtva a vörös hátú zöcskéket. És hogy ez bizonyosan túl van mindazon, amit szerelemnek, barátságnak pró-

bálunk nevezni. (...) Volt merszük bevallani, hogy élünk egy életet, de folyton egy másikban is otthon lehetnénk, akár tudunk róla, akár nem, s hogy ez olyan érzés, mely nem ismer határokat, nyelveket, csak elragadtatást, hogy az élet él.”

A mű fragmentum-jellegét még inkább hangsúlyossá teszi a toldott szerkezet, hiszen az elbeszélés két utolsó fejezete élesen elüt a főszövegtől. 1956 és a Gyorskocsi utca, majd az újra célba vett Écs maradványai jelzik a záróepizódokat, amelyeknek egyrészt ifj. Siraki Péter személye, másrészt Ónagyanynak a tények és a történet fölé magasodó jelleme (különösen ez utóbbi) ad lehetetnyi kohéziós erőt.

Az elbeszélésben a ferrarai mediterrán ég ellenében és ellentétéként remeg fel a „csillagokkal kivert pannon ég”, Mészöly écsi–pannóniai térképének rajzolata, ahol „minden másképp bomlott ki, másképp hervadt el” s ahol a Fátum teszi a dolgát. A tűzvészekre és halálokra az 1956-os epizód s az ifj. Siraki kivégzése felel, de a két világ közül az Ónagyanya körüli világ a teljes, autentikus, megrázkódtatásai ellenére is élhető. Ez a részletezett, s a szöveg ezen vonulata Mészöly kései, érett művészetének lírájától kapja patináját. A két barátnő hamvasan erotikus együttlétéből és Annácska erotikus kalandjából áradnak a szöveg lírai, szenzuális részletei. Mint ahogyan az előző elbeszélésben, itt is az egész táj és környezet az érzékiség áramában remeg. A két lány „A méhesben a roskadásig megtermékenyített gyümölcsfák alatt” eszeli ki inyenc érzéki játékaikat, testük lankái pedig a táj domborzatának képeire váltanak át: „Sőt, még olthatatlanabb lett a kíváncsiságuk, hogy minden rést, hajlatot megcsodáljanak egymáson, a suta és növendék dombok panorámáját, a bátortalan völgyekét, miközben a lombok pettyárnéka tette még kívánatosabbá a meztelenségüket.” (Ilyen értelemben nem véletlen az Ónagyanya és az ország kicsinységének analógiája sem („világszép törpe termetű asszony volt” – „Itt csakugyan kicsi volt minden, legfőképpen az ország...”))

„Rajzolat? Tabló? Miféle? Családi? Pannon?” – kérdezi a névtelen elbeszélő. A válasz valahol előbb hangzik el a szövegben: „Töredék a világ. Apró nyomozgatás, amit elkésve művelhetünk.”

- 1 – Balassa Péter: A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma. Mészöly Miklós: Megbocsátás. In: Észjárások és formák. Bp., 1985. 118. l.
- 2 – Takáts József: A Bolond utazás mítoszai. Jelenkor, 1991. 1., 68. l.
- 3 – Károlyi Csabá: Fény és hajsza. Jelenkor, 1991. 1., 55. l.
- 4 – Mészáros Sándor: Tabló és töredék. Jelenkor, 1991. 1., 67. l.
- 5 – Balassa Péter: I. m., 113. l.

A REJTETTSÉGBŐL A NYILVÁNOSSÁGBA

FARAGÓ KORNÉLIA

Bölcsészettudományi Kar, Hungarológia Szak, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

Mészöly Miklós viszonylag kisebb szerkezeteiben is egyfajta **széttagolt célelvűség** jellemzi a szövegépítést s nem egyetlen szervező közép- illetve végponthoz kötődő felfogás, vagy kontinuumos rendben az elvárhatóság elve.

Egy-egy funkció nyomtalanul eltűnik vagy nehezen megnevezhető szabályszerűségek és törvényszerűségek nélkül fel-felbukkan, s bár például a motivikus működésben kifejezett tervszerűség, kiszámított konstruálás ismerhető fel, az értelmezés íve mégsem megtervezhető. A szövegvilág különös asszimilációs erejét, összetartozottságát, okság helyett az emlékeztető hasonlóság létezteti, a dolgoknak azon aspektusa nyer megvilágítást, amelyet az **összefüggéstelen hasonlóság** tár fel.

Azt a törekvést, amely kilép egy hagyományosan következetes narratív logikából s egy másikat tesz megtapasztalhatóvá mégsem az jelzi legközvetlenebbül, hogy nem töretlen vonalvezetés szolgálja a kiteljesedést, hanem az, hogy a történetet magát nem, csupán sajátos módon összefüggő vetületeit s asszociatív vonatkozásait ismerhetjük meg. Az értelmi orientáció ezek köztes teréből vagy érintkezési vonalán világlik fel. A történések, jelenségek olyan rendben állnak össze, amely kizárólag ebben a logikában a sajátjuk. A közlés rendje mögül csak töredékesen sejlik fel egy másik: a fabuláris. Ez a vázlatosan így jellemezhető alakításmód minden tartalmával és vonatkozásával egyetemben egy olyan gondolkodást igazol, amely a hiányos és/vagy enigmatikus, narratív közvetítést, e közvetítés tematikai indítékait és elbeszéléstechnikai jellemzőit a mézőlyi próza (pl. **Sutting ezredes tündöklése**, **Bolond utazás**, a **Volt egyszer egy Közép-Európa** című kötet elbeszélései) leglényegeként posztulálja. Mindezzel egybefüggően veszi számításba azt is, hogy e szemantikai rendszerek a legtöbb dolgot feltételes formájukban szabják meg, hogy konnotációik széles körűek, a tág ívű asszociációk átmeneti formái az elleplezésnek, egy-egy elem lappangó po-

liszémiája bármikor aktivizálódhat, s különös figyelmet érdemel a kétséghez, az eldöntetlenhez, az esetlegeshez, a vagylagoshoz való viszonyuk a történetet a lehetséges jelentések szövevényévé zilálódik szét. Egyes elemei olykor szinte teljesen kiszabadulnak a jelentések kötelékéből.

A narratív közvetítésnek a rejtettségből a nyilvánvalóságba tartó útját a feltáratlan és a feltárhatatlan aspektusok uralják. Jól elkülöníthetően a rejtett és a rejtélyes fogalomkörébe sorolható jelenségek, amelyekre a diszkurzív értelem önmagában nem vethet fényt. Olyan elfedő megoldások, amelyek közül a rejtett az elliptikus, a rejtélyes pedig az enigmatikus elbeszélés következménye.

A rejtélyes bár néha több oldalról is megmutatkozik nem magyarázható, mindvégig a titok, a mítikus, a misztikus elfedő mozzanat határozza meg. A rejtélyesben a dolgok nem saját természetüknek megfelelően történnek meg, tagadhatatlan egyediséggel bírnak, a ráció illetékességén kívüliek. Sajátképpen okként nincsen okuk. Egy meghatározás szerint a rejtélyes az elgondolható legszélsőségesebb pontjáig ragadja el a történetet. Gyakori az olyan egymásra következés, amely össze-nem tartozásával képez közösséget. A rejtélyes a maga váratlanságával épül be, de a koherencia szervezetsége olyan jellegű, hogy mégsem idegen a történet számára. A foucault-i gondolatmenet vonalát követve azt a logikát kell nyomoznunk, amely független az illeszkedés grammatikájától, a szóanyagtól, s mégis képes kifejezni a gondolatok általános értelmét.

A rejtett eredetében nem játszik szerepet a titok. Belső tulajdonságánál fogva nem rejtélyes, azaz, nem aktivizálja az el-nem gondolható mozzanatait. A rejtettség az elvileg megismerhetőnek az az állapota, hogy ismeretlen marad. Voltaképpen megmutatkozhatna a maga leplezetlen valóságában, de hozzáférhetetlen a megismerés számára, s így sajátos értelemmel ruházza fel az elhallgatást, a hallgatást, a negatív beszédet. Egy megértésre szánt, megértésre beállított világban, amelyben minden létező a megismerés felől nyer megvilágítást annak, hogy a narratív közvetítés ki van téve különféle tudás- és ismeretgátló tényezőknek rejtettségben kell megmutatkoznia, a láttatás viszont sohasem szabadulhat a paradoxontól, hogy a kifejezhetetlenre is csak a kifejezhető utalhat. Mészöly Miklós egyetlen mondatára szeretnék emlékeztetni az **Érintésekből**: „Akár rövid, akár hosszú hullámhossztartományban faggatózunk, a megismerés nehézségét nem szüntethetjük meg”.

A megismerési formák között kiemelt hely illeti meg az anamnézises (visszaemlékezéses) megismerést. Végtelenen meghatározó a múlt szerepe („zabolátlanul tör be a múlt”), de hiányzik a tényező, amely elégséges módon tudna emlékeztetni rá. A mézőlyi gondolkodásmódban a „titokzatosan hajdani” olyan hermetikus alaptapasztalat, amely egyszer s mindenkorra kivonja magát a megismerés hatóköréből.

A múlt-történéis önazonossága az emlékezeti reprezentációban bizonytalan. Különösen, ha a kollektív tudat, a közösségi emlékezet részévé vált,

nem lehet más, mint „változat, amely közel esett az igazsághoz csupán meggyőző bizonyíték hiányzott”. A hagyományozódás különböző lehetőségeinek hangsúlyozásával a perspektívárendszerben a többszöri közvetlenség dominál. A megismerés és kibontás említett formáinak tematikus-motivikus problémapontjai, a megidézés, a nyomozás, a visszakeresés, a feltételezés, úgy tűnik rekonstrukciós célzatú kutatás az elveszett történet-eredet, történetforma után. A nyomozás mégsem válik az olvasás metaforájává. Ez a látásmód az artikulációra való várakozás állandósulására, a rejtekezés fenntartására épül. Nem a rejtettnek, hanem a rejtettségeknek a természetét regényesíti. Intencionális szerkezetében a megoldás, a feltárlás ennek függvényében nyer meghatározást.

Mészöly Miklós prózájában kitüntetett szerepe van a képszerű gondolkodásnak, a látványteremtő eljárásoknak, a vizualizációs formáknak. A képszerűségben ott rejlik az egyértelmű jelentéstulajdonítás lehetősége, a kép a látás megismerő törekvését tükrözi. Az európai gondolkodásban minden, ami nyilvánvalóság, ami bizonyosság a láthatóságon alapul: „A szem megbízhatóbb tanú, mint a fül” – idézhetném a régi görög bölcselőt. Következésképpen a fénykép olyan jelenlétként is értelmezhető, amelyben előtűnhet akár a múlt identitása is – a fénykép a múlt látható megjelenése – az emlékezetbe vezető jelenlét. Ezzel szemben például a **Megbocsátásban** korántsem az átható megértés, a megismerés befejezettségét, fokozhatatlanságát sugallja, inkább elbizonytalanítási tényező „bizonytalan fotográfia”, „kép a rejtelem határán”. Ugyanakkor a hang individualitása merül fel azonosítási segédletként. Az írnok míg a képet nézi felteszi a kérdést: „nem emlékezik apa... ugye harangoztak akkor?”.

Rejtekező jelentkezés módjában kerül az elbeszélésbe minden nem érzéki úton szerzett ismeret, a képzelőerő és nem a tapasztalat által bejárt térség, az ábrándé, a merengésé. „A suttogó képzelet szerét ejti, hogy a valóságot szegényebbé tegye”. Amennyiben a képzelet a tapasztalati gazdagságot képtelen befogadni (a mézőlyi próza lényeges poétikai jellemzője), annyiban az rejtve marad.

Valószínűtlen jellegű a kibontakozás, a várakozás, az előérzet, a bizakodó reménykedés, az előre-el-nem-gondolható fogalmi hálójában elhelyezhetőket illetően is. Ezeket a szemléletesen konkrét léttel még nem bíró kifejezendőket rejtettségre utaló szóhasználat övezi: „titkos tervek”, „ismeretlen aggodalom”, „idegenszerű jelenségek”.

A jelentésepítő mozzanatok közül, amelyekről szóltam, egy se a jelenkortudat része. A rejtettség részint utódidejűséghez kötődik, a közvetlen megtörténés utáni helyzetben van, részint nagyon hangsúlyosan nyit a jövő dimenzióra, ha másként nem a behatárolatlanság, a befejezhetetlen lefolyás értelmében. A **Sutting ezredes tündöklése** időszerkezetében a már jelenléte előtt múlttá váló jövőt megjelenítő megoldás, a kettős irányú jelentésáramlás korrelatív erejével rejtje a történetet. Mindkét reláció dinamikus erővonal, mert a megismerés, a beteljesülés, a nyilvánvalóság kategóriák

közül a hiányt érvényesíti, a kihagyással szerveződő finom fokozatosságú, mindvégig részleges kibontáshoz folyamodik. Az elbeszélői tudat egyidejűleg a hiány és a megőrzése helye, e kettő között oszcillál a tudatmozgás.

Az események rendjének elveként nem a közvetlen kontextusban való helykeresés jelenik meg – a rejtettségerzés akkor oldódik, amikor a potenciát jelentő felvillanásokból a tág szöveggörnyezet összefüggést tud kibontani „Próbáltam vigasztalni magamat, hogy ami történt úgyis beleilleszkedik valami nagyobb egészbe.” E cél érdekében számos szövegelemben van jelen a mozgás, a motívikus-ismétlődő tendencia, annak esélye, hogy majd kontextustól függően mást és mást közvetítsen. A motívumok szemantikus emlékezete, a hangulati repetíció a koherencia felismerését, az értelmi atmoszféra érzékeltetését segíti.

A rejtettség jelentésmozzanatait elfojtó (represszív), megtörő (diffraktív), átengedő (permeábilis) és megerősítő (fortifikatív) szerepű textuális törésekből, megtorpanásokból kibontakozó forma mutatja fel. A motívikus működés a megerősítést és a megtörést (motívumtorzulás) érvényesíti, az elfojtás radikálisan metszi el a rejtettségéből való felmerülés minden lehetőségét, az átengedő szerepű törés felcseréléssel, áthelyeződéssel, kiegészítődéssel tartja fenn a kibomlás örök potencialitását, az örök törekvést a nyilvánvalóságba. A mézőlyi gondolkodás rímel azzal, amely szerint „a rejtekezésnélküliség létértelme – mégis az emberi megismerés ezt a jelentésseléget csak véges és korlátozott terjedelemben bonthatja ki”.

ÖNIDÉZÉS ÉS HASONMÁS SZERKEZET

CSÁNYI ERZSÉBET

Bölcsészettudományi Kar, Hungarológia Szak, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1994. december 17.

Az idézettség, az idézés elméletének fontos észrevétele, hogy az avantgárd korában az idézet globális szuperős-szövege végső soron maga az európai művészet és civilizáció. A századeleji izmusok tarka kísérletei olyan „nagy idézőpolémiát” és „nagy idéző-dialógust” folytatnak a megelőző kulturális-művészeti kódrendszerrel, hogy kétségtelenné válik a romboláson keresztül elérhető „üres tábla” igénye, minden korábbi szöveg megsemmisítésének gondolata. Az előszöveg elleni lázadás már transztextuális, transz-szemiotikai jelleget ad ennek az írásmódnak, amely szövegszerűségét azzal kívánja megszüntetni, hogy a művészi jelet magát tárggyá lépteti elő. Ilyen idéző műfaj a kollázs, amely idézeteit nem a művészetből meríti, hanem magából az életből – a természet és a civilizáció szövegeiből. (Vö. Oraić-Tolić: **Teorija citatnosti**. 1990.) Ebben az esetben már nem intertextuális az idézet, hanem transztextuális, szövegen túli.

Az írásművészetben mintha állandóan élne a tárggyá válásnak ez a nosztalgija. Ha nem is olyan látványosan, mint az avantgárd művekben, a jelenkori prózában is sok tünet utal az anyagszerűség, a tárgyszerűség kimutatására. A töredékesség effektusa például gyakran onnan származik, hogy az idézetek zilált halmaza cédulákról másolódik be a műbe. „Csíptetővel összefogott cetlik; köztük egy széttépve, de újra összeragasztva”. Vagy: „Két kopott szekrény között túlméretezett kampósszög a falon, rajta egy bekeretezett írás: %Ha bejönnek a törökök, megverjük a popsi-mopsi-jukat, bizony!%” Kitűzött, felaggatott, kacatok közt kallódó, de papírtetűkhöz tapadó szavak kerülnek be konkrét tárgyiságukban a szövegbe, s az élet és szó közötti szakadék efféle áthágásának emlékezetes példájára már Shakespeare-nél is rábukkanunk. Az **Ahogy tetszik** szerelmes ifja cetlikre írt udvarló verseivel tűzdeli tele az erdő fáit, mondván: „Az erdő lesz a könyvem, Rosalinda,/A fákba vésem, amit gondolok.” A szó, a mű behatol

az életbe, impulzusaival befolyásolja, reakciót vár: Rosalinda figyelmet és szerelmét.

A Shakespeare mítikus erdejében lobogó feliratok és Mészöly falon porosodó cettlijei is az esetlegesség pecsétjét hordozzák magukon, s épp e jegy révén nyerik el azon tulajdonságukat, hogy képesek elkeveredni a valóság anyagaival. A véletlennek kiszolgáltatott, bukdácsoló, matató szó nyilatkozik meg a sokfelől tóduló töredékek, idézetek, hangok erdei rengetegében.

Az irodalmi műalkotás ilyenfajta transztextuális vonzalmain, idézetein túl még gyakoribbak az intertextuális és az önidéző ingerek.

Az idézést az ismétlés formaszervező elemei között tartják számon (vö. Szegedy-M. M., 1980). A mű rendszer, s minden rendszerszerűség alapkövetelménye az ismétlődés; a folytonosság, a várhatóság és annak megszakítása; az információk körkörösen gyűrűző, ismertet és ismeretlent fokozatosan adagoló, görgető oda-vissza játéka. Az alkotóelem, vagy a közöttük lévő viszony ismétlődésével nemcsak a jelentett lesz hangsúlyossá, hanem maga a jel nyomul előtérbe. Az ismétlődés egyszerűbb formái között az intertextualitás nem a folytonosság fenntartásának az eszköze, hanem a megszakítotttságot. Ugyanígy a belső idézés, az önidézés is a folyamatszerűségtől fosztja meg a szöveget. Az önidézés eredendő, egyetemes művészi törvényszerűség. Öngerjesztés és öntükrözés, öntudat és formatudat. Önidéző formák az ellenpontozó, a vezérmotívumos és a változatokat kiépítő művek. Különösen hatásos a mű egészét kicsinyítve visszatükröző önparabola. A belső tükrözés módosított ismétléseken át a változat fokozatait hozza létre. A variációs technikák a változat sok formáját dolgozzák ki a hangnemt-ranszponáláson, a moduláción, az imitáción, a kánonon át a karakterevariációig stb. A párhuzamtípusok sokasága közül az analógiás szerkesztést veszi igénybe a hasonmás megteremtése. Bizonyos korokban a hasonmás-szerkezet a narratív művek legfontosabb rendezőelve volt. Rejtett és egyre bonyolultabb elbeszélői eljárások és nézőpont-technikák kidolgozását tette lehetővé. A hasonmás szerkezet az epikában azért nyer nagyobb teret, mert nemcsak a felszíni cselekményvilág tartozékaként kell számolni vele, hanem a mű önkontrolljaként is. „Minden elbeszélés valamely történetről, hősről vagy legalábbis egy hősről, s egyszersmind önmagáról szól, mindig két beszéd egymásra játszását jelenti: a látszólagos beszéd mögött rejtett beszédet foglal magába... Az önmagát tükröző elbeszélés a belső idézés és a hasonmás szerkezet ötvöződése” – írja Szegedy-Maszák Mihály.

Ennek a metatextualitásnak az útját követi végig Viktor Žmegač **A regény történeti poétikája** című könyvében. Az önnön lehetőségeiről vitázó szöveg, az önmagával párbeszédet folytató nyelv Žmegač szerint is összeköti az életről szóló elbeszélést az elbeszélésről szóló elbeszéléssel.

Az önidézés és a hasonmás szerkezet a metanarráció legfőbb eszközei Mészöly **Alakulások** című epilógusszövegében, amelyet a II. és III. epilógus követ, így a triplázódó zárso ezben a hármasságban is egymást világítja át, képezi le, párhuzamosítja. Az **Alakulások** mint elsőszámú epilógus napló-

jegyzetként indul, pont nélküli, odavetett mondatokkal, máris a „cetti műfaj” törvényeit hirdetve: „Alapvető fölmérések. Térképek, dossziék, leltárak, szövegtöredék

Határidőre elvégezni, ami még határidőre elvégezhető

Betervezni egy tavaszi napfölkeltét, szemben a nudisták szigetével

Később tíz és tizenegy között”

A hétköznapi teendők lajstromozása közé az írói vizionálás is bekerül:

„Vörösmarty, utolsó évek. Elképzelni. Magány... Valahogy elképzelni.

Utolsó hónapok.”

A narratív tudat önmagának kiosztott parancsszavai szétszórtak, majd egyre inkább tömbösödnek, rövid passzusok alakulnak ki. Az egységekben fölhangzó szólamok más-más forrásra utalnak: napló, cédulák, kérvény, íródió mű körüli töprengés, a jelen pillanat, Bossányi szövege, F. meséje, hangok, jelenet-leírás, telefonbeszélgetés közlése, stb. mind-mind idézet, beemelés, összefüggéstelen halmaz. A felvetett témák azonban kezdenek visszatérni, a külvilág beidézése után a szöveg önmagát kezdi idézni. Mérszöly kerüli a kimondottan explicit narrációt. Az elejtett önmeghatározások („szövegtöredék, leltár”) az ábrázolt világ tartozékaiként is felfoghatók. A látszólagos és a rejtett beszéd lehetőségét is ezen a szinten fogalmazza meg: „Megfigyelem, hogy Bossányiból valaki más beszél, más hangon, ez nem az ő stilsztikája. (Vagy eddig se az övé volt? Kié? Az enyém?)”

A hasonmás, az én-megkettőzés konkrét gondolata is felvetődik: „Van egy emlék-Bossányi, akit föl lehet idézni, el lehet képzelni... Időnként úgy érzem, hogy hárman ülünk itt ketten, a dohányzófolyosón.”

A töredékek önidéző sorjázása-szerveződése lassanként kiépíti a maga folyamatosságát, a hasonmásprobléma pedig rejtett szálként tematizálódik: „A leghelyesebb az volna, ha akaratlanul lehetne másról, és legfeljebb vízjelként... Haha: egyáltalán melyik van benne a másikban?... Én sírok? Inkább neked olyan nyálkás a szemed...” „Hogy másképp újra – aztán megint másképp?”

A valóságnak tűnő és a kitaláltságot sejtető hősök síkjai egymást érintik, s a váltásokat dőlt betűs sorok is érzékeltetik. Benépesített táj, az alakok kísértetiesen elmosódnak: „Anél most csakugyan a konyhaajtónak támaszkodik, és onnét fülel ki a csoszogó lépésekre. Hallom én is a lépéseket; pedig még nincs itt a postás ideje. Vagy Sztanna rugdos valamit az előszobában?” A diszkrét metanarráció is folytatódik, anélkül, hogy különösebb hangnemműváltást okozna: „Nem cím; csak gondolatfoszlány. Eszelős jegyzetelés. Néha az elviselhetetlenségig zavar a szemem élessége... Majd ugyanennek minden indulattól mentes dúrváltozata.”

Az elakadó megszólalásokkal folytatott kísérlet egyre inkább a dőlt betűs sávba hajlik át. Felgyorsul az idézetek körforgása, a már érintett gondolatok ismétlése, variálása. Víziótorlódás Sztanna és Sztanisa bohóc-kettőseivel, a hólapátolás visszatérő motívuma „kitartott képpé” lesz.

A szöveg önreflexióval zárul („Esetleg innét – vagy ebből a mondatból valamit?”), s ezzel a hasonmás-gondolat tematikus megjelenésénél fontosabb kettősségre, tükröződésre helyezi a hangsúlyt: a prózamű szerkezetének eredendő hasonmás-jellegére, arra a lappangó, de kikerülhetetlen két-szólamúságra, amely minden prózanyelv sajátja – a narrációba ágyazódó metanarrációra.

A hasonmás osztódó jellemekben és történetekben megmutatkozó klasszikus példája Ivo Andrić **Az elátkozott udvar** című kisregénye, ahol az egymást átvilágító sziluettek szerpentinszerű zuhanása, sokszorozódása akkor torpan meg, amikor a kivetítődés eljut egy identitásába feloldhatatlanul beleszorult alakmáig, egy történelmi előképig. Mészölynél a töredék-tömbök önidézetteláncolata hozza létre ezt a sort, amely azonban nem tud lezárulni, kimeríthetetlen.

Životno delo Mikloša Meselja

Tema naučne konferencije koja je održana 16. i 17. decembra 1994- godine u Novom Sadu i na kojoj su učestvovali saradnici Odseka za mađarski jezik Filozofskog fakulteta u Novom Sadu i Instituta za nauku o književnosti Mađarske akademije nauka u Budimpešti, bila je opus jednog od najistaknutijih predstavnika mađarske savremene proze Mikloša Meselja (1921). Na dvodnevnom savetovanju bilo je reči o ranijim radovima Mikloša Meselja („Smrt atlete”, 1966), o novijim delima („Panonski odlomci”, „Bila jednom jedna Srednja Evropa”, „Blistanje pukovnika Satinga”, „Ludo putovanje”), koja literarno obrađuju egzistencijalna pitanja u srednjoj Evropi, kao i o dramama čija je zbirka („Polako sve”) objavljena upravo pre održavanja savetovanja i na kraju o specifičnom refleksivno književnom žanru Mikloša Meselja – o jednodnevnom zabeleškama. Bilo je međutim referata i o karakteristikama i motivima Meseljeve proze. Dvanaest radova nije sagledalo, nije moglo da sagleda bogatu celinu životnog dela od pola veka ali oni bez izuzetka sadrže zapažanja, ideje koje će svi koji kasnije budu analizirali ovo moderno prozno životno delo izuzetnog intenziteta moći iskoristiti u svojim radovima. Savetovanje koje predstavlja jednu stanicu u seriji konferencija sa tradicijom većom od 20 godina značajan je naučni doprinos istraživanju savremene a ujedno i celokupne mađarske prozne literature.

Miklós Mészöly's oeuvre

The oeuvre of Miklós Mészöly, one of the most eminent modern Hungarian prose-writers, was chosen as the topic of the conference organized by the Department of Hungarian Studies, Faculty of Philosophy, Novi Sad, and the Institute of Literary Studies, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, which was held in Novi Sad on 16th and 17th December, 1994.

The papers and discussions encompassed Mészöly's earlier works (*The Death of the Athlete*), his later works, treating matters of profound importance in Central Europe (*A Pannonian Fragment*, *Once Upon a Time there was a Central Europe*, *The Prime of Colonel Sutting*, *Crazy Journey*), his dramas (the collection of which had just been published) as well as his specific genre, the one-line reflections. There were also papers discussing the characteristic features and motives of Mészöly's prose works. No doubt, the twelve papers presented at the Conference did not, could not review the whole of the abundant fifty-year output, but without exception they all contained reflections and ideas that the future analysts of Mészöly's remarkable prose works of such specific intensity would find rewarding. This Conference, which was just one stepping stone in a series of conferences in the past twenty years, was a significant contribution to the study of modern, and within it the Hungarian prose.

EMLÉKKÖNYVIRODALOM A REFORMOKBAN

HÁSZ-FEHÉR KATALIN

József Attila Tudományegyetem, Szeged

Közlésre elfogadva: 1995. március 10.

Németországban 1893-ban jelent meg Robert és Richard Keil monográfiája az emlékkönyvekről,¹ és általában ez az első mű, amelyre a Stamm-buchkutatók hivatkozni szoktak, noha Michael Lilienthal már 1711-ben felfigyelt az emlékkönyvtartás szokására és jelentőségére, és megpróbálta eredetét is felkutatni.² A két dátumot – 1893-at és 1711-et csupán az összehasonlítás kedvéért említem. Magyarországon az emlékkönyvekkel kapcsolatos első tanulmányok – vagy inkább csak cikkek – szintén az 1880-as években jelentek meg, részben az általános pozitivista adatgyűjtés, részben az éledő reformorkultusz termékeként. Ezeknek a kezdeti jelzéseknek azonban nem volt folytatásuk. Az érdeklődés Wertner Mór 1904-es cikke és Bucsay Mihály 1942-es monográfiája után³ a hatvanas években lendül fel Keserű Bálint, Jakó Zsigmond és mások tanulmányai nyomán, de csak a 16–18. századi peregrinációs albumok iránt, míg a reformkori emlékkönyvekről legfeljebb csak Zolnai Béla biedermeier-monográfiája⁴ kapcsán esik szó, legközelebb ezután pedig a Vörösmarty-kritikai kiadásban. Így, míg Németországban a hatalmas mennyiségű emlékkönyvanyagunk már a rendszerezési, katalogizálási gondjai foglalkoztatják a kutatókat, mint erről Wolfgang Klose és mások újabb tanulmányaiból értesülünk, nálunk pedig a peregrinációs emlékkönyvek feidolgozása jó úton halad efelé, a 19. századi emlékkönyvek terén jóformán még az anyaggyűjtés sem indult meg. Mindezeket tekintetbe véve maga ez a dolgozat is a legtöbb esetben csak a kérdésfeltevésig juthat el, különösen ha tudjuk, hogy a német, de más európai irodalmakban, például az angolban vagy a hollandban több évtizedes – vagy éppen évszázados csapatmunka folyik az emlékkönyvek feltárására.

Az első kérdésnek az kívánczik, hogy miért maradt érdektelen a magyar irodalomtörténet, de sok más tudományág is a reformkori emlékkönyvek iránt. Válaszként többféle magyarázat is felmerül, kettőt azonban okvetlenül meg kell említeni közülük.

Az első ok a biedermeier fogalmának nemcsak a hazai, hanem a külföldi irodalomtörténetben is megmutatózó tisztázatlansága, ellentétes szemszögű megítélése, mint azt a Helikon 1991-es tematikus száma is szépen bizonyította. Az egész biedermeier-vitát megkerülve itt most hadd említsük meg csupán annyit, hogy az Eichrodt-féle, 1870-ből származó, a század elejét tehát visszamenőlegesen értékelő értelmezéssel és a belőle támadó elméletekkel szemben nálunk újabban Kerényi Ferenc, Wéber Antal és Fried István hívja fel a figyelmet egy másfajta szempontra is: arra, hogy a képmutatónak, kispolgárinak⁵ nevezett biedermeier-kor tulajdonképpen a történeti, célképzetes szemléletnek az eredménye, melyben „a korszaknak a forradalom felé mutató művei kaptak olykor a valóságosnál nagyobb hangsúlyt”⁶, vagyis „egyrészt historikus, másrészt társadalmi-politikai-összennemzeti karaktert kap ez az irodalmi-művészeti korszak”⁷. A biedermeier esetében, mint minden más korszak esetében is azonban éppen akkor követünk – vagy legalábbis igyekszünk követni valódi történeti szempontokat, ha magának a korszaknak és a benne élő embereknek az önmeghatározásait is figyelembe vesszük. A reformkor ilyen megközelítésében pedig különösen nagy segítségünkre lehet a nagyszámú napló és emlékirat, bár úgy tűnik, ezeknek a feltárása, kiadása is a fent említett, célképzetes szemlélet alapján történt. Sok közülük nyomtatásban meg sem jelent, másoknak a múlt század óta nincs újabb kiadásuk, vagy pedig válogatott szemelvényeket olvashatunk belőlük⁸, míg a meglévőket kizárólag a történelmi események és a kor nagy személyiségei szempontjából dolgozták fel. Ezekben a szövegekben azonban nagyon értékesek a magánéletre vonatkozó feljegyzések, különösen a női emlékiratokban és naplókban, mert bár Kazinczy is, Jósika is a részletezésben látják a memoárok valódi értékét. Az igazi részletezők, úgy tűnik, mégis a nők. Az ő írásaikban rajzolódik ki az a magánélet, amely körül a biedermeier-vita zajlik, az a gondolkodás- és szemléletmód, amelyet csak igen nagy megszorításokkal lehet képmutatónak és sznobnak nevezni, akkor tudniillik, ha a „magánélet”, a „mindennapiság” lecsupaszított, ideáljaitól megfosztott jelentésére tudunk csak gondolni.

A reformkort Janus-arcúnak szokták nevezni, mely „egyik arcával előre, a jövő felé tekintett, amely a liberális-demokratikus változásokat hozta, a másik arcával pedig hátra, a támadva-védekező hatalom akcióira”⁹. E kettő között azonban volt egy nagyon intenzíven megélt **jelen** is. Intenzitását ennek a jelennek valóban egyfajta múlt- és jövőszemlélet adta, de ezeket nem lehet teljességükben a társadalom- és politikatörténeti fogalmakkal kifejezni. Sokkal inkább közrejátszottak ebben az esztétikai kategóriák: a múlt-ra nézve a görögség ideális, átesztétizált világának az eszménye, előre tekintve pedig a romantikus jövőkép, amely részben valódi politikai törekvéseket foglalt magában, de ugyanakkor volt egy erősen mítikus-utópisztikus

szintje is, amely főként az irodalomban működött, és amely a köztudatot sokkal mélyebben befolyásolta, mint maguk a politikai törekvések.

A görögségesszmény fogalma alatt itt nem a klasszicista örökség továbbélésére kell gondolnunk, még a Kisfaludy által emlegetett és a Vörösmartyn is számonkért graecizmusra, a pásztoridillek, görög hangzású nevek és rokokó formák használatára sem. Még akkor sem csak erről van szó, ha Kisfaludy határozottan céloz arra, hogy a női közönség éppen ezt igényli, és az egyik emlékirónő is leírja, hogyan jöttek divatba a görög szabású ruhák. Sokkal fontosabb Berzsenyinek a **Poetai harmonisticában** kifejtett szépségeszménye, amely az emberi természetben rejlő költői és játékosz-tónból ered: „amit nyilván látunk – írja Berzsenyi – mind a szebb égali vad népeken, mind a természet ösztönein fejlett görög kultúra vidám emberein, kik az emberképzet nagy munkáját küönféle játékokba öltözteték, s azáltal az egész életet egy szép játékká bájolók”.¹⁰ A görög világot a test, az értelem és a lélek szépsége jellemezte, melyben a költők különleges helyet foglaltak el: „Homeros verseinek a hallására – írja Berzsenyi – olyan lelkesedésre ragdatott a görög nép, hogy a poezis hatalmát a szép műveletű nép-nél majdnem mindenhatóknak kell tekintenünk”. E világ legfőbb szépségét azonban mégis az a felismerés adta, hogy „az ember nem egyéb, mint szép testbe öltözött és testén uralkodó szép lélek”, aki a környezetét is ehhez az ideálhoz idomítja: „az egész lelki világnak szép testet, a testi természetnek pedig szép lelket ada...”¹¹

A görögségesszmény egyik műfaji kifejezője az epigramma divatja, amelyről Bajza József 1828-ban ír tanulmányt. Gondolatmenete – bár ő az emberi természet emlékezési ösztönéből indul ki, Berzsenyéivel ér össze: „Midőn az embernek – írja tanulmányának első fejezetében – oly hatalom volt birtokában, hogy lelketlen márványre bízhatta gondolatai közlését, minden emlékjei új tehetséget, új életet kapott. Épületek, fegyverek, edények saját felírásokkal díszlettek... Az ily felírások voltak előképei a művészi görög epigrammának... Képzeljük azt a boldog eget, mellyel a természet ezen tartományt megáldá. Alatta egy szép ifjúkor lengett a legszerencsésebb befolyással a föld népére. Innen az az örökké vidám, az az örökké derült lélek, mely soha még népnek nem volt úgy sajátja, mint a görögnek. S éppen ez a lélek az, melyben az epigrammai virágnak legtöbb magvai rejteneznek. – Képzeljük továbbá – folytatja Bajza – a szobrokat, templomokat, sírköveket, emlékeket, fürdőket, művészeket s a nemzet nagy hőseit, s mind annyi tárgyait fogjuk szemlélni az epigrammai költészetnek, valamint hogy a planudesi gyűjteménynek nagyobb része valóban ily tárgyakra készült darabokat is foglal magában...”¹²

Berzsenyi és Bajza szövegét azért volt fontos ilyen hosszasan idézni mert meglepő egyezést mutatnak azzal az idealizált valóságképpel, amely a napló- és emlékirónők feljegyzéseiben megmutatkozik, de a 20-as és 30-as évek költészetének sok jelenségét is más megvilágításba helyezik. Az emlékiratokból és a naplókából ugyanis egy olyan átesztetizált, művészettel és er-

kölesiséggel áttitott életvitel rajzolódik ki, melynek magasabbrendűséget egyrészt a görög eszmény, másrészt a romantikus jövőnő-tosz biztosítja. Ebben a világban az eszményi szerepet megtestesítő, a tökéletesebb jövőn munkálkodó költők és közéleti személyiségek mítikus magasságokba emelkednek az őket körülvevő emberek számára. Ugyanakkor a velük való ismeretség és érintkezés, műveiknek a befogadása, emellett pedig a szellemi, erkölcsi tökéletességre való személyes törekvés a köznap ember számára is belépőt biztosít az általa magasabbrendűnek tartott életbe. Az apró családi szórakozások, házi színpadok, közös felolvasások, családi ünnepek ezért nem a költészetnek vagy a kispolgárnak a családi otthonba való passzív visszahúzóódását jelentik, hanem ellenkezőleg, a mindennapokból való kiemelkedést, pontosabban a mindennapok átemelését egy kultikus vagy akár mítikus közegbe, melyben a költők és a közönség világának a kölcsönös recepciója végbemegy. (A platonizmust már Zolnai Béla is emlegette a biedermeier korszakkal kapcsolatban,¹³ az ilyen fogalmakat azonban időnként hasznos feloldani, egyszerű leíró módszerrel helyettesíteni, mert a leírás esetleg árnyalatokkal is gazdagíthatja az adott korszakról vagy jelenségről kialakult képünket.)

A mindennapok mítoszát az írók és a közönségük együttesen alakították ki, sajátos hierarchiával és játékszabályokkal. Az írók, úgy tűnik, szívesen belemennek a játékba. Költői világukba átemelik a köznapok apró eseményeit, a magánélet tárgyait, és az őket körülvevő személyeket. Az így létrejövő alkalmi költészet már nem egészen azonos a felvilágosodás vagy klasszicizmus mecénási alapokon nyugvó halotti és köszöntőverseivel vagy akár ódaköltészetével, sőt bizonyos értelemben ezeknek éppen ebben az időszakban csökken is a divatja, ha az ilyen versek számát a 18. században megjelentekével hasonlítjuk össze.¹⁴ Kölcsey például ilyen verset ír Kende Zsigmond házára:

Alkotta munkás kéz engem; a szőke Szamosnak

Partjain a költő lát vala s zenge felém:

Ház, örökölj; s vidám békével tartsd öledben

Gazdád, s gyermekeit, s hív unokái sorát.¹⁵

Garay Vachott Sándorék tápiószápi házának falára írja fel versét,¹⁶ Vörösmarty pedig löverseny-serlegekre, Priessnitz gyógyvizére, középületekre fogalmaz epigrammát, vagy versben köszönti újkor a kéményseprőket.

Az ilyen típusú alkalmi költészet a Bajza-tanulmányból kiolvasható görögészeszménnyel, az átesztetizált köznapokkal függ össze, nem mondva ellent természetesen a jövőképnek sem, hiszen a „honleányok”, családanyák, akikhez szintén alkalmi versek íródnak, vagy a közélet, a társasélet eseményei és személyei egy ideális jövőnek az előkészítői.¹⁷ A költők mellett részt vesznek a társaskörök ebédjein, vacsoráin és ünnepein. Végignézték, sőt – Vachottné és Karacs Teréz visszaemlékezései szerint maguk is részt vettek a házi színi előadások megszervezésében, verset írnak a gyermekeknek a szülők felköszöntésére, később a serdülő lányok emlékkönyve-

ibe, tanácsokkal, erkölcsi intelmekkel látják el őket, odafigyelnek neveltetésükre. Nemegetszer érzelmi életükbe is belefonódnak ezek a társaskörök. Csapóék és Vachotték révén Erdélyi, Vörösmarty, Kossuth, Bajza, Czuczor, Lisznyai – és majdnem Petőfi is – rokonságba került egymással. Közismert tény, hogy Csajághy Laura esetében az érzelem és a költőmítosz szembenállásakor hogyan győzött ez utóbbi. A költők tehát ellentmondás nélkül tudják beépíteni a mindennapokat a költészetükbe, mert ez egyrészt összeegyeztethető volt a hasznos költészetről vallott felfogásukkal, görög-szépművelésükkel és jövőmítoszukkal, ugyanakkor saját magánéletük is így minősült át esztétikai kategóriává, amellet természetesen, hogy azért a költőtársak körében megmarad a szellemi közösség, a közös szellemi munkálkodás klasszicista eszménye is (erről tanúskodnak az egymás emlékkönyveibe írt versek is).

A közönség ezzel szemben úgy igyekezett részesévé válni a költőkkel együtt épített mítikus jelennek, hogy fel akart nőni hozzá, ki akarta érdekelni a belépését ebbe a körbe, anyagi és szellemi áldozattal egyaránt. Olvasott, nyelveket tanult és művelődött, a körükbe járó írók útmutatásai szerint, erkölcsi és szellemi ideáloknak igyekezett megfelelni, ugyanakkor a tárgyi bizonyítékait is gyűjtötte a körhöz való tartozásának. Az ország legnagyobbjainak elérhető közelsége különös varázssal fonta őket körül, személyük különös fontosságot és értéket nyert a kapcsolattartás által. Vachott Sándorné így emlékszik vissza bátyjának az írókról szóló szavaira: „... mi csodálatosan felizgatott, mi ideges szorongást érezék, midőn Pali bátyám... arról beszélt nekem, hogy azok a nyájas tudós urak és költők, kik házunkat oly sűrűn látogatják, halhatatlan nevű férfiak, mert ezek műveikben még akkor is élni fognak, midőn mi valamennyien régen meghaltunk...; s ezért ők nem is olyan emberek, mint a mindennapiság többi teremtményei”.¹⁸ Kölcsey Antónia – akinek naplója tulajdonképpen hitelesíti Vachott Sándornénak és Karacs Teréznek az ötven évvel később kiadott memoárijait, hiszen ugyanaz a szemlélet mutatkozik meg bennük –, Kölcsey és Wesselényi leveleit olvasgatva írja le e sorokat: „Midőn azon jók, kiket szívem tisztel és szeret, szíves indulatot mutatnak hozzám, egy édes önértet száll belém, jobbnak vélem magam a közönségesnél, mivel ezek szeretetét megnyerhetém”.¹⁹ Ugyancsak Kölcsey Antónia ír arról, hogy pusztán egy-egy név felemlítése is különleges helyet biztosított az egyébként kellőképpen nem méltatott személy számára a társaságban. Asztalos Pál királyi tanácsosról ezt jegyzi fel naplójában: „Ő igen keveset látszott egyelőre rám ügyelni, de midőn Pogányék említék előtte, hogy b. Wesselényi levelére méltatott, mindjárt hosszasan és figyelemmel néze rám, s mellém ülven beszédet kezdé és folytata velem”.²⁰ E körökben teljes mértékben érvényesül a szellem arisztokráciája: „A kör, amelyben éltünk s fejlődünk – írja Vachott Sándorné – a szellem aristocráciáját uralta, s mi ezt tekinték mindenek felettinek, hol a szegény Vörösmarty, igénytelen öltözetében fejedelmi helyet s állást foglalt el”.²¹

Az írók mítikussá növesztett alakja, a tőlük származó legkisebb emlék is egyeseket holtukig elkísért. Klobusitzky Matild, akihez Vörösmarty 1828-ban írja dalát, az emlékezősek szerint halálán ezt a dalt mondogatta,²² 1849 után pedig csaknem a bújdosó költők életét kockáztatták az emlékvverseket kérő lányok és asszonyok.²³

A biedermeier kor ilyen szemszögű vizsgálata tehát bizonyos értelemben éppen az eddigi korszemlélet ellenkezőjét látszik bizonyítani azzal, hogy nem a visszahúzóadás, a pesszimizmus, a konzervativizmus kerül benne előtérbe, hanem a derűsebb görög ideál harmóniavágya és a romantika utópisztikus jövőképe, amely a mindennapiságot esztétikummal és hasznosságtudattal tölti meg.

Az ilyen szemlélet ellen joggal felvethető az a tény, hogy ennek a költészetnek valójában még mindig igen kicsi a közönsége, s ez a kevés olvasó is főként Pestre és a nagyobb városokra korlátozódik.²⁴ A költőnek és közönségének a fent leírt viszonyánál azonban nem elsősorban az utóbbinak a száma a perdöntő, hanem a viszonyulás minősége. Ellenkező esetben egyetlen korábbi irányzatról sem lehetne beszélni, de későbbiekéről is nehezen. Ugyanez az ellenérv az irodalomnak a Pestre való korlátozódásánál is érvényes, bár az is tény, hogy a társaséletnek, a recepciós kérdéseknek és konkrétan az emlékkönyveknek a vidéki kutatása szintén a kezdeti fázisainál tart,²⁵ és nem elképzelhetetlen, hogy a vidéki emlékkönyvek ismeretében alakulni fog a közönségről kialakult kép is.

A másik ok, amiért a reformkori emlékkönyvek kiestek az érdeklődés köréből, az magának az emlékkönyvnek a kellőképpen nem differenciált vizsgálata, típusainak, a hozzá fűződő különböző szokásoknak a figyelmen kívül hagyása. Wolfgang Klose 1988-as tanulmányában a holland koraujkori levelezés tipologizálásának a mintájára (Brieven-project) többpontos osztályzási rendszert dolgozott ki az emlékkönyvek számára, melyben a katalogizálás szempontjai: a bejegyző neve, dátum és helyszín, üdvözlőformula és a bejegyzés tartalma.²⁶ Klose a katalogizálási szempontok tanúsága szerint az emlékkönyveket főképpen magánműfajként kezeli, ezért javaslatából kimarad a tulajdonosok tipologizálása foglalkozás, életkor, képzettségi szint és nem szerint, amit viszont vele szemben más német és osztrák kutatók rendkívül fontosnak tartanak. Erich Zöllner az osztrák emlékkönyveket vizsgálva tanulók, utazó nemesek, kézművesek, nők, katonák, helyben élő polgárok, főnemesek emlékkönyveiről beszél;²⁷ Gertrud Angermann²⁸ szintén célszerűnek tartja az emlékkönyvtípusok megkülönböztetését, mert az emlékkönyvek szerinte így válnak igazán kortörténeti forrássá, egy sor tudományágnak kínálva kutatási területet. A mesterlegények, a nők, a nemesek és mások emlékkönyvei ipar-, művelődés-, nevelés- és társadalomtörténeti, szociológiai és folklórkutatások tárgyai lehetnek, a műveltség diffúzóját és a hagyományörzés természetét is felmutatva. Nem mellőzhető természetesen a vallástörténeti szempontok sem, hiszen – mint Alfred Fiedler rámutat – a pietisták és racionalisták vitája a 17–18.

századi diákok emlékkönyveinek csipkelődő, gúnyolódó bejegyzéseiben is tükröződnek.²⁹

Az emlékkönyvek különböző típusai Magyarországon is léteztek. A peregrinációs albumokról ma már elég sokat tudunk, eredetük, funkciójuk, elterjedtségük jórészt tisztázott. Kevésbé kutatottak a mesterlegények társasági könyvei és az albizáló könyvekre is csak az utóbbi időben irányult rá a figyelem, főleg Kis János emlékirata nyomán, aki részletesen leírja a Németh Lászlóval tett körútjukat a magyarországi protestáns városokban.³⁰ Bár a külföldre való utazás támogatása protestáns körökben már a 16. századtól divatban volt, az a szokás, hogy a kéregető diákok emlékkönyveket is vittek magukkal, a fennmaradt albumok szerint az 1790-es években alakult ki.³¹

Újabb változata az albumoknak a 18–19. század fordulóján a vendégkönyvszerű Georgikon-emlékkönyv, melyben a bejegyzések az intézményt megalapító Festetics Györgynek a kezdeti nehézségek utáni fokozatos elismeréséről és méltánylásáról szólnak,³² míg az a szabadkőműves emlékkönyv, tulajdonképpen társasági könyv, amelybe a számos magyar szabadkőműves mellett Mozart és Blumauer is bejegyezte nevét, a zárt társaságon belüli közös gondolkodásmód, a szellemi kapcsolatok dokumentációja.³³

A 19. század első és második évtizedétől kezdve kialakulóban van egy újfajta bejegyzéstípus, a költői emlékvers. Míg a korábbi albumokban a gnómáknak, szentenciáknak, epigrammáknak, daloknak és prózai szövegeknek a számos más funkció mellett is elsősorban a dokumentálás volt a céljuk, adományozókat, tanárokat, találkozásokat, barátságokat, látogatókat, társaságbeli tagságot örökítettek meg általuk, addig a romantika és reformkor idején az emlékvers az önmeghatározás műfajává, sőt, az ötvenes években elégiává válik. A költők emlékverseit időrendben áttekintve szépen kirajzolódik az az ív, ahogyan a felvilágosodás korabeli barátságeszemlény és a közös szellemi építmény gondolatai mellé lassan felsorakoznak a hazafias jelszók, a romantikus jövőmitosz elemei, ugyanakkor a személyes életükről szóló vallomások és a költő-létre vonatkozó reflexiók is. Szép példái az ilyen bejegyzéseknek a Barthos Paulina emlékkönyvébe írt Kölcsesy-vers³⁴ vagy az Adorján Boldizsárnak címzett Vörösmarty-, Garay- és Petőfi-költemény.³⁵ Ezek a versek elszakadnak a címzettjüktől, gyakran olyan mértékben, hogy a címet elhagyva rá sem ismernénk emlékvers-jellegükre.

Talán az ilyen esztétikumú versek mellett tűnnek a más típusú bejegyzések közhelyesnek, kispolgárinak, olykor giccsesnek. Pedig az emlékkönyvek éppen a reformkorban válnak tömegessé, szinte a követhetlenségig. Eleinte a magánalbumok szokásosak, akár hagyományos formában, akár **autográf gyűjteményként**, mint Jósika Miklós emlékkönyve, aki a hozzá írt leveleket is albumába ragasztotta be.³⁶

Sajátos változatai az emlékkönyveknek az **arcképalbumok**,³⁷ a század második felében pedig a **fényképgyűjtemények**.³⁸ A harmincas évek végétől a **kiadásra szánt albumok** is megjelennek, melyek, mint Márki József írja,

„egy emberbaráti, hazafias célokra szánt díszkönyvek”.⁴⁰ Egyik első példánya az ilyen köteteknek a **Budapesti árvízkönyv** 1839–41-ből, majd ezt követi a **Balaton albuma** 1851-ben, a **Garay-album** 1854-ben, stb. Az ötvenes évektől kezdve válnak divatossá az **ajándékalbumok**, melyeket ünnepeelt személyek számára készítenek. Sárosy Gyula ötletére 1855-ben Hollósy Kornéliát ajándékozzák meg díszes kötésű könyvvel, melyben Sárosy, Arany, Eötvös, Jósika és mások bejegyzései szerepelnek,⁴⁰ Jászai Marinak pedig kolozsvári tisztelői nyújtanak át havasi gyopár bokrétával díszített bordó plüss albumot.⁴¹ Bizonyos megszorításokkal tartoznak az emlékkönyvek közé a **Csittvári krónika**-szerű kéziratos könyvek és a különböző gimnáziumok önképzőköri érdemkönyvei, például az, amelybe Szarvason és Eperjesen Sárosy Gyula, Vachott Sándor és mások is bejegyezték verseiket.⁴²

Külön kell szólni a reformkori **női albumokról**, nemcsak azért, mert bejegyzéseikkel és stílusukkal az összes eddigi emlékkönyvtípusoktól különböznek, hanem azért is, mert a tizes évektől kezdve a számos férfi-emlékkönyv mellett is ezek dominálnak. Eredetük sem annyira egyértelmű, mint a peregrinációs és főnemesi Stammbuchokból leszármazó, a humanista és felvilágosodás kori barátságésménynt vagy szellemi közösséget reprezentáló férfi-albumoké, például Fáy Andrásé vagy Jósika Miklósé.

A németországi, hollandiai városokban már a 16. századtól léteznek női emlékkönyvek, külön típusként azonban ott sem igen vizsgálták őket. Újabban Marie-Ange Delen hívta fel a figyelmet arra, hogy ezeknek az emlékkönyveknek már az első példányai is különböztek a férfi-albumoktól, főképpen a nők életmódjából, társadalmi helyzetéből eredően.⁴³ A nők kevesebbet és kisebb távolságokban utaztak mint a férfiak, ezért emlékkönyvük, különösen a házasságuk után vendégkönyvszerű jelleget ölt, amit az is bizonyít, hogy a dátum mellett a helymegjelölés csak ritkán fordul elő bennük. A férfi-albumoktól eltérően ezekben a könyvekben címer helyett a virágdíszítés és szerelmi jelenetek ábrázolása dominál, kevesebb bennük a latin nyelvű szöveg, és szentenciák, idézetek helyett a dalok, dalszövegek vannak fölényben. A versek témája a szerelem, az erény, olykor a barátság, tele szín- és virágszimbolikával, amely már a 16. században is szokásos volt. A 16. századi női albumok tulajdonosai – Delen ismeretei szerint protestáns vallásúak voltak, mert míg a katolikus lányokat férjhezmenetelük előtt gyakran kolostorba adták nevelésre, a protestáns hajadonok fejedelmi vagy főnemesi udvarokban kaptak maguknak férjet. Delen katalógusa, melyben 32 női albumot sorol fel, katolikus tulajdonost nem említ.

Magyarországon a német példával ellentétben a 19. századig csak a külföldi emlékkönyvekben megtalált női bejegyzésekről tudunk.⁴⁴ Annál különösebb az a tény, hogy az 1810-es évektől hirtelen megnövekszik a női emlékkönyvek száma. Míg Kazinczy Bessenyei Györgynének 1777-ben még a Bibliájába írja be rögtönzött versét,⁴⁵ Karacs Teréz a húszas évekre visszaemlékezve már ezt írja: „... majd minden műveltebb leánynak volt

egy-egy verses könyve, melybe vagy maga, vagy ismerősei írtak egy-egy neves költőtől verset”.⁴⁶ Az ilyen gyűjtemény Karacs Teréz szerint a könyvkiadás hiányosságait volt hivatott pótolni, mert mint írja, „azon időben ritkán lehetett költőink művét megszerezni”. Erről tanúskodik a kéziratos verseskönyvre emlékeztető Vajda Julianna-féle emlékkönyv is 1816–18-ból, melybe, mint Vargha Balázs ismerteti, „a versek nagyrésze nem... egyenkénti személyes bejegyzés által került bele..., hanem sorozatos másolással”.⁴⁷ Ugyancsak Vargha Balázs hívja fel a figyelmet egy 1814-es kiadványra, melynek címe: Külömbb különbb féle még ki-nem nyomtatódott Versek és Versezetek Melyeket Csokonai Vitéz Mihály, Kováts József – és más nevezetesebb vers-írók írtak, de még sajtó alá-nem bocsátódtak, holmi mulatságos Versekkel együtt öszveszedve Lossonttzy Farkas Károly által Debreczenben 1814. Hozzá járulnak némely Stambuchba irhatandó Versek is.⁴⁸

Az 1814-es gyűjtemény, Vajda Julianna emlékkönyvével és Karacs Teréz visszaemlékezésével együtt azt a feltételezést is megengedi, hogy a női emlékkönyvek magyarországi forrásait ezekben az átmeneti könyvtípusokban kell keresnünk. Ugyanakkor elgondolkodtató az a tény, hogy Karacs Teréz a „műveltebb” lányokról beszél az emlékkönyvekkel kapcsolatban, ez pedig a nőnevelés kérdéseire utal bennünket. Nem zárható ki az sem, hogy a külföldi nevelőnők hozták be a divatot, vagy pedig azokban a leánynevelő intézetekben honosodott meg a szokás, melyek az 1810-es évektől fogadták a művelődni vágyó vidéki és városi lányokat.⁴⁹ A nevelőnői rendszernek és a leánynevelő intézeteknek a történetével azonban máig adós művelődéstörténetünk, úgyhogy ennek a feltételezésnek a bizonyításához előbb az alapozó munkát kell elvégeznünk.⁵⁰ Az 1830-as években a Tenczer Lilla intézetébe járó lányok közül Csapó Máriának, Szendrey Juliának, Kölcsey Antóniának, Barthos Paulinának és minden bizonnyal a Wesselényi-lányoknak is van már emlékkönyvük. Ezek a lányok nemcsak Tenczerékkal, hanem Bártfayékkal is közeli kapcsolatban vannak, ahol Mauks Jozefina és nevelt lányai szintén vezetnek emlékkönyvet. Albumot tartanak e lányok barátnői is: Térey Mária, aki Szendrey Júlia és Petőfi között közvetít, Kende Clementine, akinek emlékkönyvébe Kölcsey Antónia is ír, Eötvösné, akinek számára férje kéri el Vachott Sándortól a Kisfaludy-ünnepségre írt versét. Külön kört képeznek a debreceni nők, akik Petőfitől kérnek emlékkönyvükbe verset, de ismeretesek a vidéki, borjádi kúrián élő Sass-testvérek albumai is.⁵¹ Mindezek közül eddig összesen kettőnek létezik teljes leírása, az egyik a már említett Vajda Julianna emlékkönyve, a másik pedig Bártfayné albuma.⁵² Barthos Paulinának a bécsi levéltárból nemrég előkerült emlékkönyvét⁵³ és Kölcsey Antóniáéét részleteiben ismerjük, a többiről memoárokból és a korabeli költők köteteiből tudunk.

E másodlagos források viszont azért nagyon értékesek a következőkben elvégzendő leírások és katalogizálások mellé, mert azokat a vallomásokat tartalmazzák, melyekből legalábbis sejthetjük, hogy mit jelentett e nők szá-

mára az emlékkönyv. A női albumok a szokásos udvarlóverseken és olykor kissé föllengzős meditációkon túl valójában a memoárokkal és naplókkal együtt válnak a dolgozat elején felvázolt biedermeier-kép bizonyítékaivá.

Az eddig ismert tulajdonosnők közül a legtöbben Pesten éltek, mások a pesti iskoláztatás után hazatértek vidékre. E hazai és női „peregrinusok” emlékkönyvükben vitték magukkal műveltségük bizonyítékait, s igyekeztek vidéken is megmaradni ideálviláguk szintjén – több-kevesebb eredménnyel. Annyi azonban bizonyos, hogy sem a pestiek, sem a vidékre hazatérők emlékkönyvei nem a tulajdonosuk kisszerűségéről szólnak.

Másfajta ismereteket fognak közvetíteni a vidéken élő nők emlékkönyvei, melyek eddig teljesen feltáratlanok, és ismét más típusba kell majd sorolni a művészi életben közvetlenül részt vevő nők albumait, a színésznőket, íróknőket, tanító- és nevelőnőket, melyeknek szintén nincs leírásuk. Az ilyen kutatások azt a folyamatot is tükrözni fogják, hogy a Karacs Éva körüli, a nőíróságról szóló vita után hogyan vállalnak vagy inkább kapnak a nők egyre szélesebb körű szerepet a közéletben, hiszen a biedermeier vagy reformkor idején minden nőkultusz ellenére is az ideálvilág nemegyszer szembekerül a hétköznapi valódi realitásával. Kölcsey az 1830-as évek végén ezt tanácsolja hűgának, amikor az az olvasás hasznáról kérdezősködik nála: „Asszonyoknak igen sokat kell tudni – s tudni leginkább olvasás által lehet –, mivel nekik nagy részek van az ember – sőt népnevelésbe; de mivel egyik legszebb női tulajdon a szerénység, ne kívánják ők tudatni értelmességüket, hanem csendes házi körökbe használni igyekezzenek.”⁵⁴ Ennek ellenére a reformkorban növekszik meg a nőírók száma, 1850-ben már tizennégy nőíró tervez albumot kiadni.⁵⁵ Róluk is nagyon keveset tudunk, történetük nincs megírva. Itt nem a nőemancipáció kissé ideológiai ízű történetére gondolok, csupán arra, hogy hogyan nézett ki a 19. század női szemmel.

- 1) R. u. R. KEIL: Die deutsche Stammbücher des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts. Berlin, 1893. Újabb kiadása: Hildesheim, 1975.
- 2) Michael LILIENTHAL: Schediasma Critico-Literarum de Philothecis varioque earundum usu et abusu, vulgo von Stamm-Büchern. Dissertation Königsberg. 2. 12. 1711. Idézi Wolfgang KLOSE: Corpus album amicorum: CAAC; beschreibendes Verz. d. Stammbücher d. 16. Jh. Stuttgart, 1988.
- 3) Dr. WERTNER Mór: Magyarok külföldi emlékkönyvekben. Erdélyi Múzeum, 1904. 334–339., 473–476. l.; BUCSAY Mihály: Szemán Mihály tanulmányútja 1770–1774-ben Halleban, Jenában és más két német egyetemen, úti emlékkönyve alapján. Bp. 1942.
- 4) ZOLNAI Béla: A magyar biedermeier. Bp. 1993.
- 5) Többek között T. ERDÉLYI Ilona is így értékeli a korszakot: „a magánéletet, éppúgy mint az állampolgári létet képmutatás jellemezte”. T. Erdélyi Ilona: A biedermeier kora – nálunk és Európában. Helikon, 1991/1–2.
- 6) FRIED István: Szempontok a „biedermeier” fogalmának értelmezéséhez. Helikon, 1991/1–2. 143. l.
- 7) WÉBER Antal: A biedermeier jelenségről. ItK, 1989/1–2. 43. l.
- 8) Szép példája ennek az a válogatás, ami Bártfay László naplójából készült 1969-ben. A bevezetőben a szerkesztő elmondja, azokat a részleteket közli, ami „irodalomtörténeti érdeklődésre

- tuthat számot”, „az általános magyar eseményekkel, vagy a főváros életével állanak összekötötésben”, „ami a Károlyi-palotával összefügg, ami a Petőfi Irodalmi Múzeum otthonának irodalmi hagyományait örökíti meg.” BÁRTFAY László naplójából. 1838–1841. Szerk. Jeney Ferenc. Bp. 1969.
- 9) T. ERDÉLYI Ilona: i.m. 8. l.
 - 10) BERZSENYI Dániel: Poetai harmonistica. Játék és valódiság c. fejezet. Berzsenyi Dániel műve – Kis János emlékezései. Bp. 1985. 394. l.
 - 11) Uo. Harmoniás vagy szép ember c. fejezet, 380. l. és Testi és lelki ember c. fejezet, 382. l.
 - 12) BAJZA József összegyűjtött művei. Sajtó alá rendezte Badics Ferenc. Bp. 1889. IV. k. 15–16. l.
 - 13) ZOLNAI: i.m.
 - 14) Vö.: GÁRDONYI Albert: Magyarországi könyvnyomdászat és könyvkereskedelem a 18. században. Könyvtári füzetek. 2. Bp. 1917.; FERENCZI Zoltán: A kolozsvári nyomdászat története. Bp. 1896., stb.
 - 15) KÖLCSEY Ferenc összes művei. Bp. (é.n.) 136. l.
 - 16) VACHOTT Sándorné: Rajzok a múltból. I–II. Emlékiratok. p. 1887. és 1889. II. k. 14. l.
 - 17) A házakra írt versek esetében esetleg hatással volt a német házfeliratok divatja is, melyet a német folklórkutatás keretein belül tanulmányoztak. Vö.: Gertrud ANGERMANN: Stambbücher und Poesiealben als Spiegel ihrer Zeit. Münster, 1971. Bártfay László füredi utazása során az egyik vendéglő falán olvasott verses szöveget. BÁRTFAY: i.m. I. k. 37. l.
 - 18) VACHOTT Sándorné: i.m. I. k. 16. l.
 - 19) KÖLCSEY Antónia naplója. Magvető, 1982. A szöveget válogatta, gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Gábor Júlia. 38. l.
 - 20) Uo. 74. l.
 - 21) VACHOTT Sándorné, i.m. I. 62–63. l.
 - 22) VÖRÖSMARTY kk. 2. k. 310. l.
 - 23) VÖRÖSMARTY kk. 3. k. 551–552. l.
 - 24) T. ERDÉLYI Ilona adatai szerint a Tudományos Gyűjtemény, a Hazai és Külföldi Tudósítások, a Regélő Honművész mindössze 800–850 példányban jelenik meg. T. E. I.: Irodalom és közönség a reformkorban. Bp. 1970.
 - 25) Vidéki emlékkönyvekről, bejegyzésekről versek, feljegyzések tanuskodnak. Erről szól Vörösmarty és Bajza már említett bújdosásával kapcsolatban a szatmáriak emlékezése, Petőfitől is több helyen, Debrecenben, a Tolna megyei Sass-kúrián, stb. kérnek emlékverset. Vö.: KISS József: Petőfi, az emlékkönyvek és a biedermeier. Helikon, 1991/1–2.
 - 26) Wolfgang KLOSE: i.m.
 - 27) Erich ZÖLLNER: Die österreichische Stambbuch des konfessionellen Zeitalters und seine Bedeutung als Geschichtsquelle. In.: Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs. 25. (1975). S. 151–168.
 - 28) Gertrud ANGERMANN: Stambbücher und Poesiealben als Spiegel ihrer Zeit – nach Quellen des 18–20. Jahrhunderts aus Minden-Ravensberg. Münster-Westfalen, 1971.
 - 29) Alfred FIEDLER: Vom Stambbuch zum Poesiealbum. Eine volkskundliche Studie. Weimar, 1960.
 - 30) Kis János Superintendens Emlékezései életéből. Maga által feljegyezve. Első közlemény. Sopronban, 1845.
 - 31) TONK Sándor: Albizálás erdélyi városokban és falvakban. Kiss Sámuel enyedi diák gyűjtőútja 1797. Szeged, 1991. Peregrinatio Hungarorum 9.
 - 32) Georgikon 175. Szerk.; Dr. SÁGI Károly. Bp. 1972.
 - 33) KOVÁCS József László: Egy szabadkőműves emlékkönyv magyar bejegyzői. MKSZlc, 1975. 309–313. l.
 - 34) KÖLCSEY: Paulina emlékkönyvébe. 1837. Kölcsey Ö. M. Bp. Franklin (-n.) 137. l.
 - 35) Vörösmarty: Adorján Boldizsárnak. Kk. 3. k. 25. l.; Garay: A. B. emlékkönyvébe. G. J. Összes munkái. Szerk.: FERENCZY J. I. k. Bp. 1886. 196. l.; Petőfi: A. B. emlékkönyvébe. P. S. összes költeményei. Bp. 1966. I. k. 290. l.
 - 36) JÓSIKA Miklós: „Idegen, de szabad hazában”. Szerk.: KOKAS Károly és SZAJBÉLY Mihály. Bp. 1988.

- 37) Közismert tény, hogyan gyűjtötte Kazinczy a portrékat. Album formában Kerthyen Károly gyűjteménye ismeretes. KOKAS SZABÉLY: i.m.
- 38) Karacs Teréz írja az 1880-as években Naményi Lajosnak: „... nagyon szívesen fogadom, ha ön megísztel fényképével, jelles egyéniségek közé jut albumomba” (Levél Naményi Lajosnak. Bekés, 1886. okt. 8.). Teleki Blanka és köre. Válogatta sajtó alá rendezte, az előszót és a jegyzeteket írta Dr. SÁFRÁN Györgyi. Bp. 1963. 330. l.
- 39) MÁRKI József: Szak- és betűrendes Kalauz az összes magyar irodalom története s könyvésztében. Bp. 1878.
- 40) LAKNER Ilona: Sárosy Gyula élete és költészete. Debrecen, 1938.
- 41) LŐVEI Klára: Jászai Mari vendégjátéka Kolozsvárt. Kolozsvár, 1887. márc. 29. In. SÁFRÁN szerk.: i.m.
- 42) LAKNER: i.m.
- 43) Marie-Ange DELEN: Frauenalben als Quelle. Frauen und Adelskultur im 16. Jahrhundert. In: Stammbücher des 16. Jahrhunderts. Herausgeben von Wolfgang Klose. In Kommission bei Otto Harrasowitz. Wiesbaden, 1989.
- 44) WERTNER Mór: i.m.
- 45) KARACS Teréz: Az Erzsébet tér múltja. Sáfrán szerk. i.m. 129. l.
- 46) KARACS Teréz életrajzához pótdatok. Sáfrán szerk. i.m. 109. l.
- 47) VARGHA Balázs: Vajda Juliánna emlékkönyve 1816–1818. A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve. Bp. 1959. 188–221. l.
- 48) Uo.
- 49) Dr. SIKLÓSSY László: Lányok, asszonyok. In.: S. L.: A régi Budapest erkölce. Bp. 1972. Siklóssy az 1812-ben alakult Gliwitszky-féle intézetet említi
- 50) KOZOCSA Sándor a Kőlcsey Antónia naplójához írt 1938-as előszavában említi, hogy Tenczer Lilla nevelőintézetéhez semmiféle adatot nem talált. Adatok azóta sincsenek sem neveléstörténetekben, sem a Budapest-történetekben
- 51) KISS József: i.m.
- 52) ÁGOSTON József: Bártfay László és neje. BpSzele 1885. 44. k. 161–170. l.
- 53) NÉMETH István–KISS József: Barthos Paulina emlékkönyve. MKSzele 1982. 268. l.
- 54) Kőlcsey Antónia naplója. Bp. 1982. 17. l.
- 55) Kempelen Riza Karacs Terézhez 1852. jan. 12-én írt levelében emlegeti a Hölgly-irodalmi részvét füzet tervét, melybe Petőfiné, Bulyovszkiné, Madarassy Klotilda, Mávi Sarolta, Lemouton Emília, Dessewffy grófnő, Jósika és Majtényi bárónók, Fáy Gizella, Elefanti Irma, Sztrokay Laura, Nemes Amália vettek volna részt frásaikkal. A nőírók száma azonban ennél nagyobb az ötvenes években. SÁFRÁN: i.m. 272–273. l.

SPOMENARSKA LITERATURA U DOBA PREPORODA

Katalin Has-Feher

Spomenar je zajednički književni žanr pisaca i publike. Može se ujedno smatrati dokumentima doba, u kojima su ovekovečeni sitni događaji iz svakodnevnice, predmeti iz privatnog života, portreti prijatelja i poznanika a uprkos prigodnom karakteru pesmica (čestitke, udvaranja, pozdravi) one imaju i književnu vrednost. Uprkos tome spomenari su ostali izvan interesovanja istorije književnosti. To je utoliko neshvatljivije pošto imaju bogatu tradiciju (peregracioni albumi, knjige gostiju) a u prvoj polovini devetnaestog veka, u doba preporoda odnosno romantike su izuzetno popularni i

česti. Zabeleženi stihovi u albumima čuvaju pesme najistaknutijih mađarskih pesnika (Keltői, Verešmarty, Garai, Bajza, Petefi) predstavljajući umetničke dokumente pesničkog samoodređivanja. Sagledavajući pesme iz spomenara pesnika u hronološkom redu jasno se primećuje nit po kom se pored ideala prijateljstva i kolektivnog duha karakterističnog za doba preporoda vremenom javljaju patriotske parole, elementi romantičkog mita o budućnosti kao i priznanja lične prirode, i refleksije koje se odnose na pesničko bitisanje. Poznate su razne varijante spomenara – albumi portreta, zbirke fotografija, ukrasne počasne knjige, knjige o poplavama, poklon albumi, ženski albumi potpuno lične prirode – koji pored svoje literarne vrednosti dokumentuju način života i razmišljanja u prvoj polovini prošlog veka i način života žena u to doba. Autor rada se pored istorijske analize žanra spomenara prihvata tipološkog sistematizovanja i ukazuje na mesto i značaj spomenara u istoriji književnosti.

KEEPSAKE ALBUM LITERATURE IN THE REFORM ERA

Katalin Hász-Fehér

Keepsake albums are the mutual literary genre of both writers and general public. They can be regarded as valuable records which document small events of everyday life, personal objects, portraits of close friends and acquaintances and also as literature in spite of the occasional features of the poems. All the same, keepsake albums have not aroused the interest of literary historians. This is quite baffling since they can look back onto a long tradition in the past (peregrination albums, visitor's books) and they were very popular in the first half of the 19th century, in the Reform Era, i. e. during the Romanticism. Lines in albums by the most eminent Hungarian poets (Kölcsey, Vörösmarty, Garay, Bajza, Petőfi) have become artistic documents of poetic self-definition. Looking over the poems in chronological order we can see how over the span of time the ideals of the era of enlightenment, friendship and common intellectual edifice merged with patriotic slogans, elements of romantic myths on the future as well as personal confessions and reflections on the state of being a poet. There are several types of keepsake albums which, in addition to their literary values, document the way of life and thinking in the first half of the last century and also, give evidence of the life of women. The author of this paper beside giving a historical survey also attempts to give a typological systematization and find the place and significance of keepsake albums in the study of literary history.

HÁROMHÓNAPOS ŐSZI ÉVAD BECSKEREKEN

KÁICH KATALIN

Bölcsészettudományi Kar, Hungarológiai Szak, Újvidék

Közlésre elfogadva: 1995. június 1.

Kiss Pál társulata Tóth Kálmán **A király házasodik** című vígjátékával nyitotta meg 1900-ban az őszi évadot Becskereken. „Nem zajos de intenzív siker”-ről számolt be a **Torontál** referense. Az okot abban látta, hogy azoknak „kik a Disson-féle kaviárral elrontották a gyomrukat, nem tetszett a Tóth Kálmán tápláló, jó házi kosztja”. Ennek ellenére úgy értékelte az eseményt, hogy a többség méltányolta a magyar drámairodalom elismert termékének műsorra tűzését. Nyugodt lelkiismerettel el lehetett hozni az előadásra a fiatal lányokat is, a diákság jelenléte is számottevő volt.

A néma képben a társulat minden tagja megjelent a színen. Az előadás „a kisebb botlásoktól eltekintve” tisztességes nívón állott. Jóindulatú megjegyzések formájában foglalkozott a hiányosságokkal a referens, mondván, hogy a kezdethez, azok is hozzátartoznak.

Rónay Jenő főispán és a helybeli színügyi bizottság fokozott ténykedésének eredményeképpen, a megnyitón „a vidéki társadalom színe-java ott volt.”

Az énekeszemélyzet a **Ripp van Winkle** című Planquette-operettel lépett a közönség elé. A **b.** aláírású tudósító ismét védőbeszédre kényszerült, hogy az előadás kiváltotta elégedetlenkedést valamelyest semlegesítse. „Ha számba vesszük, hogy az énekesek és a zenekar most találkoznak először – írta –, ha tekintjük az operette kétségbevonhatatlan nehézségeit, nem feledkezvén meg a görögtűz nyomában támadó fojtó levegőről, mely majdnem lehetetlenné teszi az éneket –, úgy egészbe véve jónak kell mondanunk a tegnapi előadást.” A Baghy Gyula rendezte produkciót kifogástalannak minősítette, de azt mégsem hallgathatta el, hogy a zenekar alig tudott megbirkózni a feladattal. A jóakaratot nem lehet elvitatni **b.**-től, hogy a minden jel szerint gyengének mutakozó társulatról a lehető legenyhébb bírálatot mondja, de ez a megértő szándék tulajdonképpen nem is a trupp-

nak szólt, hanem a veszélybe került főispáni kezdeményezés további sorsának alakulását volt hivatva megóvni a sikertelenségtől. A sokéves tapasztalat ugyanis arra tanította meg a becskerekai színházlátogató közönséget, hogy ha a vendégszereplő társulat első bemutatkozó előadásai félresikerült produkciók voltak, a későbbiek során sem igen javult a helyzet, a néző pedig hátat fordított az ilyen színészgárdának. Miután a bérletet részletekben fizette be a közönség, fennállt annak a veszélye, hogy a tervezett 10 000 korona összeg – mely csak elméletben volt meg, realizálása pedig attól függött, megnyeri-e a társulat a közönség tetszését – a meghiúsult elképzelések számát gyarapítja csupán. Főispáni kezdeményezésről lévén szó, a katasztrófát mindenképpen el kellett kerülni. A **Torontál** színireferensének ezért kellett minden ékesszóló tehetségét latbavetnie, hogy elfogadható magyarázattal enyhítse a színpadon látottak alapján egyre kifejezettebbé váló zúgolódást.¹⁾

A **Cigánybárót** felemás sikerrel mutatták be. A hasznavehetetlen zenekar mellett Heltai Zsupánja sem volt kielégítő. A tizenhárom aradi vértanú emlékére adott **Szulamitra** minden jegy elkelt ugyan, s Reviczky Etel a címszerepben mindent megtett annak érdekében, hogy emlékezetessé tegye az előadást, de a zenekar a résztvevők igyekezetét ezúttal is tönkretette. A **fa-lu rosszán** azután végképp betelt a pohár. A közönség azt még hajlandó volt elnézni, hogy az egyes produkciókban a nehéz zenekari partitúra realizálásában sorozatos volt a zenekar melléfogása, de azt már nem tudta a kezdeti nehézségek számlájára írni, hogy az egyszerű magyar népdalok zenekari kíséretével sem képesek megbirkózni a zenészek. A botrányt **b.** helyzetmentő szónokiassága sem tudta eltussolni, s ki kellett mondania azt is, hogy ha a zenekari viszonyokat nem rendezi az igazgató, ez a háromhónapos színiévad lesz egyben az utolsó is a becskerekai magyar színjátszás történetében, ami pedig nem anyagi, hanem erkölcsi veszteséget jelentett volna. Nem is maradt más hátra számára, minthogy erélyes intézkedések fogantatására hívja fel mind Kiss Pált, mind pedig a színügyi bizottságot.

A bizottság október 8-iki ülésén, többek között, ezzel a kérdéssel is foglalkozott, minek eredményeképpen felszólították a direktort a szükséges intézkedések megtételére. Az erélyes fellépésnek volt némi fogantatja, legalább is erre lehet következtetni **A gésákról** és a **Kádétkisasszonyról** szóló tudósítások alapján. Örvendetes haladást észlelt a referens a Sidney Jones–Owen Hall szerzőpáros operettjének előadásán: a zenekar s az énekkar is összeszedte magát, elfogadható zenekari kíséretet biztosítva a színészeknek. Kifogásolni valóra ismét Heltai adott okot, aki jó komikus hírében állott, de „őszinte sajnálatunkra két versszakot kellett hallgatnunk Jókai- és anyósviccekkel. Ezeket remélhetőleg jövőre elengedi a derék komikus.”

A Raoul Madar szerzette „angol magyar operett”-en jót mulatott a közönség. Ez az előadás sem úszta meg a kritikai észrevételt. **b.** nehezményezte, hogy a zene nem volt eredeti, a szövegben szereplő szójátékokat pedig kávéháziaknak titulálta. Tisztességes sikere volt viszont Reviczky Etelnek,

aki rácsáfolt a kritikus egyik előbbi állítására, miszerint énekelni tud, de táncolni nemigen. Ezzúttal „lúzzel ellejtett angol csárdása” nagy tetszést aratott, olyannyira, hogy meg kellett ismételnie.²⁾

A prózai darabokkal sem nyerte meg egyértelműen Kiss Pál társulata a közönség tetszését. A közkedvelt **A dolovai nábob leányáról** azt írta a referens, hogy jobb előadásban is látta már a helybeli nagydídemű, de azért jó volt az előadás, „különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy a modern vígjátékok kifogástalan összjátéka csak hosszas együttműködés és tanulás után érhető el.” A Jób Vilmát alakító Zalay Irma játéka csak helyenként volt „ügyes”, míg általában a modorosság jellemezte szereptolmácsolását. A **Romeo és Júliában** Szabados Sándor Romeóját dicséretben részesítette b., míg a kezdő színésznő, Zalay Irma odaadó igyekezettel kísérelte meg Júlia megjelenítését, szerény eredménnyel. Valamivel elégedettebb volt a referens **A házi béke** című vígjáték bemutatásával, melyben Sz. Kendi Boriska leleménycsen és finoman árnyaltan ábrázolta Germaine-t, de feltétlen elismeréssel adózott a többi résztvevőnek is, kik érdemében járultak hozzá a jóleső vígjátéki hangulat megteremtéséhez. A szép számú közönség nyílt-színi tapsal fejezte ki megelégedését. Az előadásnak még egy pozitívuma volt: a pikáns jeleneteket tapintatosan oldotta meg a rendező, úgy hogy a fiatal hölgyközönség távolmaradására nem volt szükség.³⁾

A vendégszereplés első két hetének felemás eredményeit fokozatosan a sikeres színházi esték váltották fel. Ez idő alatt a trupp összeszokott, a sokat kifogásolt zenekari kíséret is a javulás jeleit mutatta. A közönségszervezés is pozitív módon érezte hatását, egyre gyakrabban játszottak a színházak telt ház előtt. A legtöbb előadást a szezon végéig szép számú publikum látogatta, de elvétve, természetesen, akadt olyan produkció is, amelyre kevés néző ült be. A leggyéribben látogatott előadások elsősorban az amúgy is ritkán adott színművek, tragédiák voltak. **Az ember tragédiáját** és a **Bánk bán**t kivéve, a többi komoly színpadi mű nem igen érdekelte a becskereket, hacsak nem vendégművész felléptéről volt szó. Erre pedig mindössze egyszer nyílt alkalom, mégpedig Miklóssy Gábor jutalomjátékán, amikor a vendég a jutalmazandó húga, Miklóssy Ilona volt. A választott darab Scribe-Legouve **Lecouvreur Adrienne**je volt, melynek főpróbáját a **Torontál** tudósítója is megnézte, és arról tájékoztatta a nézőket, hogy jó előadás van készülöben. Különösen a változatos és ízlésesen elegáns jelmezek ragadták meg figyelmét. Az egyébként komikus szerep körben jeleskedő Miklóssy b. szerint azért választotta ezt a színművet jutalomjátékkul, hogy sokoldalú tehetségéről tegyen tanúbizonytságot. A telt ház nem csak neki szólt, hanem a vendégművésznőnek is, aki a referens szerint, minden szempontból figyelemreméltó alakítást nyújtott, s megérdemelten részesült a sok tapsban és virágcsokorban. A jutalmazandónak is kijutott az ünneplésből. Michonnetet „megható egyszerűséggel” játszotta. Kiváló színészi teljesítménynek tartotta b. az alakítást, lévén hogy olyan színészről van szó, „ki eddig legnagyobb sikereit az operettek burleszk komikumának köszönhetette.”⁴⁾

A **Torontól** előzetesen **Az ember tragédiájának** előkészületeiről is tájékoztatott. Az új díszleteket Linhardt műhelyében készítették. Az előadást november elsejére és másodikára tervezték. A próbákat már két héttel a bemutató előtt megkezdték. A társulat minden tagja feladatot kapott ebben az „irodalmi és művészeti szempontból” egyaránt fontos előadásban. A díszletekről részletesen beszámolt az október 27-iki hír. Az ún. felsőfüggönyre „bájos Murillo angyalkák” kerültek, az egyiptomi színpadkép háttérben hatalmas gúlak emelkedtek, a párizsi Grève-téren ott állt a nyaktiló is, az Édenkertben, Bizáncban és Rómában játszódó jelenetek díszleteivel is nagyon elégedett volt a hírközlő, aki ebben az ismertetőjében arról sem feledkezett meg, hogy tömeges látogatásra hívja fel a közönséget.

A Paulay Ede által színre alkalmazott tragédia műsorra tűzésének elismeréssel és köszönettel adózott **b.** A bemutató előadáson ugyan üres maradt néhány földszinti páholy, de a nézőtér többi ülőhelyei roskadásig megteltek érdeklődőkkel olyannyira, hogy a laptudósító attól félt, leszakad a karzat. Baj, szerencsére nem történt. Az előadás nem volt kifogástalan, de a referens szerint, ezt a színpadi művet szinte lehetetlen tökéletesen előadni a vidéken. „Elégedjünk meg azzal – írta –, hogy az összes színészek elismerésre méltó kötelességtudással, tehetségük javával szolgálták a halhatatlan költő e nagy alkotását, s hogy minden igyekezettel iparkodtak – és nem hasztalan – e remekmű szépségeit érvényre emelni, fenséges gondolatait interpretálni.”

Szabados Sándor nagy igyekezettel és „jelentékeny hatással” játszotta Ádámot. „Igaz érzésektől áthatott, lendületes szavalatát néhányszor nyílt színen is megtapsolták.” A fiatal Zalay Irmának kellett megbirkóznia Éva szerepével. A pályakezdő színésznő tehetségét eddig sem vonta kétségbe a lapkritikus, de még sokat kell tanulnia ahhoz, hogy jeles színpadi játékkal bizonyítson. Néhány jól sikerült jelenete ebben az előadásban is volt, „általában véve azonban ma még gyenge az ilyen nagy kaliberű szerepek betöltésére.”

Legnagyobb sikere Baghy Gyulának volt, „aki a gonosz és okos Lucifernek igen jó rajzát adta. S ezt a kitűnő alakítást semmi nagyhangú szavalás, semmi sablon nem zavarta. Egységes jellemet alkotott, melyre méltán büszke lehet. Baghyt illeti a kifogástalan rendezés érdeme is.”

Az előadás részleteit is nagy gonddal dolgozták ki. A tömegjelenetek is jól sikerültek, „a forradalmi jelenet színgazdag eleven képénél szinte elfelejtettük, hogy vidéki színpadon játszanak” a színészek. A **Marseillaise**-t kétszer is meg kellett ismétetni, miután percekig zúgott a taps, **b.** szerint sikeres színházi esemény volt a tragédia-bemutató.

Az ismétlést telt ház, lelkes publikum fogadta. Pompás volt az összjáték, élénk, drámai lendület jellemezte a reprízt. A kiváló műgonddal megrendezett, látványgazdag produkciót ezúttal is dicsérte a referens, mert véleménye szerint „a mi színpadunk szűk méretei mellett óriási munkaszámba megy” egy ilyen jellegű színpadi mű megjelenítése, s éppen ez sikerült a tár-

sulatnak. Ez a tudósítás külön kiemelte a mennyországot, az Akropoliszt, a falansztert és az északi jégmezőt ábrázoló hangulatos és stilszerű díszletet.⁵⁾

Katona József születésének évfordulójára díszelőadást tervezett a rendezőség. Az igazgató az ünnepi alkalomra „gyönyörű új díszmagyar ruhákat készíttetett.” A tanuló ifjúság számára, a megszokottól eltérően, nagyobb számú engedményes jegyet osztott ki az igazgatóság. E gesztusnak meg is volt a látszatja, zsúfolt nézőteret biztosított az előadásnak. Az előadást a lapkritikus a jobbak közül valók kategóriájába sorolta. Ez a produkció is azt bizonyította, hogy a társulat fiatal drámai hősnőben szűkölködik. Melinda szerepét Zalay Irmára kellett kiosztani, akiről csak annyit jegyzett fel a krónikás, hogy „sok igyekezettel játszott” a királyi udvarban megbecstelenített feleséget. Szabados Sándor Bánkja „hévteljes”, Tóth Lajos Peturja „férfias”, Baghy Biberachja „karakterisztikus” és Miklóssy Tiborca „megindító” volt. A legelismerésre méltóbb élményt Bánházy Teréz „impozáns megjelenésű” Gertrudisza nyújtotta.⁶⁾

A többi drámai előadás, legalábbis ami a közönség érdeklődését illeti, nem tartozott a legsikeresebbek közé. Dobsa öt felvonásos tragédiáját, az **V. László és Ronow Ágnes**t a réges-régen letűnt, idejétmúlt darabok között tartotta számon nemcsak a publikum, de a kritika is. A bérlő közönségen kívül más nem igen akadt, aki kíváncsi volt az előadásra. A diákhely a karzaton csaknem teljesen üres volt, „itt-ott lézengett néhány bús atyafi” a vontatott előadáson. Feltehetően Baghy Gyula kívánságára került műsorra a darab, kinek „V. Lászlója gondos kidolgozásra vallott, de erősen meglátzott játékan, különösen a mérgezési jelenetben, hogy valami újat, eredetit a főleg Zacconi verizmusát akarta bemutatni, ami őt többször nagy túlsásokra, sőt ízléstelen bukfenckre ragadta. Ambíciója különben elismerésre méltó.”

Széki Andor tudósított **A becstelenek** című dráma előadásáról, megjegyezvén, hogy ha nem volna bérlet, talán nem is lett volna nézője a darabnak, ugyanis az aznapi pénztári bevétel mindössze 16 korona volt. Az érdektelenség okait kutatva, Széki arra a megállapításra jutott, hogy a becskerekiek nem szeretik a drámákat, „mert a saját képünket látjuk mindig bennük, s az olyan csúnya, oly esztétikátlan, hogy erőszakosan is utat tör szívünkhöz a levertség érzése.” Rovetta művéről azt állította, hogy „Mesterileg impozáns, s kegyetlenül igaz...”

A drámai hőst, Carlo Moretit Baghy Gyula jelenítette meg rossz szereptudással, ami azonban, szerencsére, nem volt domináns játékában. Annál elviselhetlenebb volt Zalay Irma alakítása, ki ez alkalommal „A kelletnél merevebb volt. S minden jelenetben túlságos passzivitást tanúsított.” Játéka teljesen élettelennek hatott.

Szabados Sándor jutalomjátéku Schiller **Haramiák** című művét választotta. Egyszerre két szerepet játszott: drámai erővel alakította mind Moor Ferencet, mind pedig Moor Károlyt. Az előadásnak inkább erkölcsi mintsem anyagi sikere volt.

Kiss Pál társulatának dicséretére legyen mondva, hogy a szemmel látható balsikerek ellenére sem mondott le a komoly drámairodalmi szövegek színpadra állításáról, lett légyenek azok világirodalmi klasszikusok, vagy pedig a modern drámairodalom képviselői. Gerhardt Hauptmann **Takácsok** című drámájának előadásával is megpróbálkozott. Az előadás jó alkalom arra, hogy meggyőződjünk arról, hogyan gondolkodtak általában a 20. század fordulóján a magukat intelligens polgároknak tartó becskerékiek az élet fonákságairól. A „re.” aláírási lap tudósító a következőképpen elemezte Hauptmann darabját: „a 40-es évek német munkásainak nyomorát, szenvedéseit, festi erős színekkel. A kép, ami a néző elé tárul szomorú egyhangúságában fásasztó. Nincs a darabban csak egy jelenet is, ami üdítőleg hatna a nézőre. Csupa sötét színek, a nyomornak, a szenvedésnek és nélkülözésnek komor színei, melyek nem lehetnek hatással a magyar közönségre, a magyar munkásosztályra, mert az nem ilyen sivárnak, kétségbeejtőnek ismeri az életet.” Szerinte ez a darab idejétmúlt német specialitás csupán, mert a mondanivalója már Németországban is időszerűtlen, hiszen időközben ott is változtak a viszonyok, ott sem ismeri a munkásosztály a nyomornak azt a fajtáját, melyet Hauptmann erőteljes színekben mutat be. Az előadás különben jó volt, elismerésreméltó volt a színészek igyekezete is, de a közepes számú nézősereg minden nagyobb „felhevülés nélkül” nézte végig a produkciót.⁷⁾

Úgy véljük, az ismertetett színházi tudósítás számunkra is magyarázatul szolgál néhány szempontból, mégpedig arra vonatkozóan, milyen elvárásai voltak a korabeli nézőnek, amikor színházi előadásról volt szó. A csárdással, lakodalommal végződő népszínműveken, az andalító muzsikájú, „minden jó, ha a vége jó” és trikós operetteken, viccekre, tréfákra és geggekre épülő, a sikamlós pikantériával szemezgető bohózatokon nevelkedett kis- és nagyvárosi átlagpolgár, természetszerűleg nem tudott mit kezdeni az olyan színpadi művekkel, melyekben a számára ismeretlen, kiszolgáltatott sorsban élő rétegek nyomorúsággal teli hétköznapi éleveníedtek meg a színpadon, és melyek a jó szórakozás helyett, a reménytelen szenvedésnek, nélkülözésnek komor kilátástalanságát kínálták. Mindenesetre a valóságban ilyen jellegű ábrázolását nem szívesen fogadta a színházi látogató, s inkább távol maradt az előadásról, semhogy szembesülni kényszerüljön azokkal a valós problémákkal, melyeknek létezését nem igen kívánta tudomásul venni, még színházi előadás formájában sem.

Az eltervezetteknek megfelelően a háromhónapos színiidényben az operettelőadások voltak a legszámosabbak. A zenekarral kapcsolatos kezdeti nehézségeket sikerült kiküszöbölni, és az elkövetkezőkben csak elvétve olvashattunk arról, hogy a zenekari kísérettel elégedetlen lett volna a színireferens. A zenekar majd mindennapos foglalkoztatottsága miatt kevés idő maradt a próbákra, így nem csoda ha időnként előfordult, hogy baj volt az összhangzattal. A bemutatott operettek többségét kétszer-háromszor is előadták. Néhány esetben – pl. A görög rabszolga előadásakor – ki-

fogás érte ugyan a zenekar működését, de csak a bemutatón, a reprízen már javult a helyzet, s ezt a tudósító sohasem mulasztotta el, megemlíteni. Mindezekből arra lehet következtetni, hogy a zenekari hiányosságok nem a zenészek szakmai képzetlenségének, hanem a szűkre szabott próbaidőnek következményei voltak. Számos, zeneileg igényes operett szerepelt a műsoron, de a **Hoffmann meséit** is bemutatta a társulat. Erről az operaelőadásról úgy emlékezett meg **b.** mint a zenekedvelők ünnepnapjáról, amikor nemcsak az „édeshangú primadonna”, Berczik Margit jeleskedett, de a Kovács Miksa vezette ének- és zenekar is kitűnő teljesítményt nyújtott.⁸⁾

Az operaelőadást megelőzően a **Torontál** egy külön írást szentelt Berczik Margitnak, aki a jelek szerint, a becskereki közönség egyik kedvence volt. A szerző főleg azt hangsúlyozta, hogy a közkedvelt „dalos pacsirta” szerénységéről ismert, kerüli a nyilvános és zajos közszereplést, csak a színpadon jelenik meg a közönség előtt. „A mesterséges chic, mely bravúros és szemfényvesztő külsőségekkel keres színpadi hatásokat, távol áll tőle, s ennek felismerésén alapuló keresetlen játéka, mely ment minden negédességtől, a közvetlenség melegségét árasztja mindig a nézőtérre.” A cikkíró szerint az ő színészi egyéniségének „a drámai zene felel meg leginkább”, így a **Hoffmann meséinek** hármas női szerepe, melyet jutalomjátékkul választott, minden szempontból kiváló színházi élményt nyújt majd.⁹⁾

Az operettelőadások másik kedveltje a kis hangterjedelmű Lévay Margit volt. Természetes könnyedséggel, túlzásmentesen, jó kedéllyel játszott szerepeit, minek köszönhetően rövid időn belül meghódította a közönséget. A **B. S.** aláírású laptudósító is elismeréssel adózott a primadonna színpadi játékának, énekhangjára vonatkozóan azonban szükségét érezte megjegyezni, hogy a szépen csicsergő hang terjedelme nem alkalmas minden szerepre. A **Nebáncsvirágban** pl. a rendezőnek azért kellett használnia a kék ceruzát (ti.: meghúzni a darabot), hogy Lévay Margit énekesnői képességéhez idomítsa a darabot. „amit azonban meg fognak bocsátani bizonyára, mert a kedves Lévay Margit kedvéért történt, akinek a behízelt de szerfölött kis terjedelmű hangja nem való Denise magas regiszterekben mozgó szerepéhez.” A színültig megtelt nézőtér nem fogadta kedvezőtlenül a szükségszerű beavatkozást, **B. S.** azonban azt tanácsolta az elkövetkezőkre vonatkozóan, hogy mellőzzék a hasonló eljárásokat. „A jóakaratot, buzgóságot készséggel ismerjük közönségünk kedvencében – írta –, de már az ő érdekében állónak tartjuk, hogy ilyen erejét meghaladó szerepkörben ne léptessék föl. A kisasszony kitűnő játékaival pótolta hangbéli fogyatékoságát... énekeit általában túlharsogta a zenekar...”¹⁰⁾

A színházi tudósításokat olvasva, olyan következtetésekre jutottunk, hogy Kiss Pál társulatában, egy-kettőt kivéve, nem volt kimagasló tehetségű színész, viszont kifejezetten gyenge sem. A jó értelemben vett középzszerűség volt a tagok jellemzője, s ebből következően az előadások többsége elfogadható szintű volt. Ilyen értelemben az énekesszemélyzet alkalmas volt a zeneileg igényesebb operettek előadására is. Dicséretes, hogy a ren-

dezőség nem mondott le **A csábítóhoz**, **Denevér**hez hasonló művek színpadra viteléről abban az esetben, ha nem tudta a legideálisabb szereposztást megvalósítani. Ilyenkor az előadás színvonala érdekében a szerepeket a rendelkezésre álló színészekhez idomította. Ezt az eljárást a századforduló színjátszásában a kritikusok nem hagyták elmarasztaló megjegyzés nélkül, habár el kellett ismerniük, hogy az az előadás érdekében történt. Mint a **Denevér** becskereki előadása is bizonyítja, a jól összetanult, kifogástalanul megrendezett produkció nem sokat veszített az által, hogy a beteg Reviczky Etel helyett Orlovszky szerepébe beugró Sz. Kendi Boriska miatt néhány énekszámot ki kellett hagyni az előadásból.¹¹⁾

A népszínműveknek ebben az évadban nagy keletje volt. A közönségnek alkalmá volt ennek a műfajnak néhány régebbi darabját újra vizsgálni. A legnagyobb sikere a **Gyimesi vadvirágnak**, **A sárga csikónak**, a **Náninak**, **A Tót leánynak**, **A piros bugyellárisknak** és az **Amit az erdő mesélnék** volt. A felsoroltakból is látszik, hogy Kiss Pál, amennyire csak lehetett, gondosan kerülte az olyan darabok műsorba iktatását – hogy mennyiben hatott erre a helybeli színügyi bizottság revizor-szerepe, nem derül ki a tudósításokból –, melyek egy-egy műfaj hierarchiáján belül nem rendelkeztek meghatározott és a gyakorlat során kialakított, elfogadható értékekkel. A társulat a **Gyimesi vadvirággal** búcsúzott el Becskerekről. A **b.** aláírástú színi-referens meg is jegyezte: jó hogy a trupp népszínművet játszott utolsó előadásaként, lévén hogy a publikum ezeket szerette a legjobban, s a népszínművek-nyújtotta színházi élmény volt a legkifogástalanabb ebben az évadban.¹²⁾ Ha ezt a megállapítást a legmagyarabbnak tartott drámairodalmi műfaj, valamint az évadban meghirdetett kultúrmissziós mozgalom szempontjából vizsgáljuk, világossá válik, miért írogatott a **Torontál** színházi ügyekkel megbízott, ügyeletes tudósítója olyan jóindulatúan és elnézően a bemutatott népszínművekről.

A vígjátéki előadások elbírálásában némi ellentmondásosság tapasztalható a közönség és a színházi beszámolókat írók igényeit illetően. A kritikusok sorra-rendre elmarasztalták azokat a színpadi szövegeket, melyekben, mint állították, a Kotzebue-féle komikum dominált, s melyekhez a legalacsonyabb rendű cirkuszi mutatványokra emlékeztető, pikantériában bővelkedő produkciók tartoztak, míg a publikum éppen ezekre járt el a legszívesebben. Csiky Gergely egykor közkedvelt **Buborékok** című vígjátékát pl. üres nézőtér előtt játszották a színészek, **b.** nem mulasztotta el megdorgálni a becskerekieket, akik régen, állítólag, Csikyért rajongtak, majd pedig az operettkultusznak áldoztak nagy odaadással, viszont amióta a Vigszínházat megnyitották Budapesten, a nagyérdemű csak akkor tud egyértelműen jól szórakozni, ha a látott cselekményben egy-két férjet vagy feleséget megcsalnak.

Kiss Pál társulata általában jól sikerült vígjátékokat és bohózatokat hozott színre, s úgy tűnik, ebben a szerepkörben rendelkezett a legjelesebb színészekkel. Baghy Gyula, Sz. Kendi Boriska és Miklóssy Gábor voltak a

vezető színészek, de az együttes többi tagja is jól megállta helyét. A pálmát közülük Sz. Kendi Boriskának nyújtották a helybeli kritikusok, aki kedves, bájos, előkelő és választékos ízléssel öltözködő színész volt, „ez pedig a vidéki színpadokon előadott szalonvígjátékoknál különösen hangsúlyzandó” – állapította meg **b.** Szövegmondásban is messzemenően a legjobbat nyújtotta a társulat tagjai közül. Széki Andor szerint, aki Sz. Kendi Boriska jutalomjátékáról írt beszámolót, az ez alkalomból másorra tűzött háromszáz esztendőös vígjáték, Shakespeare A **makrancos hölgye** hozta meg a színtársulatnak az évad legnagyobb sikerét. Ezúttal a közönség és a referens véleménye mindenben megegyezett. Nemcsak a jutalmazandó remekelt a címszerepben, de az előadásban résztvevő minden szereplő a legjobbat nyújtotta. Széki azért volt elégedett, mert végre nem „a francia boulevard-szellem érzékrengető komikumá”-nak hangulata uralta a színpadot, hanem „az avoni hattýú” derűs humora, „melyet észre sem vesz az ember, s csak mikor elhagyja a színházat, konstatálja, hogy ez egyszer nem csak mulatott, hanem jól [is] érezte magát.” Az ünnepeltet díszes selyemsállal és nagy virágcsokorral lepték meg tisztelői.

Hogy pontosan mire is gondolt Széki, amikor arról elmélkedett, hogy a publikum „jól [is] érezte magát” A **makrancos hölgy** előadásán, kiderül **b.** kritikájából, melyet Feydeau **Fernand házasodik** című bohózatának előadásáról írt. A csinos Baghy Gyula ugyanis alsóneműben jelent meg a színpadon a hölgyközönség nagy megrökönyödésére, amely eleinte sikoltozott, majd pedig beletörődött a szokatlan látványba, végül sokat kacagott a mulatságos helyzeteken. Sokan felháborodtak az eseten és arról vitáztak, meddig mehet el egy vígjátéki előadás a pikantéria ábrázolásában, de végül az akadémikusokat is magával ragadták a nevetésre ingerlő jelenetek.

A sokszor látott A **sabín nők elrablásá**n Miklóssy Gábor Rettegi Fridoinja volt a legemlékezetesebb színészi teljesítmény. **Fp.** [Fülep Jenő György] kabinetalakításnak tartotta a nagy gonddal előkészített komikus szerepet. A nézőtéren ülők is kedélyes hangulatban kísérték végig a komikumban bővelkedő cselekményt.¹³⁾

A főispáni kezdeményezés és aktív részvétel eredményeképpen létrejött háromhónapos magyar színiévad sikeres kimenetelét biztosítandó, két közismert helybeli fiatal, Fülep Jenő György és Széki Andor, valamint Heltai Jenő, a társulat tagja, **Bohém Újság** címen, alkalmi színházi hetilapot indított, melynek első száma október 13-án délután jelent meg. Tudomásunk szerint e színházi hetilap egyetlen példánya sem maradt fenn, így ismertetésében azokra a hírekre kell támaszkodnunk, melyeket a **Torontál** tett közzé vele kapcsolatban.

A lap szerkesztői Fülep Jenő György és Széki Andor voltak. Az egyes számok ára 20 fillér, az egész évadra szóló előfizetés összege pedig 2 korona volt. A **Bohém Újság**ot Watzka Frigyes és Perger Rezső tőzsdéje, Merschdorf Péter divatüzlete és a színházi pénztár árúsította. Az első szám címlapjára Rónay Jenő főispán fényképe került „igen sikerült reprodukci-

óban”. A vármegyei színházi bizottság elnökének „elévülhetetlen érdemeit” rövid összefoglalóban ismertették. Ezt kivéve, a többi beszámoló kizárólag a színpaddal és a színészekkel foglalkozott. A Krónika című rovat a társulat addigi működéséről közölt ismertetőt. A tárcsa, a vers és a színházi hírek sem hiányoztak a technikailag igen izléses kiadványból. Az utolsó oldalon a soron következő előadás szereposztását közölték.

Ugyancsak a **Torontál** ismertette a **Bohém Újság** harmadik megjelent számát, melynek címlapjára dr. Grandjean József, becskereki polgármester arcképe került, a színház terén szerzett érdemeinek számbavételével egyetemben. A Krónika az elmúlt hét előadásairól emlékezett meg, „és egyben éles kritikával megtadja a frivol francia vígjátékok jogosultságát.” A színházi hetilap ismertetője előszeretettel javasolta olvasóinak a **Bohém Újság** megvásárlását, hangsúlyozván, hogy az nemcsak élvezetes olvasmányt nyújt, de „állandó irodalmi nivó”-val is rendelkezik.¹⁴⁾

Október folyamán a rendező bizottság megalakította a Bohém Asztal nevű társaságot is, melynek az volt a célja, hogy hetenként egyszer, minden pénteken az előadás befejezése után, társas összejövetelt szervezzen a Rózsa Szálló külön termében. A tagok a színészek voltak, de belépési joga volt mindenkinek, aki a színpadtól függetlenül is meg szeretne volna ismerni Kiss Pál társulatának tagjait. Az első kedélyes összejövetel október 12-én volt, melyen a színészegyüttes mellett „a nagybecskereki fiatalabb gárda ösmertebb alakjai közül számos dilettáns bohém” megjelent. Mitó primás bandája szolgáltatta a hangulatkeltő zenét, melynek akkordjai mellett hajnalig mulattak az egybegyűltek.¹⁵⁾

A színészekkel való barátkozás lehetősége is azt a célt szolgálta, hogy a háromhónapos szezon minél eredményesebben záruljon. Nem lehet elvitatni azt a tényt, hogy a szervezethez rendezettebb körülményeket biztosított a társulat működését illetően. Változatos volt a műsor, és aránylag kevés volt a kifejezetten fércművek kategóriájába tartozó színpadi szövegek alapján készült előadás. Az összegyűjtött bérletösszeg ellenében a színházi bizottság jogot formált arra – élt is ezzel a jogával –, hogy a társulat működésében észlelt hiányosságokat számba vegye és azok kiküszöbölését kérje az igazgatótól. A zenekar esetében pl. ez meg is történt, s volt is fogantatja, mind a közönség mind pedig az illetékesek megaláztatására. Ha nem is szerepelt falatrengető sikerrel Kiss Pál társulata Becskereken, annyit mindenesetre elért a mozgalom, hogy kifejezetten gyenge előadás – az első tíz napot kivéve – nemigen volt ebben az évadban, és a produkciók látogatottsága is kielégítő volt a három hónap alatt.

- 1) Torontál. 1900. X. 2. 225. sz., X. 3. 226. sz. b.
- 2) Ua. 1900. X. 4. 227. sz., X. 8. 230. sz. b., X. 9. 231. sz., X. 10. 232. sz., X. 12. 231. sz. b.
- 3) Ua. 1900. X. 5. 228. sz., X. 9. 231. sz. b., X. 11. 233. sz.
- 4) Ua. 1900. XII. 11. 283. sz., XII. 12. 284. sz., XII. 13. 285. sz. b.
- 5) Ua. 1900. X. 22. 242. sz., X. 27. 247. sz., X. 31. 250. sz., XI. 2. 251. sz. b., XI. 3. 252. sz.
- 6) Ua. 1900. XI. 8. 256. sz., XI. 10. 258. sz., XI. 12. 259. sz.
- 7) Ua. 1900. XI. 20. 266. sz., Sz.[éki] [Andor], XI. 26. 271. sz., XI. 27. 272. sz. Széki Andor
- 8) Ua. 1900. X. 29. 248. sz., X. 31. 250. sz., XII. 22. 293. sz. b.
- 9) Ua. 1900. XII. 20. 291. sz.
- 10) Ua. 1900. X. 17. 238. sz., X. 27. 247. sz. (Fp.) [Fülep Jenő György] XI. 7. 255. sz. B. S.
- 11) Ua. 1900. XI. 15. 262. sz. B. S.
- 12) Ua. 1900. XI. 5. 253. sz., XI. 13. 265. sz. (Fp.), XI. 22. 268. sz., XI. 26. 271. sz. (Fp.), XII. 3. 277. sz., XII. 10. 282. sz. -n., XII. 17. 288. sz. b., XII. 24. 294. sz., XII. 31. 298. sz. b.
- 13) Ua. 1900. X. 22. 242. sz. (Fp.), X. 25. 245. sz., XI. 6. 254. sz. b., XI. 8. 256. sz. b., XI. 14. 261. sz. (Fp.), XI. 28. 273. sz. Sz[éki] A[ndor]
- 14) Ua. 1900. X. 6. 222. sz., X. 13. 235. sz., X. 29. 248. sz.
- 15) Ua. 1900. X. 11. 233. sz., X. 13. 235. sz.

Tromesečna jesenja pozorišna sezona u Bečkereku

Katalin Kaić

U „prestonici” Banata u Bečkereku – današnjem Zrenjaninu – od dvadesetih godina prošlog veka održavaju se pozorišne predstave na mađarskom jeziku. U ovom radu ćemo upoznati repertoar jedne pozorišne sezone, upoznaćemo se sa gostovanjem trupe Pala Kiša u jesen 1900 godine. Biće reči o repertoaru tromesečne pozorišne sezone u kojem su pored lakog žanra (operete, narodnih komada sa pevanjem, komedija) predstavljene i izuzetne vrednosti mađarske dramske literature (Jožef Katona: „Ban Bank”, Imre Madač: „Čovekova tragedija”). Informacije o trupi, o radu gradskog pozorišnog odbora i naravno o reagovanju bečkerečke publike i štampe na gostovanje trupe Pala Kiša i uopšte stav publike u odnosu na pozorišni život crpimo iz kritika i novinskih članaka.

A three-month autumn season at Beeskerek,

Katalin Káich

In Beeskerek (today Zrenjanin), the „capital” of the Bánság region, the first theatrical performances in Hungarian go back to the eighteen-twenties. In this paper we can find out about one of the seasons in this long and more or less continuous theatrical tradition: the guest performance of Pál Kiss’s Theatre Company in the autumn of 1900. We can read about the repertoire into which besides light shows (operettas, folk plays and comedies) gems of the Hungarian drama were also included. (József Katona: *Bán Bánk*, Imre Madách: *The Tragedy of Man*). We get to know about the Company, the activities of the local Theatre Committee and of course about the expectations of the theatre-goers and the local press concerning Kiss’s troupe and dramatic art in general.

HIMA GABRIELLA: SZÖVEGEK PÁRBESZÉDE

Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1994

Hima Gabriella igen modern interpretációs modellt alkalmazott 1980-ban – az intertextualitás elméletének térhódítását megelőzően –, amikor Kosztolányi Dezső Nero-regényének és Albert Camus Caligula-drámájának összehasonlító vizsgálatát elvégezte és tanulmányát **A korlátok nélküli egzisztencia katasztrófája** címen könyv alakban is megjelentette. A **Szövegek párbeszéde** ennek a műnek a lényeges átdolgozása, mely eljárás során a szerző – a szövegek életéről vallott nézeteivel összhangban („A szöveg története végtelen számú interpretáció kórusa. A szerzőnek nincs többé hatalma saját műve fölött...”; vagy: „A szöveg fölött nem rendelkezik senki, a szöveg szabad, és szabadon bocsátkozik bármely más szöveggel, szövegekkel párbeszédbe.”) – saját korábbi írását is tőle „eltávolodottnak” tekinti, mely a törvényszerűen szabad szövegek sajátos alakulásfolyamatát élte az elmúlt másfél évtized alatt. Ilyen értelemben a **Szövegek párbeszéde** három szöveg története. A Nero-regényé, a Caligula-drámáé és **A korlátok nélküli egzisztencia katasztrófájáé**.

Az intertextualitás (szövegeköziség) elméletének időközbeni elterjedése és széles körű alkalmazása Hima Gabriella törekvéseinek létjogosultságát igazolja. Vizsgálati módszere azon a felismerésen alapul, hogy „elvileg bármely nemzeti irodalomhoz tartozó szövegek egymásra vonatkoztathatók anélkül, hogy tényleges érintkezésen alapuló kapcsolatot kellene feltételeznünk alkotóik között”. Nézetei több pontban is ellentmondanak a hagyományos irodalomtörténet felfogásának és az ún. hatáskutatás eredményeinek. A hagyományos irodalomtörténet szemlélete értelmében valamely író alkotása befejezett tény, s az irodalom története ezek kronológiai rendjéből alakul ki. Hima ezzel szemben az „eleven szövegek sors-történeté”-ről beszél, azaz az irodalmi művet az olvasás(ok) által létező és alakuló, lényegesen változó szövegnek tekinti. Ez a szövegmódosulás, amely ugyanakkor nem jelenti a szöveget alkotó jelsor változását, a kontextusok változásából ered. „A szerző mint történelmi személy azt a kontextus-szituációt rögzíti, amely a szöveg keletkezésének korához, illetőleg mindahhoz a tudáshoz, hithez, elképzeléshez, ismerethez kötődik, amely a szerző sajátja. Az értelmező pedig saját kora kontextusszituációival és egyéni tudatával lép be ebbe a már meglévő kapcsolatszövevénybe.” Annak az irodalmi térnek a megváltozása, amelynek kereteiben egy mű értelmezhető, újszerű olvasatokra ad lehetőséget, s így – kibővíve a történelmi olvasat lehetőségeit – a szöveget más szövegekre vonatkoztatva olvassuk.

Hima Gabriella vizsgálatait a reciprok intertextualitás elméletének szel-lemében végzi, tehát nemcsak a korábban keletkezett mű (esetében a Nero-regény) hatását vélte felismerni a későbbi alkotáson (itt a Caligula-dráma), hanem a korban később létrejöttét az előbbin. Mindez rendkívül történetietlen felfogásnak tűnik, főleg ha figyelembe vesszük azt is, hogy a két szerző (tehát Kosztolányi és Camus) egymástól teljesen függetlenül, minden valószínűség szerint a másik író műve meglétének ismerete nélkül nyúlt ugyanazon témához. Más fényben mutatkozik meg azonban előttünk Hima elképzelése, ha a kölcsönhatás létrejöttét nem a szerzői, hanem a befogadói szinten látjuk megvalósulhatónak, minthogy a szövegek „egyidejűsége” az olvasó tudatában jön létre. Hima ennél tovább megy, és nemcsak szövegköziségről, hanem szövegen belüli kapcsolatról szól, minthogy a közöttük kialakuló hatás módosító elemként hatol a jelentésbe: egymásra vonatkoztatva olvashatók.

A **Szövegek párbeszéde** a bevezető tanulmány és a zárómegjegyzések mellett két nagy egységre tagolódik, amelyekben a szerző különböző módszerrel közelíti meg tárgyát. Az első részben a filozófiai-esztétörténeti szempont jut érvényre, azaz a két író közötti szemléleti rokonságot vizsgálja. E téren Hima főleg az egzisztencializmus eszmerendszerét tartja meghatározónak a két mű kialakulása, létrejötté szempontjából. Ez a filozófiai tartalom az a megkülönböztető jegye Kosztolányi regényének illetve Camus drámájának, amely messzemenően elhatárolja őket a hasonló tárgyú korábbi irodalmi feldolgozásoktól. Mind időben (a Nero 1922-ben, mind térben a Caligula 1945-ben keletkezett), s a történelmi tapasztalatokban is nagy távolságot kell jegyeznünk a két mű között. Ám egy – az egzisztencializmus gondolatkörén alapuló – mozzanat mégis közösséget teremt közöttük: „a válságszituáció, nem csupán mint a társadalom, hanem mint az egyén, a személyiség krízise”.

Kosztolányi és az egzisztencializmus kapcsolatát elemezve Hima megállapítja, hogy az író főleg a heideggeri eszméket jeleníti meg alkotásaiban, bár valószínű, hogy a német filozófustól függetlenül jutott el felfogásukig (pl. a halál központi, magát a létet determináló szerepe). Camus az abszurditás fenomenológiájával gazdagította az egzisztencializmus filozófiai irodalmát. Ez az a terület (az abszurditás-elmélet), ahol a Kosztolányi–Camus párhuzam tisztán kivehető. Hima szerint: „az abszurditás-fogalom közép-pontjában ugyanúgy a halál kikerülhetetlen ténye áll, mint az egzisztencializmus heideggeri változatában. A lét végessége teszi irracionálissá az életet, és e végesség tudata teszi abszurdá ember és univerzum viszonyát. A probléma ősrégi, már Buddha királyfit is foglalkoztatta, aki ugyanazzal a céllal indult el annak idején, mint Kosztolányinál az ifjú Nero és Camus-nél az ifjú Caligula: hogy megtalálja az emberiség számára a halál ellenszerét.” Mindkét művész számára a művészet tűnik az egyetlen menekülési lehetőségnek az abszurditásból, azzal a különbséggel, hogy Camus-nél nem végleges menedék, nem általános megoldás, míg Kosztolányi esetében – Hima szerint – a „halál elleni küzdelem egyetlen fegyvere”.

Könyvének első részében Hima Gabriella a két író szemléletbeli, felfogásbeli rokonságát egész életművük alapján tekinti át, a második rész vizsgáta a Nero és a Caligula tényleges összehasonlítása, a „párbeszéd” vizsgálata, az intertextuális elemzés. E részben a poétikai eljárások dominálnak. A két mű formai különbözősége természetesen lényegi eltérésekhez vezet, ám a szerző megtalálja azt a síkot, ahol ez a legkevésbé jut kifejezésre: a makrostruktúrák szintjén a szituációsor külső mozgásirányát és a főhősök külső- és belső logikájának mozgástendenciáját, a cselekvésbeli és a tudati-pszichológiai megnyilatkozásaikat veti egybe. Az összehasonlító eljárás pedig úgy történik, hogy Hima a regényt veszi alapul, s annak struktúráját követve kíséri a „korlátot nem ismerő lét katasztrófába torkolló útját”, s ehhez a tengelyhez rendeli a dráma analóg motívumait. Többek között az eszményi uralkodó, a költő, a szörnyeteg szerephelyezeteiben vizsgálja a „korlátok nélküli egzisztenciá”-nak az eszményitől a katasztrófába vezető útját, miközben rámutat nemcsak a két mű megfelelőcscire, analógiás párhuzamaira, hanem olyan „egyidejűségekre” is, amely a jelen kori olvasatok szintjén jött létre. Nero és Caligula vágyaik végtelenségének és biológiai létük végességének, az ellentétből fakadó abszurditásnak az áldozatai. Ám ez a találkozás a két szöveg szerzőjétől független utóéletében jön létre, a **Szövegek párbeszédében** Hima Gabriella olvasata által, s mindazoknak az olvasóknak a tudatában – természetesen mindig újjáalakulva –, akik a két művet, Kosztolányi Dezső **Nero, a véres költő** című regényét és Albert Camus **Caligula** című drámáját olvassák.

BENCE Erika

KISS FERENC: ÉS SZABADKA...

Csokonai Kiadó Kft., Debrecen, 1994

Gesztuskönyv. S mint ilyen dicséretes vállalkozás: hozzájárul(hat) egy sajnálatosan derékba tört életmű jobb, teljesebb megismeréséhez, „melegben tartja” a Kiss Ferenc-i opust. S ugyanakkor megengedhetetlenül esetleges, koncepciótlan a válogatás. Akkor is így érezni, ha a kötetből következtetni lehet a szerző munkássága két fő vonulatára: Kosztolányi-kutatására és kritikáirására.

Annak ellenére, hogy a kötethez bevezető-eligazító tanulmányt (**Kiss Ferenc jelenléte**) író Pomogáts Béla, miután vázolja a szerző életútját és tudósi pályájának alakulását, külön kiemelve **Az érett Kosztolányi** (1979) című példaértékűnek mondott monográfiát, s a tanulmánykötetekben (**Művek közléről. 1972, Interferenciák. „Fölrepülni rajban...”**. 1984) megmutatózó „igen gazdag” érdeklődést, valamint a Csoóri Sándorról készült

munkát (1990), megjegyzi, miszerint „Értékes műveket rejt még magában Kiss Ferenc elhagyott íróasztalának fiókja: ezekből akár több kötet is összeállítható”, az **És Szabadka...** inkább a fiókban levő maradék összege-reblyezésére hasonlít. Túlon túl vegyes ahhoz, hogy olvastán új kötetlehetőség(ek)re gondolhatnánk. (Természetesen boldogok lennénk, ha későbbi Kiss Ferenc-kötetek ezt megcáfolnák.)

A vegyességet már a könyvet bevezető két Kosztolányi-írás jelzi. Az egyik (**Adalékok Kosztolányi életrajzához**) az életrajzi kutatás céduláinak füzére, a másik (**A kínai kancsó**) egy novellaelemzés, a két írást Kosztolányi személye is csak alkalmilag teszi összetartozóvá. A kutató számára fontos, bár a művek értelmezése szempontjából jőszerivel irreleváns, az életrajzi vonatkozások (a család eredete, a családfa, apa és fia ugyanabban a gimnáziumban, az a nap, amikor a költő megszületett, a költőt tanító tanárok irodalmi működése, iskolán kívüli szerepe stb.) ismerete, melyek azonban az olvasói érdeklődésnek csupán kis százalékára számíthatnak. Folyóiratközlésként (az írás eredetileg a szabadkai Üzenet Kosztolányi-számában jelent meg) van jogosultsága, a kutató olvasmányaiából kijegyzett idézeteknek kötetben való újraközlésük viszont már kevésbé indokolt: láb-jegyzet-anyag. Jó viszont kötetben is találkozni az olyan körütekintő, értő, a szöveg rétegeire éppen úgy, mint az életmű egészére figyelő elemzéssel, amilyen Kosztolányi Dezső egyik legismertebb novellájáé, **A kínai kancsó**é Kiss Ferenc tollából, amely véleményem szerint a kötet legjobb, a szerzőt legjobban reprezentáló írása is. Pontosan azt példázza ez az elemzés, amire a Mezei Andrásnak adott interjújában maga Kiss Ferenc hivatkozik, mint a kritikus munká elemi törvényére: „A műveknek szellemük van, belső logikájuk, arra kell figyelni.”

Hogyan követi szépen megfogalmazott elvét Kiss Ferenc a kritikus? -- tehetnének fel a kérdést a kötetben levő bírálatok kapcsán. Attól tartok, bármennyire is jogos a kérdés, válaszunk – a bevezetőben említett összege-reblyezésből adódóan – nem jellemezheti maradéktalanul a szerző kritika-írását. Kár, mert – Rab Zsuzsa verseskönyvével (**Virágvasárnap**) kezdeni mit sem tudó, következősképpen nem sokat mondó és Darvas József drámáját (**A térképen nem található**) elsősorban írói gesztusként tisztelő írást leszámítva – a kötet kritikái elsősorban a magyar irodalom határon túli könyveivel foglalkoznak, s ilyenén a Kiss Ferenc-i kritikáírás megismerése, minősítése mellett példát mutathatnának a felvidéki, kárpátaljai és vajdasági művek (erdélyi könyvről nincs kritika) kompetens kritikai megítélésére is. (Legalább zárójelben említeném: koncepcióra mutató elgondolás lett volna külön blokkba rendezni ezeket a kritikákat, vagy ha az előszóban említett fiók valóban tartalmaz közlésre váró és érdemes írásokat – bár az a tény, hogy kötetünk kritikái zömmel korábbiak, mint a műfajt begyűjtő Kiss Ferenc-könyvek, ennek ellentmondani látszik – s köztük a határon túli magyar irodalmi termésről szólók is vannak, akár önálló könyvet lehetne belőlük összeállítani.)

Annak ellenére, hogy a határon túli magyar irodalmi művekkel szembe kritikus magatartás a kelleténél érthetően több türelmet, megértést mutat, felismerhetők a viszonyulás különféle fokozatai, árnyalatai. Kovács Vilmos kötetéről (**Csillagfény**él) az életmű áttekintésének és a konkrét mű bemutatásának szándékával szól. A fiatal kárpátaljai költőket (1973!) az olvasói figyelem fénykörébe emelő írást a megértő gesztus nemessége szövi át. Herceg János **Két világ** c. emlékezéseit nyilván azért olvassa regénynek kijáró izgalommal – egy helyütt regénynek is mondja –, mert a „beérés fázisába érkezett” jugoszláviai magyar irodalom vetésében olyasmit fedez fel, ami a prózában „talán egy új szakasz kezdetét jelenti”, illetve mert csak ámulni tud azon „Milyen nagy kör, milyen távoli világok, mennyi állomás, érintkezési pont!” találkozik Herceg könyvében. Kiss Ferenc szemléletéhez és elvárásaihoz legközelebb láthatóan két pozsonyi kötet áll, melyek „a kisebbségi létezés problémáiról” szólnak „tartalmasan és tüzetesen”, s melyekben „egy egész népcsoport élményvilága és tudása ölt manifesztáló formát”: Turczel Lajos **Két kor mezsgyéjén** c. tanulmánykötete és Dobos László **Földönfutók** c. regénye. Turczelt dicséri, mert „mindent felelős és szuverén gondolkodó józan bátorságával mérleget”, ami „aprólékos gondosságá”-t is igazolja. A **Földönfutók**ról pedig a könyv leghihetőbb sorait olvashatjuk: „Ki kellett beszélnie a jogfosztottság traumáit: a lakosságcsere, a kitelepítés, a hazátlanság, a tengődés és kallódás fájdalmas emlékeit, s meg kellett találnia a formát, amelyben a történelmi tények még eleven mivoltukban s mégis egy tisztultabb helyzet értelmezése szerint fejeződhetnek ki. A formát, amely informál és ítél, történelmet láttat és teret ad a kegyetlen tények prései közt támadt indulatoknak. – Így jutott a zaklatott emlékezés heveny izgalmával ható, az idősíkokat szabadon válogató előadáshoz, melyben a közelmúlt és a jelen közötti különbség, közelség és távlat: a 'ki-birtuk' fölénye, a 'mennyibe került!' fájdalma, s az elintézetlenség szorongása együtt és egyszerre fejeződhet ki.”

A két pozsonyi könyvnek szerzőnkhez való közelségét magyarázhatja a **Hajszálgyökerek** recepciójáról készült vitairás (Kiss 1971-ben maga is írt a könyvről, 1. **Interferenciák**), mely éppen úgy, mint a **Túléljük-e?** címen közölt naplótöredékek Illyés Gyula szelleműjének iránymutatását példázza. Azt a közös aurát, mely „a nemzet iránti hűség” mindenkefeletti hirdetésével alakul ki s melynek óvó ernyője alatt Kiss Ferenc (is) szellemi otthonra talált. És melynek elvesztésétől retten meg Illyés halálának hírére: „Most lesz teljes árvaságunk”. Ide sorolható a Bibórol szóló, emlékkönyvbe készült írás is.

Külön blokként olvashatók Kiss Ferenc vitacikkei. A prózáról (1983-ban) kevésbé fontos, hogy Ungvári Tamással perlekedik mint annak felismerése, hogy a magyar próza veszít objektivitásából, amit ő **Az őz, a Próféta voltál, szívem, az Elejétől végig, A látogató, az Ítélet nincs, az Anyám könnyű álmot ígér, a Miért vijjog a saskeselyű?, az Ezen az oldalon, a Beatrice apródjai** olvastán von le. Ha tény is, hogy a szubjektivitás előrenyo-

mulásának magyarázataként az „öntanúsítás ihlete” említhető, annak megkerülhetetlensége, hogy „a szerző bőrére megy a játék”, ugyanakkor vitakozni is lehet azon, hogy a személyesség ilyen megnyilatkozásai eleve minőséget is hordoznak, képviselnek, amiben való kételkedésünket éppen az említett művek teszik jogosulttá. Az egész kötet legproblematicusabb írása az a négy vitacikk, melyekben a szerző az Élet és Irodalommal, illetve Bori Imrével hadakozik. Kivált az utóbbi kettő (**Hagyomány és mérték. Válasz Bori Imrének**) esetében érezzük a partnerek véleményének hiányát. A két vitacikk között keletkezett Bori-válasz ismerete (megjelent: Ifid 1972/12.) lenne szükséges ahhoz, hogy egy ma ismét felszínre került kérdés, a határontúli magyar irodalmak önállósága, illetve helye az egyetemes magyar irodalomban, a lehető érvek és ellenérvék teljesebb fényébe jusson. Ezek a vitacikkek cáfolják annak a kötet szerkesztési gyakorlatnak a helyességét, mely szerint a vitát kiváltó írások és a viszontválaszok nélkül értelmetlen az efféle írások újraközlése.

Az **És Szabadka...** c. kötet két interjúval zárul. Mezei András a kritikus, Görömbei András pedig az irodalomtörténész Kiss Ferencnek kínálja fel a vallomás lehetőségét.

GEROLD László

ALEKSANDAR JERKOV: OD MODERNIZMA DO POSTMODERNE

Jedinstvo, Priština – Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991

„A történeti poétika a poétika legfejletlenebb ága” – állapítja meg Tzvetan Todorov, noha „a poétikáról való elméleti gondolkodás, amelyet nem támasztanak alá a konkrét művekre vonatkozó észrevételek, ugyancsak sajnálatraméltó és hatástalan”.

A műértelmezés és az elméleti diszkurzus egymásra támaszkodásának szükségességét igazolja Aleksandar Jerkov könyve is, amely a háború utáni szerb próza megközelítését tűzte ki célul. A szerző hasznosítja Viktor Žmegač regénytörténeti poétikájának tanulságait, mert véleménye szerint még a friss történelem is csupán akkor világítható át, ha történeti poétikaként alapozzuk meg az érintett művek elemzését. „Különálló interpretációk sora helyett ily módon meghatározhatóvá válnak a háború utáni próza irodalomtörténeti kerete és poétikai folyamatai. Eközben az irodalmilag-művészeti legértékesebb művek fogják meghatározni a hermeneutikai perspektívát – megadva a történelmi folyamatok logikájának utólagos felismerését (felállítását)” – írja Jerkov.

A kötet a fenti elképzelés szellemében nem mereven elhatárolt műelemzéseket sorjáz, hanem egy időrendi előrehaladást megőrizve szabadon ingázik szerzők és alkotások között.

Mindenekelőtt a modern narratológia központi problémájával, az elbeszélő szerepével foglalkozik. Idézi a narratív technikák alapvető megkülönböztetésére irányuló megállapításokat Platontól Genette-ig és Sartre-ig. Miután az elbeszélés elveszti eredendő mítikus abszolútumait, az elbeszélő pozíciója biztosítja a mesélés FONTOSSÁGÁT.

Az újkori regény az elbeszélői öntudattal kezdődik, így a műfaj története a prózai önreflektálás története is egyben. Mivel minden fiktív világnak a megformáltság a gyökere, a probléma akkor is jelen van, ha a szerző az eljárást nem mezteleníti le. A modern regényírás világra hozza, de el is temeti a narrátort. Az elbeszélő hangja felszívódik, a regény saját magától beszélődik el, állapítja meg Wolfgang Kayser. Az 1960-as évektől kezdődő posztmodern kor már a századeleji kihívások utáni lehetőségekkel foglalkozik, azokkal, amelyek az elbeszélő és az elbeszélés tagadásának, leépítésének nyomán még megmaradtak.

A háború utáni szerb regényirodalom bizonyos késést, fáziseltolódást mutat a világirodalmi folyamatokkal szemben, így az 50-es, 60-as években keletkezett művek még mindig a modernizmus kérdéseit teszik fel.

Jerkov szerint az 1965-ös év képez fordulópontot, amikor három jelentős regényben is felbukkannak a posztmodern jelei. Danilo Kiš **Kert, hamu**, Borislav Pekić **Csodák ideje** és Mirko Kovač **Nővérem, Elida** című alkotásairól van szó.

Miután az elbeszélő számára is lehetetlenné válik a világ megismerése, a regény kozmosza sem az ő mindentudásából jön létre. Az elbeszélésből kifelé vezető utak a kritika, a reflexió, a töredékek, a kollázs eszközeiből állnak össze. Felbukkan a talált kézirat poétikája, a belső monológ avagy a szöveggondozó figurája. A szöveggondozó helyzete az elbeszélő fölé rendelt, s így módon a történet alapsíkja fölött a fiktív világ megformálását még egy poétikai reflektor is átvilágítja. Felerősödik a kommentár mint jelbeszéd, majd létrejön az enciklopédia-szerű regény, ami tulajdonképpen a mítikus elbeszélőhöz való visszakanyarodás. A világ elbeszélhetőségének kérdései a regény műfaji problémáiként vetődnek fel. Ezért szükségszerű a **regény a regényről**-típusú művek megjelenése. Danilo Kiš **Manzárd** című regénye már leplezetlenül tükrözi az irodalmi ábrázolás természetével szembeni mélységes gyanakvását.

Az irodalmi szöveg megrendült logikai alapjairól tanúskodnak mindazok a poétikai irányzatok, amelyeket a könyv szerzője a legújabb kori szerb próza fejlődésvonalaiaként kirajzol. Áttekintése az irodalomról való korszerű gondolkodásformákat ösztönzi.

CSÁNYI Erzsébet

Újból megjelenünk

Utolsó, 82–83. számunk 1990-ben jelent meg. „Hallgatásunk” oka részben, elsősorban anyagi természetű, részben pedig szubjektív jellegű, s mint ilyen magyarázható, ám nem igazolható. Most némi támogatáshoz jutva, újraindulással kísérletezünk. Új folyamunk jellegében követni kívánja a Hungarológiai Közlemények húsz éven át élt hagyományát. Évi négyszeri megjelenést tervezünk, elsősorban azzal a céllal, hogy a Hungarológia Szak tanárai, munkatársai és diákjai munkáik publikálásával bizonyítsák tudományos, szakmai felkészültségüket, hogy az egykor jegyzett újdéki műhelyben továbbra is születnek figyelmet érdemlő dolgozatok, tartanak fontos konferenciákat, kutatnak, új adatokkal gazdagítják az egyetemes – magyar – irodalom- és nyelvtudományt, folklorisztikát, művelődéstörténetet, folyamatosan készülnek bibliográfiák, értő méltatói-bírálnói vagyunk a legújabb szakirodalomnak.

Évforduló

Szakmai jellegű értekezlettel ünnepelte 1994. október 21-én fennállásának három és fél évtizedes évfordulóját a Magyar Tanszék. Ebből az alkalomból hangzott el Harmincöt év címmel Bányai János tanszékvezető múltat-jelent felmérő bevezetője, majd pedig Szeli István a száz évvel ezelőtt született Bárczi Géza pályakezdéséről írt, illetve Láncz Irén Újdonságok a grammatikai szerkezet és nyelvhasználat vizsgálatában című értekezése. A Tanszék munkájának kezdetét jelentő október 21-ét, amikor 1959-ben Sinkó Ervin székfoglaló előadását tartotta, ezentúl évente a Tanszék napjaként a mostanéhoz hasonló munka jellegű értekezlettel ünnepeljük meg.

Bárczi-konferencia

A száz évvel ezelőtt Zomborban született nagy nyelvész, Bárczi Géza emlékére 1994. november 23-án tudományos tanácskozást tartottunk, amelyen tizenkét dolgozat hangzott el munkatársaink, illetve két magyarországi vendég részéről a következő sorrendben: Szeli István: Bárczi Géza ifjúkori irodalmi munkássága; Láncz Irén: Általános nyelvészeti kérdések Bárczi Géza műveiben; Balogh Lajos (MTA Nyelvtudományi Intézete): Bárczi Géza és a magyar nyelvjáráskutatás; Molnár Csikós László: Bárczi Géza nyelvművelő nézetei; Cseh Szabó Márta: E-t ö-vel váltó köznyelvi alakváltozatok Bárczi Géza nyelvében; Kiss Jenő (ELTE Nyelvtörténeti és Nyelvjárástani Tanszéke): A magyar nyelv rétegeződéséről; Rajsli Iлона: Egy szócsoport nyelvtörténeti vizsgálatának tanulságai; Bagi Ferenc: Első, a magyart idegen nyelvként oktató tankönyvről; Katona Edit: „... Szépszá-

vü hattyúként”. Nyelvművelés kisebbségben; Csorba Béla: Szlovák eredetű családi nevek Temerinben; Andrić Edit: A szókincs változékonysága és Papp György: Élettani és lelki folyamatok szólásainkban. A dolgozatokat következő számunkban közöljük.

Mészöly-konferencia

Az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Hungarológia Szakának és a budapesti Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének munkatársai hagyományos évi tudományos tanácskozásuk tárgyául ezúttal Mészöly Miklós életművét választottak. A konferenciára 1994. december 16-án és 17-én került sor, több évi szünet után ismét Újvidéken. Megrendezését a szerbiai Oktatás- és Tudományügyi Minisztérium támogatása tette lehetővé. A tanácskozás anyagát, az elhangzás sorrendjében, ebben a számunkban közöljük.

1848. március 15-ére emlékeztünk

A forradalom és szabadságharc évfordulójára emlékeztek a Tanszék tanárai és hallgatói. Az egyetemi hallgatók (Krekity Olga betanításában) Szabó Lőrinc, Szilágyi Domonkos és Petri György verseit adták elő, Papp György nyelvésztanár pedig 1848 a magyar szóláskincsben címmel tartott előadást.

Az alkalmi, immár hagyományossá váló ünnepség keretében Bányai János tanszékvezető köszönő oklevelet adott át Mellár Lajosnak és Máriának abból az alkalomból, hogy a Gál László hagyatékát képező 8000 könyvet és a költő kéziratait megőrizték és a Magyar Tanszéknek adományozták.

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A HUNGAROLÓGIA SZAK FOLYÓIRATA
1995. XXIII-XXVII. évf. 3-4. sz. ÚJ FOLYAM I. évf. 3-4. sz.

