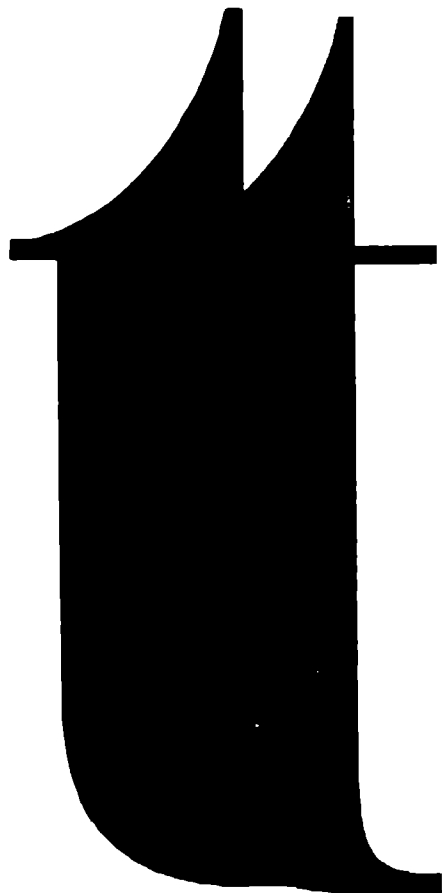


A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézetének kiadványa

# Tanulmányok



19  
ÚJVIDÉK - 91



Tanulmányok

Studije

A MAGYAR  
NYELV,  
IRODALOM  
ÉS HUNGAROLÓGIAI

KUTATÁSOK  
INTÉZETE

*24. füzet*  
*Újvidék, 1991*

INSTITUT  
ZA MAĐARSKI  
JEZIK,  
KNJIŽEVNOST  
I HUNGAROLOŠKA  
ISTRAŽIVANJA



*24. sveska*

*Novi Sad*

Szerkesztette  
Fehér Katalin  
Gerold László  
(főszerkesztő)  
Láncz Irén  
Rajzli Ilona

A kiadásért felel  
Pató Imre

1991. 07. 11912



Kiadja a Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete a Tartományi Tudományügyi Alap támogatásával

Készült...

1991-ben, 400 példányban

A VSZAT oktatás- tudomány- és művelődésügyi titkárságának 413-194/73. VI. sz. alatti véleményezése alapján mentes a forgalmi adó alól

# TANULMÁNYOK

## TARTALOM:

### TANULMÁNYOK

Magyar dráma- és színháztörténeti konferencia .....	6
Bori Imre: A Bánk bán egy olvasata .....	7
Hász-Fehér Katalin: Értelmelem és érzelem konfliktusa a Bánk bánban .....	11
Orosz László: A Bánk bán útja 1848. március 15-éig .....	19
Káich Katalin: Bánk bán-recepció vidékünkön 1918-ig .....	25
Gerold László: A Bánk bán modernsége .....	33
Papp György: A Bánk bán szólásanyagáról .....	41
Jung Károly: A garabonciás-téma két XIX. század eleji színműben .....	51
Bányai János: A térélmény drámája .....	63

### KAPCSOLATTÖRTÉNETI TANULMÁNYOK

Utasi Csaba: Veljko Petrović jelenléte a két háború közötti jugoszláviai magyar irodalomban .....	71
Juhász Erzsébet: Az Osztrák–Magyar Monarchia válsághangulata Miroslav Križna műveiben .....	79
Csányi Erzsébet: Krónika és metanarráció .....	95

### SZAKDOLGOZATOK

Jósvai Lódiá: Pilinszky János „irodalomelmélete” .....	111
Szabó Katalin: A boldogságkeresés útjai Az ember tragédiájában és a Csongor és Tündében .....	137

### KÖNYVEK

Gerold László: Káich Katalin: A zentai magyar nyelvű színháztörténete és repertórium (1833–1918) .....	145
Láncz Irén: Molnár Csikós László: A melléknévi igeneves szerkezet transzformjai a magyarban .....	146
Dobrenov Mária: Bagi Ferenc: A magyar nyelv mint környezetnyelv tanításának főbb kérdései .....	148
Dobrenov Mária: Molnár Csikós László: Munkahelyi és munkáskétnyelvűség .....	150
Penavin Olga: Bosnyák István: Jugoszláviai magyar népköltészeti kalauz .....	152
Penavin Olga: Papp György: Kanizsa és környéke földrajzi nevének adattára I–II. ....	154
Papp György: Penavin Olga: Bezdán földrajzi nevei; Penavin Olga–Kovács Endre: Doroszló földrajzi nevei .....	156
Molnár Csikós László: Penavin Olga: Bácskai magyar nyelvjárás atlasz .....	158
Božidar Kovaček: Szeli István: Istorijске i književne paralele .....	160

## TANULMÁNYOK

---

Bányai János: Bori Imre: A modern magyar irodalom irányai I., II. ....	162
Bordás Győző: B. Szabó György: Élmény szerep, hivatás; Tér és idő; A Tér és idő árnyékában; Éjszakák, hajnalok .....	164
Bányai János: Gerold László: Száz év színház .....	166
Bori Imre: Csáky S. Piroska: Vajdasági magyar könyvek 1918–1941 .....	167
Utasi Csaba: Sinkó Ervin: Az út. Naplók .....	168
Láncz Irén: Penavin Olga: Népi kalendárium .....	171
Szeli István: Délszláv hősekké Székely Jánosról .....	173
Penavin Olga: Csorba Béla: Temerini népszokások .....	175
Papp György: Ágoston Mihály: Rendszerbomlás .....	177
Bányai János: Olvasókönyv a középfokú oktatás és nevelés I., II., III. IV. osztálya részére .....	179
Horváth Mátyás: Papp György–Pató Imre–Vajda József: Magyar nyelv és kifejezőképesség fejlesztése a középfokú oktatás és nevelés I–IV. osztálya számára .....	181
Szeli István: Keresztury Dezső: Mindvégig .....	183
Láncz Irén: Dániel Ágnes: Szó–szöveg–szer–szervez .....	190
Molnár Csikós László: Nelu Bredan-Ebinger: Sprachkontakte und Zweisprachigkeit in Fennoskandinavien – Soziolinguistische Aspekte der Zweisprachigkeit im nördlichen Areal .....	193

## DRÁMA- ÉS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI KONFERENCIA

Intézetünk 1990. december 19-én **MAGYAR DRÁMA – ÉS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI** konferenciát szervezett a magyar színjátszás és Katona József születésének bicentenáriumára alkalmából. A tanácskozáson a következő dolgozatok hangzottak el:

Bori Imre (Újvidék): Egy lehetséges Bánk bán-olvasat

Hász-Fehér Katalin (Újvidék): Értelem és érzelem konfliktusa a Bánk bánban

Orosz László (Kecskemét): A Bánk bán útja 1848. március 15-éig

Káich Katalin (Újvidék): A Bánk bán-recepció vidékünkön 1918-ig

Gerold László (Újvidék): A Bánk bán modernsége

Papp György (Újvidék): A Bánk bán szólásanyaga

Dávidházi Péter (Budapest): A magyar Shakespeare-kultusz és a színházi közönség

Jung Károly (Újvidék): Folklórelemek két 19. század eleji színműben (Munkácsi János:

Garabonciás – Tituš Brezovački: Matijaš Grabancijaš djak)

Bányai János (Újvidék): A térélmény drámája



Tanulmányok, 24. füzet, 1991.

BORI IMRE

## A BÁNK BÁN EGY OLVASATA

Melyik Bánk bán igazi tragédiája? Joggal töpreng erről Katona József drámájának az olvasója immár több mint százötven esztendő óta, s ahány korszak, ahány értelmező, annyi olvasat és magyarázat!

Próbáljuk hát olvasni mi is, hogy feleletet találjunk a kérdésre, melyik is Bánk bán igazi tragédiája? Az-e, hogy Melindát Ottó elcsábítja a kor szerelmi szabályai szerint, de túllépve az udvarló szerelem korlátain, vagy az, hogy Bánk játékszer Petur bán kezében, aki azután, amit tesz, azt nem a honfibu teteli vele, hanem az intrika, mert Petur nem akar karba tett kézzel várakozni azért, „hogy majd helyette fog dolgozni a sors”! S milyen alantas módon jár el Petur! Azért van a lázongó bánnak szüksége Melinda (és Bánk) balsorsára, hogy aktivizálja az ország második emberét az „idegen” Gertudis ellen, aki borral megtraktálja ugyan a magyar udvari embereket, csak jó szóval nem, barátsággal nem, ami azt jelenti, hogy Gertudis valódi körében ezeknek a magyar uraknak nincs helyük.

A hazafiság álarcát veszi fel az, ami csupán önös érdek és nehezen megfogalmazható sérelem, és a maga tettének igazolását kereső Bánk gesztusát is ez jellemzi: ő is azt gondolja, hogy hazafias tett az, amit tesz, amikor Gertrudis kezéből kicsavarja a tört, majd beledőfi, megbosszulva Melinda elbácsíttatását. Valójában egy magándráma játszódik le a szemünk előtt, egy polgári tragédia, ha Bánk történetét nézzük. Az elcsábított feleséget a megcsalt férj úgy bosszulja meg, hogy a vélt fölbujtót gyilkolja meg. Valójában Ottó kellene hogy Bánk céltáblája legyen. Az elsődleges probléma (Petur közreműködésével) az lesz, hogy *idegen* a csábító, és nem magyar udvari ember!

Hogy egy kisszerű lélektani hadjárat epizódjait látjuk a színpadon, az is korán nyilvánvalóvá válik. Petur a „békétlenek” tudatába akarja súlykolni a királyné meggyilkolása szükségességének a gondolatát, és ezért cselhez folyamodik, kétségtelessé téve, hogy Gertudisnak vesznie kell akkor is, ha Ottó nem csábítja el Melindát. Bécsy Tamás, amikor Katona drámabeli utasításait elemzi, erre figyelmeztet. A II. felvonás elején (a jelenet Petur házában játszódik) a szoba falán Petur feje felett egy kép függ, „melyen egy trónuson büszkén ülő nő látszik”, míg az asztalnál mindenik békétlen mellett a székhez „egy befedett pajzs van támasztva”, és amikor egyikről Petur a takarót lerántja, látszik, hogy a „címer rajta egy a trónus alatt véresen fetrengő asszony”. És ez van mindegyik pajzsán! Joggal idézi Bécsy Tamás e szöveghehellyel kapcsolatban Péterfy Jenő 1883-ban elemzését: „Különben a pajzs címere véresebb szándékra mutat, mint aminőt

Petur szóval bevallott. Előbb pusztán a királyné elzáratásáról beszélt, a címer megőltésére céloz.”

Nyilvánvaló ebből is, hogy Petur szerepét sokkal jelentősebbnek kell tartanunk, mint ahogyan szokás. Annál is inkább, mert sorsa a drámában a szabályos tragédiai sors: az ő jelenletével végződik a királyné megőltésének a története, ő akarja Ottót összevagdaltatni, s ő lesz, aki életével fizet. Petur ugyanis a valódi cselszövő, neki van Bánkra szüksége, hogy az elgondolt királyné-gyilkosságot nyomatékosítsa, és neki jön kapóra, hogy az udvarban közbeszéd tárgya Ottó vágyakozása Melindáért. „Ez jó alkalom Bánkot a királyné ellen ingerelni – írja Arany János –: Petur tehát gyors követ által, titkon legnagyobb sietséggel az udvarhoz hívja a nádort... Petur összejő vele, meghívja a haza nevében titkos tanácskozásra, saját házához, s végül tudatja vele, hogy jelszavuk Melinda”. Petur tehát kezdettől fogva manipulál Melinda női gyöngeségének a tényével, és kitetszik az is, Peturnak érdeke, hogy Melinda elcsábítása sikerüljön. Bánk boldogságát ő áldozza fel a „haza” nevében!

Ezzel pedig feje tetejére áll a szituáció: a családi sérelem kerül előtérbe a Bánk-Tibor második nagy dialógusában, a nemzeti sérelem pedig másodrendűvé minősül át: „A családi sérelemhez a nép, a nemzet sérelme is hozzájárul, ami Gertrudis megőltését annál igazságosabb büntetéssé emeli Bánk szemében.” (Arany János)

Az igazán érdekes az, s ezért volt az előbbi fejtegetésünk is, hogy a kecskeméti polgári hogyan is figyeli, s hogyan bonyolítja, gyűrzötteti a történetét. Így merül fel a kérdés: nem az az igazi tragédia-e, hogy egy szerelmi eset nélkül nincs „bánki” sértődés és nincs királynégyilkosság? Így nincs hazafias tett sem (s itt hadd utaljunk a magyar irodalom másik klasszikus toposzára, a Zách Klára esetére is!). Aztán kérdezhető: külön-e Bánk, mint a többi udvar ember a király körül? Milyen erénye miatt szemelte ki Petur a királynégyilkosság végrehajtására? Vajon jelleméből következően látszott alkalmasnak? Úgy tetszik, nem erényekről, hanem alkalomról van szó, hiszen megrendelésre jön Ottó csábítása. Melinda bukásával Bánk a Petur markába kerül, Melinda pedig eszköz Bánk tette készítésében. Bánk a második felvonásban még ellenáll a szerepnek, melyre Petur kiszemelte, de ugyancsak a második felvonásban dől el Bánk sorsa, amikor Petur megtalálja sebezhető pontját, meghozza nem a nádor jellemében, hanem a „környülálásokban”. Ezek ingatják meg Bánkot rendfihetetlen királyhűségében. A „környülálásokat” pedig Petur szabályozza!

Hogy e kérdésekben nem Bánk (illetve nemcsak Bánk), de a drámaíró Katona József is nyilatkozik, azt Arany János már érzékelte, és arra mutatott, amikor a dráma következő nevezetes három sorát kommentálta:

Hogy Bánk leüljön a setét szövetség  
Gyász-asztalához, ahhoz nem csekélyebb  
Mint bánki sértődés kívánkozik...  
Ezzel kapcsolatban írta Arany János:

„Tehát egy esetben mégis pártütő lenne (ti. Bánk). A bánki sértődés nem egyéb, mint ama nagy sérelem, mely e percben csak megkísértve, de végrehajtva nincs: Melinda tényleges gyalázata. Ha így van, Bánk e szavakkal olyat anticipál, mi csak később fog kifejlenni, s ez hiba. Itt nem Bánk, itt a szerző beszél, mint aki tudja, mi fog következni...”

S mint akinek határozott véleménye van az ilyen módon kiprovokált hazafiasságról – tehetjük mi hozzá!

Arany János még hideg fővel olvassa és kommentálja a *Bánk bánt*. Gyulai Pál már elfogult (illetve elfogultabb: ő Bánk tettét erkölcsi szempontból kezdi mérlegelni, az önbíráskodás jogosultságának a kérdését hozza előtérbe: „Ime Bánk tragikumuma, ki önbíráskodva nemcsak a társadalmi rend ellen támad föl, hanem önmagának erkölcsi létalapja ellen is.” Gyulai után Riedl Frigyes töpreng azon, hogy miért öli meg valójában Bánk a királynét. Waldapfel József a Katona-monográfiájában azt mondja, hogy a „király személyének képviselője lett a királyné gyilkosává”, míg Sötér István szerint „Bánk tragikumuma abban áll, hogy a haza és a becsület parancsára cselekedve – el kell vesztítenie Melindát. Lelke sugallatára hallgatva el kell vesztítenie e lelkét! Ugyan ő Bánk tragikumának értelmét abban a „magányos, angyali harcban” jelöli meg, amit Bánk a Gertrudisban test öltött világi gonoszság ellen vív. Révai József nyomán az úgynevezett marxista irodalomtörténetírás pedig úgy tartja, hogy a „bánki és báni, a személyes, a magánéleti és az országos, a közéleti sérelem” a mozgató erő a tragédiában, illetve, hogy Bánk magánügye és a haza problémája között sem ellentét nincs, de teljes egység sem észlelhető – ezért beszélhet Pándi Pál a dráma „belső kidolgozatlanosságáról”. Különbben a múlt század második felében született tragikum-elméletek közül a Beöthy Zsolté is nagyjából ezt vallja, hirdetvén, hogy megoldhatatlan a Bánkban élő ellentmondás: „bármely irányban törekednék Bánk megoldására, semmiképpen nem tehetné anélkül, hogy az egyetemessel, ennek valamely uralkodó eszméjével, abszolút törvényével összeütközésbe kerüljön”.

Mindez pedig a kecskeméti polgár gondolkodásának a kettősségből is megmutat valamit. Mintha Katona József megjedt volna a maga meglátásának lemeztelenítő voltától. Mást talán nem is tehetett, s azóta sem lehetett sokkal többet tenni ebben a kérdésben!



Tanulmányok, 24. füzet, 1991.

HÁSZ – FEHÉR KATALIN

## ÉRTELEM ÉS ÉRZELEM KONFLIKTUSA A BÁNK BÁNBAN

A Bánk bánról szóló irodalomban – már Gyulaitól és Arany Jánostól kezdve – gyakoriak az utalások a dráma nagyszámú motívumismétlődésére, ennek ellenére ilyen irányú részletes elemzések egyelőre nem készültek. Más kérdés, hogy szükség van-e erre egyáltalán, hiszen úgy tűnik, a Bánk bán legújabb elemzései után a motívumvizsgálat csak a már meglévő koncepciókat támasztaná alá, vagyis a mű ismeretlen rétegeinek felfedezése szempontjából felesleges munka lenne. S bár érdekes volna az olyan ismétlődésrendszereket összevetni az eddigi értelmezésekkel, mint például a Vörösmarty-féle vagy akár a madáchi hármas szféra (a teremtő, az ember és az ördögi princípium) közvetett, de állandó jelenléte a szereplők tudatában, kétségtelen, hogy nagyon sok motívum valóban a drámával kapcsolatos eddigi tanulmányokat igazolja, árnyalja. Ilyen a *fény-árny, világos-sötét* ellentétpár, vagy a színek: a *fekete-fehér* és a *vörös-piros* dominációja, a hazafiassággal, nemzettel kapcsolatos motívumok, mint például a *rabság-szabadság, alávetettség-függetlenség*, a sokat emlegetett *lánc, kard, gödör* stb. gyakori előfordulása.

Létezik azonban a drámában egy olyan motívumcsoport is, amely komplexitásával, váltakozó előjelével a mű belső terében, a szereplők tudatában zajló eseményeket fogja át, és a látható, játszható cselekmény mozgatójaként a darab konfliktusának képletét segíti definiálni. Ennek a motívumcsoportnak a központi tagja a *szem*, összes mentális és érzelmi jelentésével együtt, körülötte pedig a hozzá tartozó funkciók polarizálódnak: egyfelől a *látás*, (az *ért, megért belát* szinonimájaként), másfelől a *sírás*, a könnyező szem, számos rokon kifejezéssel együtt.

Különböző helyzetekben több mint százötvenezer fordul elő a drámában a csoport valamelyik tagja, nem számítva az őket helyettesítő vagy fölerősítő, velük rokonságban álló más motívumokat, például a látáshoz kapcsolódó *világos-„setét”* ellentétpár, a *titok* gyakori emlegetését vagy a szintén hasonló jelentésű fogalompár *alszik-ébred*. Azt mutatja ez az előfordulási szám, hogy a más-más előjellel, jelentéssel ismétlődő fogalomcsoportnak valóban lényeges szerepe van a darabban, a mű belső és külső szerkezetének a vázát alkotja, s így nem lehet figyelmen kívül hagyni a dráma megközelítésekor.

A szem két funkciója: a *látás* és a *sírás* egy kora romantikus problémával mutat rokonságot a Bánk bánban, az értelemnek és az érzelemnek a konfliktusával, a cselek-

vésnek vagy passzív szenvedésnek a dilemmájával. Noha Sótér István Bánk érzékenysé-  
gét egy romantika előtti korszak jellemzőjének tartja: „a pusztá mivoltában óhajtott  
emberi természet inkább a felvilágosodás korának tudatában élt”<sup>1</sup>, az értelemnek és  
érzelemnek együttes, egyidejű, egyetlen ember minden létezési szintjén összecsapó har-  
ca inkább rokonítja Bánkot a romantika nagy kétkedőivel és szenvedőivel (akik azonban  
nem okvetlenül azonosak a sötéri „operai hősökkel”), mint a felvilágosodás ész és ér-  
zelmet külön-külön megtestesítő hőseivel. Szauder József elemzi végig a fiatal Kölcsey-  
nél a kettősségeknek, kétségeknek a test és lélek, vágyak és lehetőségek, szív és ész  
szubjektív szintjéről induló fokozatos átalakulását, általánosabb sakra való kiterjedését,  
ahol a nemzet, haza, végül a sors jelentik a kulcsfogalmakat.<sup>2</sup>

A Bánk bányában bonyolult hálózata jön létre ezeknek az ellentéteknek, a szinteken  
belül külön-külön, és egymás közti összefüggésükben is. Az egész emberi életet, majd a  
nemzetet, társadalmat átfogó érdekek ütköznek az egyéniakkal, de értelmi-érzelmi po-  
larizálódásukkal az egyéni érdekek is állandó belső hullámzást, lüktetést, tartanak fenn  
a szereplőkben és a szereplők között. És végül mindezeknek az érdekeknek az igaz vagy  
hamis volta, tehát a látszatnak és valóságnak az ellentéte bonyolítja a képletet: mind  
olyan ellentét, amelyeket – ha az „egyik” Vörösmartyra, Keményre vagy Madáchra gon-  
dolunk –, már nem lehet felvilágosodás korabelinek minősítenünk. Szauder József egy  
másik tanulmányában<sup>3</sup> Jókainak az *És mégis mozog a föld* című regényét emlegeti „a  
magyar romantika elindulásának társadalmi és egyéni jellegzetességéről” szóló igazi  
összképként. Katona Bánk *bánijában*, a szereplők értelmi-érzelmi elrendezésében ha-  
sonló összkép alakul ki a romantikának – ha nem is társadalmi – de egyéni jellemzőiről.  
A dráma szereplői ugyanis valóban „két körre” oszlanak, ahogy azt Arany János elem-  
zésétől kezdve tudjuk, de ez az elrendeződés nemcsak az *idegen-nemzeti*, vagy a világ  
„jósága”-„gonoszága” alapján alakul így. Lényeges kritériuma az elkülönülésnek az *ér-  
telmi és érzelmi irányítottság, világlátás, magatartás és reagálásmód*. A kétféle szereplő-  
csoport között ott áll maga Bánk, akiben e két világ, két ellentétes irány szembesül, de  
nem azért, hogy egymást megsemmisítse vagy kizárja, hanem azért, hogy az összebékülés  
arányait, módozatait keresse.

Sótér István – noha ő a királyné következetlenségét, öntudatlanságát, szenvedélyes-  
ségét emeli ki – azt írja Gertrudisról, hogy jellemével, alkatával „a maga tragikumát is  
hordozza”.<sup>4</sup> Ez a megállapítás azonban nemcsak Gertrudisra, hanem egy egész sor más  
szereplőre – Melindára, Peturra, Biberachra is vonatkozik. Értelmi-érzelmi szempontból  
mindannyiukra bizonyos egyoldalúság érvényes, egyikük sem tud – mert nincs meg ben-  
nük a kellő rugalmasság és távlatérzék – saját korlátain átjutni; ezért nem is alakul ki  
náluk Bánkhoz vagy Endréhez hasonlóan valódi, saját arányaikat, teherbírástukat pró-  
bára tevő belső konfliktus.

Gertrudist és Biberachot a szem funkciói közül a „látás” jellemzi, s ez a látás egyér-  
telműen értelmi tevékenységet jelez náluk. A könny, a sírás vagy ironikusan, vagy hiá-  
nyolt tulajdonságként fordul elő velük kapcsolatban. Az Előversengésben például Bibe-  
rach gúnyosan válaszol Ottó szavaira: „könnybe lábbad a’ szemem”, mire Ottó azzal vág  
vissza, hogy a lovag nem tudja, „mit tegyen *fórróan érzeni*”. Biberach valóban nem tudja,  
hiszen az ő értelmi prizmáján az érzelmi megnyilvánulások sorra megtörnek, elhajlanak,  
a számítás eszközzévé, álarccá degradálódnak. Gertrudisnál az I. felvonás 2. jelenetében

Petur az érzelem hiányát fájlalja, amikor a királyné pillantására emlékeznek vissza: „Oh miképp tekintett – le ránk! Csak a Merániakra néz... Istenemre leg-/ alább csak egy vidám tekintetet/ mutatna hát, ha szívből is; nem esne/ olyan nagyon szívére a' Magyar-nak!”

Gertrudist és Biberachot hasonló mondatok és gesztusok jellemzik, gondolatmenetük is szinte azonos, amikor Melinda könnyeiről van szó. Biberach cinikusan állapítja meg, hogy „Nevetni; vagy pedig/ könnyezni, az mind egy az Aszszonyoknál”, Gertrudis pedig így feddi Ottót az I. felvonásban 12. jelenetében, Melinda durcás távozása után: „Sír is/ ...És/ te Rólla még is le akarsz mondani?/ nem esmered tehát az aszszonyi/ szívf' gyengeségeit? sem a' hanyatló/ Virtusnak e' fogásait?.../ ki ekkor/ is még lemond, az oktalan – bolond.”

Mindkettejüknél többször előfordul a helyzetfelmérő, latolgató „utánanézés” gesztusa. Gertrudis a 11. jelenetben „az Udvari Aszszonyokkal (megjelen, 's hol a bosszús Melindát, hol 'a magát feltalálni nem tudó Ottót nézvén, egyj ideig megáll hátulról...” Melinda illetlen elsietése után a királyné „ajakát harapva néz utánna”, s ebben a tekintetben nemcsak a bosszúság, a sértett hiúság, hanem a helyzet mérlegetése is benne van, mert a királynőnek meg kell mentenie tekintélyét az udvariak előtt. Biberach ugyanezt a helyzetelemzést végzi el, amikor a 6. jelenetben, miután tudomást szerez a nagyrú hazatértéről, Ottó szavaira „fagyossan elmosolyodik, 's futva azon ajtóra veti szemeit, mellyen Bánk elment”, vagy amikor a III. felvonásban Bánk berohan a kis Somáért a szobába, s Biberach Bánk után nézve azonnal tisztába jó a helyzettel, az események lehetséges alakulásával.

Végül önjellemzésében, vallomásában Gertrudis is, Biberach is személyiségének értelmi vonásait emeli ki. Biberach az „emberi vakságból” élő tanulságot, Gertrudis az ést és akaratot, melyet a „leg-ostobább köntösben is annyira/ szenté teremteni” óhajt, „hogy azt egy egész/ ország imádjá”.

Gertrudist a dráma során négyen is megkísérlik kibillenteni értelmi egyensúlyából: Pontio di Cruce levélben, majd Melinda, Mihál és Bánk, de egészen a gyilkosság pillanatáig sorra kudarcot vallanak. „Tekénsd magad – tekénts országodat” – könyörög neki Mihál. Hivatkozik ősz hajára, az időközben kint összegyűlt tömegre, ám Gertrudis egy pillanatra se habozva így válaszol: „Lássák, és irtózzanak – /Gertrudis ingadozhatlan' áll.” E szilárdság mögött ott húzódik ugyan a halál sejtelme: Mihál távozása után kinéz az ablakon, és az elmúlást idézi számára a lenyugvó nap; Bánk beléptekor „remege néz a' földre” majd amikor Bánk elmondja: „Való, hogy én házas vagyok;/ de Hitvesem nincsen –”, a királyné „egy ideig nézi, végre elsiet”; a rezignáció, a harag, az átsuhanó félelem azonban csak futó hangulat az akaratlan, önbizalommal, tekintéllyel és nőiségének tudatával felvértezett királyné lelkében. Pedig Bánk magát megalázva esedezik Mihálért: „tekénts-ki, kérlek!... csak egyj tekintet!” Ő maga el is lágyul, először és utoljára a drámában „szemeit törli”. Gertrudis ezt az érzelmi gesztust az értelemre való hivatkozásnak is vehetné, mert e jelenet után már Bánk nyílt vádjai következnek, először érzelmi-indulati síkon, kezdve az igazság és igazságtalanság általános megfogalmazásával, a becsület „kipörkölt szemeivel”, majd időben és térben egyre közeledve Gertrudis személyéhez, az országban látottakkal, saját vakságával és látásával, az előszobában látott Mihállal, végül a Gertrudis termében lezajlott bujjázkodással folytatja. Ám mind-

ezeket az érzelmi indokokat mellőzve kész egyezkedni Gertrudisszal: sáfítsa el az udvarban a botrányt, akkor letérdelni is hajlandó lesz előtte. A királyné azonban, mint mindig, amikor észérvekről van szó, otthonos talajon érzi magát, s nemcsak visszautasítja Bánkot, hanem meg is sérti, úgyhogy az újra az érzelmek befolyása alá kerül. Most ő vág vissza Gertrudisnak, megátkozva hazáját, s végre kibillentíti őt az értelem egyensúlyából, kicsikarja az érzelmi reakciókat. Gertrudis ebben az állapotban ragad tört, s Bánk szintén az érzelmek befolyása alatt csavarja ki kezéből. A tragédia az érzelmek diadalával jut csúcspontjára.

Gertrudisszal és Biberachhal ellentétes póluson helyezkedik el a másik szereplőcsoport, Melinda, Mihál, Petur és Tiborc. Petur kivételével – akit társadalmi rangja és jelleme visszafojtottabb, könnyekig el nem jutó reakciókra kötelez, úgy érzelmi magatartása lázas, szaggatott átkozódásban és felfokozott cselekvési vágyában nyilvánul meg – a másik három szereplőben van valami a gyermekek naivságából és érzékenységből. Melindánál Katona az „együdüséget”, az udvari intrikákban való járatlanságot hangsúlyozza; Mihálra Petur mondja, hogy „A' vének olyak mint a' gyermekek, / kik mindenért sírva fakadnak”; Tiborc, a patriarchális társadalom „gyermeke” így kiált fel Bánk ígéretere: „Igen – kedves szomszédok! *éll még Bánk, Atyánk...*”

E szereplők a dráma érzelmi szintjének képviselői, a könnyek kezdettől fogva jellemzik őket, Bánk érzelmi világának is ők a forrásai, előhívói, mert pusztá létükkel, a rájuk és ellenük irányuló eseményekkel kételyt, vívódást, ingadozást idéznek elő benne. Az egész csoportra, de különösen Melindára ugyanaz vonatkozik, mint Gertrudisra, hogy nem tud alkatán, beállítottságán felülkerekedni. Világképe ugyanolyan véglegesen érzelmi jellegű, mint ahogyan Gertrudisé értelmi, s ha ingadozás fel is merül benne, az – éppúgy, mint a királynénál – szigorúan e világképen belül marad. Melinda eljut a „látásig” az Ottóval és Gertrudisszal folytatott párbeszéd után, sőt idézi a személyes szférának egy dráma előtti, Bánktól tanult, harmonikus egységét is: „Szabad tekintet, szabad szív, szabad / „Szó, kézbe kéz, és szembe szem”, de e „látás” nem ösztönzi radikális lépésre, reakciói jellegzetesen érzelmi maradnak, különben sem a királyné elől nem sietett volna el illetlenül, sem a János-áldást nem fogadta volna el.

Szauder Józsefnek a kettőségek szubjektív és általános szintjéről szóló tanulmánya alapján Melinda és Mihál – aki egyébként béktörő szándékával az intrikus Biberach ellentéte –, Bánk számára a magánélet, az egyéni szféra, Petur és Tiborc pedig egy szélesebb körben, a nemzet szintjén jelentik az érzelmek kiinduló- és célpontját. Bánk érzelmi befolyásolása Petur, Tiborc és Melinda részéről mindig az értelem elleni merénylet, cselekvésre szólító felhívás. A „látásra” való gyakori felszólítás nem a helyzet felismerésére, felmérésére vonatkozik, mert ezek a szereplők tudják, hogy Bánk ugyanúgy érti a körülötte folyó eseményeket, mint ők. Cselekvést várnak el tőle, de ismerve őt azt is sejtik, hogy a tettehez leggyorsabban az érzelmi szint működésbe hozásával lehet eljuttatni. Bizonyos önkéntelen, nem rossz szándékú cselekvés ez az ingadozásra hajlamos Bánk ellen, aki alkatából, jelleméből eredően megfelel annak a romantikus típusnak, melyet Szauder József Kölcsey kapcsán fogalmazott meg: Szauder szerint ugyanis a romantikus zseni vagy romantikus lélek fogalma elsősorban szenvedést, a kettőségek-ből és a kettős irányítottaságból kifolyó tépelődést jelent.<sup>5</sup> Bánk e definíció szerint mélysegesen romantikus lélek: az Ottó-féle lovagias-szentimentális stílustól és modortól távol



tiszta, egyszerű és egyenes jellem, de az értelem és érzelem kibillent harmóniájával. Egész drámai szerepe e harmónia visszaállításának vágyából ered, s ha a dráma és Bánk modernségének okait akaránk kutatni, az elsősorban itt lenne keresendő: a felborult belső egyensúly helyrehozásának kétségbeesett és túlfokozott kísérletében, melyet nevezhetünk romantikusnak, de akár általános emberinek is.

Sok tanulmány foglalkozik a dráma nyelvezetének kérdésével, ennek elsősorban homályos, sűrített, képszerű jellegével. Az értelem-érzelem konfliktusának szemszögéből azonban a nyelvezet már csak következménye egy mélyebb, lényegesebb modernségnek, Bánk bán alkatának és harmóniaigényének. Bánk vívódásaihoz egyszerűen nem illett volna sem a szentimentalizmus, sem a nyelvújítás szótára. Csakis ez az Arany-féle „stílustalanság”, művészi egyszerűség lehetett a banki szövegek jellemzője, ellentétben Ottó mondataival, mint ahogyan Ottó mindenestől ellentéte Bánk bánnak. Nemcsak cselekménybeli szerepével, hanem azzal is, hogy míg Bánknál az értelem és az érzelem felfokozott mértékben van jelen, Ottónál mindkettőnek teljes hiánya tapasztalható.

Horváth János a dráma szerkezetét vizsgálva kimutatja Bánk belső küzdelmeinek szakaszait, a lelki egyensúly felbomlásának és látszólagos helyreállításainak folyamatát:<sup>6</sup> Az értelem-érzelmi konfliktus hullámmása nagyjából követi ezt a nagy ívű szakaszolást, de a belső küzdelem ezeknél sokkal vibrálóbb, sokkal kisebb periódusokat foglal magában. És van egy fogalom is, amit fel kell bontani Horváth János elemzéséből, ez pedig az „indulat” fogalma, mely az érzelmi szféra szinonimája lehetne, viszont volt szó már arról, hogy az érzelmi szféra is több, egymással természetellenesen szembekerült tartományra hullik szét: egy személyes, egyéni szintre, vagyis a Melindához fűződő érzelmekre, a nemzeti érzelmek szintjére és az ennél is általánosabb, a mítikus képzetek által kiváltott érzelmek szintjére.

Az értelem-érzelem konfliktusa Bánk bánnál tehát nem a nemzeti-egyéni ellentétpárt fedi, hanem azt a dilemmát, hogy az értelem és a különvált érzelmi tartományok egységét, harmóniáját vajon milyen irányból, milyen cselekvés vagy nem cselekvés által lehet visszaállítani.

Harmónia ugyanis a színen megjelenő Bánkban már régen nem létezik. Bejárta az országot, mindenütt „jajt s bánatot” talált, titokban hazahívják, s azonnal Melinda nevével fogadják. Az értelemnek nincs is ideje arra, hogy a látott eseményeket, jeleneteket összegezze, mert az egész sor érzelmi ráhatás útját állja a gondolatnak. Erre az érzelmi zuhatagra válaszul hangzik el a monológban a „tündéri láncok” széttépésének igénye, a „mindentudás égi cseppjeiért” való esedezés. Bánk a harmónia utáni vágyat fogalmazza meg, amikor az érzelmi zűrzavarból kijutni igyekezve arra biztatja lelkét, „Úgy állj meg itt, *pusztán*, mint akkor, a' / midőn az Alkotó szavára a' / reszketve engedő *Chaos* magából/ ki-bocsátja”. Gondolatait a kozmikus, mítikus teremtményképzetre rájátszva indul a nagy próbatételre. Csakhogy már útnak indulása is paradoxonnal kezdődik. „Világot, itt! Világot” – mondja az értelemre hivatkozva, de így folytatja: „A setétben/ ólálkodókhoz elmegyek”. A „látást”, a megértést, a káosz megszüntetésének feltételeit azoknál kell megszereznie, akiktől érzelmileg az előbb visszariadt.

Ettől kezdve fonatosan, egymást váltogatva, egymásból következően jelenik meg a személyes és nemzeti érzelmek egymással és az értelemmel folyó küzdelem. Peturt logikus érvekkel igyekszik meggyőzni, végül mégis érzelmi síkon győz, az Endre királlyal

való önazonosítás folytán. Ezt a győzelmet azonban semlegesítik Tiborc érzelmi indíttatású, de Bánk értelmére ható igazságai. Amikor Melindát felemeli a földről, talán az oldalajtóból látott jelenet hatására szánni, sajnálni tudja. De elég egy pillanat, míg „merőn néznek egymásra”, hogy a kétségek újra felülkerekedjenek. A romantikus drámák eszköztárába sorolt kép: „Mint Vándor a' Hófúvásokban, úgy/ Lelkem ingadoz határtalan/ kétség között, s eszem egyj nagy Óceánban/ lebeg, veszejtve mindcn csillagot.” – tragikusan őszinte és igaz lesz, ha annak a pontnak tekintjük a drámában, amelyben Bánk számára végleg megvilágosodik, nincs esélye, nincs módja a harmónia újratemtésének. Ezért a világ összeomlásának ugyancsak mítikus képzeletű szövegébe: „Nap! küld oktalan Phaëtonod’, hogy a’/világot őszve meg-meg őszve rontván,/ pörköljön engem’ is pokolra le!”. E kozmikus pusztulás-kép után Bánk semmi ellenállást nem mutat az események folyásával szemben. Biberach figyelmezteti is: „Bán! örülést mutat tekinteted.” Bánk önmagát is, Melindát is átengedi az események sodrásának – „Menj, menj – mondja neki –, hová a’ Történet viszen!”, s ebből az állapotból, valamint Gertrudisnak a konkrét helyzetek iránti érzéktelenségéből fakad magának a gyilkosságnak a jelene. Az értelem a gyilkosság előtt már a cselekvési szándék szolgálatában, annak igazolására gyűjti egybe a dráma folyamán különböző személyektől elhangzott érveket. Ezekben a vádakban újra összefonódnak – egy pillanatra – a nemzeti és személyes érzelmek. Az „Itten Melindám, ottan a Hazám” problémája egy pontban sűrűsödik össze, de mert ez a részharmonia kizárja az értelmet, a gyilkosság után fel is bomlik újra, hogy mindkét érzelem – a személyes is, a nemzeti is a maga mozgási pályáján tragédiába torkolljon. Nem abba a tragédiába, amely a drámában Gertrudis halálával éri el tetőfokát, hanem Bánk harmóniateremtési kísérletének végleges kudarcába.

Sok szó esett a dráma kapcsán akörül, hogy Bánk milyen téren vesztes, vajon nemzeti vagy szerelmi drámáról van-e szó, s hogy az erkölcsi győzelem végül kinek az oldalára kerül. Ennek egyik lehetséges megoldása akkor mutatkozik meg, ha az ötödik felvonásnak azt a fonák helyzetét tekintjük, amely az értelem-érzelem konfliktusának eddigi alakulásából ered. Endre előtt Bánk ugyanazokat az érveket tünteti fel logikusnak, melyeket ő maga Peturnál ésszerűtlennekként elvetett. Említi a polgárháború lehetőségét, az éhező népet, az idegenek életmódját stb. És Endre király ezeket a vádakot elfogadja az *értelem* érveiként. A király, aki az érzelmi felindultság igen erős jeleivel lép a színpadra, s az udvarnok azt is elmondja róla, „a’ Lováról is le fordúlt”, majd észreveszik a szolgák: „Sír a király”, egy Bánk bánéval ellentétes belső folyamat során, értelmi önkontrollal, „látással”, „belátással”, a személyes érzelmet, fájdalmat szublimálva megteremti a maga, de a nemzet számára is az új harmónia lehetőségét. Ő az, aki Bánk számára is lehetővé tenné a harmóniát, a belső egység helyreállítását, vagy úgy, hogy büntet, s Bánk e bűnhődésben békélne meg önmagával, vagy úgy, ahogy tette, értelemmel igazolja Bánk érzelmi eredetű cselekedést. Úgy tűnik tehát, a dráma végén Bánk számára megvalósíthatóvá válik az annyira áhított harmónia, itt azonban ennek egy nemzetinél is magasabbrendű akadály állja útját: Melinda halála (melynek oka érzelmi eredetű, mert Ottó bosszúból öletti meg) Bánk számára azon a mítikus-kozmikus szinten gátolja meg az egyensúly megteremtését, amely eddig is – a káosz és a kataklizma képzetével állandóan ott húzódott a dráma háttérében. „Nincs a’ Teremtésben vesztes, csak én” – mondja Bánk a királynak, de Endre még nem tud neki ezen a szinten válaszolni, szavai itt még

inkább érzelmi színezetűek: „Mostan érzi veszteségemet. /ő boldog ember! enyhülést szerezhet”. A két veszteség összemérhetetlenségének már nem is Gertrudis bűnösségének vagy ártatlanságának eldöntéséről van szó, hanem a harmónia visszaállításának képességéről vagy kudarcáról. Bánk szavaira az azonos rangú válasz a dráma legvégén, Endrének a Teremtőhöz való fordulásában hangzik el: „jól értelek; ki vetted a' kezemből/ pálczámat; – én imádlak! – Így magam / büntetni nem tudtam.”

Endre személyében és személye által a drámában helyreáll az egyensúly. De azok nélkül a szereplők nélkül, akik ezt a harmóniát megbontották. Gertrudis, Ottó, Biberach, Petur eltűntek a színről, s kimarad az újjászülető rendből Bánk is, hiszen „az Angyal, mely jegyezte” botlásainak számát, „félre fordított / könnyes tekintettel törölte-ki” nevét „az Élet’ könyvéből”. Az *élet könyve*, a teljes, minden értelmi és érzelmi szintet átfogó, legbelsőbb emberi megrendülésnek a metaforája. Bánk veresége ezért nem nemzeti, erkölcsi vagy érzelmi, annál sokkal mélyebb és általánosabb.

S végül fájdalmas és megrázó annak a szereplőnek a távozása is, aki valójában áldozata és részben eszköze volt a harmónia megszűnésének. Melinda felravatalozásában a színpadon ezért a lírai elem dominál. Halálának elismerése fokozatosan történik, mint később Arany *Varró leányok* című balladájában, s ezt a líraiságot szolgálja a pársztorstp egyre közeledő hangja is.

A dráma Melinda könnyeinek, szép szemének emlegetésével indul, Bánk látni akarásával folytatódik, s végül Endre látásával és Bánkot az élet könyvéből kitorló angyal könnyeivel zárul. A szemnek mint értelmi és érzelmi motívumnak tehát konfliktusteremtő szerepe van a műben. A *lásd, látod, tekénisd, nézd* felszólító és rámutató formája felhívó, a tragédia létrehozására vagy meggátlására irányuló szerepet tölt be. Hamis vagy igaz érzelmi reakcióként a *könny*, a *srás* kapcsolódik hozzá. Dramaturgiailag többször sűrítő, beszédpótló gestusként alkalmazza Katona a nézést, például Mikhál Gertrudis előtt „néhányszor előre vont hajfűrtyeit nézván; viszza veti”. Fontos szerepe van a motívumnak a szereplők elrendeződésének, egymás közti viszonyainak megállapításában. Az értelmi irányfotottság szerint Gertrudis és Biberach kerül egymás mellé, velük szemben Melinda, Mikhál, Petur és Tiborc az érzelmi szféra képviselői; a két csoport között Ottó áll, akit egyik reakció sem jellemez különösképpen, és Bánk, akinél mindkét irányfotottság erős, és mindannyiuk fölött helyezkedik el Endre, aki helyreállítja a két szféra megbomlott rendjét.

Így végső soron a szem motívuma vezet el bennünket a dráma mélyrétegéhez, a harmónia kérdéséhez, amely egyéni, nemzeti és mitikus-vallásos szinten, a világmindenség szintjén az értelem és érzelem egymásba símuló egységét jelenti Bánk és Katona számára, akárcsak Kólcsey, Vörösmarty vagy később Petőfi és Madách boldogságkereső hőseinek a számára.

Van a szem motívumának még két fontos, de nem közvetlen drámaalakító szerepe a műben. Az egyik a *látvány*, a másik pedig a látvánnyal ellentétes tartalmú *látomás* hatása a szereplőkre.

A *látvány* azt a három állóképszerű pillanatot jelenti, amely összefoglalja a dráma érzelmi szintjének szerkezetét: az első ilyen pillanatkép, amit Ottó Melinda kezét a homlokára szorítja, a második az a látvány, amely a zendülők elé tárul, amikor Petur lerántja a leplet a pajzsokról, a harmadik pedig a dráma végén Gertrudis ravatala. Mind-

három kép arra hivatott, hogy cselekvésre indítsa egy-egy szereplőt. A látvánnyal ellentétben a cselekvés meggátlását szolgálják a drámában Shakespeare-i módon nem materializált, csupán a szereplők emlékében felidéződő látomások. Melinda előtt Bánk jelenik meg, Petur előtt az atyja sírjánál lejátszódó jelenet, s Endre is haldokló atyjára emlékezik, amint emberséges uralkodásra inti.

Velük szemben Bánknak nincs ilyen támasza az érzelem és értelem konfliktusában, noha ő az, aki – másokra vonatkoztatva – a legtöbbet hivatkozik az értelemre. Bánk látomásai alapvetően érzelmi jellegűek, cselekvésre ösztönzőek: az is, ahol Petur a kincsekkel hivalkodó királynéira emlékezteti, az is, ahogy Melinda és Ottó közti jelenetet látja magában lezajlani, s végül az az emlék is, amely Tiborc sebhelyes homlokának láttán idéződik fel benne.

### Jegyzetek:

1. Sőtér István: *A teremtés vesztese*; S. I.: *Az ember és műve*. Bp. 1971. 180-211. l.
2. Szauder József: *Géniusz száll...*; SZ. J.: *A romantika útján*. B. P. 1961. 224-247. l.
3. Uő.: *A magyar romantika kezdeteiről*. Itk 1961/6
4. Sőtér István: i. m.
5. Szauder József: *Géniusz száll...*; SZ. J.: *A romantika útján*. BP. 1961.
6. Horváth János: *Katona József*. Bp. 1936. 224-247. l.

Tanulmányok, 24. füzet, 1991.

## OROSZ LÁSZLÓ

### A BÁNK BÁN ÚTJA 1848. MÁRCIUS 15-ÉIG

A *Bánk bán* 1815-i első kidolgozása a kolozsvári drámapályázaton, ha egyáltalán ott volt, nem keltett figyelmet. Átdolgozott, végleges szövegét 1819-ben a cenzor nem engedte eladni. Az 1820 novemberében nyomtatásban megjelent drámát kevesen olvasták. 1833 februárjában került először színpadra Kassán, de annyira visszhangtalanul, hogy bemutatójáról az irodalom, és színháztörténet csak 1921-ben szerzett tudomást, amikor előkerült a színlapja. A kassai előadást hat év alatt mindössze hat követte, a következő hat és fél évben, 1839 márciusától 1845 novemberéig a fővárosban egyszer sem játszották, ismereteink szerint vidéken is csak háromszor, 1842- Kolozsváron, Marosvásárhelyen és Győrben. 1845. november 1-jei nemzeti színházi felújítását azután 1848. március 15-éig, alig több mint három év alatt tizenhat újabb előadás követte a Nemzeti Színházban, csaknem húszezren nézték meg, az akkori Pest-Buda lakosságának mintegy tíz százaléka.<sup>1</sup> Bemutatták, játszották ezekben az években számos vidéki városban is. Mint Gyulai Pál írta: „Úgy szólva minden vita nélkül a legjelesb magyar tragédiává emelkedett [...] Egész 1848-ig a legkedvesebb eredeti darabja volt a fővárosi és vidéki színpadoknak.”<sup>2</sup>

Mi volt az oka lassú érvényesülésnek, majd viharos sikerének? Horváth János szerint ez „a remekműben magában rejlik. Túlzásig menő drámai objektivitása színpadra és pedig csak kiváló színészek kezébe predesztinálja; viszont lélektani részletezése tanulmányyszerű belemélyedést, olvasást igényel. Lélektani remeklésének tömérdek finomsága nehezen érvényesül a vastag vázlatához szokott színpadon, viszont olvasva csak élénk színpadi fantázia előtt tárja fel drámai kiválóságát. Csak olvasás és előadás sokszoros, egymást támogató körforgása értethette meg apránként egész rendkívültségét. Ahhoz idő kellett.”<sup>3</sup>

Horzák kell tennem: Horváth János szerint a *Bánk bán* értésének ideje csak Arany János és Gyulai Pál tanulmányával jött el, sikerét az 1840-es években annak köszönhette, hogy félreértették, politikai célzatosságot magyaráztak bele. Véleményét lényegében elfogadva ezúttal nem a műben rejlő okokat, csupán az érvényesülést előbb gátló, később segítő körülményeket kívánom röviden vizsgálni: a cenzúrát, a színészek fölkészültségét, a színpadi szöveg alakulását és a közönség ráhangolódását a műre.

A cenzor Katonának két *Bánk bán* előtti drámáját, az *Aubigny Clementiát* és a *Ziskár* eltiltotta a színpadtól. Eleve számíthatott arra, hogy *Bánk bán*ját sem engedik előadni már csak tiltott tárgya, fejedelmi személy meggyilkolása miatt sem. A budai

cenzor még 1794-ben betilott egy német nyelvű Bánk-drámát, amelynek I. E. betűjeldő szerzője valószínűleg *A magyar játékszínt* kiadó Endrődy János volt.<sup>4</sup> Kisfaludy Sándor és Horváth József Elek nem merete nyilvánosság elé vinni Katonával közel egykorú Bánkdrámáját, Grillparzer mintegy tíz évvel későbbi, túlzásba vitt lojalitású feldolgozását is elsüllyesztették Bécsben. Katona minderről nem tudott, de láthatóan kerülni kívánta a cenzúrával való összeütközéseket. Mint a drámája elé tett Jegyzésből kiderült, Bertholdot, a kalocsai érseket tartotta Bánk felesége csábítójának, mégsem a főpapot, hanem bátyját szerepeltette a drámában. A királynéről is azt írta a Jegyzésben: „Csak mély tiszteletre méltó állapotja az, mely engem valamennyire méltóságára kényszerített.” Miközben Peturja a történelemben jártos néző/olvasó előtt világosan az Aranybullát követeli, beleegyezne ennek eltörlésébe is, nyilván azért, mert Katona arra gondolt, 1687-ben eltörlték ennek ellenállási záradékát (II. 226–232). Mint dramaturgiai tanulmányának a cenzorral vitatkozó részéből kiderül, úgy gondolta, hogy a történelmi hűség, a múlt hiteles feltámasztására való törekvés elegendő annak kivédésére, hogy a cenzor a jelennel való hasonlóságot keresse. A Peturtól felsorolt sérelmek rendre megtalálhatók legfőbb történelmi forrásában, Katona István *Historia Criticájában*. A dráma németellenessége sem a függetlenségi törekvést kísérő ébredő nacionalizmus megnyilvánulása, mint a cenzor hibette: a Katona Istvántól idézett Jan Dlugosz 15. századi lengyel történetíró mutatta be így a királyné meggyilkolására vezető összecsukvés okát: „András, Magyarország királya, felesége, Gertrudis tanácsára több németet Magyarországra hívott, és velük a magyarok várait és erődményeit megostromolta, s az állam tisztsegeit is, mellőzve a magyarokat, németekre bízta”.<sup>5</sup> Elgondolkodtató az is, nem a királyné megölésének a hatását igyekezett-e visszafogni Katona, amikor Bánkot mintegy kiléptette a dráma erőteréből ezt mondatva vele: „Vége! volt-nincs; de ne tapsolj Hazám” (IV. 591).

A cenzor természetesen nem a történelmi hűséget mérte, arra bizonyára nem is volt felkészülve, hanem a várható hatást. Inkább engedékenyek, mint szigorúnak mutatkozott, amikor 1819-ben csak az előadást tiltotta meg, a dráma kinyomtatását engedélyezte. Három év múlva meg is rótták ezért.<sup>6</sup> Bizonyára közrejátszott ebben a változó politikai helyzet: az 1820-i nápolyi forradalom leverésére a király újoncok állítását rendelte el, ezt azonban a megyék sorra megtagadták. A cenzúra szigorodásának jele volt az is, hogy 1820-ban a király megtiltotta a liberális szellemű külföldi szépirodalmi lapok behozatalát a monarchia területére.

Az 1833-i kassai, 1834-i kolozsvári, 1835–36-i három budai és az 1836-i debreceni előadást bizonyára a nyomtatott példány alapján engedélyezték. Az 1839-i pesti előadás szövege megjárta a cenzúrárt, erre utal az előadás Melindájának, Lendvayné Hivatal Anikónak emlékeztetése Petur megnyírbált beszédére.<sup>7</sup> Az 1845-i felújítás ismét beleütközött a cenzúrába. A Központi Könyvbíró Szék a betiltására hajlott, de nem merete vállalni a felelősséget, a nádorhoz és a Helytartótanácsához fordult. A megyék önkormányzatát korlátozó adminisztrátori rendszer miatt feszült volt a politikai helyzet. A fővárosi ellenzékietek tömörítő Nemzeti Körben a radikálisok vették át a vezetést. A Helytartótanács bizonyára úgy vélte, hogy az ellenzéki közhangulatot most már jobban színtaná a betiltás, mint a várható színházi hatás, ezért úgy döntött: „A bírálati szempontból netalán szükségesnek találandó kihagyások és módosítások melletti újabb előadása nem ellenezte-  
tik.”<sup>8</sup>

Nincs hiteles adatunk arra, mit húzott a cenzor a *Bánk bán* 1839-i és 1845-i előadásának szövegéből. Fönmaradt ugyan az 1845-től a kiegyezésig használt nemzeti színházi sűgőkűnyv, de az ebben található, különféle frűeszkűzűkkel vűgrehajtott szűmos politikai indftűkű hűzűs tűbbsűge az 1860-i, rűnk maradt cenzori utasftűsűban kűveteltekkel egyezik. Persze valűsűfnű, hogy az akkor aggűlyosnak tartott rűszek kihagyűsűt műr 1839-ben meg 1845-ben is elrendeltűk. Įgy az I. felvonűsbűl bizonyűra el kellett hagyni Biberachnak a zsarnoki hatalom természetűt leginkűbb jelleműzű mondatait, a II.-bűl a kirűlynű elleni űsszeeskűvűs szűmos okűnak felsorolűsűt, a III.-bűl Tiborc panaszűnak tűbb rűszletűt, a IV.-bűl a kirűlynűt leginkűbb sűrtű mondatokat.<sup>9</sup> A *Bánk bűnt* azonban nem lehetett oly műrtűkű megcsonkftűtani, hogy megnyirbűlt szűvegevel is ne igazolta volna az elnyomű hatalom fűlelműnek indokoltsűgűt. A kivűltott indulatok jellemzűsűre a forradalomtűl visszarettenű Szűchenyi naplűbejegyzűsűt idűzem az 1839. műrcius 23-i elűdűsűt utűn: „Felfoghatatlan hogy a kormány hogy engedhet ilyen esztelensűget jűtszűni. – Rossz, veszedelmes tendencia.”<sup>10</sup> Szűchenyi nem olvasta a *Bánk bűnt*. Ha elműlyedt volna benne, Bűnk űllamfűrűűi felelűssűgűt s ebbűl kűvetkeűzű kűtsűgeit bizonyűra megűrtűssel fogadta volna. Reagűlűsa azt mutatja, hogy a szűnhűzi elűdűsűsű keltette hatűs az ellenpűlusra szűrtftűja azt, aki nem osztozik ebben. Az űltala lűtott elűdűsűsűban – mint szűnpadon kűsűdbb is annyiszor – Bűnk vűvűdűsa kűvetkezetlensűgűnek, gyűngesűgűnek tűndűhetett fel. Vűrűsmarty azt írta errűl az elűdűsűsrűl: „Legkeveűsbűbe sikerűlt Bűnkűban caractere, kiben nem lűtjuk azon szűlűrdűsűgűt, mely az űltala elűkűvetett merűsz s nagy felelűssűgű tethűz kűvűtantik.”<sup>11</sup> Lehet, hogy műr ezen az elűdűsűson is kimaradt Bűnk szerepűnek nűhűny olyan kulcsmondata, amelyet az 1845-i sűgűkűnyvbűl kihűztak: „Az űlftűket, s a Nyűgodalmakat kockűra tűgyűk Polgűr tűrsainknak, kik, mint Szűlűdűnk, bennűnket is tűplűltak!” (II. 257–260); „Kirontyuk a korlűtokat, – lezűzzuk a jű-barűt, ellensűget”; űs aztűn ha cűlra űrtűnk, sűrűni kell csak” (III. 243–245). Fűltehetű, hogy a cenzűra csonkftűsűsűnak hatűsűt a szűnhűz ellensűlyozni tűrekedett a sűjűt hűzűsűsaival, Bűnk kűtsűgeinek visszafogűsűsűval.

*Eppur si mouve* című regűnyűnek A vűl-űton című fejezetűben Jűkai az egyik szereplű, Bűrcűzy szűvaival lehangolűan mutatja be, mi tűrtűnnűk Jendűy drűműjűval szűnűszek kezűn. Nem kűtsűges, hogy a *Bánk bán* jűtsűsűsűnak buktatűrűl van itt szű. A szűnűszek kűptelenek jellemeit fűlfogni, visszaadni, megszokott sablonjűkkel helyettesftűk űket. A *Bánk bán* elűsű elűdűsűsűrűl kűszűlt gyűr szűmű űs szűksűzavű kritika szűmos kifogűsa szerint a szűnűszek valűban kűszűletlenek voltak műltű eljűtsűsűsűra. A jellemek sablonnű valű leegyszerűsftűsűsűre vall, hogy a Honművűsz kolozsvűri tudűstftűja Bűnkűt derűk honftűnak, de hevűtűl elragadtatott kirűlynűgyilkosnak, Gertrudist bűszkűnek, Melindűt megcsalott nűnek, Ottűt szűljű csapongű fűzelkedűnek nevezi.<sup>12</sup> A műsűdik budai elűdűsűsűrűl beszűmolva ugyancsak a Honművűsz szűvű teszi, hogy „nemzeti darabjűnkűt a szűnűszek azon rűszekűben is, hol szűksűgtelen s a dolog természetűvel ellenekűz, helyben nem hagyhatű pathosszal, pattogűsan űs lűrműsan szoktűk adni.”<sup>13</sup> Bartha Jűnost, aki műr Kassűn is jűtsűzta Bűnkűt, a harmadik budai elűdűsűsű cűmszerepűben įgy jellemzi ugyanez a lap: „Sajnálni lehet, hogy e ritka s megrűzkűdtűtű organummal bűrű szűnűsz ezt szűvalűsnak űrnyűklataira nem szokta hasznűlni, sűt mint ma, annak rendkűvűllű erejűt egyrűrűnt hasznűlja a lűgyabb űs szokott tűrsalkodűsű hangűt kűvűnű jelenetekre is.”<sup>14</sup> Bűrműlyen alacsony szűnvonalűűak lehetek azonban a *Bánk bán* elűsű elűdűsűsű, bűr-

mennyire készületlenek, csupán külsődleges eszközökkel hatni kívánók a szereplői, műbatalan érdemük, hogy a drámát ők mentették meg a színpad számára. Az első előadások ugyanis színészek kezdeményezte jutalomjátékok voltak: a kassai Udvarhelyi Miklósé, akinek Katona még 1816-ban felolvasta drámájának első kidolgozását, s aki elsőként nevezte a színlapon „minden módon remek”-nek a *Bánk bán*; a kolozsvári Egressy Gáboré; az első budai előadás Kántornéé; az 1839-i újra Egressyé, aki azután a dráma megszállott hívévé szegődött, a Honderű egyik karikatúrája szerint házalóként ajánlgatta a *Bánk bán*t fűnek-fának szerte az országban; az 1845-i pedig Lendvay Mártoné. Az 1840-es évek közepére jelentősen emelkedett a Nemzeti Színház játékszínpadja. A *Bánk bán* címszerepében, mint más ekkor játszott darabokban is, a két vezető színész, Lendvay és Egressy vetélkedett egymással. Eltérő alkatuk, egyéniségük és szerepfelfogásuk Bánk megformálásának bizonyos mértékig máig ható kettős hagyományát teremtette meg. A Honderű kritikusai így összegezte több előadásból leszűrt tapasztalatait: „Egressy úr oly jellem festésében, mellynek alapszínezete *nyugodtság*, kétségkívül erősb, mint Lendvay úr, de ha egyszer az indulat föl van zaklatva, ha a lélek viharzik, ha a szív föllázadott, s stadiumban már E. úr – sit venia – *láthatatlan*. [...] Az első felvonásokban Egressy úr kétségkívül jobb L. úrnál [...] Ellenben a darab második felében, kivált a 4-dik és 5-dik felvonásban Lendvay úr jóval túlhaladja bajtársát, [...] s ha akár egyik, akár másik szerepvivő egymás előnyeit önmagában egyesíthetné, Bánkot tőlük látni valódi műélvé lenedne.”<sup>15</sup> Az Életképek kritikusai hasonló meglátással Lendvay Bánkja mellett dönt, mivel szerinte Egressy kiszámítottan értelmező játéka mellőzi a bensőséget.<sup>16</sup> A kritikából kiolvashatóan az 1920-as években Ódry Árpád Bánkja felelt meg Egressyének, Bákó Lászlóé és Kürti Józsefé Lendvayének, az utóbbi évtizedekben többé-kevésbé hasonló különbség volt Sinkovits Imre és Bessenyei Ferenc Bánkja között.

Az első előadásokon föltehetően teljes vagy megközelítően teljes szöveggel játszották a *Bánk bán*t. Az 1835-i budai előadást fárasztóan hosszúnak ítélte a Honművész, s javasolta, hogy a „negyedfél óráig elnyúlt” darabot „legalább egy Órával” rövidítsék, kihagyva belőle a hosszú elmélkedéseket, elbeszéléseket. Javaslatait megfogadták, az 1845-i sűgőkönyv a dráma szövegének mintegy ötöd részét elhagyta, kisebb szövegrészek mellett az Előversengést, az I. felvonásból Simon és Mihál jelenetét (a hét ikerfiú történetét), a IV-ből Mihál elbeszélését Spanyolországból való menekülésükről, Bánk elmélkedését az asszonyi erkölcsről s a királyné halála után történtek jelentős részét, az V. felvonást pedig kisebb-nagyobb kihagyásokkal mintegy kétharmadára rövidítették.<sup>17</sup> A kihagyott részek többségét, kivéve a Hevesitől 1930-ban helyreállított Előversengést, máig is többnyire elbagyják a *Bánk bán*-előadások, mondhatni tehát, hogy a Nemzeti Színház dramaturgiája 1845-ben létrehozta a *Bánk bán* színpadi változatát.

Az 1830-as évektől a színházi törzsközönség jelentős részét pesti joghallgatók és jurátusok alkották, továbbá, főként a 40-es években a belőlük kikerült ügyvédek, hivatalnokok és más értelmiségiek.<sup>18</sup> Ez a közönség mindenekelőtt a politikára volt fogékony a szerveződő ellenzéki párt elkötelezett híveként. Nem esztétikai, hanem politikai élményt várt a színháztól. Várakozását igazolta a színház hivatalos közlönye, az Életképek, amelynek színikritikai rovatvezetője leszögezte: „A színeszetnek tehát vagy társadalmi [társadalmi] célja van, vagy nincsen semmi célja.”<sup>19</sup> E korban az irányzatos költészetről folytatott nemzeti és társadalmi törekvéseket, vagyis a politikát kell szolgálnia; elégendő



ezzel kapcsolatban Eötvös és Petöfi közismert megnyilatkozásaira utalnunk. A közönség tehát e korhoz szóló mondanivalót kereste a *Bánk bán*-ban, arra hangolódott rá, azért lelkesedett. Kérdés, ily módon a teljes *Bánk bán*-ért-e.

Az 1839-i előadás kritikussai elégedetlenek voltak az V. felvonással. „Hatásra nézve gyöngé”, vélte egyikük, el kellene hagyni, javasolta másikuk.<sup>20</sup> Ezt a felvonást a radikálisabb politikai közhangulat nem tudta elfogadni. A királynéval leszámoló Bánkban igazságtevő hőst látott, megtöretését, lelki összeomlását nem is tudta, nem is kívánta átélni. A kor egyetlen részletesebb, a dráma olvasásán is alapuló kritikája, Gyurmán Adolfé szerint ha Katona következetesen érvényre juttatta volna témája politikai tartalmát, a fölkelőket a királlyal is szembe kellett volna álltania. Szerinte a közmorál Bánkot fölmenti, csak egy erkölcsi dogmává emelt, szinte vallássá nőtt királytisztelet súlya alatt kellett összeomlania.<sup>21</sup>

1848. március 15-én a közönség kívánságára került színpadra a Nemzeti Színházban a *Bánk bán*. Csak az I. felvonását játszották el; folytatása helyett a forradalom mámorában élő közönség a Nemzeti dalt, a Rákóczi-indulót, a Marseillaise-t akarta hallani. Úgy tetszik, a forradalom túlvezetett a *Bánk bán* politikumán.

Szükségtelennek tartom, hogy az 1840-es évek színházában, közönségében kialakult *Bánk bán*-felfogást és –hatást minősítsem. Mint minden igazán jelentős műnek, Katona drámájának is több arca van: koronként más-más vonásai juthatnak érvényre. Az azonban bizonyos, hogy színpadi megjelenésének leghatásosabb, legmarkánsabb arca mindmáig az, amely az 1840-es években mutatkozott meg.

## Jegyzetek

- 1 Kerényi Ferenc, A nemzeti romantika színháza – A Nemzeti Színház 150 éve, 1987, 15.
- 2 Gyulai Pál, Katona József és Bánk bánja, 1883, 203.
- 3 Horváth János, Jegyzetek Bánk bán sorsáról, Napkelet 1926 – H. J., Tanulmányok, 1956, 243.
- 4 Mályuszné Császár Edit, Megbírálták és bírálók, 1985, 504–506.
- 5 Katona József, Bánk bán (kritikai kiadás) 1983, 405.
- 6 Uo. 367.
- 7 Uo. 518.
- 8 Uo. 519.
- 9 Orosz László, A Bánk bán nemzeti színházi előadásainak szövege (1845–1867) Cumania V., Kecskemét, 1979, 153–159.
- 10 Széchenyi István, Napló, 1978, 880.
- 11 Németh Antal, Bánk bán száz éve a színpadon, 1935, 65.
- 12 Uo. 47.
- 13 Uo. 54.
- 14 Uo. 54.
- 15 Uo. 77–78.
- 16 Uo. 76.
- 17 Orosz László i. m. 146–150.
- 18 Magyar színháztörténet 1790–1873, szerk. Kerényi Ferenc 1990, 293.

19 Tamás Anna, *Az Életképek (1846–1848)*, 1970, 45.

20 Németh Antal i.m. 66–67.

21 [Gyurmán Adolf] Sebeshelyi Gábor, *Bánk bán, Életképek 1845. nov. 15–29.* – Katona emlékönyv, Kecskemét, 1930, 23–37.

Tanulmányok, 24. füzet, 1991.

KÁICH KATALIN

## BÁNK BÁN–RECEPCIÓ VIDÉKÜNKÖN 1918-ig

Németh Antal *Bánk bán száz éve a színpadon* című munkájának bevezetőjében a következőket írta a 19. századi magyar drámai irodalom egyik legkiválóbb színpadi alkotásáról: „Katona József Bánk bánjának és a színpadnak kapcsolata nem a kassai bemutatóelőadással kezdődött. E klasszikus magyar dráma már megfogalmazása pillanatában vér és ideg szerint a színpadra tartozott. Nincs még egy drámai alkotás irodalmunkban, mely ennyire a színpad megtanulhatatlan törvényének átéléséből születhetett volna és amely ennyire e műfaj örök és egyetlen igaz anyagának, a színészi léleknek költői megtestesítése lenne. [...] A Bánk bán színpadi története... magyar színészet története is egy kissé.”

Ez utóbbi megállapítás a mai Vajdaság területén egykor vendégszerepelt magyar színtársulatok működésének eredményeképpen kialakult színházi múltunk karakterológiájára is teljesen egészében vonatkozatható. A 19. század húszas éveitől kezdődően a többnemzetiségű vidéket kisebb-nagyobb megszakításokkal egyre több magyar színésztrupp fedezte fel. Szabadka, Zombor, majd pedig Újvidék, Zenta, Becskerek kapcsolódtak be a korabeli magyar színházi élet vérkeringésébe. Annak ellenére, hogy a szakmai körök nagy része úgy tartotta, nem sok keresnivalója van ezen a tájon a magyar színészetnek, lévén hogy nemezetiségek-lakta területekről van szó, a korabeli tudósítók sorra arról számolhattak be, hogy a magyar előadásoknak igenis van közönsége. Nem csak a magyar polgárság járt szívesen színházba, de gyakran megesett, hogy a szerbek, németek is nagy számban ott ültek a nézőtérre, különösen ha daljátékok szerepeltek műsoron. Az ideérkező társulatok igazgatói már eleve úgy állították össze a műsort, hogy az idegen ajkú publikum elvárásainak is eleget tegyenek. A vidékünkkel kapcsolatban meghonosodott tévhitet azonban, nevezetesen azt, hogy magyar társulat itt nehezen keresheti meg akárcsak az útravalót is, nehezen lehetett felszámolni, a pozitív tapasztalatok ellenére is, s így, Szabadkát kivéve, az említett városokban a folyamatos magyar nyelvű színjátszás térhódítására több évtizedet kellett várni.

A szabadságharc kitöréséig itt járt magyar társulatok műsorán elsősorban a zenés darabok domináltak, míg a prózai színházi termékek ritkábban szerepeltek műsoron. Eddigi ismereteink alapján Katona remekművét a 19. század első felében mindössze egyszer játszották, méghozzá Becskereken, 1847. október 17-én. Ezidőtájt Feleki Miklós társulata vendégszerepelt a megyeszékhelyen október 21-től december 30-ig. A társulat sűgője, Országgh János Pleitz Pál betűvel jelentette meg azt a *Játékszíni zsebkönyvet*,

mely az előszó mellett a vendégszereplő színészek névsorát és a bemutatott színpadi művek jegyzékét is tartalmazza. Országgh az előszóban dícsérő szavakkal illette a várost, mert végre lehetőség mutatkozott arra, hogy „a nemzeti átalakulásnak e fejleményi stádiumán feszített erővei s gyöngéd ápolással e megye nem igen sok honi virágokkal díszítő kertébe magyar színészetünk csemetéjét átültessük.” A vendégszerepléssel kapcsolatos korabeli sajtóvisszhang is elsősorban azt fejtegette, hogy „a lelkesek fáradozásain és áldozatainak Nagy-Becskereken is sikerült a vándor és ápolatlan nemzeti művészetet színészarokba behozni. A laptudósító örömmel állapította meg, hogy „most jól képzett színészeink a magyar literatúra sok jeles termékeiben nemzeti érzelmeket hangzóztatnak el, közönségünkhez, mellyek semmire nagyobb szüksége nincsen, mint nemzeti lelkesedésre”.

Feleki társulata műsorának többségét a népszínművek, vígjátékok alkották, de néhány dalnő és jelesebb színjáték is bemutatásra került. A korabeli kritika szerint „színészeink jók, jelesek, néhány közülök a „legnagyobb igénnyel bír a művészet babérjához. A derék Feleki pár, avatva lévén a színművészet útkaiba, minden kívánságot kielégít, Priel(le) Cornélia kedves játéka a hallgatóságnak élvezet, Gyulai pályájára hivatott egyén jól betölti helyét, a másod- és harmadrendű színészekben pontosság és szorgalom nem hiányzanak; az operai személyzet bár gyengébb, de kielégítő – és közönségünk mégis részvétlen hideg...”

Mint az idézett tudósításból is kitetszik, a magyar literatúra jeles termékeinek színpadra vitelét nemigen értékelte a helybeli közönség, mely csak a népszínművek előadásakor és vasárnapokon töltötte meg zsúfolásig a nézőteret, s ilyenkor „olyanok is mennek, kik úgyszólván egy betűt sem értenek magyarul, de hallván szomszédjaikat nevetni, ők is nevetnek, s azon néhány szavakat, mellyeket képesek valának betanulni, másnap egész vidorsággal beszélnek egymásnak”. Mindebből arra következtetünk, hogy ilyen körülmények között a *Bánk bán*nak nem volt nagy közönségsikere, függetlenül attól, hogy a kritika igen jól kivitelezett előadások közé sorolta. A közönség többsége szórakozni akart, és egyelőre érzékeltlen marad a nemzeti színművészet legrangosabb műalkotásának befogadására.

A magyar színészet állandósulása vidékünkön (Szabadkát kivéve) az 1870-es években következett be. A jeles és kevésbé jeles vidéki társulatok évről évre megjelentek egytől három hónapig terjedő vendégszereplésre. Az elvárások és igények gyakran túlméretezettek voltak, s megesett, hogy egy-egy jól szervezett társulat működése kellő pártolási hiányában, az anyagi csőd veszélyét jelentette egy-egy igazgatónak. A szervezethez nem tartozott színészetünk erői közé, ha netalán mégis megtörtént, kiváló eredmények megszületését tette lehetővé. Így pl. 1869/70-ben Szuper Károly társulata négy hónapos színiidényt mondhatott magának Becskereken, ahol a magyar színészet ügyének rendezése céljából egy felelős megyei tisztségviselőkből álló bizottságot alakítottak. A változatos műsorrend, a tehetséges színészi gárda még a díszletek és jelmezek szempontjából kifogástalanul kivitelezett produkciók nagy számú közönséget vonzottak estéről estére a színházba. Operettek, vígjátékok, színművek és tragédiának egyként nagy sikere volt. A *Bánk bán*: előadása, melyet ezúttal láttak újra a becskerekiek, osztatlan közönségsikerre tett szert, melyről a Grossbetschkerer Wochenblatt színireferense is beszámolt. A címszerepet alakító Gárdonyi, a Gertrudist megszemélyesítő Palotayné és

a Meiindáként fellépő Gönczyné, ahogyan a korabeli német kritikus fogalmazott: „Élet-melegséggel” (mint Lebenswärme) játszották szerepeiket. Az előadást nyíltszíni tapsok sorozata köszöntötte, mintegy igazolván, hogy az elmúlt húsz év alatt a becskerei közönség is eljutott arra a szintre, amely alkalmassá tette az immár klasszikussá vált magyar drámairodalmi remekmű feltétel nélküli befogadására.

A 19. század utolsó harmadától kezdve egészen a világháború kitöréséig vidékeinken a színjátszás, annak ellenére hogy deklarátíve a kultúrmissziós feladat betöltését várták el tőle, legjobb esetben a névszórakoztatás szintjén működött elsősorban. Rendezetlenek voltak az anyagi körülmények. A vidéki színjátszás céljaira előrelátott állami segítyből kevés jutott az itt vendégszerelő társulatoknak, a városi szinten biztosított anyagi juttatások pedig elégtelenek voltak. A színházigazgatók abba a helyzetbe kényszerültek, hogy a közönség elvárásainak megfelelően kellett kialakítaniuk a műsorrendet, hogy az anyagi csőd veszélyeit elkerüljék. Ezért aztán egy-egy színi idényben az előadott színpadi művek többségét a zenés és szalon vígjátékok, operettek, népszínművek, bohózatok alkották, majd sorrendben a korabeli közkedvelt drámák következtek, a jól-rosszul megírt látványos történelmi színpadi művek, és elvéve, alkalomszerűen egy-egy klasszikus, színjáték bemutatására is sor került. Zomborban, Becskeren, Szabadkán ebben a korszakban a *Bánk bán* viszonyítva más klasszikus művekhez, aránylag sokszor játszották különböző évfordulók alkalmából. Szabadkán a legtöbb esetben Katona József születésének vagy halálának évfordulóján ezzel a művel adóztak a legkíválónb magyar színpadi mű megalkotója emlékének, míg az említett két másik városban március 15-e, esetleg október 6-a alkalmából tűzték műsorra a tragédiát. A század végén és különösen a 20. század első évtizedében az ifjúsági előadások kategóriájába szorult a mű. Afféle mindenki számára kötelezően tiszteletben tartott műalkotásként kezelték, melyről csak az elismerés hangján szabad szólni, még akkor is, ha színpadi megvalósítása nem tartozott a kifogástalan produkciók közé, annak bizonyítására, hogy az ún. intelligens publikum igenis tudatában van nemzeti kultúrája értékeinek, kötelességszerűen megbecsüli azt, s kritikusok által gyakran hangoztatott megróvás, miszerint ízlése a férjművek befogadására egyszerűsödött, nem helytálló. Egyre inkább a magamutogató, harsány álhazafiasság eszközüvé vált *Bánk bán*. Ez különösen akkor lett nyilvánvaló, amikor egy-egy olyan társulat tűzte műsorára Katona művét, melynek színészei a szórakoztató iparrá süllyesztett színészet ismerve alapján viszonyultak Thália templomához.

Eddigi ismereteink alapján Szabadkán 1877 és 1914 között huszonötöszer, Zomborban 1873 és 1910 között tizenegyszer, Becskereken 1847 és 1911 között tizenegyszer, Újvidéken 1895 és 1913 között négyszer, Zentán pedig 1973 és 1906 között háromszor játszották a *Bánk bán*t. A vidékünkön működött igazgatók közül Feleki Miklós (Becskereken), Csaby Mihály (Zentán és Zomborban), Rakodczay Pál (Szabadkán és Zomborban), Halmay Imre (Szabadkán, Becskereken Újvidéken), Pesti Iliás Lajos (Szabadkán, Zentán), Szalkai Lajos (Becskereken, Zentán), Polgár Károly (Zomborban, Becskereken), valamint Szuper Károly, Fűredi Béla, Kiss Pál, Földess Sándor, Mezei Béla Becskereken, Somogyi Károly, Kövessy Albert és Turi Elemér Újvidéken, Veszprémi Jenő, Kúnhegyi Miklós, Deák Péter, Monori Sándor Zomborban és Temesváry Lajos, Csóka Sándor, Mosonyi Károly, Mándoki Béla, Nádasy József Szabadkán iktatták műsorukba Katona művét.

Az elkövetkezőkben néhány *Bánk bán* előadásról kívánunk szólni. Halmay Imre szabadkai társulatában 1895 novemberében a Nemzeti Színház majdani örökös tagja, Molnár László alakította Bánkot azon a díszelőadáson, melyet a gimnáziumban jubiláló tanárok tiszteletére adtak. A helybeli lapok örömmel nyugtázták hogy „a színház minden zugát” megtöltötte a művelt közönség. „Hiába, vannak még olyan emberek hál’Istennek szép számban – olvashatjuk többek között –, kik tanulni, lelkesedni és gyönyörködni járnak thalia templomába.” A tudósító szerint a címszerepet játszó Molnárról „nem mondhatjuk, hogy brillirozott”, de igyekezett „felemelkedni a naturalizmus azon ideáljához, melyet a jelenkor színművészeiben annyira méltatnak és kiemelnek – minden teljesen eredményre jutott, bár itt-ott az látszott, mintha nem is helyeselné az irányt, mintha küzdene önmagával. – Ki tudja – hiszen a lelkek mélyébe nem láthatunk, tán csak azért realizál mostanság annyira Molnár László, hogy szinte túlzásnak mondhatnánk, mert meg akarja czáfolni, amit a magyar temperamentumról állítanak, t. i. hogy nem alkalmas a részletező realizmusra, melyre például Duse Eleonora és más idegen művészek úgy rátermettek. Látszott hogy Molnár sokat tanult és gondolkodott szerepe fölött, minden tudását és képességét bele akarta önteni a szerepbe, mely teljesen méltó egy magyar színész ambíciójára”.

A Bácskai Ellenőr színireferense viszont úgy látta, Molnár remekelt. Hiteles, élethű játékát dicsérte, mely különösen a békétlenek meghódításának második felvonásbeli jelenetében, a negyedik felvonásbeli, Gertrudisszal való összezapáskor és az ötödik felvonásbeli Melindát sirató jelenetben csúcspontot ért el. A jól sikerült produkció azonban nemcsak Molnár érdeme volt. Minden közreműködő tudása és tehetsége legjavát adta annak érdekében, hogy a remekműhöz méltó előadása létrejöhessen.

Három év múlva, 1898-ban Molnár vendégként ismét fellépett a *Bánk bán* címszerepében. A produkciót telt ház fogadta, mely elsősorban a vendégnek szólt, akit már az első jelenetben zajos tapsal üdvözölt a közönség. Az előlegezett ünneplés Molnár három év előtti sikeres működésének szólt. Az előadásról tudósító kritikák ezúttal egyértelműen elismerték Bánk alakításának kiválóságát.

Molnár László vendégszereplésére 1898-ban feltehetően azért került sor, mert az előző évben Pesti János igazgató ugyancsak vendégművész fellépésével vitte színre Katona tragédiáját kétes sikerrel, függetlenül attól, hogy a Nemzeti Színház hősszerelmese, Pálffy György személyesítette meg a címszerepet. A közönség elcsúszásával nem volt baj. A Szabadkai Közlönyben megjelent beszámoló a fővárosi vendégnek kijáró, megfellebbezhetetlen tisztelettel emlékezett meg alakításáról, mondván: „Pálffy művésze sokkal elismertebb, hogy sem játékát bírálta tárgyává tegyük. Méltóságos fellépése, kellemes és erőteljes organuma, plasztikus mozdulatai és finom művészies játéka a műértő közönséget méltán elragadta, hogy minden felvonás után ötször-hatször is lámpák elé hívta.”

Hasonló szellemben fogalmazott a Szabadka és Vidéke tudósítója is. A Szabadkai Hírlap is elismeréssel adózott alakításának, megjegyezvén, hogy ideális színpadi alakjának köszönve tökéletes és művészi volt a szereptolmácsolás „rekedtsége dacára is”.

A Bácskai Hírlap és a Bácskai Ellenőr viszont egybehangzóan fenntartásokkal írt Pálffyról. A Hírlap kritikusa először kifejtette azon véleményét, miszerint a *Bánk bán* szerepében fellépő legnagyobb művész is csak akkor tud érvényesülni, „ha az ahhoz

szükséges terjedelmű hang felett rendelkezik”. Pálffytól mint a Nemzeti Színház tagjától „különb Bánk bánt vártunk – olvashatjuk a kritikában –, ki nemcsak szép színpadi alakjával, művészi mozdulataival és taglejtéseivel arasson sikert, hanem a legfőbbel, a nélkülözhetetlennel, azzal a hanggal, mely megremegtetni a szemlélő szívet s melynek hatása alatt állva a néző is vele együtt lelkesüljön, vele együtt érezzen”. Ellentétben a már ismertetett, elismerésben bővelkedő kritikáktól, amelyek a közönség lelkesedéséről is számot adtak, a Hírlap referense azt is észrevette, hogy a közönség „teljesen közönyös maradt Pálffy játékaival szemben s csak elvétve, felvonások után s egy-két esetben nyílt színen juttatott neki egy kis tapsot”. Arról is tudomása volt a cikkírónak, hogy a fővárosi sajtó nem „acceptálta” alakítását két nappal ezelőtt, holott akkor még a rokdetségre sem lehetett hivatkozni. Összegezve az észrevételeket a lapkritikus arra a megállapításra jutott, hogy Pálffy vidéki színészként bármely társulat megbersült tagja lehetne, viszont az ország első színházának hősszerelmeseként „nem adózhatunk neki elismeréssel”. Csak a Gertudist alakító Lányi Irma nyerte el a színikritikus tetszését, míg a többi résztvevőt véleménye szerint, megbabonázta a nagyok rossz játéka, s így akarva, nem akarva hozzájárultak ahhoz a kellemetlen dologhoz, hogy az előadásról „csak kevés jót írhasunk”.

A Bácskai Ellenőr kritikus a kevésbé élesen fogalmazott, de azt kihangsúlyozta, hogy két évvel ezelőtt Molnár László „sikerültebben adta Bánk bán-t” ugyanczen színpadon, mint Pálffy György.

A korabeli kritikák tükrében a legemlékezetesebb *Bánk bán*-előadást Szabadkán 1914-ben Beregi Oszkár vendég szereplésekor láthatta a közönség. Sajnos erről a bemutatóról csak a Bácskai Hírlapban olvashattunk egy rövid beszámolót, amely nem biztos, hogy a valóságnak megfelelően emlékezett meg az előadásról. Hiszen ha Pálffy György alakításáról csak az elismerés hangján írt kritikákat ismernénk, valóságnál, az ő Bánk bánját is a szabadkai színpad csúcsteljesítményei közé kellett volna sorolnunk.

A Hírlap szerint Beregit forró ünneplésben részesítette a szabadkai közönség. A „végtelenségig biztos és öntudatos Bánk bánja szinte eksztatikus taps”-ra ragadtatta a zsűfolt nézőteret. Játékának kiválóságát a következőkben látta a helybeli kritikus: „Ami Beregiben kiválóan értékes: bámulatosan simuló és árnyaló orgánuma, gesztusainak magából értetődése és mozdulatainak könnyed, természetes egyszerűsége bőven érvényesült Bánk-bán egyéniségének hullámzó megnyilvánulásában.” Mindezért vendég szereplése sokáig emlékezetes marad a színházbajárók számára.

Végezetül még egy Bánk bán-előadásról szeretnénk részletesebben beszámolni, melyet Becskerek színházkedvelői láthattak 1897-ben, meghozzá olasz nyelven. A színészcsaládból származó kitűnő alakú, szép fejű, jó orgánumú Gustavo Salvinit és társulatát 1880 áprilisában ismerhette meg a budapesti közönség, amikor is a német színházban került sor első magyarországi vendég szereplésükre. Tizenhat év múltán a Városligeti Színkörben lépett fel újra az olasz színésztrupp, s ekkor látta Salvini a Gertudist alakító nagy magyar tragikával, Jászai Marival Katona tragédiáját. A Shakespeare-i tragédia hősként szakavatott olasz tolmácsolója akkor határozta el, hogy lefordíttatja és társulata műsorába iktatja a *Bánk bánt*, melynek bemutatására a Vígszínházban került sor 1897-ben. A fordítást Salvinnal együttműködve Gauss Viktor készítette. A bemutatót megelőzően a Pesti Napló 1897. október 8-iki számában egy *Bánk bán*-tanul-

mányt jelentett meg a tragédia hőseit kitűnően tolmácsoló olasz színész. A tanulmány arról tett tanúbizonyságot, hogy Salvini alaposan felkészült a feladat sikeres megoldására. Nemcsak Katona frói egyéniségével igyekezett minél jobban megismerkedni, hanem a korról is, amelyben a tragédia játszódik, s mindazoknak a magyar esztétikusoknak kommentárjaival, akik behatóbban foglalkoztak a *Bánk bán*nak. Emellett igyekezett minden szakértői információt beszerezni a jelmezekre, színpadi kellékekre vonatkozóan. A tragédia hőszerepének megformálásában Katona utasításait vette figyelembe, kivételt csak Jászai Mari esetében tett, akit a főpróbát idején arra kért, hogy útbaigatásaival járuljon hozzá az olasz nyelvű produkció kialakításához. A főváros közönsége és a szakmai beavatottak nem sokat vártak ettől az előadástól, ahogyan azt Németh Antal megállapította tanulmányában, de „a lapok csaknem egyhangúlag kénytelenek voltak megállapítani, hogy az olasz társulat *Bánk bán* előadása felülmúlta a várakozást. Úgy külsőségek mint a szerepek felfogása tekintetében meglepő produkáltak”. Egyértelmű sikert Aliprandi asszony Gertrudisa aratott, kinek alakítását egyenrangúnak ítélték Jászai Mariéval.

Eltérők voltak a vélemények Salvini Bánk bánjával kapcsolatban. Egyesek szerint a Nagyúr Salvini megjelenítésében Othello, Hamlet és Tell Vilmos keverékeként élt a színpadon, mások szerint játéka azért volt idegenszerű, mert hiányzott belőle a fenség, a lány, siránkozó nyöszörgő kelemek túltengése következtében.

A fővárosi vendég szereplés után Salviniék magyarországi körútra mentek, útba ejtettek Katona szülővárosát, Kecskemétet is. A Kecskeméti Lapokban megjelent Bánk-kritikából idézhetnénk néhány sort, mert úgy véljük, annak kritikusa állt a legközelebb a valósághoz, amikor Salvini alakításának mibenlétét, igyekezett megfogalmazni. „Gustavo Salvini remekül megjátszott szerepében nem volt annyira magyar, mint amennyire kellene lennie Bánknak, de sokkal inkább volt az, mint amennyire várhattuk tőle. A magyar keveset beszél kezeivel és arcával, szemei az indulatok legnagyobb kitöréseivel sem maradnak ki, Salvini kezei – ezek a finom hajlású, lázasan dolgozó kezek, mozgékony arca, sőtét szemei egyenlő játékot végeztek szavaival. Amit ajkaival mond, azt kezeivel arcával, szemével megrajzolja. Többet ad, mint amennyit kellene adnia s az ember látva e hajszálig kidolgozott alakítást, fölkiált: ilyen lehet egy olasz Bánk.”

A színészi játékkal kapcsolatos kifogások tehát elsősorban a magyar színpadi hősek megjelenítéséhez szükséges vélt vagy valós elemek jelenlétének hiánya szempontjából fogalmazódtak meg, s egy kicsit talán annak a látószögnek követelményéből, hogy a magyar tragédia hő láttatására csak magyar színész képes. Gertrudis, az idegen asszony esetében ez a szempont lényegtelen, s ezért maradt el esetében az erre vonatkozó számonkérés.

A produkció kivitelezése egyértelműen Salvini lelkiismeretes hozzáállásának, a legapróbb részletekre kiterjedő figyelmének kétségbevonhatatlan bizonyítékát nyújtotta, maximális korszerűsége törekedve, azt is megtette, amit egyetlen magyar színész sem tett meg, nevezetesen „gyöngyökkel fonta be haját a II. Endre korabeli nemések szokásaként”.

A Torontóban 1897. november 2-én közzétett hír szerint Salvini társulatának nagybecskerekkel vendég szereplése Peterdi Sándor helybeli színgazgató érdeme volt. Az előzetes közlemény szerint a társulat fellépéseit november 9-ére, 10-ére és 11-ére tervezték



a *Romeo és Júliában*, a *Hamletben* és a *Bánk bánban*. Ez utóbbit Katona József születésének évfordulójára tűzték műsorra, és sajnos a becskereki közönség ez alkalommal nem tanúsított kellő érdeklődést az előadás iránt, holott a két Shakespeare-mű bemutatóján zsúfolásig megtelt a színterem. A színreferens restelkedve állapította meg, hogy különösen a páholyközönség „tünterett távolmaradásával”, viszont a második emeleten az „életveszélyesen” tolongó ifjúság jelenléte valamelyest ellensúlyozta az üres páholyok miatt érzett szégyenkezést.

A helybeli krónikás szerint Salvini kitűnő Bánk volt; tudta hogyan kell Magyarországot nagyurát megszemélyesíteni. Gertrudis meggyilkolása után nem lágyult el: a megtört férfit olyképpen jelentette meg, mint aki teljesen tudatában van tette következményeinek, s emelt fővel vállalja azokat. A felvonás végén a szünni nem akaró tapssal és éljenzéssel (Eviva!) jutalmazta a nézősereg a színen levőket. Salviniééről annyit jegyzett fel a krónikás, hogy ő volt a legpoetikusabb Melinda, akit eddig a becskereki színpadon láthattak. Egyedüli kifogás Orlandini úr játékát érte, aki ügyes színész hírében állott, de Tiborcán meglátszott, hogy magyar paraszttal aligha találkozhatott életében. A lassú beszédű, szögletes és félszeg mozgású jobbágyból „fürgé, ügyes” Tiborcot csinált, „amolyan diplomátát ködmönben”.

Dolgozatunk, amely a vidékünkön 1918-ig bemutatott *Bánk bán*-előadás számbavételét jelölte ki feladatául, nem a teljesség igényével készült. Csupán néhány jelenségre szerettük volna felhívni a figyelmet, amelyek múltunk színházi létének jellemzői is egyben. A Bánk-előadások jelenléte vagy hiánya, sorsának alakulástörténete, mely a lelkes fogadtatástól a klasszikus nemzeti értékeknek kijáró kötelező tiszteletadásig, de a teljes érdektelenségig is kiterjed, végeredményében színházi múltunk jellemzőjének szerves részét képezi.

## SZAKIRODALOM

Játékszíni zsebkönyv az 1848-dik évre. Országgh János Nagy-Becskeréken, nyomtatott Pleitz Pál betűivel

Káich Katalin: A zombori magyar színjátszás története és repertórium 1825–1918. Újvidék 1975.

Káich Katalin: Az újvidéki magyar nyelvű színjátszás története és repertórium 1836–1918. Újvidék, 1983.

Káich Katalin: A zentai magyar nyelvű színjátszás története és repertórium 1832–1918. Újvidék, 1987.

Németh Antal: Bánk bán száz éve a színpadon. Budapest, 1935.

Életképek, 1848. Csemeghy Károly színházi jelentése

Grossbetschkereken Wochenblatt 1896., 1870.

Bácskai Hírlap 1895., 1898., 1914.

Bácskai Ellenőr, 1895., 1898.

Szabadka és Vidéke. 1895., 1898.

Szabadkai Hírlap. 1895., 1898.

Tbrontál. 1897.



Tanulmányok, 24. füzet, 1991.

GEROLD LÁSZLÓ

## A BÁNK BÁN MODERNISÉGE

Az utóbbi – mondjuk – két-három évtized *Bánk bán*-előadásai kivétel nélkül a mű, legnagyobb nemzeti tragédiánk – ahogy Gyulai Pál, Katona József s drámájának első monográfusa nevezte – korszerűsítésének, de – zömmel – nem szándékolt, nem feltűnő, szimpla időszerűsítésének igényével készültek. A *Bánk bán* modernségét keresték, kívánták bizonyítani, még pedig korszerű stílusú, eszközül megjelenítésekkel, nem pedig szinte kizárólag a dráma tartalmi, eszmei vonatkozásainak időszerűsítésével, ahogy talán már az első, az 1833. évi színreviteltől napjainkig többnyire történt. Régebben is szóba-hozták, felpanaszolták Katona tragédiájának dramaturgiai, nevezetesen jellemábrázolási és helyzetteremtő gyengeségeit, fogyatékosságait, melyeket elsősorban húzásokkal próbáltak leplezni, kikerülni, de arra ügyeltek, hogy a mű nemzeti tragédia jellege érintetlen maradjon, s ezzel összefüggésben a méltónak tartott megjelenítési külsőségekről – ezen látványos történelmi megoldásokat, sajátos vizualitást, teatralitást, szavalóstílust kell érteni – sem tudtak, sem akartak lemondani a *Bánk bán* színrevívői. Következésképpen a mű ereklyévé merevedett, s iyerén előadásait kényszeredett unalom jellemezte. Kötelező ünnepi darabbá vált már a múlt század utolsó harmadában-negyedében, később házi olvasmánnyá érdektelenedett, mindezt csak fokozta az a színészi-rendezői előítélet, hogy remekmű ugyan a *Bánk bán*, de vannak eljátszhatatlan helyzetei és szerepei, elsősorban a címszerepe stéli eleve bukásra a színeszt. Napjainkban – és ezen (ismétlem) az utóbbi húsz, legfeljebb harminc évet kell érteni – minden eddiginél inkább kifejezésre jutott a *Bánk bán*ról kialakult, sablonná merevedett kép és a megjelenítésbeli korszerűségigény közötti ellentét, melynek eredményeként olyan előadások készültek, amelyek mind a mű értelmezése, mind pedig megjelenítése szempontjából a modernséget vállalták, korszerűsége törekedtek. Ez a szemlélet és a vele kapcsolatos színházi gyakorlat természetesen nem függetleníthető a rendezői színház ugyancsak ekkora tehető meghonosodásától s dominanciájától, valamint a magyar színjátszói stílus általános korszerűsítésétől. Nem valószínű, hogy az újszerű igénnyel életre hívott *Bánk bán*-előadások egységesebbek, teljesebbek, hibátlanabbak, mint a hagyományt követő-tisztelő megjelenítések voltak, de kétségtelenek, hogy jeleztek, sőt feltártak olyan mozzanatok, részleteket, melyekre az irodalomtörténeti olvasatok nem figyeltek fel. Más szóval: gazdagítják a mű értelmezési lehetőségeit, új, talán csak részben ismert vagy teljesen homályban maradt összefüggésekre irányítják az érdeklődést. Ha mást nem, legalább bő-

vítik a *Bánk bán*ról való gondolkodásunk körét, ami a mű életben tartásának vitathatatlán velejárója, talán föltétele is.

Mostmár, ennyi felvezetés után, megvallhatom, hogy mindenre a *Bánk bán*-előadások színikritikáinak olvasása közben lettem figyelmes, elsősorban pedig az 1970. évi Nemzeti Színház-beli, Both Béla rendezte megjelenítés kapcsán, amely nem véletlenül kapta a legnagyobb publicitást, s amelyet – a kérdés vizsgálata során derült ki – Katona József drámájának színházi útja, s az ezzel összefüggésbe hozható modernség szempontjából fordulópontnak kell tekinteni.

A mű gazdag irodalma bizonyíthatja, hogy a *Bánk bán* értéke és értelmezése iránti fokozott igény nem újkeletű. Ez akkor is kétségtelen, ha tudjuk, hogy a színházi értelmezők zömmel nem magából a műből akarták a drámát érteni, a művet megfejteni, hanem saját társadalmi-politikai körülményeikből. Ez történt már 1833-ban s a következő néhány évben, amikor a *Bánk bán*, megítélésem szerint, Katona szándéka ellenére nemzeti drámává lett. Amikor művét Katona írta, aligha volt, lehetett több, mint egy dráma a hasonlók között, mégha ki is magaslott közülük. Rétegezettebb, komplexebb alkotás, mint a kordivat szerint írt művek, de ugyanakkor nem nélkülözi a kor dramaturgiájának jól ismert vonásait. Nemzeti drámává az utókor tette, s az sem mellékes, hogy csak azután, hogy színpadra került. Persze tény, hogy ekkora már lényegesen másféle időket éltek, mint a mű írásakor, 1814 és 1819 között. Biztos, hogy az idegen elnyomás, az ország gazdasági lepusztulása a dráma két változatának írásakor is valóság, mondhatnánk időszerű téma volt, lehetett Katona számára, de az is evidens, hogy Katona úgy ír politikai drámát, hogy művét a „politikum kiikateratásával igyekszik megkonstruálni”, olyképpen, hogy a „politikum teljes egészét a morál körébe utalja”, ahogy a közép-kelet-európai drámát vizsgáló Spiró György látja. Ugyanakkor vitatható Spirónak az a megjegyzése, hogy azért „válhatott nemzeti tragédiává a *Bánk bán*”, mert „megvan benne a romantikus polgári nacionalizmus valamennyi fontos eleme”. Azzal ugyanis, hogy a politikum a morál körébe utaltatott, a *Bánk bán* nem minősíthető egyértelműen a „romantikus polgári nacionalizmus” kritériumait kielégítő műnek, hanem a klasszicista dramaturgiába is besorolható. Kétségtelen, hogy a *Bánk bán*ból nemzeti romantikus tragédia lett, de ez részben a mű ellenében történt, bizonyos rétegek és részletek felerősítésével és mások elhagyásával, háttérbe szorításával. Éppen ez a felemás kisajátítás okozta a *Bánk bán* sajátos, különös életútját, azokat az értelmezési bonyodalmakat, amelyek máig kísértenek, attól függően melyik kor, ki veszi elő értelmezi a művet. 1848-ban és 1849-ben természetesen az idegen elnyomás elleni tiltakozás hangjait erősítik fel. A majd egy évtizednyi szünet után, a hatvanas évektől, kivált pedig a kiegyezés utántól a Gyulai-féle szemlélet érvényesült, jelesül hogy Bánk tragikumának, „tragikai vétség”-ének alapja hogy „önbírskodva nemcsak a társadalmi rend ellen támad föl, hanem önmagának erkölcsi létalapja ellen is”, mert midőn „meggalázott becsületéért bosszút áll, egyszersmind meggalázza mindazt, min becsülete nyugszik, méltóságát, hitét, politikai elveit, büszkeségét” s következnek Gyulai bizonyítékai – „A nádorból törvénytapolódó, a király kegyeltjéből felségsértő, az alkotmányos államférfiúbból forradalmár, lovagból nőgyilkos, büszke úrból megalázott szerencsétlen” –, melyek legalább annyira csak még inkább lehetnek Gyulai korának politikai konszolidációja ellen felhozható bűnök, mint akár a XIII. vagy akár a XIX. század elejére tehető aktuális vétekek.

Vagyis Gyulai inkább saját korára értelmezte – mondhatnánk modernizálta – a *Bánk bán*t, s nem a valós történelmi korra vagy nem Katona, a mű megírásának korára. Ezt a felfogást, értelmezést éllette Beöthy Zsolt irodalomtörténete is, mondván hogy Bánk vétke az erkölcsi világrend megsértésében keresendő, és ennek megfelelően a címszereplő sorsának alakulása, halál helyetti összeomlása, mintegy figyelmeztetés kell hogy legyen a múlt század utolsó harmadában élők számára, kik – Bánkhoz hasonlóan – akkor vétkeznek, ha nem tisztelik az adott erkölcsi, társadalmi normákat, világgépet.

Amikor Hevesi Sándor, majd pedig Németh Antal újszerű *Bánk bán*-értelmezéssel próbálkoznak, többször is, akkor mindenekelőtt a Gyulai-Beöthy-féle megcsontosodott olvasat ellenében szeretnének cselekedni. Ezt célozta a Péterfy- és a Hevesi-féle magyarázatos kiadása is a műnek, s még inkább Hevesi Sándor nagyméretű dramaturgiai beavatkozása, amit országos felháborodás kísért. Hevesi a mű színpadi sikertelenségének okait kutatva jutott a dramaturgiai átrendezés gondolatára, „meggyőződése – nyilatkozta –, hogyha ezt a darabot teljesen átrendezzük, és megfelelő komoly dramaturgiai változtatásokat eszközölünk rajta”, sikere lesz végre. Hevesi tehát színházi siker reményében és érdekében akarta kijavítani a mű hibás dramaturgiáját, színházi emberként itt kereste a hibát, holott az okokat, a műre kövült értelmezésben kellett volna keresni. Pontosabban abban is, és a huszadik századra már igencsak elavult magyar színjátszó stílusban, amely viszont elválaszthatatlannak tekinthető az általános gondolkodástól, s múltban gyökerező életfelfogástól, szemlélettől, mely egykoron, a múlt század végén biztos modern volt, de néhány évtized múltán avittá lett. Igaz, amit Kárpáti Aurél, a harmincas évek talán legismertebb színikritikusa írt, miszerint Katona „tragédiájának igazi kritikai méltatása” még várat magára, holott a „*Bánk bán* megérdemelné, hogy végre elkövetkezzék revíziója s újraértékelő elfogulatlan kéz mérje föl erényeit és hibáit”, de Hevesi – aki bár kétségtelenül alkalmas a kívánt színházi újraértékelésre – téves úton indult. S említsük már itt meg, ebben lesznek követői évtizedek múltán, mások, például Ilyés Gyula.

Katona József tragédiájának modernségét kereső próbálkozások között kell megemlíteni azt a rövid életű értelmezési kísérletet, amely felidézve a reformkor és a szabadságharc előtti ismert hangúlyokat századunk harmincas éveinek végén az adott politikai körülmények között hasonlóan az idegen elnyomás elleni felhangokat hallotta a *Bánk bán*ból. Sajátos, de érthető, hogy az 1951. évi, Major Tamás és Vámos László által újrarendezett *Bánk bán* előadásának közönsége is fölöttébb jól értette az országban levő idegenekre vonatkozó katonai sorokat, ahogy a kritikus, Molnár Gál Péter írja, „ingoványos talajra épülő heves előadás volt” ez, melyről csak negyed század távlatából lehet ilyképpen szólni, mondván, hogy az „51-es fölújítás (és annak 1953. március 15-i reprize) volt paradox módon a legszenvedélyesebben nacionalista előadás, értelmezésében legkarzatkönyvezetűbb retorikájú” – melyben – ezt talán mondani sem kell – Somlay Artúr Peturja volt – „Bessenyei roppant szenvedélyű nádora fölé” növe – az igazi főszereplő, „keservei, sértett nemzeti öntudata őszintén forró áradatként tört föl, és gerjesztett szinte verssoronként nyíltszíni tapsokat, akár egy mesterein elénekelt operaária.” Érthető, hogy Katona tragédiája nem maradhatott sokáig színpadon, leparancsolta a politikai vezetés, amely érezte, hogy a mű mostanra felfedezett modernisége számára előnytelen, sőt veszélyes.

Változott azonban – némileg – a politikai helyzet és változott a magyar színjátszás stílusa, szükségszerűen változott Katona művének értelmezése is. Míg az *Irodalomtörténet* oldalain olvasható 1953. évi *Bánk bán*-vitából arról értesülünk, hogy a műben nem a „közéleti ember, a hazafi” kerül „tragikus összeütközésbe” a „magánemberrel, a megsebzett szerelmes férjjel” hanem hogy „emberi és magyar érzelmeiben egyaránt vérig sértett Bánk viaskodik saját nemesi béklyóival”, hogy Katona sem – ahogy ő maga is nyilatkozta – Bánkkal azonos („Én vagyok Bánk”), hanem Tiborccal, s külön említeni is felesleges talán, hogy ezen évek szemlélete szerint az irodalmi műveket a nézők, az olvasók számára értelmező szakemberek, tudósok, rendezők, feladata, „hogy mindig a mű eszmei tartalmából és céljából, annak a társadalom fejlődésében, funkciójában való megmutatásából” induljon ki, addig a *Bánk bán* következő, nyolc évvel későbbi, 1962. évi felújításáról emlékező kritikus, ismétcsak Molnár Gál Péter, szerint az új modernség szemlélet abban mutatkozik meg, hogy Kállai Ferenc a címszerepben „fád és különdlegesen kritikus ábrázolással bajlódik”. S ennek magyarázatát nem csak abban kell látni, hogy a rendező, Major Tamás, éppen Brecht-korszakának kezdetén áll, hanem hogy a kor a „hőstelenítés, a deheroizáció” ideje. S ilyen formán lehet előzménye annak a fordulatnak, amely Katona József tragédiájának színpadi életútja során majd az 1970. évi előadással fog bekövetkezni, és kiindulópontja a napjainkig vezető *Bánk bán*-előadásoknak, melybe az 1975-ös Nemzeti Színház-beli, a 82-es és 88-as kecskeméti, a 86-os szolnoki, a Nemzeti Színház 1987-es meg a legújabb, a Játékszín ez évi *Bánk bán* felújítása sorolható, jóllehet ezek sok mindenben különböznek, azonos viszont bennük, hogy buzgón igyekeznek leszámolni a hősi és a nemzeti jellegű értelmezésekkel, amelyek olyan hosszú időn át meghatározták a *Bánk bán*-előadásokat, hogy a mű modernségét akarják bizonyítani. Nem tartozik viszont a sorba az Illyés-féle átigazítás, amely tévesen formális változtatásokkal élve kívánt egy nemes célhoz segítséget nyújtani, s ilymódon természetesen, hogy igazi eredmény nélkül, hatás nélkül maradt, néhány megjelenítés után szinte feledésbe merült. Jogos volt az igyekezet, de a hiba nem magában a műben, a *Bánk bán* dramaturgiájában keresendő elsősorban, noha apróbb javítások ezen belül kétségtelenül elvégezhetők, hanem az értelmezésben és a múlt gesztusait konzerváló színjátszó stílusban, amely évtizedekkel próbálta meghosszabítani a romantikus színjátszás rég idejétmúlt formanyelvének korát, a *Bánk bán* másként játszották, kötelező romantikus pátoosszal, mint általában a drámákat, lett légyen az akár Shakespeare is. Megítélésem szerint elsősorban ezért volt, maradt idegen a színházi közönség előtt.

Nyilván nem véletlen, hogy a modernizálódó magyar színjátszás hívei, elsősorban Major Tamás, úgy vélték, hogy épp egy másféle *Bánk bán*-előadás lehetne a legszebb bizonyítéka törekvésük jogosságának, helyességének. „... az új szellemű klasszikus programot a *Bánk bán*nal kezdtük meg.” – Nyilatkozta majd két évtized múltán az 1962-es előadás rendezője, Major, s hozzátette: „A március 15-i bemutató egyszerre volt demonstráció és igénybejelentés”, amit az a megjegyzés sem csökkenthet, hogy „nem volt valami nagy rendezői teljesítmény”. Lehet, de erjesztő hatása vitathatatlan. A kritikák – mégha nem is egyértelműen lelkesedtek az új *Bánk bán*ért – felismerték és igyekeztek méltányolni a Nemzeti Színház és Major Tamás merész vállalkozását. „Mai formátumú embereket keres a műben – írja a *Film Színház Muzsika* –. A Bánk bán alakjait korunk gondolat- és érzésvilágának észlelése, a ma fiziológiai és pszichikai igénye szerint próbálja

közel hozni a nézőhöz”. De a rendező elképzelése nem hibátlan, mert a *Bánk bán* nem csak a „modern színpadi dráma eszközeivel a lélek mélységeibe merülő tragédia”, hanem „a robbanásig hevített szenvedélyek drámája is”. És Katona az indulatot sajátos – romantikus – lexikával juttatta érvényre, ez azonban „olyan játéktílusban, mely a ... gondolatok kifejezését állítja előtérbe” nehezen szólaltatható meg. Vagyis: Majorék nem dolgozták ki azt a játéktílust, amely a mű értelmezésében történt váltást teljes sikerre vihette volna. Alkalmassint így kell érteni Almási Miklós *Élet és Irodalom*-beli kritikájának azon megjegyzését, hogy az előadásban a „tragédia izgató, fájdalmas feszültsége valahogy elsikkad”. Hogy milyen nehéz a váltás, a megszokottól az újszerűre, a másmi-lyenre, azt ugyancsak Almási egyik mondata tanúsíthatja: „Bánkot, mint magánembert, mint megcsaltat *sajnáljuk*, ahelyett, hogy vele együtt szenvednénk el az önmagával szembe-került férfi érzelmi-világneveti összeomlását, elkerülhetetlen fátumát”. Vagyis: ahogy az előadás, ugyanúgy a kritikus sem tud választani, egyfelől elfogadja azt, hogy lélektani drámával állunk szembe, másfelől viszont a romantikus együtt-szenvedést kéri számon. Ha valamiben egyértelműen modernnek érzi a kritikus ezt a Bánk bánt, akkor az annak felismerése, amit az előadás szépen érzékeltet: Katona a „reformok ellentmondásainak profétikus ábrázolója volt”, olyképpen, hogy a „nemzeti sérelmek nem orvosolhatók legális úton, viszont a törvényesség illúziójából meglehetősen veszélyes kimozdulni”. Ha a kritikus nem is mondja ki, de az utókor érezheti: a múlt a jelenre, a hatvanas évek Magyarországra is érvényes. Az újszerű *Bánk bán*-értelmezés hozadékai között nyugtázhatók az efféle rejtett, inkább megérett, mint tudatosult tanulságokat, felismerések is. Téves tehát azt hinni, hogy a *Bánk bán*-ból kiiktatható a művet annyi éven át meghatározó politikum, nem steriizálható de – ahogy szereplői, úgy – politikuma is modernizálható.

Ahhoz, hogy megszülessen a teljesebb mértékű modern *Bánk bán*-előadás, kétség-telenül legfontosabb a címszerep emberi vonatkozásainak pontosítása. Ahogy Both Béla az új Bánk-koncepciót kereső 1970. évi előadás rendezője írta: „mindenekelőtt azt kell tisztázni: milyen ember ez a Bánk bán?” És a mű színpadállítói a kérdés megválaszolásában két véglet között találták magukat „Egyik a romantikus, nagy erejű, nagy indulatú hős, aki fogadkozik, fenyeget, átkozódik, kardot ránt stb., a másik a Hamlet-típus, aki – bár ismeri az igazságot – újra és újra okot talál a leszámolás előadására.” Mindkét típus megvalósítói csődöt mondtak. Az első mert megirigyelte Petur sikerét, s ugyanazokkal az eszközökkel próbált élni. Amikor Peturral került szembe a második felvonásban, ő is Peturként akar viselkedni, holott az írótól kapott érvei ezt nem teszik lehetővé. Bothék fontos felismerése, hogy Bánk nem lehet Petur, mert szövege-szerepe szerint „realisabb és kétkedőbb, felelősségtudóbb és 'dialektikusabb'”. Ehhez nagyon is jól, szervesen, a jellemből következően illeszkedik Melinda iránti rendkívüli szerelme. Így szemlélve, a dráma legtalányosabb pontjai – rejtékajtó, Ottó kézcsókja, Bánk első felvonást záró monológja, Bánk a békétlenek közt, Bánk és Tiborc, Bánk a királynénál s az ötödik felvonás – megoldhatók anélkül, hogy a címszereplő jelleme kettéhasadna, hogy az előadás alkotórészeire hullna. Nem áll tehát, amit Bessenyei Ferenc még 1968-ban papírra vetett, midőn azon gondolkodott, miszerint a címszereplő színész sikertelenségének oka, hogy rosszak, eljátszhatatlanok a szituációk, melyekben Bánkkal találkozunk.

És akkor következett az előadás, a Both-féle rendezés koncepciójának próbája, s kiderült, Bessenyei Bánkja végre siker, önnön maga lábán álló szerep. „Ez a Bánk szomorú realpolitikus”, írta róla az egyik kritikus. Nyilván így értendő Boldizsár Iván megjegyzése is, miszerint Bánk igazsága, hogy „az országot meg kell védeni a testvérháborútól”. A kritikák frói szinte kivétel nélkül észreveszik, kiemelik, hogy ez a Bánk, Bessenyei Ferencé, okos, fegyelemmel cselekvő, de belül izzó, szenvedő államférfi és férj. Míg például Gyárfás Miklós szerint a robbanékonyág helyetti drámai visszafogottság Bánkot „átlagemberré bágyasztotta”, addig Koltai Tamásnak tetszik „Bánk eddigiektől eltérő portréja”, melynek két alapvonása a megfontolt politikus magatartás és Melinda iránti nagy szerelme. Dicséri az új koncepció Bánkját Almási Miklós is a *Kortársban*, de megjegyzi, azzal, hogy Bánkot „világos, hosszú távon és nagy összefüggésben gondolkozó-politizáló racionalizmus” jellemzi, nincs igazi ellenfele, s ezért a történet veszít drámaiságából, aminek következményeként „annyira kiemelkedik sorsközösségből”, hogy „monológokban él”. Az előadás leglelkesebb méltatója Molnár Gál Péter, aki szerint Both Béla rendezése „nem fölszínesen-formailag és formaian akart leszámolni a romantikus örökséggel”. Ebben az előadásban egyetlen ah! vagy oh! sem hangzik, holott a drámában összesen majd kétszáz van belőlük. A kritikus Bessenyei Ferenc Bánkjában kiváló pszichológust, lát, ez főleg a második felvonásban derül ki, „kitűnően tudja kezelni az embereket”, „tudja szabályozni a sérelmeiket”. Igazi államférfi, aki emellett „talán soha egyetlen felújításban sem volt... ennyire férje Melindának; megbántott férj, de nem a hisztériás fajtából”. Ez a Bánk „mélyen szerette feleségét, és bízott benne: csak a megsértett bizalom vérezhet ilyen csöndes megbántottsággal”.

Hogy mennyire fontos Bánk jellemének, alakjának pontos értelmezése, azt a dráma legproblematisabb helyeinek újszerű, elfogadható színpadra fogalmazása bizonyítja, de mindenekelőtt a békétlenek között játszódó epizód és az ötödik felvonás. Kritikáról kritikára haladva szinte csak elismerést, dicséretet találunk. Kétségtelenül új Bánk-kép van ettől az előadástól kezdve kialakulóban. S ha a közönség gondolkodását nem is, a színházbüliékét mindenképpen befolyásolhatta az a tény is, hogy végre külföldön is volt sikere Katona drámájának. A grúz rusztavi színház, Berényi Gábor rendezésében, a Both-féle koncepció szerint vitte sikerre a *Bánk bán*t, melynek címszereplő színésze – hogy most sem szóljunk másról – nem ölesléptű nagyr, „hanem egy ember, aki csak a felelősségében nagyúr”. Bánk alakításában „mozdulatlanul állva is forr az indulat, hátterbe maradva is jelentősen súlyos, hallgatásában is beszédes, és halkságában is égre kiált belső fájdalma. Nemesen higgadt, csupán belülről feszülő politikust ad”.

Csakhogy egyetlen koncepció sem lehet örök, mert mást kíván a kor, másban ismeri fel magát, változik modernség képe, ideálja. A nyolcvanas évek végén a kritikus, Molnár Gál Péter, már azt panaszolja fel, hogy történelmi piedesztálról leszállított Bánk helyett nem töprengő, hanem cselekvőbb Bánkra van szükség. Ebben az évtizedben a színház nem mehet el vállat vonva a „közösség kérdéseit tartalmazó szövegek mellett”, ha csak a magánemberi sérelmeket látatja, ezeket hangsúlyozza „olyan állampolgárokról tudósít, akik csak a maguk portája előtt söpörnek”, holott a valóság mást példáz. Az idén új felújítása van a *Bánk bán*nak, Berényi Gábor rendezte a Játékszínen. Folytatja a Grúziában is érvényesíteni tudott Both-féle koncepciót. Csakhogy a kritikus, Almási Miklós szerint, most már, ma „az események menetében van egy pont, melyen túl már a dolgok



---

logikája viszi Bánkot, mikor már nincs hatalma sem önmaga, sem mások felett. Hiába akarna józan politikus (mondjuk: 'centralista') lenni, élethelyzete olyan csapda, melyből már csak Gertrudis megölése révén keveredhet ki – olyat tesz, amire Petur is csak hevesedésében mer gondolni. Másik érdekessége az a kíméletlenség, ahogy Melindát kezeli: bár sejti, hogy ő is csak áldozat, mégis olyan kegyetlen hozzá, mint egy idegenhez. Mert immár önmaga számára is az: ez a Bánk, a tragédia kibontakozása során, kivetkezik önmagából, lelkéből egy másik egyéniség bújik elő, az, aki korábban is ott lakhatott benne, csak éppen a ráció lakata alatt. Rajhona ezt a furcsa ambivalenciát, vagy inkább többrétűséget tudja emberi hitellel hozni: a korábbi Bánk-felfogásokkal szemben játéka ettől kap új dimenziót”.

Lesz modern, mondanánk, juttatja így kifejezésre a mű állandóan változó, de mindig felismerhető, lehetséges modernségét.



PAPP GYÖRGY

## A BÁNK BÁN SZÓLÁSANYAGÁRÓL

## O. Általános kérdések

A *Bánk bán* mint irodalmi mű szólásanyagának vizsgálata néhány vonatkozásban eltér az irodalomtudományi megközelítésekétől. A nyelvi, nyelvezeti elemzések módszereihez igazodva kevésbé szerző- és műközpontú, tárgyához a nyelvi rendszer felől közelít, lexikai természetű kérdésekről lévén szó, az általános magyar szóláskincs felől. A nemzeti szóláskincs viszont épp ezekből az életművekből áll össze, többek között Katona Józseféből is. O. Nagy Gábor például a *Magyar szólások és közmondások* című gyűjteményében a *Bánk Bánt* is megjelöli forrásaként. Azt azonban, konkrét, szöveghelyhez kötött hivatkozások nélkül szinte lehetetlen megállapítani, mi épült be valójában művébe.

A *Bánk bán* szólásanyagát (amelyen szűkebb értelemben vett szólásokat és közmondásokat is értünk) a filológiai, irodalmi kutatások zártabb körben vizsgálják, például dr. Bognár András (Katona József és a népiesség)<sup>1</sup>, Hevesi Sándor (Katona József *Bánk bánja*)<sup>2</sup>, Lovas Rózsa (A *Bánk bán* költői képei)<sup>3</sup>, Négyesi László (Szülőhelyi elemek Katona Bánk bánjában)<sup>4</sup>, és nem utolsó sorban Orosz László, aki a kritikai kiadást<sup>5</sup> gondolva, a mű nyelvéről értekezve, sokat fel is sorol közülük, másokat a jegyzetapparátusban próbál értelmezni.

Kutatni- értelmezni való azonban a gazdag előzményektől függetlenül is akad.

Hiányzik először is a Katona minden szövegére kiterjedő szólásszótár, következésképp a *Bánk bán*ra vonatkozóan is (legalábbis tudomásom szerint), amilyet például Rozgonyiné Molnár Emma készített Csokonai Mihály költői nyelvéből.<sup>6</sup>

Hiányzik, az általánosan hivatkozott tanulmányok sorából mindenképpen, a valószínű és nyelvi szülőföld, Kecskemét mai szólásanyagának nyelvi vagy regionális gyűjteménye. Pedig ez csak egyik viszonyítási pontja lehet ugyanezen terület Katona korabeli rétege feltárásának. Enélkül csak a kortársak szövegeihez, nyelvezetéhez viszonyíthatunk, ami csak nagy korpuszokban hozhat eredményt. Csokonai szóláshasználata és a *Bánk bán* proverbiumai között például egyetlen esetre kiterjedő egyezés sincs.

A stilisztikai, poétikai szakirodalomban is újraértékelésre vár a szólások és az irodalmi mű, az egyéni stílus, nyelvezet viszonya, noha sok költőnk, írónk vonatkozásában vették már számba őket. Hol a határ az adott alkotás szövegvilágába kívülről bekerülő nyelvközösségi, túszerző fókusszá tömörülő beszédművek, képek, ikonelemek, illetve az

eredeti, belső nyelvi építkezés között. Milyen az idegen és a saját sztereotípiá viszonya esetenként, esetünkben?

## 1. Az elvégezhető feladatokról

A lehetséges vizsgálati szempontok közül felvetni sem lehet mindet, nemhogy a teljesség igényével körüljárni. Ezúttal a következők felé fordult figyelmem: a *Bánk bán* szólásanyagának terjedelmi vonatkozásai, műfaji tagolódása, az első és a második változat adott természetű viszonya, a parole-, illetve mű-központú összefüggések, a dráma cselekményébe és nyelvébe szövődésük.

Talán néhány általános problémára is jobban rá lehet látni. Például, milyen szerepük van ezeknek a nyelvi értékeknek? Központi-e vagy mellékes?

## 2. Szólás vagy nem szólás?

Hogy mi tekinthető egy irodalmi szövegben állandó szókapcsolatnak, annak kérdése látszólag egyszerű. Valójában már a kortársi irodalomban sem az, a regionális vonások beszűremlése miatt, hát még az archaikusnak minősíthető szövegben.

2.1. A teljes nyelvterületi gyűjteményekbe való bekerülés nem tekinthető döntő szempontnak, hiszen ezekből épp a *Bánk bán* vonatkozásában is tiszta műfajú példák maradtak ki, mint az állapotra, helyzetre utaló szóláskérdés, a *Hány lovon kocsizik?* (Pajtásom ép é? 's hány lovon kocsiz? 11. 37. l.).

A kimaradás okait csak találgathatjuk, ám bizonyosnak látszanak a következők:

Margalits Ede nem vette frónk műveit forrásul, O. Nagy Gábor pedig talán az országos elterjedettséget vonta kétségbe.

Előfordulnak sajátos, a verseléshez, szöveggörnyezethez idomuló szerkesztésmódok, redakciók: „Bánk' Hitvesétől el jön a kosár. 19. 23 l. l. (*A kosarut ad/ kap helyett.*)

A dráma képanyaga egyrészt annyira intenzív, másrészt annyira népi gyökerű, történeti kötődésű, hogy nehéz határokat húzni a klasszikus irodalmi szimbólumok és a szóláscsoportokat létrehozó szemléleti motívumok, előzmények között.

A válogatás, kiválasztás elvei tehát néhány szempontból tisztázásra szorulnak, esetleg pontosításra.

2.2. Az első és második változat szövegét megvizsgálva, 75 szólásképződményt találtam, a fellelhető szöveghegyek száma természetesen egyik kidolgozásban is több, az ismétlődések miatt, ahol vagy behatárolható frazeológiai egységek érzékelhetők, vagy pedig – s ez az alaki előfordulással egyenértékű – a frazeológiai jelentésképződés, a szóláselőzmények valamilyen fázisa. A szólásanyag a két változatban zömmel ismétlődik, szinte betűre azonosan. A gyarapodás, szegényedés is kétirányú.

2.3. A számbavett szólásalakok, szólás-jelentések közül a mai köznyelvben is előfordulókat legkönnyebb azonosítani.

Fokozottan érvényes ez a zártabb, jól tagolódó közmondásokra. Igaz, alig néhány fordul elő belőlük, kellően még fel nem tárt műfaji, egyéni stílushoz köthető okokból: „Csóka Csókatárs' szemét soha kinem kaparja?” (77. 450–1. I.), amelynek lexikai magva, a *csóka* varjú helyett való használata Katona korában is ritka lehetett. Vagy: „Dicsérd csupán múltával a' Napot”. (176. 224–5. II.), „... – a' hány Fő, szintannyi Ész. –” (168. 135. II.). Már a „Mászásra valyon e' derék gerezd Szöllő nem érdemes?” (59. 69–70. I.) hovatartozása nehezebben megítélhető, akár a róka meg a szőlő, akár a szőlődsajtólasí technológia aforisztikus, közmondásszerű összefoglalásának tekintjük.

A szűkebb értelemben vett szólások közül sok ma is változatlan, nyilván Katona korának is általános nyelvi eszköztárába tartozott, s a nyelvvel áramlottak a műbe, noha műfaji terheltségük már tartalmilag sajátos: „... erről egy kukkot se kell Csak tudni is.” (29. 115–6. I.); „Manó vigye Vígágtokat!” (24. 26–7. I.); „No ért' a Hajdú a' Harang Öntéshez” (22. 288–9. I.); „... a' Királyom' áldott szívét kezébe' tartja”; (116. 282–3. I.); „... Szimon nélkül ki fogja bé Szemem? –” (135. 171–2. I.); „... és csak egyszer forrt szinte a' torkomra (235. 359–60. II.); „... és lelkét kiadta” (294. 290. II.); „Lépre nem fog csalni! –” (66. 179. I.); „... biz az Ördög nem alszik!” (212. 350. II.);

2.4. Kétségtelen, hogy a felhasznált szólások egy rétege a *Bánk bán* keletkezésének idején eleven volt, máig azonban semlegesült: „... csak a' Folyó szerént úsztam,” (130. 87. I.); „E fátyolon (nem szítán) átlássak,” (174. 213–4 II.); „... nem esne olyan nagyon szívére a' Magyarnak!” (167. 120–21. I.); „Ember, belőled a' rossz Lélek ordít!” (166. 87. II.).

2.5. Egy másik csoportnál a többszöri, bonyolultabb jelentésváltozások, a későbbi érzelmi semlegesülés miatt már inkább csak a szólásfunkció és a szövegekörnyezet alapján lehet dönteni: „Vagy csontjaimmal a Meráni gyermekek fognak tekézni” (167. 112–4. II.); „... mert különben ám ebül leszek.” (76. 4006. I.) Gyűjteményekben ma az *Ebül is, kutyául is, komondorul* is változat ismert. Vagy: „Néném, mi lesz kedved szerént?” (190. 510. II.); „... mint Udvarom gyalázatit – Pellengér Oszlopra kész volnaák állítani (52. 512–4); „... most fel kell tekerni az eszemet,” (75. 358. I.); „... valóba most eszem' felkell tekerni –” (212. 358–9. II.); „– eltört végistápjá is!” (287. 162. II.).

2.6. A műben igen sok az expresszív szólásderivátum, minősítő-azonosító szerkezet: „... viszhangi vagytok e' Szórszálhasító fontolgatásinak?” (196. 28–9. II.); „Vén csont” 109. 138. I.); „Átkozott Szuszék te!” (26. 62. I.); „... ép piros Szajkói Nyelv” (43. 353–4. I.); „Lévnyalóvá Lettél dicső Árpád gyümölcse, te... (165. 80–1. I.); „Tudd meg, kicsiny lelkő...” (190. 514. II.).

2.7. Tanácsaltalanok vagyunk Melinda egyik közlésének megítélésében: „Kösd be a fejem!” (261. 369. II.). Vajon a *Beköti vki. fejét* frazéma előképéről van-e szó?

2.8. A fennmaradó szöveghelyeket vizsgálva, egyre nagyobb összefüggésekben, általános műfaji jegyekben kell gondolkodnunk, hogy a szólásszerűséget és a költői képeket el tudjuk határolni a *Bánk bán* erős képi effektusaiban, együttesen is, az adott közlemény predikatív, szinkron képződésű szerkezeteitől, olyan alakulatokként, amelyek allotóp, nem izotóp szövegösszefüggésűek, a konkrét szövegben elsődlegesen nem vonatkoztatathatók semmi tapasztalhatóra, a szólásokat annyiban, hogy bázisuk, jelentésképződési eljárásaik a nyelvben általánosak.

Ennek egyik legjobb példája a Biberách ajkára adott megnyilatkozás, amelynek szélsőséges értelmezései vannak: „Ládd Bán, tudták ezen Regét sokan; sótt mondhatom, hogy addig én is a' s'pot faragtam nádatok között, míg benne ülhettem.” (76. 407–10.)

Az egyik szélsőséges magyarázatot a kapcsolatot elemeire bontó *Négyesy* fogalimazta meg (1908). Szerinte a nád a couleur locale megtestesülése. A magyar Alföld nádasait látjuk lelki szemünkkel, de lehet szerinte a nád a rejtőző lovag, a haszonlesés (s'pot faragnak belőle), a káröröm megtestesülése is. Lényegében *Waldapfel József* (1931, 1957) sem tekinti a szöveghelyet szólásnak, „s'pot faragtam hogy fűjhassam a rőlatok szóló regét” féle parafráziással értelmezi. *T. Lovas Rózsa Hevesi Sándor* (1901) véleményével azonosulva már inkább a szólásszerűség felé hajlik (1960). Valójában a szólás már *Baranyi Decsi Jánosnál* felbukkan: Az, ki nád között ül, szintén olyan s'pot csinál, mineműt akar. *Kovács Pálnál*: Nád között könnyű s'pot csinálni, *Pálóczy Horváth Ádámnál*: Könnyű annak s'pot csinálni, aki a nád között ül. Erdélyi János Kisviczaira hivatkozva Baranyi formáját idézi, de már a közben fellelt német megfelelőjét is megadja: Wer im Rohr sizt, schneidet sich die Pfeifen, wie er will. *T. Lovas Rózsa Kovalovszki Miklóstra* hivatkozva a szólás értelmét is meg próbálja határozni: míg lehetőségem volt, én is kihasználtam a kedvező helyzetet. További tisztázást jelent, ha a képanyagból két végleges formát különítünk el. Egy közmondást: *Könnyű a nád között s'pot faragni*; illetve egy szólást: *a nád között üls, s'pot hát faraghatott*. Ezt látszik megvilágítani egy másik német frazéma: *Hat im Rohr gesessen, ohne sich Pfeifen zu schneiden*, azaz nád között ült, s'pot mégsem faragott. Átvitt értelme pedig: elmulasztani az alkalmat.

A kiemelt egység tehát globálisan, egészében kapcsolódik a kontextushoz, nem elemei által külön-külön. Általában is, Katonánál pedig különösen.

2.9. Legnehezebb Katona néhány kedvenc képének besorolása. Az erő és gyengeség ellentétét négy szöveghelyen érzékelteti a bajusz végére tűzéssel. Például: „Egy illy keszeg, sovány Fiút az izmos Bánk bán egy bajusza végére tűz.” (21. 160. II.); „Hisz' egy Magyar csak bajusza' véggel illy' Németet Pokolba' űzhet el.” (74. 373–4. I.). Az idézetek szólásalkata hasonló motívum-paradigmák alapján jól kivehető, de zárt, ismétlődő formák nem jöttek létre belőlük.

2. 10. Ki nem teljesedett, megszilárdulatlan szóláselőzmények is előfordulnak, vagy ha úgy tetszik, szólászerző képek. Például Bánk közlésében: „... oszlopra állítottan rut cselekedetének Táblája” (114. 479–80. I.), amelyben a pellengérré állítás kísérő büntetése, az adott bűn jelképe sejlik fel. Vagy: „... s' Nyakunkra ne hágjon a' dőlyfös Meránia.” (197. 52–3. II.)

2.11. Az egyre nagyobb szólásparadigmákban, szólásbokokban felsejlő hátterek után kutatva, *Katona József* igen gyakori, parómiológiaiul talán legizgalmasabb képanyagához jutunk, a *szerencse* alapelemmel alkotott struktúrákhoz. Talán vitára, kétkezdésre ingerlő, de én szólásnak tartom az aláhúzott egységet:

„... Jó éjtszakát! te nagy  
sorsodban elvakult kevély-eszű,  
reszkess szerencsédtől – jó éjtszakát!” (258. 314–6. II.)

Ilyen felfogásnak sem a filológiai elemzésekben, sem a frazeológiai szakirodalomban nincs nyoma. Alkalmi összetétel vagy költői kép lenne hát? Eldöntéséhez egyéb szöveghelyek tanulságait is be kell vonnunk. A *szerencse* szó Katonánál három jelentésű. Jelöli a ma *boldogsággal* kifejezett tartalmat: „Mért akarsz zavarni egy szerencsét, Melyet nem adhatsz?” (39. 276–7. I.) A *sors* jelentés is biztonsággal megállapítható: „Engem' a' szerencse itt Uraddá tett –” (236. 298–9. II.). Megjelenik viszont egy harmadik ikonográfiai–szemantikai csoport is, az ókori, középkori emblémák nyomán, másrészt népmesei, mitológiai összefüggésekben: „... egy átkozott hajón evez Szerencsém 's elül, ha hogy' magára nem vigyáz.” (75. 299–300. I.). Még világosabb ez a Mentor szavaiban: „Nem holt meg – a' Szegény Szerencse Bábja –” (11. 50. I.). A *szegény szerencsével* jutottunk el a német, délszláv, de a magyar motívumkörhöz is: a szegény és a gazdag szerencséhez, amelyek az embertől különvált lények, tündérek vagy manók. Szólásokban is feltűnnek: *Szegénynek a szerencséje is szegény, bolondnak bolond a szerencséje*, a „Ki korán kel, két szerencsét lel, fog” jelentésű *Ko rano rari, dve sreće grabi* délszláv szólásban. Szólásszerű Katonánál a következő is: „... ha ezzel a' szerentsédet bizonytal tudnám váltani,” (96. 285–6. I.)

Fellelhető még a „Szerencse r'á tehát!” (63. 121. I.) szerkezet, másrészt a két kidolgozás összevetéséből kiderül, hogy a „reszkes szerencsédől” egyszerűbb jelölőt helyettesít. Az első változatban csak *reszketésről* (110. 157) van szó.

### 3. A szólásanyag és mű, szólásanyag és szöveg

A szólások használatának, előfordulásának egyik legizgalmasabb kérdése a beépítés, felhasználás tudatossága. Adott esetben az, szánt-e Katona a frazémáknak sajátos, dramaturgiai szerepet. A válasz egyértelmű, igen. Még a nyelvvél a műbe kerülő képződmények is mindig a sorvégeken fordulnak elő, illetve a következő sor elején, a másik csoport már lazábban, a harmadik pedig elválaszthatatlanul kapcsolódik a szöveghez, cselekményhez.

Támasszuk először is alá feltételezésünket a szólásoknak a hősök megnyilatkozásokénti megoszlásával:

Petur	20	Gertrudis	3
Biberách	19	Otto	3
Bánk bán	12	Melinda	2
Katona	5	Tiborc	2
Szimon	4	Myska	1
Mikhál	3	Izidora	1
Összesen 75			

Kis mutatónk alapján is néhány tanulság kézenfekvő. Először is az, hogy a felénél is több két hős, Peturhoz és Biberáchhoz kötődik, akik bizonyos értelemben szimmetrikus hősök a konfliktus kibontakozása szempontjából, másrészt nagy megnyilatkozásszámú hősöknél (Bánk bán, Tiborc) aránylag kevés fordul elő. A gyakoriság tehát részben az ágens-szereppel, részben pedig a negatív viszonyulással tűnik összefüggőnek.

Ha pedig a szólások helyett az összes szöveghelyet vesszük számba, az első két szám növekszik markánsan.

A *Bánk bán* hősei nem akármilyen frazémákat mondanak ki, hanem szinte zárt csoportok, tartalmilag összeálló paradigmák tagjait, még hozzá jellemükkel, a cselekményhez való viszonyukkal összhangban. Bánk szemszögéből a rádöbbenés, a leleplezés, lelepleződés drámája, szólásformái híven idomulnak ehhez: „... hogy e' nagy fátyolon átlássak,” (174. 213–4. II.); „s döbbsenteni szívemet kívánta –” (34. 196. I.); „Német, te megnyitottad a' szemem!” (78. 459. I.) Másik használati rétege a megbélyegzés: „lábot ad ki a' Bujálkodónak”, (116. 283–4. I.) „... oszlopra állfotttan rut cselekedetének Táblája –” (114. 479–80. I.).

A cselszövő, indulatos Petur proverbiumai a türelmetlenség, az erőszak, a halál képei: „... vagy csontjaimmal a Meráni gyermekek fognak tekézni,” (167. 112–4. II.); „Epét, okádna itt a Békességes Tűrés,” (26. 68–9. I.); „...részemről bizonyonnyal orrára kész vagyok koppintani.” (69. 259–60. I.); „Üsd az orrát Magyar, ki bántja a' tied!” (206. 235–6. II.); „Ha! – Ördög és Pokol!” (26. 70. I.); „... Zsinóririval beléje fojtom a' Szelet.”

Biberach szólásai az álnokságot, fenyegetést, erkölcstelenséget írják be újra és újra tudatunkba: „Csóka Csóka társának szemét ki nem kaparja?” (214. 414–5. II.); „... most fel kell tekerni az eszemet,” (75. 358. I.); „Lassan csak édes Úraim, biz az ördög nem alszik,” (74. 370–1. I.); „Innét az Ördög ássa azt ki, hogy szeret.” (19. 220–1. I.)

A fentiekkel összhangban Tiborcz néhány szólásképe az elnyomás metaforája: „Ismaélitákat a Nyakunkra ültetének!” (87. 108–9. I.). Úgy hiszem, Katona abban a tekintetben egyedülálló, hogy színpadi utasításában is szólás van: „Mintha hályog esne le szemekről” (70. 279. I.).

Katona néhány szólása a cselekmény, a jellemformálás legbensőbb szálaihoz kötődik. Ennek, a Bánk Bán-filológiában is zavart keltő esetét láttuk a sípval és náddal kapcsolatban, s van még néhány, amelyben a frazéma másodlagos, hol pedig elsődleges jelentése általánosabban csak a XX. században tapasztalható módon fonódik össze. Érdekes jelenségként ismét csak a legtöbb proverbiumot kimondó két hős szövegeiben. Például Biberáchében:

„Kikérsz elútazásod végpillantatán  
egy János-áldását úrítani,  
Ott Én leszek majd a' Pohárnok;” (192. 539–42. II.)

Az első két sor még a szólásjelentést tartalmazza, ám a harmadik a konkrét értelmét vonatkoztatja a cselekményre.

A közvetlen és közvetett jelentés játéka jelentkezik a következőkben is:

Petur: Megállja még az a' sarat.

Simon: De még is – úgy lehet, hogy elmerül (195–6. 18–19. II.).



## 4. A Bánk bán szólásszótára

A jelenség-központú elemzésektől függetlenül is hasznosnak tűnik a dráma szólásanyagának szótárszerű áttekintése, ahogyan Rozgonyiné Molnár Emma tette Csokonai szólásaival, közmondásaival.

A frazémák sorrendjét a lexikográfiai hagyományoknak megfelelően a Vezérszó (aláhúzással kiemelt elem) betűrendje dönti el. Első helyen közlöm a proverbium általános, rögzült, többször kikövetkeztetett alakját, majd a Katona által használt alakot. Ha szükséges, az értelmezést is megadom, majd az előfordulási helyek jelzete következik, ill. a használó hősrre való utalás.

1. *Agyveleje* (esze) nem éri fel; „Azt büszke Agyvelőd nem érte fel” (115. 343. I.) Bb.
2. *Bajuszára* tűzi, bajuszával előzi; (Könnyen elbír vele); „Egy illy keszeg, sovány Fiút az izmos Bánk-bán az eggy bajússza végre tűz” (21. 273. I. 160. 75. II.). „Hisz’ egy Magyar csak egy bajússza’ véggel illy Németet Pokolba’ úzhet el.” (74. 373–4. I.) B.
3. *Vén csont*; „Vén csont, előtted én összerogyok.” (109. 138. I.) Mi.
4. *Tékéznek* vki. *csontjaival* (meghalt, emléke sem maradt fenn); „vagy csontjaimmal a Meráni gyermekek fognak tekézni.” (167. 112–4. II.) P.
5. *Csóka* csókának (Vö. Varjú) nem kaparja ki a szemét; „Csóka Csókatárs’ szemét kinem kaparja?” (77. 450–1. I. 214. 414–5. II.) B.
6. *Ebül* van (Vö. kutyául van, érzi magát), „... különben ám ebül leszek” (76. 406. I.) B.
7. *Epét* okád (hány): (Nagyon dühös); „Epét okádna itt a Békességes tdrés”, (26. 68–9. I.) P.
8. *Feltekeri az eszét*. (Összeszedi tudását); „... most fel kell tekerni az eszemet,” (75. 358. I. 212. 358–9. II.) B.
9. *Átlát a fátyolon* (Vö. Fellebbenti a fátyolt, átlát a szítán); „... hogy e’ fátyolon átlásak,” (174. 213–4. II.) Bb.
10. *Beköti a fejét* (Feleségül veszi, itt talán: feleségének ismeri el?); „Kösd-be a’ fejem!” (261. 369. II.) Me.
11. *Folyó* szerint úszik (A többség kedvét keresi. Ma már csak ellentétes jelentése él, az Ár ellen úszik); „... csak a’ Folyó szerint úsztam.” (130. 87. I. 283. 84. II.) P.
12. *Ahány fő* (fő=fej), annyi ész (ahány ember, annyi felfogás); „– a’ hány Fő, szint’annyi Ész;.” (168. 135. II.) P.
13. *Ért, mint hajdú* a harangöntéshez (Nem ért hozzá); „No ért’ a Hajdú a’ Harang Öntéshez...” (22. 287–8. I.) Katona közlése.
14. *Hályog esik le a szeméről* (Hirtelen rádöbben az igazságra); „(mint ha hályog esne a szemekről)” (70. Katona közlése).
15. *Hasznot* vadász (Ma már inkább haszonvadász); „Nem érti, vagy pedig – haszont vadász” (15. 118. I.) Katona közl.
16. Az üres *hordó* kong leginkább (Minél üresebb valaki, annál hangosabb); „a’ Hordó Üres leginkább kong” (114. 219–20) Bb.
17. *Megisszák a* (Szent) *János* áldását (Indulás előtt, búcsúzáskor megisznak még egy pohár italt); „... elúztazásod végpillanatán egyj János-áldását üríteni.” (192. 541–2. II.) B.

18. *Játékon* forog (Kockán forog, kockáztatják); „– nagy a' mi fenn forog játékon:” (169. 157–8. II. 197. 47. II.) P.
19. *Kedve* szerint van vkinek vmi; „Néném, tehát mi lesz kedved szerént?” (190. 510. II.) O.
20. Kiesik vki. *kegyelméből* (Kegyvesztett lesz); „Királynénk kegyelmiből még azon felyül ki is esett vala.” (85. 76–7. I.)
21. *Kockára* tesz (Kockáztat); „... Nyugodalmokat kockára tégyük... (207. 257–8. II.) Bb.
22. *Kosarat* ad/kap; „Bánk' Hitvesétől el jön a' kosár.” (19. 231. I.); „Bánk' Hitvesétől meglessz a' kosár.” (158. 15. II.) B.
23. *Egy kukkot* sem szól; „... egy kukkot se kell csak tudni is.” (29. 115–6. I.); „... egy kukkot se szollanék,” (68. 229. I. 169. 156. II.) P.
24. *Lábat* ad (ki) valakinek (Rossz szándékában buzdítja); „... lábat ad ki a' Bujálkodónak;” (116. 283–4. I.); „a' ki lábat ad a' Bujálkodónak,” (270. 548–9. II.) Bb.
25. *Láncába* harap (Fellázad alárendelt helyzete miatt); „... erőltetett Feszesség Lánczába kéntelen harapni!” (24. 29. I. 165. 70–1. II.) Si.
26. *Lényaló* (Vö. Lé tartja a szolgát); „... úgy kíválnak A' többi Lényalók közül,” (28. 140–1. I. 168. 140–1. II.); „Lényalóvá Lettél dicső Ugek' gyümölcse...” (25. 48. I. ... dicső Árpád gyümölcse, te!) (165. 80–1. II.) P.
27. *Elszárítja a lelkét* (Megöli, elpusztítja); „Nem volt Ital/tok/ méreg, de elszárította lelke-met!” (264. 403–4. II.) Me.
28. *Kiadja a lelkét* (Meghal); „... és lelkét kiadta e' végszóval: esküszöm...” (294. 290–1. II.) My.
29. *Kis lelkű* (kicsinyes, gyáva); „Tudd meg, kicsiny lelkű, hogy e' dolog...” (190. 514. II.) G.
30. *Rossz lélek* ordít belőle (Kiütközik rossz szándéka, természeté) „Ember, belőled a' rossz Lélek ordít!” (166. 87. II.) Si.
31. *Lépre* csal; „... de lépre nem fog csalni!” (66. 179–80. I.) P.
32. *Hány lovon* kocsiz(ik)? (Hogy megy sora?); „Pajtásom ép é? 's hány lovon kocsiz? (11. 37. I.) Katona közlése.
33. *Manó vigye!* „Manó vigye Vigságtokat...” (24. 26–7. I. 165. 26–7. II.) Si.
34. *Múltával* dicsérd a *napot!* „Lassan én Uram! dicsérd csupáncsak Múltával a' napot!” (36. 224–5. I. 176. 224–5. II.) Bb.
35. *Nyakára* hág (Leigázza); „s' Nyakunkra ne hágjon a' dölfös Meránia!” (197. 52–3. II.); „... és hogy e' Merániak rá ne hágjanak nyakunkra!” (59. 72–3. I.) P.
36. *Nyakára* ültet valakit vele; „Ismaélitákat Nyakunkra ültetének!” (87. 108–9. I.) Ti.
37. *Az orrára* koppint (Megfenyíti); „... mivel részemről bizonyon orrára kész vagyok koppintani.” (69. 259–60. I. 206. 221–2. II.) P.
38. *Üsd az orrát!* (Bosszuld meg!); „Üsd az orrát Magyar, ki bántja a' tied!” (206. 235–6. II.) P.
39. *Mintha az orra vére* folyna (Szomorú, levert); „... mintha orra vére folyna úgy Kullog be mindenik –” (24. 25. I. 165. 25–6II.) Sy.

40. (Szégyen) *oszlopra* állít (pellengérré állít); „... oszlopra állítottan rut cselekedetinek Táblája –” (114. 479–80. I.) Bb.
41. Az *ördög* ássa ki (Nehezen deríthető ki); „Innét az Ördög ássa azt ki, hogy szeret.” (19. 220–1. I. 158. 25. II.) B.
42. Az *ördög* nem alszik (Baj mindig történhet); „Lassan csak édes Úraim, biz az ördög nem alszik.” (74. 370–1. I. 212. 350–1. II.) B.
43. *Ördög és pokol!* (Szitkozódás); „Tűrés, kiáltva: Ördög és Pokol!” (26. 70. I. 57. 25. I. 165. 72. II. 166. 100. II.)” Hal Ördög és Pokol! (196. 19–20. II.) P.
44. Pellengéroszlopra állít (Meggzégyenít); „Pellengér Oszlopra kész volnának áll'tani.” (52. 512–4. I.) G.
45. Valaminek a *java sava* (Valaminek a lényege, értéke); „Olyan nagyon tudom tüzese szerelmem' Áldott javát savát megérzeni.” (19. 210. I. 157. 15.) B. Vö. Savát borsát megadni vminek!
46. Állja a *sarat* (Kitart); „Megállja még az a' sarat!” (57. 22. I.) P.
47. Könnyen *farag* az *sípot*, aki nád között ül (A bőséget, lehetőséget könnyű kihasználni); „... addig én is a' sípot faragtam nádatok között, míg benne ültem (ülhettem).” (76. 407–10. I. 213. 278–81. II.) B.
48. Valaki *sültje-főttje* (Mindig körülötte van); „Asszonyunk Sült főttje” (25. 17. I.) P. Vö. Sülve-főve együtt vannak!
49. *Szajkó* nyelvd (Fecsegő); „... ép, piros Szajkói Nyelv.” (43. 353–4. I.) B. Vö. Csácsog, mint a szajkó!
50. *Szeget szeggel!* (A fondorlatot fondorlattal kell elhárítani); „Szeggel szeget!” (78. 462. I.) Bb.
51. Beléfajtja a *szelet* (Megfojtja, megöli); „Zsinórral beléje fojtom a Szelet!” (72–3. 348–9. I.) P.
52. Befogja a *szemét* (Vele van halálakor); „Hiszen Szimón nélkül ki fogja bé a szemem?” (135. 170–1. I.) Mi.
53. Kinyitlik a (hályogos) *szeme*; „Ah de kinyit hályogos szemem”. (96. 304–5. I.) O.
54. Meg(ki)nyitja a *szemét* (Felvilágosítja); „Német, te meg nyitottad a' szemem!” (78. 459. I.) Bb.
55. Egy hajón *evez szerencséjük* (Azonos a sorsuk); „... egy átkozott hajón evez a Szerencsénk” (75. 396. I. 212. 359–60. II.) B.
56. Megváltja a *szerencséjét* (Fordít a sorsán); „Ha most ennyivel meg tudnám a szerencséd' váltani,” (234. 232–3. II.) B.
57. *Szerencse* (szálljon) rá! „Szerencse r'á tehát!” (63. 121. I.) Bi.
58. Reszkess a *szerencsédőtől!* (Kihívtad magad ellen a sorsot) “... te nagy sorsodban elvukult eszű, reszkess szerencsédőtől – jó éjtszakát! (...) Reszkessek a' Szerencsédőtől?” (258. 314–19. II.) Mi, G.
59. A szegény *szerencse* bábja (Szerencsétlen); „Nem holt meg – a' Szegény Szerentse Bábja,” (11. 50. I.) Katona közlése.
60. Kiváltja valaki szerencséjét (Segít rajta, sorsán); „... ha ezzel a' szerentsédet bizonytal tudnám kiváltani...” (96. 285–6. I.) B.
61. Megdöbbsenti (dobbantja) valaki *szívét* (Indulatossá teszi); „... 's döbbsenteni szívet kivánta” – (34. 196. I. 174. 235. II.) Bb.

62. *Szivére* esik (Súlyosan érinti); „... nem esne olyan nagyon szivére a' Magyaroknak!” (167. 120–1. II.) P.
63. Majdnem kiugrik a *szíve* (Indulatba jön); „... szívem majd kiugrott...” (224. 124. II.) Ti.
64. *Szivéhez* köt(öz); (Lekötelez, megkedvelteti vele magát); „Jobban kötöz szivéhez.” (20. 234. I.) O.
65. Kezében tartja valaki *szívet* (Befolyással van rá); „... nem érdemes, hogy a' Királyom' áldott szívet kezébe' tartja.” (116. 282–3. I. 270. 548–9. II.) Bb.
66. Nem érdemes mászásra a *szőlőgerezd* (Katona példázta a Savanyú a szőlő szólással azonosítható); „Mászásra valljon é gerezd Szőlő nem érdemes?” (59. 70–1. I.) P.
67. *Szórészálhasogató* (Kicsinyes); „... viszhangig vagytok e' Szórészálhasító fontolgotási-nak?” (196. 28–9. II.) P.
68. *Álomszuszek* valaki; „Átkozott Szuszek Te!” (26. 62. I.) P.
69. Utolsó *tánc* (Nincs tovább); „Utolsó Táncz!” (170. 162. II.) U.
70. *Torkára* forr (Megjárja vele); „... és csak egyszer forrt szinte a torkomra.” (235. 357. II.) B.
71. *Újában* van (Térhére van); „... egyikének, vagy másikának újában ne légy,” (214. 291–3. II.) B.
72. Esik *utána* (lesi gondolatát, szerelmes bele); „Ne ess utána”! (182. 358. II.) B.
73. *Eltörök végistápjá* (Elveszti utolsó támaszát is); „Eltört Vég-istápjá is!” (287. 196. II.) Mi.<sup>1</sup>

## Jegyzetek

1. Ezzel korántsem zárhatjuk le az adott korban szólásnak minősíthető, vagy ma már elszíntelenedett képződmények sorát, de ehhez már általánosabb nyelvi korpép-elemzés kellene, másrészt Katona összes műveinek vizsgálata. Már Orosz László minősítése is eltér néhol az enyémtől, a kritikai kiadásban. Például ő frazémának minősíti a következőket is: ellehelt beszéd; kezét cifrázza; krokodiluséra válljon a nyelved! tömve van a hasa; fülel a gödörbe; el ne fuljon stb.
2. A szólásjegyzékben használt rövidítések: Bp. = Bánk bán, P = Petur, B = Biberách, Mi = Mihál, Me = Melinda, O = Otto, Si. = Simon, My = Myska bán, Ti = Tiborecz, G = Gertrudis, U = Udovnik. Katona közlésének tekintem a Mentor megnyilatkozásait is.
3. Az előfordulási jelzettek Katona József: Bánk bán, Akad. Kiadó, Bp. 1983. kiadására vonatkoznak. Elöl az oldalszám áll, majd a sorjelzet, végül a kidolgozás száma.

## A hivatkozott, felhasznált művek jegyzéke

Bognár András: Katona József és a népiesség, Kiskunság 1968. 1–2. sz. 38–57.

Hevesi Sándor: Katona József Bánk bánja, Bp. 1901.

T. Lovas Rózsa: A Bánk bán költői képei, In. Dolgozatok a magyar irodalmi nyelv és stílus köréből, történetéből. Bp. 1960. 171–224.

Négyesy László: Szülőhelyi elemek Katona Bánk bánjában, In. Emlékkönyv Beöthy Zsolt születésének 60. évfordulójára, Bp. 1908. 257–269.

JUNG KÁROLY

**A GARABONCIÁS-TÉMA KÉT XIX. SZÁZAD ELEJI  
SZÍNMRBEN****(A néphagyomány és az irodalom kapcsolatai Munkácsy János és Titus  
Brezovački egy-egy alkotásában)**

*Kérdésfelvetés* A magyar és a horvát népi hiedelemvilágnak van egy számos vonásában azonos vagy hasonló hiedelemfigurája, a garabonciás diák és a garabancijaš dijak, amely a rendelkezésre álló leírások, hiedelemközlések és főleg szövegek által jól leírható, jellemezhető. A magyar és a horvát kutatás egyaránt számon tartja a figura jelenlétét a másik (szomszéd) nép hagyományvilágában, nem történt azonban alaposabb kísérlet a kérdés elemző vizsgálatára, függetlenül attól, hogy a két szomszédnép folklórirodalma rendelkezik a komparatív mozzanatokra is kitékintő, jó összefoglalásokkal. A horvát kutatás a grabancijaš dijakkal kapcsolatos ismereteinek összefoglalását elsősorban Vatroslav Jagić 1877-ben megjelent (német nyelvű) összefoglalására<sup>1</sup> alapozza; ha bárhol felmerül ennek a hiedelemfigurának a kérdése, mindig erre történik hivatkozás. (A tanulmány horvátszerb fordítása először 1948-ban jelent meg<sup>2</sup>, 1971-ben pedig ennek a fordításnak egy kivonatos változata is olvasható egy népköltészetelméleti szöveggyűjteményben.<sup>3</sup>) Jagić után Marcel Vidačić foglalkozott a garabonciás-történetek forrásainak kérdésével,<sup>4</sup> tanulmányára azonban, amely 1913-ban jelent meg, szinte alig hivatkozik valaki is, a magyar kutatásban senki, pedig sok tekintetben kitűnő kiegészítése Jagić meglátásainak. Az egész problematikát legutóbb Maja Bošković-Stulli érintette egyik tanulmányának keretében, 1953-ban,<sup>5</sup> azóta csupán egy regionális horvát néprajzi áttekintés foglalkozik röviden a kérdéssel, semmit sem téve hozzá a már ismertekhez, s mindössze Jagić tanulmányára hivatkozva.<sup>6</sup> E rövid irodalmi szemle is bizonyíthatja, hogy a horvát garabonciás kérdéskörének még nincs modern kutatója, annak ellenére, hogy a problematika mindenképpen megérdemelné. A horvát vonatkozások kapcsán mindössze annyi említhető még meg, hogy a rendelkezésre álló horvát garabonciás-mondák száma viszonylag korlátozott; elsősorban azt a tucatnyi szöveget ismerjük, amelyeket még Jagić idézett tanulmányában, a további szövegek elsősorban lappanganak múzeumi évkönyvek és egyéb gyűjtések lapjain, s nem került még sor együttes közzétételükre. Az utóbbi évtizedben a magyarországi horvát nemzetiség körében jegyezték fel egy sor ide tartozó szöveget, közülük azonban ezidáig igen kevés jelent meg nyomtatásban.<sup>7</sup>

A magyar kutatásban a múlt század nemzeti mitológia-rekonstrukciós kísérletei (Ipolyi Arnold és Kandra Kabos „magyar mythológiái”<sup>8</sup>) érintették ugyan a magyar garabonciás diák kérdéskörét, egyikük sem tudott azonban arról, hogy ennek a figurának nagyon közeli analógiája van a magyar nyelvterület mellett élő kajhorvát nyelvjárású horvát lakosság körében. Lázár Béla volt az első, aki 1890-ben megjelent tanulmányában<sup>9</sup> (Ipolyit és Kandrát is idézve természetesen) összehasonlító szempontból vizsgálta meg a magyar garabonciás diák kérdéskörét, s Jagić összefoglalásának ismeretében európai kontextusban vizsgálta ezt a kérdést. Lázár tanulmánya mai szemmel nézve is meglepően modern szemléletét érvényesít. Ezt követően Róheim Géza 1925-ben közölt összefoglalásában<sup>10</sup> érinti a magyar garabonciás kérdését, ugyancsak összehasonlító szempontok alapján, a legerjedelmesebb összefoglalás pedig 1935-ben jelent meg Holló Domokos tollából.<sup>11</sup> Az azóta eltelt ötven esztendő során alaposabban csupán Diószegi Vilmos érintette a magyar garabonciás és analógiái kérdését a magyar táltoshitet összefoglaló monográfiájában<sup>12</sup> és előtte írt tanulmányaiban. Modern kutatója a magyar néphitvizsgálatban sincs a garabonciás kérdésének. Elmondható viszont, hogy a magyar szóhasználatban kifejezetten nagy számú garabonciás-szöveg áll rendelkezésre, ezeknek összegyűjtése ma már igen nagy feladatot ró a kutatásra, s nem is tudunk kísérletet arra, hogy bárki is hozzákezdett volna ennek a feladatnak a megvalósításához.

Néhány évvel ezelőtt magunk kezdtünk bele egy kutatásba, amelynek célja a magyar garabonciás diák és a horvát grabancijaś díjak kérdéskörének összehasonlító vizsgálata, a rendelkezésre álló nyelvészeti, néprajzi és művelődéstörténeti és nem utolsósorban irodalomtörténeti tanulmányok, cikkek és közlések áttekintése, valamint magunknak a szövegeknek a vizsgálata által. Ennek a vizsgálatnak eddig mintegy felét tudtuk elvégezni, a készülő összefoglalásnak a tervezett tíz szerzői fevből mintegy négy készült el. Ebből nyomtatásban nem jelent meg semmi, megjelent azonban egy esszészerű vázlatunk, melyben nagy vonalakban jelezzük a kérdéskört, valamint a szempontokat<sup>13</sup>. Tudomásunk van arról, hogy a magyar és horvát garabonciás diák összehasonlítható vizsgálatának kérdésköre Frankovics Györgyöt is foglalkoztatja, aki jelentős számú nemzetiségi horvát változatot gyűjtött össze a magyarországi horvát népcsoportok körében, nincs róla tudomásunk azonban, hogy kutatásai milyen fázisban vannak, s a szövegek kivételével vizsgálatai eredményéből bármit közzétett volna<sup>14</sup>.

Dolgozatunk a garabonciás kérdéskörének magyar–horvát összehasonlító vizsgálata köréből mindössze egy kis részt kíván áttekinteni: két színpadi alkotást, egy magyar és egy (kaj) horvát nyelvűt; mindkettő a XVIII–XIX. század fordulóján íródott, s mindkettő nyugodt lélekkel vonható jelzett kutatásunk körébe. Időrendi sorrendben az első Titus Brezovački, a kajhorvát színműirodalom áttörője írta közvetlenül a jelzett századfordulón, címe: Matijaś Grabancijaś díjak, első kiadása 1804-ben jelent meg. A vizsgálat tárgyát képező másik mű szerzője Munkácsy János, a XIX. század elejének jellegzetes kismestere, aki 1834-ben írta a Garabonczás diák című „tüneményes vígjáték”-át. Ez a mű nyomtatásban sohasem jelent meg, néhány kézírata azonban fennmaradt, s így módunkban áll folklorisztikai szempontjaink alapján vizsgálni. Jelezzük azonban, hogy a két említett alkotást csupán a kérdéskör sajátos vonatkozásai szempontjából elemezzük: azokat a vonatkozásokat tekintjük át, amelyek a magyar és a horvát népi hiedelemvilág garabonciás diákjának alakja szempontjából érdekeseek lehetnek, tehát elemzésünk tár-

gya az irodalom és a néphagyomány összefüggése, vagyis az, hogy a nagyjából azonos korban, két szomszédnép irodalmában született két színpadi alkotás, amely már címében deklarátíve a két népnél ismert (és egymáshoz nagyon sok szállal kötődő) hiedelemalakot jelöli meg, alkalmas lehet-e dokumentálni ennek a hiedelemalaknak a frekvenciáját a két nép körében, s a két műben kirajzolódó figurának van-e s mi a köze a néphagyomány valódi garabonciásához. Ez a vizsgálat tehát amilyen mértékben választ adhat az frotté és szájhagyományozó irodalom kapcsolatainak bizonyos kérdéseire, ugyanolyan mértékben megállapíthatja, hogy az adott hiedelemfigura jellemzői milyen mértékben voltak jelen az adott kor szerzői és nézői ismeretvilágában. Tekintettel arra, hogy majdnem 150-200 évvel ezelőtti művekről van szó, amikor a népi hagyományvilág kutatása mai mértékkel mérve meg sem kezdődött, nem lehet kétséges, hogy ezeknek az irodalmi alkotásoknak közvetett dokumentatív értéke is lehet a mai néprajzkutatás számára, legalábbis történeti szempontból.

Megjegyzendő még, hogy a két szerzőnek nem azonos a súlya irodalomtörténeti szempontból: Brezovačkit a horvát drámatörténet jelentős szerzőnek tartja a kajhorvát színműirodalom alakulástörténetében, ennek megfelelően tárgyalt művének több modern kiadása van,<sup>15</sup> s nem jelentéktelen azoknak a tanulmányoknak a száma sem, amelyek Brezovački drámai alkotásait, s ezen belül a garabonciásról szóló művét tárgyalják.<sup>16</sup> Színművét a garabonciást tárgyaló folklorisztikai összefoglalások (Jagić, Vidačić, Bošković-Stulli) is említik, sőt a horvát drámatörténet és folklorisztika egyes kutatóinak – legalábbis az említés szintjén – tudomásuk van Munkácsy János darabjáról is.<sup>17</sup> Néhány tanulmány kísérletet tesz arra is, hogy a két színművet összefüggésbe hozza egymással, de mint látható lesz, egyrészt nem ismerik Munkácsy darabját, másrészt pedig keletkezésének időpontját is sokkal korábbra teszik, mint az valójában fródott és színpadra került. Éppen ezért ezek a kísérletek pontatlanok és használhatatlanok.<sup>18</sup>

Munkácsy János ezzel szemben a XIX. század elejének nem túl jelentős mindenese az irodalmi életben: lapszerkesztő és prózaíró egy személyben, akinek mindössze két színműve készült, ezek közül is az egyik, a garabonciással foglalkozó, nyomtatásban nem is jelent meg.<sup>19</sup> A magyar folklorisztika ugyan emlegeti a garabonciás kapcsán, de nem túl előkelő összefüggésben, nincs azonban tudomásunk arról, hogy a magyar irodalomtörténet és folklorisztika tudna Brezovački művéről, s megkísérelte volna a két színművet egymással összefüggésben említeni. Ebből következik, hogy a két színmű szövegének ismeretes fényében vállalkozásunk az első, amely egymással párhuzamosan, s egymással virtuális összefüggésben kísérletet tesz folklorisztikai relevanciájuk megállapítására.

*Brezovački színműve* Tituš Brezovački (1757–1805) a bennünket érdeklő színdarabját 1804-ben írta, még ugyanabban az esztendőben színpadra is került Zágrábban. Ugyanabban az esztendőben nyomtatásban is megjelent. A Matijaš Grabancijaš díjakon kívül még két színművet írt, ezenkívül horvát nyelvű verses művei, továbbá latin költeményei is ismeretesek. A kutatás felderítette, hogy a horvát és a latin mellett a német nyelvben is otthonos volt, ezenkívül feltételezhető, hogy magyarul is tudott, ami életrajzából és iskoláztatásából következhet. Tanulmányait végig a pálos rend irányítása alatt működő iskolákban végezte: a gimnáziumot Varasdón és Zágrábban, teológiai tanulmányait a lepoglavai akadémián, majd Pesten folytatta. Tanulmányai befejezése, 1780 után maga is tanárként működött a rend híres varasdi gimnáziumában, de csak rövid ideig,

1786-ig, amikor II. József rendeletével megszüntette a szerzetesrendeket, köztük az egyetlen magyar alapítású középkori szerzetesi intézményt is, a pálos rendet. Ettől fogva világi szerzetesként élt, de állandó konfliktusai voltak egyházi feletteseivel, s igen hamar, 1805-ben elhunyt.<sup>20</sup>

Mivel Brezovački színműve bennünket kizárólag a népi hiedelemvilág garabonciás-jelenségének szempontjából érdekel, az alábbiakban nem tekintjük át azokat a tanulmányokat, amelyek a mű keletkezéstörténetével, esetleges forrásaival, dramaturgiai jellemzőivel foglalkoznak. Utalni fogunk azonban azokra a megjegyzésekre, amelyek a színmű főhőseinek folklórparalelljeire utalnak. Érdekes módon a horvát kutatók – ide értve a garabonciás kérdésének folklór szempontú vizsgálóit is – szinte minden esetben legalább megemlítik Brezovački darabját, ezzel szemben viszont Munkácsy és műve alig kerül ilyen szempontból említésre, amiből arra lehet következtetni, hogy a néphagyomány szempontjából nem tekintették számottevő forrásnak a magyar néphagyomány kutatói. Mi ezzel szemben úgy találjuk, hogy Munkácsy darabjának garabonciás-képe sokkal több jellemzőjét őrizte meg a népi hiedelemvilág garabonciásának, mint Brezovačkié, s nagyon valószínű, hogy Brezovačkinak nem sok ismerete lehetett a kajhorvát néphagyomány grabacijás dijak-járól.

*Brezovački színművének garabonciása* A darab Matijaš nevű főhőse így mutatkozik be a feltett kérdésre: „Diák vagyok, aki bevégezte iskoláit, most a világot járóm, s néhol megtanulom azt, amit nem tudok, másutt pedig megmutatom azt, amit tudok.” A darab későbbi menete során semmi egyebet sem tudunk meg sem az elvégzett iskolák számáról, sem pedig azoknak természetéről. A darab menete során megfigyelhető azonban néhány olyan mozzanat, amely összefüggésbe hozható a népi hiedelemvilág garabonciásának tevékenységével, illetőleg olyan részletek is vannak benne, amelyek mindenképpen a népi hiedelemvilág jelenségeinek körébe tartoztak. Matijaš már a darab elején eltalálja, hogy Smolko felesége három nappal korábban felakasztotta magát a körtefára. Erre az érintett azt kérdezi tőle, hogy csak az elmúlt dolgokat ismeri-e, vagy a jövődőt is. Matijaš válasza: „Mindkettőt, mindent egy kevéssé.” Hogy honnan ez a tudománya, arra azt válaszolja, hogy a csillagok állásából és a saját számításai alapján tudja mindezt. A darab további menetében még két bennünket érdekelhető jelenségcsoport figyelhető meg. Az egyik a kincsásással kapcsolatos, de a horvát néphagyományban is ismert adatokon kívül más nem olvasható ki belőle. Végül meg kell említeni még a csodafüvet, melyet Matijaš tanácsa szerint, ha valaki a nyelve alá helyez, akkor láthatatlanná válik.

Ennyi lenne az a hozadék, amely Brezovački színművében a XVIII. század népi hiedelemvilágával kapcsolatba hozható. A horvát garabonciás jellegzetességeit és tevékenységét majd csak jóval később, 1877-ben fogalmazza meg V. Jagić, s ennek ismeretében módunkban áll a népi hiedelemvilág figuráját egybevetni a színmű garabonciás-főszereplőjével.<sup>21</sup>

A horvát garabonciás-mondák alapján a garabonciás fiatal klerikus (pap), aki Bolognában elvégezte a tizenharmadik iskolát, a világot járja varázskönyvvel a hóna alatt, s a falvakban megfordulva élelmet kér. Általában tejet vagy aludttejet kér, s ha nem adnak neki, akkor sárkánya segítségével zivatart és jégesőt zúdítt azokra, akik megtagadták tőle a szíveslátást. Ezeket az alapjellezőket az egyes mondaváltozatok némileg színezik, de alapvetően más jellegű mozzanatokat nem adnak hozzá.



Az elmondottak fényében Brezovački színművéből az derül ki, hogy a figura neve („grabancijaš dijak”) mellett mindössze arra van utalás, hogy a színműhős elvégezte iskoláit, továbbá arra, hogy a világot járja és ért a jósláshoz is. A kincsásással kapcsolatos mozzanatok valamint a varázsfdű nem kapcsolódik közvetlenül a garabonciás-problematikához. Egy dolog azonban bizonyos: Brezovački korának nézőközönsége tudta, hogy kik a garabonciások, miféle hiedelmek tapadnak hozzá, nyilván ezzel magyarázható a darab sikere. Az is érthető, hogy a szerző, aki a felvilágosodás embere volt, nem írhatta meg a népi hiedelemvilág figurájának apológiáját, hanem alapjában véve a csaló vándordiókok figuráját akarta megrajzolni, akik lóvátették az egyszerű és hiszékeny népet. El lehet azonban gondolkozni azon, hogy ezek a mozzanatok mily mértékben kötődnek csak a kor horvát (vagy kajhorvát) hagyományaihoz, s nem kell-e bennük elsősorban szélesebb körben elterjedt, tehát közös európai hiedelmi-művelődéstörténeti hátteret sejtetni. Erre a kérdésre a későbbiek folyamán még alkalmunk lesz kitérni.

*Munkácsy színműve* Munkácsy János (1802–1841) a magyar reformkor irodalmának rövid életű, hányatott sorsú mindenese, kapkodó kismestere volt, aki prózával, kritikával, lapszerkesztéssel kísérletezett, különösebb siker nélkül, ezenkívül két színpadi darabnak is a szerzője. Ezeknek egyike a bennünket érdeklő Garabonciás diák című, amelyet 1834-ben írt, s még ugyanabban az esztendőben elő is adták a budai színházban. A darabnak nagy sikere volt a nézőközönség sorában, vidéken is sokat játszották, Szabadkán is bemutatásra került 1835 áprilisában. Másik színműve, amelynek sikere messze alatta maradt az elsőnek, nyomtatásban is megjelent, ezzel szemben a sikeres garabonciás-darabot nem sikerült sohasem kiadnia, éppen ezért a mai kutatás számára csak a fennmaradt rendezői példányok állnak.<sup>22</sup>

Munkácsy Garabonciás diákját a kor kritikája és a későbbi drámatörténeti összefoglalások is egyértelműen fércműnek tartották,<sup>23</sup> ennek ellenére a magyar garabonciás-kérdéskör első összehasonlító szempontú vizsgálója, Lázár Béla szentel neki legalább egy mondatot 1890-ben írt összefoglalásában.<sup>24</sup> Érdekes módon nem vállalkozott azonban arra, hogy a darab szövegéből összegyűjtse azokat az adatokat, amelyek a garabonciással kapcsolatban érdekesekek, s megelégedett egy nemzeti játékszíntörténetben olvasható sommás ítélettel.<sup>25</sup> Ennek nyilván az lehetett az oka, hogy a mű nem áll rendelkezésére, s így még majdnem ötven esztendőnek kellett eltelnie ahhoz, hogy valaki kézbevegye magát a szöveget, s annak ismeretében mondjon ítéletet (irodalomtörténeti szempontból) a darabról.

*Munkácsy darabjának garabonciás-képe* A mű szövegéből a következő adatok olvashatók ki, abban a sorrendben, ahogy a kéziratban<sup>26</sup> következnek: Már az első jelenetben a rongyos köpenyt viselő, ide oda csavargó figurát ismerjük meg, aki a következőket mondja magáról: „Most hát ismét a diákságon kezdem, csavargok faluról falura. Némely balhítű vén paraszt asszony garabonciás diáknak vél, és jól tart tejjel, nekem úgysem kell egyéb, annyira rászoktatott gyámatyám, aki aludtتهjen nevelt fel.” A második jelenetben további adatok teszik teljessé a garabonciással kapcsolatos adatokat. Egy Bösi nevű szereplő, aki találkozik Csákány Lacival, a garabonciással, a következőket mondja: „Milyen fekete felhők borítják az eget, tán zápor lesz vagy jégeső.” A kettejük dialógusában Laci megnyugtítja az asszonyt, hogy nem lesz jégeső, s a továbbiakban a kérdésre elmondja, hogy diák, aki asztronómus, vagyis a csillagászat tudományának is-

merője, s onnan tudja, amit mond. A találkozást az asszony így összegezi magában: „Ez a csillagokat ismeri, bizonyosan garaboncás diák lesz, a biz az, bizonyosság a köpenyeg. Jaj, szaladok a faluba, megvizsem, hogy itt van a garaboncás diák, ha akarják, hogy a jég el ne verje a határt, hozzanak hamar sótalan pogácsát és aludttejet. „Csákány Laci így összegezi a találkozást: „Fogadni mernék, ez az asszony is garaboncás diáknak vél. Mit sem tesz, legalább ha bemegeyk a faluba, jól tartanak tejjel, csak a jég el ne verje a határukat. Tegnap is egy pórfiú, amiért azt kérdeztem tőle: lehet-e tejet kapni falujokban, felelet nélkül úgy futott tőlem, mint a nyúl, s csak messziről merete utánam kiabálni, garabonciás diák.” Böcsi híradására hamarosan megérkezik a falu küldöttsége tejesköcsöggel a kezében, s „diáknak való” kaláccsal. Lacinak a kántorral folyó dialógusában újabb adatok kerülnek elő, amelyek kitűnően beleillenek a népi hagyományvilág garabonciás-képébe: a kántor marasztalja a garabonciást, hogy „itt maradjon, bennünket el ne hagyjon”, s azt is kijelenteti: „Ugyan messziről jöhet, nagyon megrongálta köpenyét a jégeső.” A kántor tovább érdeklődik: „Úgy hát, elvégezte a tizenkét iskolát?” Laci válasza: „Még a tizenharmadikat is.” A továbbiakban Laci kérdésére a kántor és Bösi megerősítik, hogy valóban garabonciásnak tartják, „annyi eszünk csak van, hála istennek”, megjegyzéssel.

A további dialógusok során már világosan látszik, hogy a garabonciásnak tartott család, Csákány Laci, bolonddá teszi a falusiakat, s többek között arról is beszél nekik, hogy a börtönt is megjárta. Erre a kiszabadulását is rögtön megállapították: „Tudom, a sárkányon jött ki onnan”. További faggatásra aztán azt mondja nekik, hogy a sárkány „ott a felhők közt legel”. A darab további menetében az egyik szereplő kijelenti: „Hiszen azt mondják, hogy a garaboncás diák a sátánnal van szövetségbe.” Mindössze még egy mozzanat érdemel említést vizsgálatunk szempontjából, mégpedig az, amelyben a „garabonciás” megjegyzi az őt faggató falusi nótáriusnak, hogy ő „ismeri a jelent, múltat és a jövődot.”

A magyar népi hiedelemvilág garabonciásának jellemzői ismeretében azonnal meg lehet állapítani, hogy Munkácsy János ismerte ennek a hiedelemfigurának sok sajátosságát, ami kétségkívül annak bizonyítéka, hogy korábban élő hagyományról volt szó, ami nézőközönsége számára sem lehetett ismeretlen. Hozzá kell tenni azonban, hogy nem a teljes garabonciás-hagyomány ismeretét tükrözik a darabból kibámozott adatok, hanem inkább azokat, amelyek a garabonciás nyugat-európai sajátosságait foglalják magukba. Éppen ezért az alábbiakban röviden összefoglaljuk a magyar néphagyomány garabonciásának jellemzőit, hogy világossá váljon a különbség a garabonciás-mondák adatai és Munkácsy darabjának adatai között. Ebben az előadásban és ezen a helyen természetesen csak a legfontosabb jellemzők felvázolására van mód, a vonatkozó irodalomban olvashatók a részletek és az adatok módszeres áttekintése.

A magyar garabonciás diákról szóló hiedelemmondák egy jelentős része e hiedelemleány jellemzőit özszemossa a táltos jellemzőivel, ami azt jelenti, hogy nálunk erre a szerepre születni kell. A garabonciásra predesztinált tagja a közösségnek vagy fölős csoporttal, vagy dupla (néha tripla) fogsorral születik, már kis korában zárkózott, visszahúzódo természetű, s a hagyományápoló közösségben az ilyenekre nagyon vigyáztak, mert tudták, hogy meghatározott életkorban érte jönnek a többi garabonciások. Ez az időpont hét- vagy tizennégy éves korban szokott bekövetkezni. Az elrabolt garabonciás

avatáson esik keresztül, s vagy visszakerül a közösségbe, s akkor élete során szigorúan körülhatárolható szerepet játszik közössége mindennapjaiban és gazdasági boldogulásában, vagy eltűnik. A garabonciás (akárcsak a táltos) elsősorban időjárásrendezői tevékenységet fejt ki, a közösség területével szomszédos (vagy közeli) területek garabonciásaival szemben védi a maga területének természetét: a felhők, viharok, jégesők kormányzásával igyekszik megőrizni a maga közösségének boldogulását. A szomszédos területek garabonciásai megvereksznek egymással, s az erősebbik hajtja át a legyőzött területe fölé a jégviharokat. A garabonciások állat alakban mérik össze erejüket, nem ritkán a közösségük éppen jelen levő tagjait kéri fel, hogy verekedés közben segítsenek neki.

A garabonciás vándorol. Eközben csak tejet, aludttejet, esetleg fekete tyúk tojását fogadja el eledelül. Ha valaki nem ismeri fel a vándorló garabonciást, s nem ad neki élelmet, annak a házát, portáját, birtokát elveri a jégeső, régiesebb szövegekben a sárkány, amelynek hátán a garabonciás lovagol, farkával lesodorja a háztetőt, a pajta tetejét, fákat csavar ki a földből. Helyenként jóvendőmondó szerepet is tulajdonftanak neki. A kalandokat elmesélő magyar garabonciás-szövegek száma igen nagy, igen érdekes, tartalmilag szerteágazó változatokkal.<sup>27</sup>

A magyar garabonciás-hagyomány másik ága ezzel szemben merőben más származást, s részben jellemzőket sorol a hiedelemlény figurája mellé. Ez az a nyugat-európai motívumláncolat, amely szerint a garabonciásság tizenkettő vagy tizenhárom iskola elvégzésével tanulható meg, a garabonciás alapjában véve vándordiak, aki kiolvassa a vízből (tóból) a sárkányt, varázskönyve van, amellyel varázscselekményeket hajt végre, nyomtalanul eltűnik, stb. Az időjárásrendezés motívuma ezekben a szövegekben is igen megterhelt. Mindezek a jellemzők, vagy ezeknek java része, kiolvasható a hasonló horvát, román, lengyel és más eredetű hiedelemszövegekből is.

Egybevetve tehát a magyar népi hiedelemvilág (egyébként igen összetett) garabonciás-hagyományait a Munkácsy darabjából kihámozható folklorisztikus elemekkel, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy szerzőnk inkább az európai meghatározottságú elemeit ismerhette ennek a magyar hiedelemfigurának, bár nem lehet tagadni, hogy az idézett szövegrészek alapján szinte összeállíthatóak a garabonciás jellemzői. Külön kell szólni egy olyan motívumról, amely arról árulkodik, hogy Munkácsy talán mégsem olvasmányélményekre alapozott, hanem legalább részben korának, tehát a XIX. század legelejének élő népi hiedelemvilágában is jártas lehetett, s darabjának szövegébe ezt is beleszötte.

A helybeliek, akik a „garabonciással”, Csákány Lacival találkoztak, hamar aludttejért és *sóitalan pogácsáért* szaladtak, hogy a jég el ne verje a határt. A tejesköcsögöt és a *diáknak való* pogácsát hozó küldöttség hamarosan meg is érkezett, s a szószóló kántor arra kérte a garabonciás diáknak nézett csaló-csavargó Csákány Lacit, hogy „itt maradjon, bennünket el ne hagyjon”. Ennél a motívumnál érdemes egy pillanatra megállni, mert magunk az eddig olvasott magyar (és horvát) garabonciás-szövegekben ezzel nem találkoztunk.

A népi hiedelemvilág kutatója számára szerencse, hogy a föntebb kiemelt kalácsféle kétféle megfogalmazásában is fölbukkan a darabban. A két elnevezés egybevonásával tehát (*garabonciás*) *diáknak való sóitalan pogácsáról* szólhatunk. Már első pillantásra

sejteni lehet, hogy nem a színműíró maga alkotta nyelvi leleményérdi van szó, hanem olyasmiről, ami a folklorista szemszögéből tekintve hagyományápoló közösségre vall, függetlenül attól, hogy a darabban alapjában véve a könnyen átéjthető, mélységesen babonás falusiak kifigurázásának hatásos eszköze lehetett Munkácsy (és közönsége) számára. Hogy azonban a korabeli közönség is tudta, miről van szó, azt az látszik bizonyítani, hogy a közönség minden bizonnyal értette az összefüggéseket, vagyis azt, hogy miért kell a garabonciás diáknak aludtتهت és sótalan pogácsát adni, hogy a jég el ne verje a határt.

Az aludtتهت szerepének értelmezével kapcsolatban eligazítanak az előbbieken adott vázlatos áttekintések a horvát és a magyar népi hiedelemvilág garabonciásaival kapcsolatban, a sótalan pogácsa kapcsán azonban némi magyarázat szükséges.

Egy alapos századfordulós összefoglalásból<sup>28</sup> tudjuk, hogy a „varázsszerű” felhasznált só (konyhasó) milyen jelentős helyet foglal el a legtöbb európai, köztük a magyar nép hiedelemvilágában és mágikus praktikáiban. Egyéb funkciói mellett a só elsődendő démonzó szer, amelyre Binder Jenő adatok sokaságát sorolja fel. Elég itt arra utalnunk, hogy gonoszok, boszorkányok, s egyáltalán bármiféle ártás ellen a magyar nép is széles körben alkalmazta (és alkalmazza) a sót, a sóra- és vasrahvás a boszorkány megidézésének egyik leggyakoribb módszere. Ilyen összefüggésben a só mint démonzó szer a jégvihart hozó garabonciás ellen is elképzelhető. Munkácsy darabjában azonban ennek éppen az ellenkezője szerepel: a szereplők külön hangsúlyozzák a diáknak való sótalan pogácsát, hogy ezzel elkerüljék a jégverést. Vagyis: egy működő hiedelemrendszernek megfelelően egyrészt verbálisan is tudomására hozzák a garabonciásnak vélt személynek, hogy nem eldzni, hanem marasztalni akarják, másrészt pedig magát az aludtتهت és a diáknak való kalácsot azonnal hozzák is. Tehát meg akarják nyerni maguknak a garabonciás képességeit, ami annyit jelent, hogy el akarják hártani a közösségre leselkedő virtuális veszélyt. Ha a Munkácsy színművében olvasható (garabonciás) diáknak való sótalan pogácsa valóban létezett a néphagyomány elhárító gyakorlatában (pontosabban szólva: megnyerő gyakorlatában), s ebben nem lehet okunk kételkedni a Binder-nél olvasható közvetet analógiák alapján<sup>29</sup>, akkor egy eddig másunnan nem ismert adattal lett gazdagabb egyrészt a magyar garabonciás-problematika, másrészt hiedelemvilágunk egésze. S ez az adat történeti, kétszáz évvel ezelőtti!

*Következtetések* Tituš Brezovački és Munkácsy János itt tárgyalt színműveinek folklor szempontú vizsgálata alapján arra a következtetésre kellett jutnunk, hogy a két darabnak egymáshoz nincs köze, a két szerző egymást, s egymás darabját nem ismerhette. Ennek alapvető bizonyítéka, hogy Brezovački harminc esztendővel Munkácsy darabjának megszületése előtt meghalt, tehát ha pesti tanulmányai során megtanult is magyarul, akkor még nem létező darabot nem ismerhetett meg. Igaz ugyan, hogy Brezovački Matijaš grabancijaš díjak című színműve 1804-ében már olvasható volt nyomtatásban, de azt semmiféle adat nem támasztja alá, hogy Munkácsy ismerte volna a kajhorvát nyelvjárást, s a kiadvány megfordult volna a kezében. A részben közös karakterű főhős és annak néphitbeli analógiája mellett a két darabot egymással semmi össze nem köti. Tévesek tehát azok a Brezovački kapcsán olvasható elképzelések, hogy a két mű vagy a két szerző hatott volna egymásra.

Ha Brezovački pesti iskoláztatása során hallott is valamit a magyar garabonciás-hagyományról, az művéből nem olvasható ki. Mint fentebbi elemzésünk mutatja, a horvát garabonciás-figurának is csak néhány jellemzője csapódott le darabjában, ami azonban talán közösnek mondható a két műben, az az, hogy mindkettőben a csaló vándordíák a főhős, akit a babonás köznép félreismer. Hogy mindkét darabnak a címében is kiemelten szerepel a garabonciás szó, az talán arra látszik vallani, hogy az adott kor adott színházi közönsége előtt ez a hiedelemfigura nem volt ismeretlen.

Kutatandó feladatot jelent, hogy Brezovački színművében miért kapta a csaló vándordíák a Matijaš nevet. Kínálkozó megoldás itt Mátyás királyra gondolni, akinek személye a magyar mellett – többek között – a szlovén néphagyományban is szerepel, a kajhorvát hagyomány pedig a szlovénnel érintkezik. Ebben a pillanatban nincs tudomásunk arról, hogy a horvát néphagyomány Mátyás-képét valaki alapos elemzés tárgyává tette volna, remélni lehet azonban, hogy éppen az idei Mátyás-jubileum kapcsán ez is megtörténik. Mindaddig, míg a garabonciás diák Mátyás király délszláv vonatkozásairól alkalmuk lesz többet megtudni, említsük meg azt a néhány ritka adatot, amely szerint Mátyás magyar garabonciás-mondák hőseként is fölbukkan. Ilyen adatot először Ipolyi Arnold említ mitológiájában, mégpedig ötven évvel Brezovački halála után.<sup>30</sup> Az már természetesen csak feltevés, hogy a kajhorvát színműíró pesti iskoláztatása során hallhatott valamit a Mátyás-hagyományról és vele kapcsolatban a garabonciásokról. (A XIX. század elején például Kisfaludy Károly írt színművet Mátyás deák címmel 1825-ben). Az a probléma tehát, melyet Brezovački darabja címében (és címével) feladott, mindenképpen tovább kutatandó.

Befejezésül megállapítható, hogy a fentiekben taglalt két színmű érdekes, sőt Munkácsy értékes forrás a garabonciás diák figurájának és tevékenységének történeti jellegű vizsgálatához, s a néphagyomány egyes figuráinak és motívumainak jelenlétét dokumentálja a XIX. század elejének magyar és horvát színműirodalmában. Az természetesen egészen más kérdés, és nem tartozik ennek a vizsgálatnak körébe, hogy a két darab irodalom- és drámatörténeti, továbbá színjátszástörténeti szempontból miként illeszkedik bele a maga korának megfelelő irányzataiba. S az is egészen más kérdés, hogy a két „tüneményes vígjáték” miképpen kamatoztatta például Johann Nepomuk Nestroy kortársi témáit vagy színpadi megoldásait, s például az is, hogy Brezovački ismerte-e például Goethe Faustjának első változatát, s az hatással volt-e művére, miként azt némely kutatók hiszik. Mindezeknek a vizsgálata a dráma- és színháztörténetesekre tartozik, valamint a komparatistákra, s e vizsgálatok részben már meg is történtek.

## Jegyzetek

1. V. Jagić: Die südslavischen Volkssagen von dem Grabancijaš dijak und ihre Erklärung. Archiv f. sl. Philologie, Band II. 1877. 437-481.
2. V. Jagić: Južnoslavenske narodne priče o grabancijašu dijaku i njihovo objašnjenje. In.: M. Kombol red.: Izabrani kraći spisi, Zagreb, 1948. 177-206.
3. M. Bošković-Stulli red.: Usmena književnost, Zagreb, 1971. 265-283.
4. M. Vidačić: Izvori priče „Grabancijaš Dijak“. Nastavni vjesnik, (Zagreb), 1913. Sv. 5., 321-342.

5. M. Bošković-Stulli: Splet naših narodnih praznovjerja oko vještice i popa. Bilten Instituta za proučavanje folklor (Sarajevo), Knj. 3., 1953. 327-341.
6. I. Zvonar-S. Hranjec-A. Strbad: Usmena narodna književnost na tlu Međimurja II. Čakovec, 1987. 303-307.
7. Vö. Đ. Franković: Kazivanja Srba i Hrvata u Mađarskoj o nečistoj sili. Raskovnik (Beograd), 1987. Sv. 47-48. 71-80. és Raskovnik, 1988. Sv. 51-52. 59-70. Továbbá: U. ő. Mistka biča u Podravske Hrvata. Etnografija Južnih Slavena u Mađarskoj 9. (Budapest), 1990. 114-116.
8. Ipolyi A.: Magyar mythologia. Pest, 1854. /Reprint Bp. 1987./ és Kandra K.: Magyar mythologia. Eger, 1897.
9. Lázár B.: A garabonciás diákról. Ethnographia I., 1890. 277-285.
10. Róheim G.: Magyar néphit és népszokások. Budapest, 1925.
11. Holló D.: A garabonciás diák alakja a magyar néphagyományban. Ethnographia XXXVI., 1935. 19-33 és 110-126.
12. Diószegi V.: A táltoshit emlékei a magyar népi műveltségben. Budapest, 1958.
13. Jung K.: A garabonciás a magyar és horvát néphagyományban. Üzenet (Szabadka), 1986. 12. 760-764.
14. L. a 7. jegyzetben közölt adatokat.
15. M. Ratković red.: Djela Tituša Brezovačkoga. Stari pisci hrvatski 29. Zagreb, 1951. 43-84. és B. Hećimović red.: Tito Brezovački, dramska djela i pjesme. Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb, 1973, 89-142.
16. Az előző jegyzetben idézett kiadásokban, valamint az ott idézett bőséges irodalomban.
17. V. ő. Jagić, V.: Južnoslavenske narodne priče... (1948), valamint: Kassowitz-Cvijić, A.: Tito Brezovački kajkavski komediograf. Hrvatsko kolo. Knj. XI. Zagreb, 1930. 259-296.
18. Pontos forrás megjelölése nélkül hivatkozik V. Jagićra Kassowitz-Cvijić, A. amikor ezt írja: „Istim se sujetom (mint T. Brezovački a Matijaš Grabancijaš dijak című művében – a megjegyzés tőlünk, J. K.) bavio i mađarski književnik Munkácsy, načnivši od njega komediju kao i Brezovački i to god. 1780. Jagić kombinira stoga: ili su Munkácsy i Brezovački radili po istom mađarskom izvoru ili se Munkácsy okoristio komedijom Brezovačkog.” Munkácsy említésére V. Jagić tanulmányának két hozzáférhető horvátszerb fordításában nem bukkantunk, a német eredeti ebben a pillanatban nem hozzáférhető számunkra. A mondat alapján különben sem világos, hogy az 1780-as esztendő melyik darabra vonatkozik; egyébként egyikre se illik, mivel T. Brezovački műve legkorábban 1803-1804-ben, Munkácsy pedig csak jóval később, 1834-ben született. Jagić Brezovački munkájának elkészültét teszi egyébként 1780-ra (V. ő. Jagić, V. 1948. 187.)
19. Munkácsy életének, tevékenységének, műveinek és ezek jelentőségének alapvető összefoglalása: Lorenz K.: Munkácsy János, Budapest, 1937. Lorenznek nincs tudomása a kajhorvát garabonciásszínműről.
20. Brezovački életének, tevékenységének és műveinek adatai megtalálhatók a 15. jegyzetben felsorolt kiadások elő- és utószavaiban, továbbá Kassowitz-Cvijić A. 17. jegyzetben említett dolgozatában.
21. L. az első három jegyzetben felsorolt műveket.
22. Magunk az elemzéshez az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Osztályának birtokában levő, MM 6455 jelzetű kéziratos sűgőpéldányt használtunk, melyet a rajta levő bejegyzés szerint 1863 januárjában írtak le Szentesen. Ugyanez a gyűjtemény rendelkezik egy lényegében sokkal olvashatatlabb, másik kéziratos sűgőpéldánnyal is.
23. A színház- és drámatörténeti összefoglalások Munkácsyra vonatkozó megállapításait itt nem találjuk szükségesnek idézni. Idézzük viszont egy korabeli szerző megállapítását, ami beszédesen vall szerzőnk fogadtatásáról: „A garabonciás diák egészen magyar tulajdon, s hogy egészen az, bizonyítja azon tapasztalás, hogy a néptől értetik, s azt érdekli még azon

művészeti tekintetek nélkül összefércelt, silány alakban is, melyben azt Munkácsy színpadra hozá.” (Tóth L.: Néphit s népbabonák poézise. Athenaeum (Budapest), 1837. II. 725.). E kritikai szakvélemény egyébként páratlan bizonyítéka annak, hogy a kor kutatóinak és művelt főinek nem volt tudomásuk arról, hogy a velük egy államalakulatban élő (kaj)horvát hagyománynak ugyancsak tulajdona a garabonciás, s azt sem tudták, hogy az egykoron Pesten évekig tanuló pálos Brezovački, egyébként Verseggy Ferenc tanuló- és rendtársa, majdnem azonos címmel néhány évtizeddel korábban maga is írt és nyomtatásban is közzétett egy színművet.

24. L. a 9. jegyzetben jelzett dolgozatot.
25. A megjegyzés Bayer F. művéből, A nemzeti játékszín története II. kötetéből származik.
26. A felhasznált kézirat jelezte a 22. jegyzetben.
- 27 Felsorolásuk: Bihari A.: Magyar hiedelemmonda katalógus. Előmunkálatok a magyarság néprajzához, 6., Budapest, 1980. 106-111.
28. Binder J.: A kenyér és a só mint varázsszerek. Brassó, 1901.
29. L. a Binder könyvének 29. lapján olvasható adatokat.
30. Ipolyi A.: Magyar mythologia. 1854. 458. A magyar hiedelemmonda katalógus még egy kéziratot változtatáról tud.





BÁNYAI JÁNOS

SZÍNTÉR, NÉZŐTÉR, JÁTEKTÉR – A TÉRÉLMÉNY  
DRÁMÁJA

„De egy ember van.  
És van itt még valaki, aki látja”  
Nádas Péter

Nádas Péter három kötete, az 1982-ben kiadott *Színtér*, a következő évben megjelent *Nézőtér* és az 1988-ban közölt *Játéktér* viszonylag pontosan meghatározható szellemi vonulatot fogalmaz meg a mai dráma és színház kudarcairól, lehetőségeiről és esélyeiről. Ennek az egységes gondolatsornak a meglétét nemcsak a három könyv címe összetett szavainak közös második tagja – a *tér* – bizonyítja, hanem az alkotásnak, a megalkotásnak (dráma- és esszéírásnak) illetve lehetséges és valós, felmutatott (színház) értékeinek vagy értéktelenségének azonos nézőpontból való felmérése is; a századvégi szellemi és kulturális válságtudat leírása a művészet (egyik) összetett, szintetizáló formájának, a színháznak próbatételével.

A három kötet, de különösképpen a színházhoz csak közvetve, a művészet és a megalkotás (bár személyes, mégis általánosítható) kérdéseinek síkján az első kettőhöz kötődő harmadik tapasztalata szerint, itt szó sincs olyan időszerről (és divatos) vállalkozásról, irányról, amilyen például az avantgárd, vagy a modern, illetve ezeknek a poszt-előtaggal ellátott változatai (posztavantgárdi, posztmodern). Ennek legalább két oka látható be Nádas frói gyakorlata horizontjából.

Az egyik az, hogy Nádas, eltérően nemzedéktársaitól, sokkal tervszerűbben építette be mind színház-, mind pedig drámaértelmezésébe a hagyományost, a nélkülözhetetlen előtörténetet, mint ahogyan az első pillantásra feltűnhet. A tradicionálisnak, az átvett és átértelmezett értéknek, felfedezésnek itt sokkal nagyobb szerepe van, mint máshol és másoknál, többek között abban is, hogy Nádas, darabjainak műfaji megjelölésekor klaszszikus elnevezéseket használ, és hogy mind a színművekben, mind pedig színházi írásában a nyelv, a beszéd, a mondható, a szó szerepét olyan mértékben hangsúlyozza, ahogyan azt mostanában csak kevesen teszik. Nádas hősei valóban *beszélnek* a színpadon, párbeszédet folytatnak és monológokat mondanak a tradicionális drámai szabályok értelmében. És ő maga is valóban *beszél*, amikor színházról, színészi teljesítményről, amikor az előadás megszületésének körülményeiről gondolkodik. Ez a viszonylagos hagyó-

mányosság nem a posztmodern értéktoleráns esetleges válogatásán alapszik. Az életnek és a kultúrának azokat a tragédiában sodró mozzanatait használja fel és értelmezi, amelyek még átmenthetők a múltból és felújíthatók, meg átértékelhetők a jelen valóságos és egyben nagyon teátrális színpadán is.

A másik ok, amiért Nádas egész dráma- és színházzszemléletét ki kell és ki is lehet vonni az időszerdé szellemi irányok hatásköréből, abban ismerhető fel, hogy Nádas írói törekvésében az egyedi, a konkrét hőssel, felismerhető élethelyzetekben lejátszódó történet, a látott és átélt alakítás drámabeli és színpadi egyszerűsége mindig legyőzi az általánost. Mert erősebb az általánosnál. Mert az általános mellékessé torzul az erős egyedihez képest. Nem fordítható hát le Nádas drámaírása, de drámakritikája és színházértelmezése sem filozófiai vagy világnézeti, de még történelmi általánosságokra sem, tehát távol áll tőle minden allegorizálás. „... csak és kizárólag identitás létezik; minden hasonmás eleve hamis” – írja Nádas Földből csinálj nekem oltárt című esszéjében. Az önmagával való identitás elve hatja át egész írói módszerét, így drámaírói és színházértelmezési gyakorlatát is. Ezért a darabjairól és színházélményéről való beszédnek sincs lehetősége arra, hogy kilépjen az általánosítások felé; meg kell maradni a hősök, az élmények, a konkrét értékleírások keretében, és ott kell, ezen a színek látszó, de annál tartalmasabb résben felismerni Nádas Péter drámaírói és színházi világképét.

Az 1982-ben kiadott Színtér című kötet három drámaszöveget tartalmaz, a Takarítás, a Találkozás és a Temetés című darabokat. Az első „komédia, szünet nélkül”, a második „tragédia, szünet nélkül”, a harmadik ismét „komédia, szünet nélkül”. Nem mellékes körülmény, hogy mindhárom darab „szünet nélkül” játszandó. A függöny és a szünet újabkori kelléke a színháznak, ősi formái nem ismerték sem színpadképző, sem szövegalkító szerepét és jelentőségét. A tragédiát és a komédiát is, klasszikus változataiban, szünet nélkül játszották; ez az egyik érv Nádas Péter drámaírásának hagyományba gyökerezettségével szemben. A komédia és a tragédia megjelölése is a tisztán tradicionális felé irányítja a figyelmet, bár a komédia, majd a tragikomédia és komitragédia szóösszetételeket gyakran használnak más drámatörésvételek is, de mindig valamilyen „kibicsaklót” nézőpontból, sohasem olyan egyértelműen és közvetlen módon, miként azt Nádas teszi. Ennek a hagyományba ágyazottságnak más tényezőiről bővebben és körültekintőbben beszél Balassa Péter, leginkább a Takarítás elemzésekor, hangsúlyozva Nádas műveinek „tematikus tradícióját”, azt hogy „elemi konfliktusokból” épülnek fel, az olyanokból, mint a „szeretet/gyűlölet szétválaszthatatlan örvénye, szeretetképtelenségünk, rivalizálás, egymáson vett hatalomért vívott harcunk, agresszióink”. A tradicionális témák és motívumok közül egyet elemez közelebbről, „a Fiú motívumát”.

Ennek a formai és tematikus hagyományosságnak egyetlen szóval sem mond ellent a gyakorló dramaturg, Radnóti Zsuzsa véleménye, miszerint „Nádas Péter három *szertartás-drámájával*, amelyek együtt egy trilógiát alkotnak, radikálisan új drámaképet teremtett szemléletileg, dramaturgiaiilag és stílusosan is.” Már csak azért sincs itt ellentmondás, mert ez a „radikális újítás” a „szertartás-dráma” keretében történik, ami végülis belső, befelé forduló nyitás, másszóval Nádasnál a színház és drámaírás megújítása nem külsődleges eszközökkel, újdonságok bevezetésével történik, hanem az identitás érvényesítésével, az identitásnak mint alapvető elvnek a kidolgozásával. A tradicionális formák (például a tragédia, a komédia, a szertartás) és a hagyományos témák és motívumok

voltaképpen a dráma és a színház önmagával való azonosságának a keresése, egy önmagával és csak önmagával identikus, önazonos színházi (művészi) beszédmód feltárására és kidolgozására való törekvés. Semmiképpen sem újítás, nem innováció a szó avantgárd kezdeményezést jelölő értelmében. Az identitáskérdés keretébe tartozik az is, hogy a három dráma (a trilógia) hősei csak abban a helyzetben láthatók, amelybe a dráma során kerülnek; előéletük is csak a drámai helyzet pillanatában születik meg, nem hozták magukkal sem külső, sem belső – társadalmi, közösségi, intim – konvenciókból. Ezért nem dönthető el sohasem, hogy hazudnak vagy igazat beszélnek. Nincs hozzá külső tapasztalat és kritérium. Hősei a színpadon születnek, előéletükkkel, emlékezetükkel együtt, és itt is múlnak ki. A halál a Takarításban, az eltűnés a Találkozásban, a koporsó-jelenet a Temetésben csak a színpadterén autentikus, itt nyeri el identitását, és csak ez az identitás van, semmivel sem hasonlítható össze, semmire sem vezethető vissza. Ezekben a darabokban valóban csak az identitás létezik, s ezért itt nem is annyira emberi megtörténésről van szó, miként a drámaelmélet tanítja – az emberi megtörténést mint drámát a Temetés színész- és színésznő hőse „elfelejtette”, nincs tehát dráma, amit eljátszhatnának – inkább a dráma identitáskereséséből, illetve a Temetésben már ezen identitás képtelenségéről. Megszűnnek a külső körülmények, a világot meghatározó reális erővonalak: a Takarítás negyedik hőse, a külső világ nevében, a létező realitások nevében a falból ugyan, de még előléphet és magával hozhatja a mindennapi beszédet, ilyen szerep azonban a Találkozásban nincs már, legfeljebb gondolni lehet rá, mert mint ha valaki hallgatóna, de ez csak rémálom, a Temetésben pedig már végérvényesen megszűnt a külső ellenézés, a realitások kontrapunkja, itt a felejtés, az emlékezés megszűnése, az identitás hiánya van az egyedül lehetséges konfliktushelyzetben; már nincsenek közvetítők az előélet, a külvilág, a realitások felé. Természetesen „közvetítő nélküli világban nem csak élni nem lehet, de normális mondatokat sem lehet leírni”, állapítja meg Nádas. A megszűnés, a vállalt kiiktatottság drámái tehát a trilógia darabjai. Átléptek a létezésnek egy másik, misztikusan létező világába. Ahol csak a színház van, mert miként Nádas mondja a *Nézőtér* című kötetében közölt Egy próbanapló utolsó lapjain (a Takarítás győri előadásának előkészítését kíséri résztvevőként figyelemmel a szerző): „... a színház nem irodalom, de nem is élet. A színház az bizony nagyon teátrális. Hát akkor legyen teátrális”. És ugyanott: „... a színház teste legyen domináns a színpadon és ne a szöveg, ne a történet, ne a gondolat, ne a filozófia.” Persze, a nagyon teátrális színházban is van szöveg, meg történet, gondolat is és filozófia is, de mindez nem domináns a végső identitás színpadi helyzetében, mellékes körülmény, elfelejthető; marad a test, a színész tette, de már az is inkább a koporsóban. Az egyetlen, definitíven önmagával azonos testhelyzet: kinyúlva a koporsóban. Eddig jut el a drámáról gondolkodva, a színpadot értelmezve és drámát írva az író. Innen már nincs további lépés, nincs újabb fordulat. Ez már az evidens identitás ténye; a térélmény drámája.

Az idézett próbanapló a *Nézőtér* című kötetben jelent meg, amely ezen kívül még színikritikákat, feljegyzéseket, színházi vagy színházra utaló esszéket tartalmaz. Egy néző szempontjait, amikor a színpadra néz, ott egy embert lát, maga körül pedig a természete szerint nagyon teátrális színházat tudja. Semmiképpen sem tekinthető tehát a *Nézőtér*, miként beidegződött elvárásaink szerint mondhatnánk, egy drámaíró írói vállalkozása öngazolásának mások jó és rossz példáin. Mindjárt el kell tehát mondani, hogy a *Színtér*

három drámája és a *Nézőtér* színházi írásai között nincs hasonlóság, legfeljebb közvetítő van, a személyiség közvetítője. Még akkor sem, ha a mai színjátszásnak valóban van egy olyan törekvése, „... hogy az egész színházi épületet *bejátszsa*, játéktérre alakítson minden lehetséges helyiséget – a ruhatártól az előcsarnokig. A színpad már nem a nézők feje felé emelt piederstál. A színésznek és a nézőnek közös horizontja van: a darab”. A *Nézőtér* írásai ennek a közös horizontnak a megközelítési kísérletei. Ezért nem tekinthetők az író önigazolásának. Ezért szól az írások legtöbbje első személyben, élménybeszámolók tehát, a néző élménybeszámolója arról a horizontról, amelyen már nincs se történet, se szöveg, se filozófia, csak a színész teste van, mint az identitás utolsó jele. Ezért tekinthetők Nádas könyvében a legsikerültebb mondatoknak a színészről, a színészi teljesítményről szólók. Leginkább pedig a Ronyec Mária portréját megrajzoló az Egy színész gondolatai életről, halálról című írásai, amelyek közül ez a mondat: „Szellemi játékaival fizikailag is játszatja a nézőteret” azt az ideális horizontot fogalmazza meg, amely a „színtér és a nézőtér között” kialakult „elementáris horizontot” írja le, aminek következtében „a színházat joggal érezhetjük egynek az örült történelem hiányzó kerekével”. Rendkívül magas tehát a mérce, amit a színházról gondolkodó Nádas felállít. A történelmet átsugárzó intézmény azonban nem történelemként, nem is ennek hiányzó kerekékként, hanem színházként, nagyon teátrálisan nyerhet szerepet egy századvégi szellemi világnak keretében. Ahol már nincs más választása, minthogy a színház egész épületét *bejátszva* önmagával legyen azonos. Ha a *Temetés* című darab – Balassa Péter szerint – a trilogia befejező darabjaként „egy saját színházat” is *temet*, és „Nincs tovább”, akkor a *Nézőtér* írásai ennek a temetési szertartásnak a leírásai, akkor is, amikor Bánk bánról szól, vagy amikor Hamletről, Grotowski és Ljubimov színházáról beszél, vagy a magyar színpad és színházi élet taps-kultuszát, taps-kultúráját elemzi az iróniának a szociológia szintjén is felismerhető eszközeivel; nem egy új, semmiképpen sem radikálisan új színház belső tereinek felidézése a *Nézőtér*, inkább egy vereség, egy befejezett folyamat csúfos végének leírása. Erre a vereségre és csúfságra építhető fel ismét a csak önmagával azonos hasonmás nélküli identitás. A színház identitása. Ha felépíthető.

A *Játéktér* írásai már az *Emlékiratok könyvét* (1986) megelőző és követő nagy írói tapasztalatok jegyében fogantak. Távolra esnek hát az előző két kötet, a *Színtér* és a *Nézőtér*, a drámát felmutató és a színházat megfigyelő írásaitól. S hogy mégis ebbe a sorba tartoznak, az megint nem a könyvcímek összetett szavának azonos második tagjából derül ki. Abból elsősorban, hogy itt valóban megfogalmazódik az írói tapasztalat élményvilága, mégpedig a *mélabú* kategóriájában, a testnek és a szellemnek abban az állapotában, amely felé az első két könyv útja vezetett. A *mélabú* egy olyan élethehez, amely nem nyitható fel már semmiféle evilági beszédmóddal, se a nézőtér, sem a színtér horizontján. A *mélabú* a tér alapvető élménye, miként a Caspar David Friedrich egyik híres tájképének elemzéséből kiderül. Itt valóban semmi semmire sem hasonlított, minden csak önmagával azonos. A *Játéktér* írásaiban tehát a definitív identitásélmény fogalmazódik meg. A halál identitása. Ezért a *Játéktér* világát elég csak egyetlen hosszabb idézettel jelezni: „Képzelmeseimnek – írja Nádas a *Hazatérés* című írásában – legkisebb gyerekkorom óta két határozott formája van. Vagy a halálomról morfondírozom, annak várható közelségéről, módjáról, lehetséges érzeteiről, kicsit úgy, mintha a saját temetése utánról szemlélném már az egészet, vagy csillapítani e gondolat által kiváltott föl-

fokozottságot, legyen e fölfokozottság akár komikus, akár tragikus természetű, történeteket költők, komplett cselekménysorokat, meséket, históriákat, melyek megoldása megint csak egy halál.” A vallomás az írónak a végső kérdések iránti fogékonyságát fogalmazza meg, és egyben azt is, ami fontosabb, hogy milyen démoni tér az, ahol az ő darabjai lejátszódnak, az a *Találkozásban* egy-két bütordarabra szűrkített helyiség, és végül az a majdnem üresre csupasztított színpad, amelyen a *Temetést* alakító színész és színésznő kísérelnek meg visszatérni még a már elfelejtett, eltűnt, elveszett színdarabhoz, az előadáshoz, a színházhoz a halálon túli térségből. De végül az is kiderült, hogy e szobák (a terek) drámája csak a nyelvben mutatható fel: „A tisztességes mondat se lételméletet, se erkölcsi elméletet nem követ; feszültségének mértékéből, nyelvi minőségéből, intonálási módjából lehet következtetni lételméletére, s ez egyben egyetlen lehetséges erkölcsi elmélete.”

Ennyi mondható még a művészetéről, a színházról és a drámáról. Ahogyan a színpadon se a szöveg, se a történet, se a filozófia, csak a színész teste, úgy a regényben csak a mondat, ami önmagával azonos, és nem cserélhető fel se lételméletre, se erkölcsi ítéletre. Minderre csak következtetni lehet. Ha érdemes következtetni.

„De egy ember van.

És van itt még valaki, aki látja”.

Írja Nádas a *Mélábú* című írásában. Színpadra állítható-e ez az ember? Elmondhatja-e azt az önmagával azonos mondatot?



**KAPCSOLATTÖRTÉNETI  
TANULMÁNYOK**





Tanulmányok, 24. füzet, 1991.

UTASI CSABA

## VELJKO PETROVIĆ JELENLÉTE A KÉT HÁBORÚ KÖZÖTTI JUGOSZLÁVIAI MAGYAR IRODALOMBAN

A jugoszláviai magyar irodalom szervezői és művelői úgyszólván kezdettől fogva eleven kapcsolatot kívántak létesíteni a kortárs jugoszláv irodalmakkal. A kisebbségi helyzet adottságai között pontosan felismerték, hogy a védekező bezárkózás mérhetetlen károkat okozna, mert korántsem egy autochton vidéki irodalmiságot alapozna meg, ellenkezőleg, a levegőtlen, fejlődni, kibontakozni képtelen dilettantizmus zsákutcájába sodorná amúgy is kisszámú, szegényes készületségű írónkat. Abból indultak ki, hogy a kapukat, a szerény lehetőségekhez képest minden irányban megnyitva, fordítsanak, ismertetőket, tanulmányok révén a jugoszláv, elsősorban szerb írókat közelebb kell hozni a vajdasági magyar olvasóhoz. S közben nemigen törődtek azzal, hogy egy-egy fordítói vállalkozásukat hasonló kísérje-e majd a szerb nyelvterületen, hisz jól látták, hogy a magyarra sikerrel áttültetett alkotások reciprocitás nélkül is jelentősen gyarapítják éppen csak ébredező irodalmunkat.

Nem véletlen hát, hogy Szenteleky Kornél, ki inkognitójából kilépve a korszak legjelentősebb eszmei és esztétikai szervezőjévé vált, függetlenül attól, hogy a gyakorlati munka terén Csuka Zsoltán megelőzte őt, a húszas évek második felében már intenzíven fürkészte a hídépítés optimális feltételeit. Miután szellemi barátságot kötött Mladen Leskovacsal, tartós érvénnyel kutatni kezdte a jugoszláviai magyar és a szerb irodalom közötti kapcsolatok megteremtésének lehetőségét. Érdeklődése elsősorban a vajdasági vagy vajdasági származású szerb írókra terjedt ki, lévén hogy tájunk harmonikus szellemi képének megteremtésén fáradozott. Amikor a Képes Vasárnapban 1928 szeptemberében a *Vajdasági Írás* első száma megjelent, Szenteleky a melléklet utolsó oldalán névsort tett közzé mindazokról, kik együttműködésükről biztosították őt. A névsor a legkülönbözőbb eszmei és esztétikai elveket valló jugoszláviai magyar írók mellett Mladen Leskovac, Žarko Vasiljević és Veljko Petrović nevét is feltünteti, annak a jeleként, hogy az előmunkálatok során Szenteleky tárgyalhatott velük, s megnyerte őket az adott politikai helyzetén való felülemelkedés eszméjének. Egy 1928 októberében írt levelében<sup>1</sup> pedig már arról tudósít, hogy Csuka Zoltán nem sokkal korábban Belgrádban járt, hosszan elbeszélgetett Veljko Petrovićtal is, „és egy táskára való ígéretet meg biztatást hozott magával”.

Adva volt tehát a pillanat, amikor úgy tetszett, hogy az együttműködés zavartalan lesz. Veljko Petrović azonban mégsem lett irodalmunk „munkatársa”, aminek több oka is lehet. Egyfelől már a kapcsolatteremtés idején sérealmazta, hogy Szenteleky Kornél és Debreczeni József a *Bazsalikom*ban eléggé mostohán bánt a vajdasági poétákkal, első-sorban Mileta Jakšićtyal s vele<sup>2</sup>, másfelől pedig sehogyan sem tudott közös nevezőre jutni Szentelekyvel az együttműködés eszmei és politikai vonatkozásai tekintetében. Szenteleky például 1931 áprilisában felkereste őt Belgrádban, s órák hosszat beszélgetett vele erről a témáról, ám végül mégis szorongva, dolgvégezetlenül kellett visszatérnie Szivácra, mint Fekete Lajosnak írt levele is tanúsítja<sup>3</sup>: „Belgrádban felkerestem Petrovity Veljkót és hosszú órákon át vitatkoztam vele a magyar problémákról, a kisebbségi jogokról, a politikai ellentétéről. Sajnos semmiféle közeledés sem támadt közöttünk, noha mindengyikünkben megvolt a jószándék egy lépéssel közelebb lépni, de nem tudtuk feladni eredeti és életet jelentő álláspontunkat: a nemzeti eszmét és igazságot. Nagy szeretettel szorítottuk meg egymás kezét a három órai vitatkozás után, de tisztán éreztem, hogy a kultúrközeledés kérdése semmivel sem jutott közelebb a megoldás felé. Ezek a józan bizonyosságok kissé kellemetlenül hatottak, de most legalább eléje vágtam a fájdalmasabb és megrázóbb csalódásoknak. A holnap-terveim is átformálódtak, ez a józan, tiszta tekintet reális utakat keres.”

Mindeme súrlódások ellenére, melyek végső fokon a szellem embereinek toleráns súrlódásai lehettek, Veljko Petrović művei tartósan fogva tartották fróink érdeklődését, hiszen a húszas évektől kezdődően, kisebb-nagyobb megszakításokkal, újra meg újra felbukkan a neve publikációinkban. Első, súlyt képező bemutatkozására a *Bazsalikom*-ban került sor, ahova Szenteleky a következő négy versét sorolta be: *Visszatérés (Povrataak)*, *A mese meghal (Priča umire)*, *Mily kedves a kezed... (Mila je svoja ruka...)* és *Miért? (O zašto?)*. E versek alapján arra kell gondolnunk, hogy Veljko Petrović nem pusztán azért emelt kifogást Szentelekynél, mert kevésnek találta a tőle közölt költeményeket, hanem azért is, mert ez az anyag egységesen arra a század eleji fiatal költőre vall, aki még egyértelműen a splennes hangulatokat és a messze révedő érzelmességet dajkáló impregnizmusnak a foglya.

Az *Úgy fáj az élet* védősáncai mögül kilépő Szenteleky egyfajta műfordítói maximalizmus jegyében lát hozzá a versek átültetéséhez. Nem sokkal korábban, 1927 márciusában ugyanis megvallotta: „Az én törekvésem mindenestre az minden fordításnál, hogy az eredeti szét, zamatját, illatát tökéletesen visszaadjam a formai szépségekkel együtt.”<sup>4</sup> E kettős cél megvalósítása azonban, mint ismeretes, lírai művek átültetésekor csaknem lehetetlen, s így nem kell megütköznünk azon, hogy Szenteleky is csak félsikerrel oldotta meg a vállalt feladatot.

A *Visszatérés (Povrataak)* című, még 1906-ban írt versében Veljko Petrović egy őszi hazautazásáról szól, midőn a lányadt reggeli nap sugarában vonatozva csüggedten, sápadtan, fáradtan rég nem látott édesanyjával készül találkozni. Az *abcb* rímelésű sorok rímképletét Szenteleky megtartja, ugyanakkor azonban, s ez érthető is, nem leli meg azokat a nyelvi képleteket, amelyek az eredeti hangulatát azonos intenzitással közvetíthetnék. „Jesenje zlatno jutro se smeje, / veselo bledano jutro” – űti le az első hangot Petrović, a Szenteleky ezt csak így tudja visszaadni: „Nevet az aranyló őszi reggel, / vidáman virrad fel a nap.” Szentelekynél tehát egysíkú pozitív töltést nyer az, ami az

eredetiben már itt szelíd kontrasztot sejtet („veselo bledano”). S a későbbiek során is hasonló félrecsúszásoknak lehetünk tanúi. Petrovićnál a lírai én félig lehunyt szempillái gazdag, tarka szírványná bontják az őszi nap sugarát, Szenteleky viszont úgy tolmácsolja ezt a képet, mintha az őszi pára bontaná száz szírványos színre az „izzó napsugarat” (?!). Vagy vegyünk csak még egy példát. Az eredetiben a harmadik strófa első két sora így hangzik: „Moje me sunce ljubi po licu / kroz prozor žurnoga vlaka.” Ezt a látszólag igen egyszerű közlést Szenteleky csak így tudja visszaadni magyarul: „A régi nap csókolja arcomat / s a gyorsvonatnak ablakát.” Nyilvánvaló, hogy a hangulatcsökkenőt törés okát a „rég nap” és a „gyorsvonat” képzetében kell keresnünk. Veljko Petrović nem valamiféle objektíve létező, érzelmi kötődéstől mentes napról, hanem a maga gyerekkori napjáról beszél, emellett pedig szó sincs itt gyorsvonatról, ellenkezőleg, egyszerű vicinális dőcög Zombor felé, amely azért siet, hogy a költő mielőbb hazaérjen. Ha ehhez hozzávesszük, hogy az eredetiben a nap, a vonat ablaka és a költő arca nem mellérendelő viszonyban van egymással, mint Szentelekyéénél, akkor máris érhető a fordítás megbicsaklásának oka.

A *Bazsalikom*ban közzétett többi Petrović-vers is hasonló tanulságokat kínál, mi több, esetenként Szenteleky a fentebbi példáknál is messzebb távolodik az eredetitől, feltehetőleg úgyszintén a felmerült poétikai nehézségek miatt. A *Priča umire* című versben mondja Veljko Petrović:

Na mahovini, tu bez koloseka,  
skriha se duša starih, dobrih snova.  
Od košutina ona živi mleka,  
a umire od seče i lovova.

A rímképletet itt is megtartva, Szenteleky ezt így fordítja magyarra:

Szűzi mohán, hová nem jut kerék,  
ott rejtőzik a mese nemtője,  
ott szívja a nőstényfarkas tejét.  
Fejsze és a puska megölkje.

A „rég, jó álmok lelkével” tehát Szenteleky nem tud mit kezdeni, suta *nemtővé* fokozza le, emellett pedig a nőstényfarkas képét is megidézi teljesen indokolatlanul, arról nem is szólva, hogy a strófa utolsó sora leválasztottságában korántsem azt a szerepet tölti be, mint az eredetiben.

Szenteleky talán csak az *O zašto?* fordítása közben tudott a Veljko Petrovićéval azonos intenzitású sorokat adni. Ez a rövid vers, melyben ott érezni az avar fanyar illatát, a férfi és a nő közötti érzelmes találkozás réveteg, nosztalgiaától terhes, ám egyúttal visszahozhatatlan pillanatának teljességét, megragadta Szenteleky képzeletét, olyannyira, hogy a hangulatot hibátlanul vissza tudta adni. Ennek ellenére még ez a sikerültebb átültetés is hiányérezetet hagy maga után, hisz egy-egy sort illetően a fordító itt is kénytelen volt meghátrálni. Veljko Petrović pl. a mostoha ős borognós egének képzetével játszik a versben, Szenteleky viszont megtorpan annak konstatálásánál, hogy „Őszi felhők szálltak fejünk fölött.”

Amennyiben tehát tárgyilagosság akarunk lenni, azt kell megállapítanunk, hogy Veljko Petrovićnak, ha neheztelésre nem is, de némi óvatosságra mindenképpen volt oka.

Épp ezért csak dicsérni lehet Szenteleky magatartását, hiszen a szerzői sérelmeket nem vette zokon, hanem továbbra is szívfósan kitartott Veljko Petrović műveinek folyamatos közzététele mellett.

Csaknem egy esztendővel a *Balazslikom* megjelenése után, amikor a mellékletként indult *Vajdasági Írás* már folyóirattá erősödött, Szenteleky a lap 1929 április-májusi kettősszámában közlést tesz Veljko Petrović *Magyar Pista* című hosszabb elbeszélését, amely nem sokkal korábban, 1927-ben született, s már rendhagyó témájánál fogva is számot tarthatott a magyar olvasók érdeklődésére. Hogy mekkor jelentőséget tulajdonított Szenteleky az elbeszélés közzételének, azt mi sem bizonyíthatja meggyőzőbben, mint Csuka Zoltának írt levele<sup>5</sup>, melyben egyebek között a következőket kéri: „Itt küldöm a tükört is és főleg arra kérék, hogy Veljko novellája – amit kis regénynek is lehet hirdetni – teljes egészében jöjjön. Sorg Ida holnap vagy holnapután küldi a fordítás utolsó részletét. Inkább Borsódi cikke maradjon el, vagy a regényből vegyetek kevesebbet, de a Magyar Pistát ne szakítsátok szét folytatásokra.” A szétszakításra, mint jeleztük, nem került sor, Veljko Petrović művének fordítása egyszerre jelenhetett meg a folyóiratban.

Mai távlatból nem nehéz belátni, hogy ehhez a novellához Szenteleky nem pusztán magyar vonatkozásai miatt ragaszkodott, hanem legalább annyira hősének rendhagyó mivolta, különössége miatt is. Nagyhangói és kishangói Hantos Márton, kinek családfája az Árpád-házig nyúlik vissza, az első világháború előestéjén átúszik a Száván, századosi rangjával mit sem törődve felcsap szerb katonának, hőseisen verekedik Ferenc Jóska ellen, mindenki rajongva szereti, becsüli, Magyar Pistaként emlegetik egész Szerbiában, egyre magasabb tiszti rangot nyer el, mígnem végül a malária leveri lábáról, meghal, s neve, tettei végleg feledésbe merülnek a háború forgatagában. Különös átpártolásának oka nagyvonalakban a következő: elődeinek birtokát még Rákóczi idejében elkobozták, később, a negyvennyolcas szabadságharc leverése után nagyapját, a hős ezredest Ferenc Jóska fölakasztatta; kivégzése előtt azt írta feleségének, hogy osztrák- és császárgyűlöltre nevelje a fiát, és ha ismét háború lenne, a fia vagy egy későbbi Hantos-ivadék csak legyen a császár tisztje, de árulja el akkor azt a „disznót”, amikor a legnagyobb kárt okozhatja neki. Nos, erre a csapásmérő árulásra készült Hantos Márton hosszú éveken át, most a világháború végre meghozta neki a kései bosszú lehetőségét.

Valljuk meg, kissé „romantikus” történet ez, annál inkább, mert a szabadságharc vérbefojtásának sebei a kiegyezés után gyógyulni kezdtek, arról nem is szólván, hogy Hantos Márton ludovikás nemesember. Ennek ellenére a történetnek olyan dimenziói is vannak, amelyek mind a szerb, mind a magyar olvasókban kataraktikus hatást válthatnak ki. Az elbeszélés kavargó eseményei során a szerb katonák és tisztek Magyar Pista révén ráébrednek, hogy a magyarság nem olyan idegen, Ázsiából előlovagolt, bárdolatlan nép, amelyet fajgyűlölet hat át, s amely épp ezért csak becsmérőn tud szólni a „rácokról”, ugyanakkor azonban Magyar Pista is rádöbben, hogy bosszúvágya parancsára nem véres kezd csetnikek és komitácsik közé keveredett, hanem egy szegény, sokat szenvedett, önérzetes, az idegent is testvérként szeretni tudó nép fiai közé. Végső tanulságként pedig az egész elbeszélésen végigvonul az a ki nem mondott gondolat, amely Tomörkény István legjobb háborús tárgyú novelláit is áthatja, hogy a pusztító embertelenségért nem a népeket, hanem sorsuk intézőit terheli a felelősség. A népek életében

sokkal több az őket rokonító, összekötő, mint elválasztó vonás, épp ezért a háborús örület búnei valójában a mindenkori politika búnei.

Az elbeszélés fordítója, Sorg Ida felemás módon birkózott meg a szöveggel. Talán mert ő maga nem volt szépíró, görcsösen ragaszkodott az eredetihez, minden mondatban, bekezdésben vissza kívánta adni Veljko Petrović novellaszerkesztésének, elbeszélői tempójának sajátosságait. Ez az egyébként érhető és méltányolandó igyekezet azonban paradox módon nemegyszer a maga ellentétébe csap át nála: félreértett szavak, szintagmák, a személyes névmások idegenszerű használatának jelei figyelhetők meg a fordításban, az eredetihez való túl szigorú ragaszkodás következtében pedig megmegegyeznek a mondatok, egyféle kényszeredettséget kölcsönözve a szövegnek.

Hadd illusztráljuk néhány példával e tüneteket. Sorg Ida egyhelyt *hídőről* beszél, holott *hídőről* szó sincs, csak arról, hogy az átpártolását megelőző estén Hangoš Márton a Száva-hídtól kezdődően fejleszti föl századát. Másutt a pontyok esti játékát a víz *bugyborékolásával* (az eredetiben: *bučkanje*) próbálja érzékeltetni, pedig a magyarban *pörög*, a ponty, vagy ha már hangutánzó szót használunk, *pörgése* nyomán *bugyog* a víz. Megint máskor *hínárt* mond *gyökérzet* (*korenje*), *katonatársat* *bajtárs* (*ratni drug*) vagy *ökölharcot* *kézinusa* (*borba na bajonet i gušanja*) helyett. Esetenként olyan idegen szavakat is meghagy a fordításban, amelyek nem vagy nem ilyen alakban honosodtak meg a magyarban (*svába*, *furgón* stb.). De mesélik az is, hogy egy-egy szintagmát vagy mondatot teljesen félreért. Az *avas szalonnból* (*ožegla slanina*) *pirított szalonna* lesz, a *gépfegyverből* (*míraljez*) *ágyú*, a *sorkatonásból* vagy *reguláris katonaságból* (*regularna vojska*) *rendes katonaság*, a *tiszti, parancsnoksági étkezdéből* (*menaže raznih komandi*) *kommandók étkezdéje*, a *gyalázatosan rossz, pocskék pálinkából* (*očajna rakija*) *pálinkás kétségbeesés* stb.

Olykor a fordító „félreballása” a szó szoros értelmében komikus fordulatot eredményez. *Amikor az a hatalmas mozsár üldözte őket*, olvassuk Hangoš Márton egy belső monológjában, az eredetiben viszont ez áll: *Kad ih je tukao onaj ogromni merzer*. Vagy: *akik az iteni szoknyák alatt szabadon csatangolnak*, áll a fordításban, az eredetiben pedig: *koji se pod zaštitom ovdajšnjih suknji smucaju slobodno*. De Sorg Ida nehezen boldogul a versbetétekkel is. A szerb katonák, amerre csak Hangoš Márton Niš felé utaztában elhalad, újra meg újra egy nótát fújnak, azt, amely így kezdődik:

Austrijo, neka, neka,  
tebe grozna sudba čekal!...

A fordító, csak hogy minél hűvebben visszaadja az eredetit, döcögőssé rontja ezt a két sort:

Ausztria, vigyázz magadra,  
Utolér a sors haragja...

Megfélélsünk szerint hatásosabb lehetett volna, ha a vers lexikai anyagának némi megváltoztatásával a magyar fülnek ismerősebben csengő megoldást választ, mondjuk, ezt:

Megállj, megállj, Ferenc Jóska,  
Utolér a nép haragja!

A vers folytatása, ahol már maga a fordító is kénytelen eltávolodni az eredeti szavaitól, még szembeötlőbben példázza az átültetés elégtelenségét.

Oj, Srbijo, majko mila,  
ti ćeš biti carevina!... –

Írja Veljko Petrović, s ezt a fordító csak így tudja visszaadni:

Hej Szerbia, édesanyánk,  
A mennyország jön el hozzánk...

Van azonban a *Magyar Pista* fordításának egy, a fentieknél is számottevőbb tanulása. Veljko Petrović, olvasói zömének elenyésző magyar nyelvismeretét tartva szem előtt, minden novellafigurát szerbül beszéltet. A *magyarul* megszólaló kunsági bakák, Cilike, a pesti zsidólány vagy épp Ódri, a pesti színész egyként *szerbül* konverzálnak a novellában, mint ahogy természetesen Magyar Pista is szerbül beszélget a szerb katonákkal. Azt jelenti ez, hogy a fordítónak is ugyanezt kellett volna cselekednie, mint a szerzőnek, csak épp fordított előjellel. Sorg Ida azonban furcsa módon megtorpan a feladat előtt. Midőn pl. egy kunsági baka „magyar” beszédét kell lefordítani magyarra, még úgy-ahogy feltalálja magát, amikor azonban Hangos Márton hibás, több szerbséggel megfogalmazott mondataival szembesül, egyszerre cserbenhagyja a képzelete. – *Tb ja ne možem. Da se bijem hoću, al' špijon, izvinite, ne možem. Poginem u borbi, hoću; ranjenog me nađu, obese, ništa; ali kao špijon da mi štranjgu da Franja, i još proglašim da sam bio plaćen špijon – ne možem*” – utasítja el Magyar Pista kapitányának ajánlatát a szerbül nemigen tudó magyar ember megnyilatkozásának minden bájjával, a fordító azonban a szerzőt *szabályos* magyar mondatok *segítségével* adja vissza: „Ez én nem tehetem. Harcolni, azt igen. De kém, megbocsásson, nem tudnék lenni. Kész vagyok elesni a harcban; sebesülten ha megtalálnak, felakasztanak; semmi az. De hogy mint kémet juttason kötéltre Ferenc Józsa és kihirdessék, hogy fizetett kém voltam, – ezt nem lehet.” Sorg Ida tehát nem gondolta meg, vagy talán képtelenségnek vélte, hogy Magyar Pistát az elbeszélés megoldásainak szellemében úgy kellene beszéltetni szerb környezetben, mint ahogy azok a szerbek beszélnek magyarul, kik nyelvünk grammatikai szabályait csak részben, felületesen ismerik. Bármekkora képtelenségnek látszik is ez nemzeti vagy nyelvi tekintetben, a novella világa mégis ezeket a „megfordított” képleteket követelte volna meg.

Ugyancsak a „magyar témájú” Petrović-novellák körében mozgott Kristály István, amikor az Erža Čangovkát választotta fordításra.<sup>6</sup> A novella székekykevi lányról szól, ki családjának sanyarú anyagi helyzete miatt, mint anyian mások, áthajózik Smederevóba cselédlánynak, hogy azután gyanútlanul teherbe essen, s ősi, egyszerű lénye válságba jusson. Kristály Istvánt alkalmasint épp a novella témája ragadta meg, a kétszeres kisebbségi sorsban élő Csángó Őrzse életútja, fordítói munkája közben azonban több olyan vétséget is ejtett, amely Veljko Petrovićnak ezt a különösképpen nem jelentős novelláját csak tovább színtelenítette. Egyhelyt Veljko Petrović a csángó cselédányok kapcsán így fogalmaz: „Zna se to već ovde kod nas da one nisu za neke velike moderne stanove, za brzi, teški i fini posao, nisu za ‚otmenu reprezentaciju‘, ali su dušu dale za male i skromnije porodice, za ‚naše ljude‘”. Kristály István ezt a mondatot teljesen félreértve így tolmácsolja: „Tudjuk már ezt itt mindlunk, nem valók ők a fényes-díszes

otthonokba, a gyors, nehéz és finom munkára, nem valók, „előkelő bemutatkozásokhoz”, de a lelküket is odaadják a kis, szerényebb igényű családoknak, a „maguk rangbelleknek”. Mennyi félreértés! Hiszen Veljko Petrović egyetlen szóval sem utal arra, hogy a székelykevi csángó lányok a lelküket is odaadnák bárkinek is. Ő csak azt állítja, nyilván teljes joggal, hogy ezek a lányok maradéktalanul megfelelnek a korabeli szerb kispolgári családok igényeinek.

Hasonló félreértésekben bővelkedik a fordítás, hosszadalmas lenne hát Kristály István melléfogásait lajstromozni, ugyanakkor azonban szemet szúr, hogy a helységneveket a megfélemlített kisebbségi ember módjára használja. Nem Belgrád, hanem Beograd, nem Pancsova, hanem Pancsevo, nem Székenykeve, hanem Szkorenovac, írja, ám a belgrádi Zeleni venacot mégis Zöld koszorú térnek fordítja, mintegy ezzel is érzékeltetve megfélemlítetttségének fokát.

Dudás Kálmán, a fiatal zágrábi orvos, kinek korabeli lírája kiművelt nyelvről és határozott nyelvi igényességről tanúskodik, nehezebb, de egyben ígéretesebb feladatra vállalkozott, amikor a *Mari i ki* című Petrović-novellát magyarra fordította<sup>7</sup>. Ez a békeidőket idéző, még 1912-ben írt novella ugyanis egy úri család mindennapjainak leírásától a jó modor, a stílusos életvitel mögött meghúzódó családi tragédia és tépertség lélektanilag hiteles, mélyebb régiókat feltárása felé halad, hogy azután végül a novellaszerkesztés klasszikus szabályai szerint váratlan poénnal zárja és oldja föl egyúttal a lelki kínokat. Érdekes módon Dudás Kálmán is elég nehezen dolgozza bele magát az elbeszélésbe, különösen annak első részébe, ahol Veljko Petrović még csak a későbbi „belső” történések kulisszáit rendezi el. „A kifeszített ágylaphoz zöldszemű, dús bozontoszordú angolmacska simult hízogósn” – véli Dudás Kálmán, az eredetiben azonban egész másról van szó: „Uz devojčin zategnuti list mazno se pripijala zelena angorska mačka s bogatim, runastim repom.” Hogy honnan vette a fordító a *kifeszített ágylapot*, örökre rejtély marad. A következő bekezdésben, ahol még mindig a szituációteremtés fázisában vagyunk, Veljko Petrović nyomatékosan leszögezi, hogy anya és lánya izgatottan beszélnek ugyan, de kezük nyugodtan a csípőjükön pihen. Épp ezért teljesen érthetetlen, hogy egy mondatnál később Dudás Kálmán miért úgy fordít, mintha egy lány „eltakart szemmel” fordulna anyjához, hiszen az eredeti elfordított tekintetre utal. A novella kezdő bekezdéseinek fordításában zavaró továbbá, hogy Dudás Kálmán „kisapám”-ozik, holott, úri családról lévén szó, mely még a kispolgárokat is megveti, az „apus” vagy az „apuka” lenne a helyénvaló. Emellett félreértések is akadnak itt. „Ah! to je bio literarni san” – írja Veljko Petrović, amit Dudás Kálmán így fordít el: „Egy szép foszló álom.” Máskor még súlyosabb, a mondandót csaknem teljesen elsikkasztó megoldást választ. „Čezni i voli iz uverenja da je čeznuće jedino što vredi, a strahuj od ostvarenja” – áll az eredetiben, amit hevenyészve így fordíthatnánk: „Vágyakozz és szeress abban a meggyőződésben, hogy csakis a vágyakozás ér valamit, de – rettegi a beteljesedéstől.” Dudás Kálmán viszont, akárha nem értené az írői üzenetet, a következőképp fordítja le a mondatot: „Vágyódj a sóvárgások után és szeresd őket meggyőződésből, de félj a beteljesedéstől.”

A későbbiek során azonban, amikor az anya és lánya között mindinkább kiéleződnek az életérzésbeli ellentétek, s az egész szöveget a lelki küzdelem forrósítja át, Dudás Kálmán magára talál. Veljko Petrović gondosan megformált körmondataival, igaz, nem tud mit kezdeni, fél az alárendelő szerkezetektől, s a magyarosnak vélt mellérendelés

nevében rövidebb, egyszerűbb mondatokra tördéli a szöveget, de ettől függetlenül hangulatban most már meg tudja közelíteni az eredeti színvonalát.

A szem előtt tartott időszakban keletkezett Veljko Petrović-fordítások között azonban talán mégis a Tumbász Lukácsé a legfontosabb.<sup>8</sup> Nem azért, mintha az álnév mögé búvó Herceg János messze kiemelkedő fordítói teljesítményt nyújtott volna, hanem mert az újabb háború kellős közepén demonstratív értéke is van azon meggyőződésének, hogy a megváltozott körülmények között is a több nemzetiségű Vajdaság eszméje mellett kell hitet tenni. Hiszen, gondoljuk csak meg, a második világháború döntő ütközeteire ekkor még nem került sor, Herceg János azonban a „mélymagyar” kultúra, az „örök magyar génusz csodálatos életerő sugarai” ellenében mégis úgy vélte, hogy a bizonytalan jövőtől függetlenül Veljko Petrovićot át kell menteni az eljövendő józanabb gondolkodás korszakába. Ennél szebb gesztust 1942 nyarán talán fel sem mutathatott volna irodalomunk.

## JEGYZETEK

- 1 *SZENTELEKY Kornél irodalmi levelei 1927–1933*, Szenteleky Társaság, Zombor-Budapest, 1943. 88. o.
- 2 *Szenteleky Kornél irodalmi levelei 1927–1933*. i.m. 58. o.
- 3 *Szenteleky Kornél irodalmi levelei 1927–1933*. i.m. 208. o.
- 4 *Szenteleky Kornél irodalmi levelei 1927–1933*. i.m. 39. o.
- 5 *Szenteleky Kornél irodalmi levelei 1927–1933*. i.m. 126. o.
- 6 *Csángó Örsé*, Kalangya, 1934. 5. sz.
- 7 *Az anya és lánya*, Kalangya, 1934. 1. sz.
- 8 *Ének délben*, Kalangya, 1942. 7–8. sz.



JUHÁSZ ERZSÉBET

**AZ OSZTRÁK-MAGYAR MONARCHIA  
VÁLSÁGHANGULATA  
MIROSLAV KRLEŽA MŰVEIBEN**

Mindazon alkotók között, akiket a monarchikus irodalom képviselőiként rendszeresen felsorol ugyan, de érdemében keveset méltatott még az összehasonlító irodalomkutatás, kevés olyan szerző akad, akinél ne volna kimutatható az egykori Monarchia államalakulatához való kettős viszonyulás: az „odiosamato”, a „Hassliebe”, a gyűlölvesszeretés kettőségbe. E kettőség tetőzik, talán minden szerzőnél erőteljesebb indulattal a horvát Miroslav Krleža Monarchiához való viszonyulásában, olyannyira, hogy Monarchia-képét és -élményét ennek az alapvető kettőségnek a figyelembevétel nélkül képzelenség lenne megragadni. Igen jellemző e viszonyulás szfvósságára Krleža Predrag Matvejevićtel folytatott beszélgetése 1969-ben (ötven évvel a Monarchia felbomlása után!). Érdemes belőle idézni egy témánk szempontjából tanulságos részletet:

„A kritikusok – külföldiek és hazaiak egyaránt – gyakran kiemelik a megfelelő földrajzi, kulturális és szociális meghatározottságokkal rendelkező „Közép-Európa”-komplexumot, megemlítve eközben bizonyos számú közép-európai író, mint Kafka, Rilke, Svevo, Ady, Broch, Musil, Krleža közös jellegzetességeit... (Krleža széles homloka összeráncolódik, amint ilyen és ehhez hasonló kategorizációkról hall, ezért mindjárt hozzáfűzzük:) – Még ha ezek a klasszifikációk javarészt önkényesek is, nem tűnik önnek mégis úgy, hogy az ún. „Közép-Európa” előbb vészelté át a Nyugatra manapság oly frappánsan jellemző betegségekkel? Említsük csak meg a kafkai individuum szorongató „perét”, Musil „tulajdonságok nélküli emberének” elidegenedettséget, és az Ön Filip Latinovitz hazatérése című, még 1932-ben megírt regényének különböző egzisztenciális struktúráit: egyfajta „undort” és „viszkóztatást”, a tárgyak és a valóság degradálását, amit majd Sartre (1938) és más egzisztencialisták is alkalmaznak...?”

Krleža válasza a következőképpen hangzik: „Még ha hajlandók lennénk is elfogadni egyfajta föltevését annak, hogy a gyarmati, heterogén és heterolitikus Osztrák-Magyar Császárság zűrzavarának keretében jelentkezettek is első pillantásra hasonló vagy úgy mond közös megnyilatkozásai az irodalmi szenzibilitásnak, amely ezen a földrajzi térségen alakult ki, úgy vélem, hogy az ún. „közép-európai irodalmi komplexum” egyszerűen fantom. A régi halott szellemeknek ez a mai összehívása olyan spiritualista szeánszra hasonlít, mint feuilletont írni ismeretlen dolgokról.”

Krleža különböző politikai manipulációk eszközeként tekinti a Közép-Európa fogalmát a Neumann által meghatározott Mitteleurópáig visszavezethetően. Mindez azonban nem mond ellent annak, hogy – bármint tagadja is azt a szerző – Krleža műveit keresztül-kasul szövik az Osztrák-Magyar Monarchia világában gyökerező hangulatok, életérzések, s a fogékonyságnak sajátosan erre a térségre jellemző fajtája. Krleža műveinek minőségeiből következik, hogy az olyan alkotásai esetében, amelyek tematikusan közvetlenül kötődnek a Monarchia világához, óhatatlanul is magukban kell, hogy foglalják e sajátos szenzibilitást, ha másként nem, az egyes szereplők életérzésének és világlátásának a formájában. Tematikusan van jelen a Monarchia Krleža háborús és részben „civil”-novelláiban, a Glembayak próbakötetben és drámatrilógiában, valamint a *Zászlók* című, joggal „summa krležianának” nevezett utolsó nagyregejnyében. De vannak Krležának olyan alkotásai is, amelyek tematikusan nem kötődnek ugyan a Monarchia világához, a bennük megfogalmazódó életérzés és világlátás szempontjából mégis elválaszthatatlan összefüggésben állnak vele. Legmarkánsabb példája ezeknek a Filip Latinovicz hazatérése című regény. Dolgozatunk, a problematika szerteágazó volta miatt ezúttal nem foglalkozhat a Monarchia válsághangulatának elemzésével az egész Krleža-opusra kiterjedően, hanem mindössze a Glembay-ciklusra szorítkozik.

Aki Krleža műveinek monarchikus jegyeit kívánja kutatni és feltérképezni, arra lesz figyelmes, hogy a tetemes mennyiségű Krležáról szóló délszláv nyelvű szakirodalomban igen ritka az olyan tanulmány, amely a jeles horvát író műveit ilyen szempontból vizsgálná. Érdemes kiemelnünk azt is, hogy a legjelentősebb komparatív szempontú elemzések (lásd: Viktor Žmegač, Ivo Vidan) sem foglalkoznak a fenti vonatkozásokkal. Viktor Žmegač az európai irodalom kontextusában igyekszik kijelölni Krleža helyét, Ivo Vidan pedig rendhagyó családregejnynek tekintve a Glembay-ciklust, más európai és amerikai családregejnyek szövegekörnyezetében vizsgálja. Félreértés ne essék, nem e vizsgálati szempontok helyénvalóságát kívánjuk elvitatni, mindössze azt akarjuk hangsúlyozni, hogy egy-egy irodalmi (élet)mű, mint többjelentésű művészi kifejezésrendszer nemcsak indokoltta, de kívánatos is teszi az összehasonlítás szempontjainak sokféleségét és gazdagságát is, s ez véletlenül sem jelenti azt, hogy az összevetés egyik szempontja kizárná a másik szempont helyénvalóságát. Mindennek ellenére is az volt a Krležára vonatkozó szerbhorvát szakirodalom tanulmányozása során a benyomásunk, hogy az egyes kutatók és méltatók egyrészt mintha túlságosan is komolyan vették volna Krleža Közép-Európa vonatkozó elutasítását, másrészt pedig nyilván az is meghatározó lehetett, amiről Predrag Matvejević ad számot: „Alig hűsz esztendeje, a Krležával készített interjúmban megkérdeztem a nagy frótól, hogy mi a véleménye Közép-Európáról és Közép-Európa szerepéről” (...) „Az az együttes, amelyet földrajzi és demográfiai értelemben Közép-Európának nevezünk, esztétikai szempontból legalábbis nem úgy alkot külön világot, mint ahogyan Közép-Amerika, Közép-Ázsia vagy Közép-Afrika – hiszen ezeknek a tájegységeknek nincsen semmiféle irodalmi jelentőségük. Az egységes Mitteleuropa, Neumannnak oly kedves elmélete hol (pángermán vagy egyszerűen osztrák imperialista) ürügy volt, hol édes nosztalgia, amelynek gyökerei egészen a Spanyolországban uralkodó ausztriai ház időszakáig nyúlnak vissza: Die schönen Tage von Aranhuez sind vorbei... Kafka, Rilke, Musil meg a többiek életműve viszont megmaradt.”

Krleža itt hű maradt fiatalkori álláspontjához: kitart annak a férfinak a véleménye mellett, aki sokat szenvedett az Osztrák-Magyar Monarchiában, amiért vazallus nemzet fiaként vagyis horvátként látta meg a napvilágot.”

Tárgyunk szempontjából ugyancsak tünetértékű Krleža Matvejevićtyel folytatott beszélgetésének következő részlete is: „A leggyakoribb félreértések egyike, amely jórészt a rosszul felfogott életrajz és mű közötti viszonyból fakad, a Glembayak-ciklust is úgy szólván születésétől fogva kíséri. Az olvasó, sőt még a (fél)képzett) kritikus is azt találhatja, vajon találkozhatott-e Ön élete során ilyen vagy hasonló személyekkel, családokkal, körökkel a mi „agrami” környezetünkben, és a mi „elmaradott körülményeink” közepette. Létezhetek-e nálunk valaha is „Glembayak” és „glembayizmus”, s olyan nyelv, amelyen ők beszéltek és viselkedtek, egyszóval olyan volt-e az életvitelük, mint amilyenek Ön ábrázolta? (...)”

Krleža válaszában elmondja, hogy a Glembayak és a glembayizmus vagy agrarizmus nem más, mint irodalmi fikció. A különböző, egymással ellentétes Glembay-értelmezésekről beszélgetve Krleža gyakran idézett véleményére mi is hivatkozunk, mint-hogy áttételes formában ugyan, de a szerző jellegzetes Monarchia-képéről árulkodik. „Szokássá lett manapság – mondja Krleža – a Glembayakról úgy beszélni, mint senkiháziakról, bűnözőkről, kéjhajhászokról, és én már rég arra kényszerülök, hogy szerényen megjegyezem: ha valami ritka szerencse folytán az olyannyira gyűlöletes Glembayak színvonalán álló polgári osztállyal rendelkezünk volna, akkor öröklünk egy figyelemre méltó civilizációt, de erről sajnos szó sincs.” Krleža Glembayakra vonatkozó definíciója a következő: „A Glembayak egyfajta dekoratív pannót alkotnak, amely egy tűnőfélben levő, agonizáló polgári civilizáció motívumait ábrázolja, amelyek poétikai-lírai jellegükkel behatolnak az ún. lélektani dráma minden elemébe. A glembayizmus elemzésének feladata az lenne, hogy a hangsúlyt a lélektani dramatikára helyezze.”

Monarchia-élményére igen jellemzően Krleža a tiszta lélektani hitelességre és mindehatóságára apellál, és tagadja, hogy modellt találhatott volna a korabeli horvát viszonyok közepette, mind a családtagokat, mind a milliót illetően. Jellemző módon azonban elhallgatja a modelltől jóval realisabban számításba vehető Osztrák-Magyar Monarchia közegét és világát. Megítélésünk szerint e kérdésben nem szabad egyértelműen a szerző kijelentéseire hagyatkoznunk. A jugoszlávai Krleža-méltatások, elemzések, értelmezések közül Marijan Matković határozza meg a legpontosabban a Glembay-ciklus lényegét, amikor a valóság transzformációját tagadva a költői fikciót hangsúlyozza vele kapcsolatban, de egyúttal azt is hozzáfűzi, hogy „ez a dramaturgia mégsem pusztán konstrukció (...) Krleža túlságosan is benne gyökerezik a valóságban ahhoz, hogy képzeletének akár legmerészebb szárnyalása közepette is meg tudna róla feledkezni, vagy el tudná titkolni. A Glembayizmus nemcsak Zagreb egy sajátos társadalmi jelensége, hanem az egész Dunamedence szülötte. A Glembayak szótára évszázadokon keresztül formálódott az osztrák téglakaszárnyák, tisztai kaszinók, a pesti magyarság és a muraközi-zágorjei kaj-nyelvjárás nyelvéből, mely a régi arisztokrata házakban volt használatos. Az idő modernizálta ezt a nyelvi konglomerátumot, valamelyest módosította új nyelvi hordalékokkal, a gondolkodás és szemléletmód azonban sokkal tartósabbnak bizonyult, mint nyelvi formája. A közép-európai városok polgári összetartozása nem szakadt meg egészen tizennyolcban, hanem mint sajátos lelkiállapot, az íratlan társadalmi konvenci-

ókban és normákban, a „szolid” polgári világnézetben még napjainkban is kifejezésre jut”.

Dolgozatunk ennek a fenti értelemben vett sajátos lelkiállapotnak a Glembay-ciklusban történő irodalmi megfogalmazását tűzte elemzés tárgyául. Abból a fõvetésbõl kiindulva, hogy e ciklus mûveiben is föllelhetõ az az „eszmei-szemléleti koine”, amely alapfeltétele egy sajátos monarchikus irodalom meglétének.

Az eddigiek során már szó esett arról, hogy a hazai Krleža-irodalomban csak elvétve találhatunk a Marijan Matkovićéhoz hasonló vonatkozásokat a Glembay-ciklusra és általában az egész életmûre vonatkozóan is. Ez a jelenség az említett társadalmi-politikai vonatkozásokon túl magának a Közép-Európa fogalomnak a meghatározatlanságából is következik. Monarchikus irodalom viszont abban az esetben létezik, ha létezik Közép-Európa. Márpedig a legbiztosabb, ami ez utóbbiról elmondható, hogy, Hanák Péter szavaival élve, „imaginárius régió”. Illetõleg: „Közép-Európa nem egyszerűen a térbeli elhelyezkedés jele, hanem õnismeret is, nem pusztán földrajzi vagy geopolitikai meghatározottság, hanem önmeghatározás és orientáció is.” S ha a sajátos közép-európai kultúra legáltalánosabb vonásait mégis megpróbálnánk felvázolni, Claudio Magris meghatározáskísérletét kell alapul vennünk, amely szerint a leglényegesebb, hogy „a Közép-európai kultúra, hangot adván a történelmi racionalitással szembeni rossz érzésének, mélyen különbözik a nagy totalizáló rendszereket életre hívó német kultúrától”. E kultúra legfõbb hagyománya, hogy szintetizáló helyett alapvetõen és végkövetkeztéseiben is analizáló. Az iránta való jó két évtizednyi szenvedélyes érdeklõdés is találó magyarázatra tapint Magris, amikor azt írja, hogy „a totalizáló rendszerek válságának tudata a jelenkori kultúrában kihegyezte az érzékenységet az individuális identitás problematikusságára, a szubjektum törekvésére, és amaz ironikus távolságra, mely a világszínpadon játszani vélt és valóban eljátszott szerep között húzódik. A kortársi tudat elõtt ennek a távolságnak, ironiának és rossz érzésnek a radikális leleplezése a közép-európai kultúra döntõ hozzáadéka; e kultúra marginális és periférikus, a múlandó, gyõnge és jelentéktelen védelmét jelenti a magyarvágó szintézisek ellen, amelyek valami általános nevében áldozatul dobják az egyént.”

A sajátos monarchikus irodalmat és kultúrát feltételezõ magyar nyelvû tanulmányok általában Krleázát is be szokták sorolni ebbe a körbe, kevesen foglalkoznak azonban e monarchikus sajátosságok elemzésével is. Miroslav Krleža mûveinek komparatív szempontú vizsgálatakor a magyar szakirodalom a hangsúlyt általában a magyar vonatkozások földértésére helyezi (lásd például Lõkös István tanulmányait), s figyelmen kívül hagyja az Osztrák-Magyar Monarchia államalakulatát, mint az írõ ifjúkorának tényleges életterét, amely nélkül Krleža életmûvének magyar vonatkozásait nem lehet relevánsan értelmezni. Dolgozatunk Fried István Krlezára vonatkozó komparatív vizsgálatait tekinti irányadónak, aki a következõképp fogalmaz e tárgykõrrõl: „Különösen az olyan típusú frõgyéniség vizsgálatakor lehet hasznos a tágabb összefüggésekben történõ szemléldés, mint Krleža, akirõl a kutatás már eddig is megállapította, hogy hasonlóan a korszak jónéhány más írójához, enciklopédikus tudású, szemléletû alkotó volt. Aki nem csupán irodalmi tematikájú esszéiben, hanem másutt, például regényeiben, novelláiban, verseiben és azokkal egy irodalmi értéket képviselõ naplóiban is merészen tárta föl nemzeti irodalmi hagyományaihoz egyként fûzõdõ viszonyát, amelyben a szakítás és a folytatás

gesztusa egyként benne rejtett. És akinek életműve szempontjából nem csupán a horvát nemzeti, hanem a szélesebb értelemben vett monarchiabeli, nem csupán a szűkebb irodalmi-művészeti, hanem a mentalitást, az emberi érintkezést, a szokásokat illető élmények is fontosak, nem egy ízben meghatározó erejűek. Arra a magatartásra gondolunk, amelynek révén Krleža rokonává válik a Monarchia végső évtizedeiben jelentkező, életművét akkor kibontó cseh, magyar, osztrák művészeknek. Továbbá arra a nem kizárólag szépirodalmi művekben realizáló „lereagálási” gesztusra, amely a Monarchia-élményt Krleža élményvilágának középpontjába helyezi.”

## A GLEMBAYAK

A *Glembayak* című prózának általában másodrendű jelentőséget tulajdonítanak a Glembay-ciklus értelmezői, s a hangsúlyt egyértelműen a drámatriliógiára helyezik. Dolgozatunk azok nyomdokain haladva kísérli meg e prózakötet interpretációját, akik Krležának az egyes műfajokkal szembeni „szuverén szagálysértéseit” (Bori Imre) hangsúlyozzák. A Glembay-ciklus egyénére vonatkozóan még fokozottan is érvényes Fried Istvánnak a szerző egyműfajúságára vonatkozóan megállapítása, amelyet – e dolgozat szempontjából is alapvetően fontos – monarchikus kontextus összefüggésében határoz meg: „Sok más kelet-közép-európai íróval, költővel együtt hasonló vonása a lényegi egyműfajúság. Ez azonban magyarázatra szorul. A hagyományosan értett líra-dráma-epika-értekező próza határvonalai elmosódnak, e műfajok átfedik egymást. Krleža színműveiben, regényeiben az esszéhez közeledt. Színműveinek egy-egy díszlettervezőnek, rendezőnek szóló „utasítása” beillene egy regény helyszínét leíró fejezetbe. Esszéiben érezzük a feszültséget, a robbani kész konfliktust, nem csupán nézetek, felfogások ütközését. Esszéit tehát epikus és drámai jellegűeknek vélhetjük.”

Az ilyen értelemben felfogott egyműfajúság teljes egészében érvényes a *Glembayak* prózára külön is, minthogy itt valóban föllelhetők, szinte teljesen elkülönült alakban is, mind a tanulmány és esszé, mind a novella, dráma és líra műfaji jellegzetességei. Nem véletlen a bizonytalanság e kötet műfaji meghatározása terén. Értelmezői joggal írhatják, hogy a kötet egyaránt tartalmaz irodalmi arcképvázlatot, sorstanulmányt, szituációrajzot, amelyeket Bori Imre gyűjtőnéven irodalmi történetfrásként próbál meghatározni. Dolgozatunk a fenti értelemben vett egyműfajúságot tekinti meghatározónak, meghozza úgy, hogy az egész Glembay-ciklusra kiterjeszhetőnek véli, s egészét családregény-tipológiaként szándékozik elemezni és értelmezni. Ezt az értelmezésmódot érvényesítette Ivo Vidan komparatistikai elemzése, aki a Glembay-ciklus egészében felfejt genealógiát vetette egybe néhány hagyományos vagy kevésbé hagyományos formában megalkotott családregénnyel, többek között Galsworthy Forsythe sagájával, Thomas Mann Buddenbrookjaival, Faulkner *Hang és téboly* című regényével. Az Osztrák-Magyar Monarchia válsághangulatának, és a bekövetkezett bukás nyomán kialakult közérzet és életérzés elemzéséhez és értelmezéséhez is a családregény-tipológia látszik a legalkalmasabbnak. Annál is inkább, mert a Glembayak, mint az Osztrák-Magyar Monarchia nemesi-nagypolgári osztályának tipikus képviselői, osztálybeli hovatartozásu-

kat illetően is a legelmentárisabban voltak érintve a Monarchia válságát, majd bukását illetően. Elgondolkodtató azonban Ivo Vidannak az általa elemzett családregegyekben megmutakozó dekadenciára vonatkozó megállapítása. Szerinte ez a dekadencia a vitalitás elvesztéséből következik, azoknak az erőknak az elapadásából, amelyek gazdaságot, termékenységét és tekintélyt tudtak adni a családnak. Ez a dekadencia azonban, Vidan értelmezése szerint, nem a társadalmi adottságokból és körülményekből adódik, hanem a családtagok egymás közötti viszonyából. „Tehát ha tér is idő objektív koordinátái nem esnek egybe valami külső válsággal, akkor a család, mint genealogikus egység nem társadalmi okok következtében bomlik fel – s itt talán csak a Glembaynak hazárd blöffölése számít kivételnek – írja Vidan, majd így folytatja: – Két belső tényező van, amely drámát hozhat létre, és ezek irodalomtörténetileg meghatározzák a genealógiai ciklust; minden ilyen műnek az egészre vonatkozó érdemi kritikaként azt kell felismernie, hogy milyen módon van jelen a szenzibilitás és a betegség; mivel a fizikai fogyatékosság, elgyöngülés vagy demoralizálja, vagy intenzívebbé teszi a szellemet, erőfeszítését egy irányba kanalizálja, és az érzékenység az elszigeteltségben morbid és kreatív lesz a maga szférájában, de megakadályozza a kibontakozást az élet más területein.”

E figyelemre méltó fejtegetésből csak azt hiányoljuk, hogy bármennyire mitizált családról van is szó, mind pozitív, mind negatív értelmében a szónak, és bármennyire is hazárdul blöffölő, de a maga módján mégis költői család a Glembayak, arról mégsem szabad megfeledkeznünk, hogy a Glembay-ciklus tér- és időbeli koordinátája elválaszthatatlan a Monarchia felbomlásának rohamos közeledésétől az egyes darabokat illetően, mások vonatkozásában pedig ugyanilyen döntő körülmény, hogy a hősközzel történő események a Monarchia bukása után játszódnak le. Így vagy úgy tehát, a Glembay-genealógiában a Monarchia soha sem pusztán külső körülmény, hanem mindig organikus belső: *sorsformáló, sorsdöntő, sőt sorsrontó komponens*. S ez még akkor is lényeges meghatározó momentum, ha az érzékenység és betegség egy különös keveréke a Glembayakat is jellemzi, sőt az elemzett családregegy-típológiák közül a legextrémebb formában éppen őket – függetlenül a tér- és időbeli koordináták konkrét adottságaitól. Figyelemre méltó Fried István fejtegetése a monarchikus vonatkozásokat illetően, ezért fontos lesz kitérnünk rá egy hosszabb idézet erejéig: „Glembay-ciklusa arra vall, hogy Krleža tisztában volt a horvát polgárság és újnemesség, valamint a magyar, osztrák, olasz polgárság, nemesség érdekeinek a külső szemlélő előtt áthatolhatatlannak tetsző szövevényével. Úgy látta, hogy ez a réteg elfordult a horvát nemzeti érdekektől, művészete, 'kulturája' jellegében nem horvát, hanem kozmopolita, és eljutott fejlődése végső fázisába. Ezért értékek létrehozása már csak úgy lehetséges, ha a művész szembefordul ezzel a polgársággal. Szembefordul művészként is, polgárként is. Tehát nem a polgárlétben immár megvalósíthatatlan művészlét Krleža nagy témája, hanem ennek a polgárságnak-nemességnek utódként és tagadójaként, örökösöként és bírálójaként megjelenő *művész* lehetőségeinek, válaszútjainak látomászerű, a szecessziós mondatfűzékkel képszerűvé tett megjelenítése.” Mindez teljességgel érvényes – megítélésük szerint – a Filip Latinovicz-regegyre, a Glembay-ciklust illetően azonban közelről sem találjuk annyira hangsúlyosnak, mint Fried István, aki szerint Krleža itt a kereskedő-részvényes-széplélek sorrendben mutatja meg a Glembayak „menetét”, „erre alapítva a Glembay-ciklust szervező írói szándékot”.

E dolgozat elemzései azt kívánják bizonyítani, hogy Krleža Glembay-cilusa válságok sorozatát jeleníti meg, ahol az egyéni válság leggyakrabban igen szoros összefüggésben áll a társadalmi krízisével, s ebben a sorsonként más-más variációt előállító válsághangulatban a szerelem és a halál tartja a család tagjait – szinte folyamatosan újratermelő – határhelyzetben; kivételes, rendhagyó szituációban. Fried Istvánnak kétségtelenül igaz van a Filip Latinovicz-regény vonatkozásában, amikor a következőket írja: „Míg a Monarchia-élményt „lereagáló” Rilke, Kafka, Musil vagy Hašek, más részről például Joseph Roth ez élmény egyes összetevőit, mozzanatait illetőleg a Krležával hasonló magatartást képvisel, Krleža a *művészlét* kérdéseinek középpontba állításával, a nagyvilágot és a Monarchiának a horvát-magyar viszonytól, a horvát-magyar-osztrák-olasz összefonódottságoktól zavaros világát szemlélő-átélő művész vívódásainak, válságainak érzékeltetésével tud újat mondani, képes olyan aspektusból szemlélődni, amely határozottan megkülönbözteti a fent említett írótól.” Megítélésünk szerint azonban Krleža Glembay-ciklusát nem a művészlét lehetőségeinek keresése különbözteti meg a felsorolt írótól, hanem elsősorban az a sajátosság, hogy nála a Monarchia világában mindig elválaszthatatlanul egymásba játszik, egymásból táplálkozik a szerelem és a halál, a szépség és az iszonyat. Mindez elsősorban a Glembay-család megjelenésmódjának köszönhető. Annak a sajátosságoknak mindenekelőtt, amelyre Ivo Vidan összevető elemzése derít fényt: „A Glembayak szociális környezetük tekintetében valószínűleg a Buddenbrookokhoz állnak a legközelebb, társadalmi profiljuk és szerterágazásuk szerint /de ez nem individuális karakterjegyeiket illetően/ a Forsyte-okhoz. Ám, noha mindegyik esetben ugyanolyan reális a történelmi valósághoz való kapcsolódás, Krleža a Glembayakból valami sokkal nagyobb, hatalmasabb, érzékletesebbet és a fantasztikumig menően gazdagabbat teremtett, mint a másik két író. Krleža mindenekelőtt költő, nemcsak a fakturát, de az egészet illető elképzelésében is. A Glembayak nem képezik az író erkölcsi és művészi személyiségének szimbólumát, mint Mann-nál, nem is a nemzeti karakter megjelenítését szolgálják. A Glembayak egy újonnak született mítoszt jelenítenek meg – amellyel a többi horvát írók, akik ugyancsak a hazai kapitalistákat próbálták ábrázolni – föl sem vehetik a versenyt. A Glembay-ciklus a kapitalizmust a művészi megformálásnak egy egészen más szintjén teremti meg. (...)

Arról, hogy miként helyezi el Krleža a Glembayakat a társadalom színpadán, volt már szó. Az ő helyzetük sokkal fontosabb, mint bármelyik családe az összehasonlított regények közül. Horvátország fejletlensége, alárendeltsége és szegénysége aligha lenne képes több „Glembayt” elviselni, amennyiben a Glembayak európai típusú gazdagokként kívánnak ábrázolást nyerni, és Krleža a horvát problematikának éppen ezt a vonatkozását kívánta megragadni (...), amely európai formátumú lévén, nem elégedhetett meg az európainál kisebb méretekkel. És bármennyire hangsúlyozta is a publicisztikai kritika a szociális valóság tükrözését Krleža műveiben, a Glembayakban valójában a valóság lehetőségei a fantázia engedélyezte legmesszibb végletekig tágulnak. A Glembayak az új társadalmi imagináció forrásait jelentik, és számunkra mítikus méretű képzetet.”

Ha végigtekintünk e (fiktív) családi galérián, könnyen észrevehetjük, hogy a Glembayaknak a mítikus felé tágtítása az a mozzanat, amely összerfímel a Habsburgokról kialakult mítosszal, illetőleg a Habsburg-uralom idején kialakult életvitel utólagos miti-

zálásával. Kissé leegyszerűsítve azt is mondhatnánk, hogy a Glembayak testesítik meg Krlježa ellentmondásos Monarchia-képét és -élményét. E kettősséget és ellentmondásosságot úgy értve, ahogy Fried István értelmezi: „... Krlježa az oly sokszor karikírozott, és sokszor – és többnyire joggal – bírált, gyűlölte szeretett (Hassliebe?), megvetve értékelt Monarchiának volt a gyereke. Elfordult akadémiáitól, el hivatalos történelem- és életrajzi írástól. De élete végéig kihívásnak érezte egykori létét. Gondolati-művészi küzdelemben állt még saját Monarchia-élményével is.” A Glembayak megformálásában a mitizálás egyik legfőbb eszköze a túlzás. A Glembayak mítikus méreteket érnek el mindenekelőtt a pusztításban és az önpusztításban. Mások tönkretételének nem csupán az anyagi természetű okai a gyakoriak, hanem az érzelmi is. A Glembayak képesek ölni szerelemből, féltékenységből, bosszúból és szerelmi visszautasítottság következtében is. A családi legenda szerint a család emelkedése is egy gyilkosság következtében vette kezdetét. Franc Glembayról, aki az első nevezetes személyiség a családfán, az a hír járta, hogy a vinicai erdőben leszúrt egy kranji ékszerészt, s ennek vagyonából gazdagodott meg. Az első Glembay-dramában különösen sokat emlegetett Bárboczy-legenda, amely szerint „Die Glembays sind Mörder und Falschspieler”, e dráma főhősének, Ignjat Glembay családjának a körében látszik beigazolódni. A Glembayak prózakötet, mintha e mítikus méreteket kívánná aládúcolni. Azt, hogy e valószínűtlenül eltúlzott gyilkos és öngyilkos léggör mégis meggyőző legyen és művészetileg hiteles formát nyerjen. Félreértés ne essék, nem azt kívántuk ezzel mondani, hogy a prózakötete ismerete nélkül a drámatrilógia nem lenne elég meggyőző. A trilógia minden egyes darabja önmagában, tehát a másik két dráma és a ciklus prózai művei nélkül is önálló lesz. Esztétikai szempontból teljesen lényegtelen, hogy léteznek vagy sem – meglétük egyedül abból a szempontból fontos, hogy így ciklusként, méghozzá családregény-tipológiaként is lehetséges az értelmezésük. A Glembayak-próza írásai közül azonban nemcsak a drámatrilógia felé vezetnek szálak, hanem az egész további Krlježa-opus felé is. Így például, megítélésünk szerint a *Doktor Gregor első találkozása a Gonosszal* több vonatkozásban is előretal a *Filip Latinovicz hazatérése-re*. Egyfelől Kamill Gregor személye révén, akit Filip előképeként is elfogadtunk, mint az alábbi idézet jól példázza: „... míg a Glembayak csákányoztattak, erdőt írtattak és kőbányákat robbantattak eszelős lázukban, hogy minél több kincset és váltót szerezzenek, minél több adóslevelet, csekket, telekkönyvi kivonatot kaparintsanak meg maguknak, addig ebben a (törvénytelen) Glembayban, Kamill Gregor személyében elmélyülésre hajló, finom lelkületű, csodálatos tehetség született, aki hosszas válságok és tévelyeségek kódéből végül is feljut a kristálytisza logika ormaira. Ez a törvénytelen Glembay, mi tagadás, az egyetlen pozitív és fizig-vérig logikus teremtés, minthogy a harmadik és negyedik emberöltő temérdek Glembay-ivadéka közül – akiknek szanatóriumi gyógykezelése és neveltetése vagyonokat emészett fel – a bécsi cselédlány zabigyerke nyilvánvalóan az egyetlen okos és becsületes Glembay-koponya.” Másfelől az ugyancsak ebben a részben szereplő szmirnai orvos képében megjelenő Gonosz révén, akit a későbbi Latinovicz-regényben felbukkanó Kyriales elődjének is tekinthetünk.

A kötet első darabját, *A Glembayakról* címet nevezhetnénk afféle fikatív családi krónikának is, amely felvázolja a család történetét, s némely alakjainál részletesebben is elidőzik. Így többek között színe lép a dzsentri-korszakot megtestesítő három fivér:



Ambroz, Ignjat és Marijan, valamint húguk: Patricia-Ludviga. A fivérek közül a bankár Ignjat lesz az első Glembay-dráma egyik főszereplője, a prózában Krieža csak felsorolja az őt körülvevő gyilkosságokat és öngyilkosságokat. Ambroz lányával, Olgával több ízben is foglalkozik a Glembayakról szóló próza, drámaformában viszont Olga lánya, Laura jut főszerephez az *Agóniában*. Olga a *Temetés Terézvároitt* című, már-már kisregénynek is beillő hosszabb elbeszélésben játszik sorsdöntő szerepet. (A továbbiakban majd részletesebben szólnunk róla). Patricia-Ludviga nemes Arnold Urbántól született fia, Oliver Urban a *Léda* című drámában jut szerephez. Mindaz, amit ez utóbbiról és Ignjat Glembay második feleségéről, Castelli bárónéről e fiktív családi krónikában megtudunk, témánk szempontjából figyelemreméltó. A prózakötet *Ivan Krizovec* című darabja úgyszintén több vonatkozásban érdekes e dolgozat kontextusában. Egyrészt, mert Krizovec döntő szerepet játszik az *Agónia* című dráma cselekményének alakulásában, így a dráma jobb megértéséhez is segítségül szolgálhat. Prózában megformált alakja igen lényeges azért is, mert általa fontos mozzanatokra derül fény Krieža kettős Monarchia-képének vonatkozásában. A *Glembayak* prózakötet két utolsó darabja, a *Klanfar főispán lakodalma* és a *Klanfar Váradifalván* a Monarchia bukása után következő korszak irodalmi megformálásához készített előtanulmányoknak is tekinthető, amelyből a drámatrilógia harmadik darabja, a *Léda* születik, amelyben a Monarchia világában gyökerező glembayizmust a nála jóval értéktelenebb, silányabb és alantasabb klanfarizmus váltja fel.

Claudio Magris a Habsburg-mítosz fő vezérmotívumai között a következőket említi: a nemzetekfelettség proklamálását, az erőteljes bürokráciát és az érzéki és élvhajász hedonizmust. A nemzetekfelettség eszménye a Glembayak polgári életvitelének szerves tarozéka anélkül, hogy hangtoztatása különösebb hangsúlyt kapna, a hedonizmus azonban valamennyi Glembay jellemző vonásai közé tartozik, a legkoncentráltabban pedig Ignjat Glembayt jellemzi. És második felesége, Castelli báróné az, aki még rajta is túltesz az élvhajászás terén, ő a hedonizmus – rafináltan dekoratív bécsi változatának eleven megtestesülése. A *Glembayakról* fejezetben olvashatjuk a következőket: „Castelli báróné titka voltaképp végtelenül egyszerű volt: a sors bámulatos életművészettel áldotta meg, s ami még ennél is csodálatosabb, vele született életművészetét a mi súlyos és szomorú viszonyaink közepette is gondosan ápolgatta, mint üvegházi drága virágokat az avatott kéz.

Hirdhelt aranybetétes, rózsaszínű selyemsantung toalettjében, puderes arca csaknem bohócszerűen késérteties alabástromával, betegesen áttetsző kezével Castelli báróné a mi kispolgári viszonyaink közepette a századfordulón már-már megközelítette azt a jelenséget, amilyenek e zagyva kor férfiai a démoni nőt álmodták.

Mint amolyan egykorú angol portré, zöld-arany megvilágításban, éppenséggel nem valami félszesen, s egy kicsit mindig úgy hatott, mint dilettánsoknak tetsző, giccses kép. Elűtő színei – a fantasztikus citromsárgával kombinált almazöld, avagy okerral ékesített fehér taft, az arannyal társított ciklámen – kgyőbbör cipellője, s orgona-, glicínia- és tulipánszirmokkal zsúfolt japán napernyő, mindez roppant kirívó jelenség volt a mi koldus viszonyainak közepette, s fényűző voltánál fogva meglehetősen költséges is. Ennek tulajdonítható, hogy igen nagy becsben állt századvégi dilettáns életművészeinknél. A fiatal Charlotte báróné méltóságos asszony életigenlése közvetlen, túlzás nélkül mondhatni, vad volt. Nagybecsű subjektuma oly titkoztatosan értékes volt számára, hogy

önimádata legrejtettebb zugában őszintén hitte és vallotta, hogy a maga személyének élvezete és életöröme egyetlen mértéke a dolognak és eseménynek, s hogy nincs is a világon, ami felére akár legparányibb szeszélyével.” Mindez azonban közel sem ilyen közvetlenül, hanem szemfényvesztő módon e vad testiség ellentétéként „éterikusan, lírai leheletszerűségként” nyilatkozott meg Charlotte mesterkedései folyamán. S ez máris sajátos megkülönböztetőjegye lehet a Monarchiaszerte tünetértékd hedonizmus „agrami” változatának. Charlotte ugyanis, mint az „agrami” férfigedonizmus tárgya: megtestesült hamisítvány, pontosabban: giccs. A Glembay-férfiakkal együtt, s itt most elsősorban Ignjatra gondolunk, Castelli báróné is ízig-veéig racionalista, a fogalom Broch-i értelmében. Abban ti. hogy „a racionalizmus gyakran jár kéz a kézben életélvezettel”, amely nem más, mint a rútság esztétikai átfedése, mellyel mindig a dekoráció mögöttesét tagadják. Charlotte ilyen megtestesült dekoráció, mesterségesen létrehozott, racionális indíttatású „csináltmány”. A környezet elmaradottságából, általános provincializmusból ered, az élet árnyaltabb minőségei ismeretének hiányából, hogy Castelli báróné a fatális, a démonikus és ellenállhatatlan nőt képviselhetette a Glembay urak és társaik szemében.

*A dekorativitás mint viselkedéscselekmény* válik belső programá Oliver Urban számára is, aki ugyancsak szerepel *A Glembayak* prózákötet lapjain, hogy végső érvénnyel a *Lédában* összegezze típusára vonatkozó véleményét az író. Oliver viselkedése tipikus példája a bécsi „valcerszerűségnek”, a fogalomnak ugyancsak Broch-i értelemben. Tehát, hogy az udvartól származó, de kiüresedett etikai-esztétikai értékek átvétele mutatkozik meg magatartásában, viselkedésében. Oliver viselkedése eszményéről olvashatjuk a következőket: „Előkelőnek lenni a bizonyos császári és királyi, felső-ausztriai és agrami fellengzős *laissez aller* és *savoir vivre*-rel, de úgy, hogy ne hasson holmi öreg szalonzsinész elcsépelet frázisának, hanem magán viselje a rögtönző leleményesség őszinte élményét. Igen, ostobaságokat fecsegni a szalonokban, köznapi, apró-cseprő dolgokról társalogni (...), de úgy, hogy minden szó műremek legyen: íme, ez volt a mi lovagunk álmai netovábbja.”

*A Glembayak* prózákötet darabjairól elmondtuk, hogy műfajilag nem határozhatók meg pontosan. A leginkább a *Temetés Terézvároztól* határolható be az elbeszélés műfajába. Ez a mű válságállapotot jelent meg. Főhőse, Ramong Geyza szerelmi csalódásáról és öngyilkosságáról szól. Ramong szubjektív válsága azonban elválaszthatatlan az alsóterézvári tizenhetes dragonyosezred századeleji életformájától, amelynek főhadnagya; elválaszthatatlan az Osztrák-Magyar Monarchia világát oly híven szimbolizáló cs. és kir. tisztú garnizon életvitelétől.

A *Temetés Terézvároztól* című elbeszélés elemzését indokolt azzal kezdeni, hogy először tisztázzuk, játszott-e, s ha igen, milyen szerepet játszott megalkotásában a Habsburg-mítosz, a fogalom Magris-i értelmében. A Glembayak prózákötet darabjai éppúgy, mint a drámatrilógia, a Habsburg-uralom, illetőleg az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlása után íródott. „Ha a mítosz, mint Paul Valéry mondta egyszer, csupán szavakban létezik, tehát az átlényegítés folyamatán kívül nincs objektív valóság, akkor Habsburg-mítoszról még több joggal és meggyőződéssel beszélhetünk a világháború utáni irodalom s azon írók kapcsán, akik már nem úgy írták le az osztrák-magyar világot, ahogy a szemük elé tárult, hanem ahogy az emlékezetükben élt, ahogy a nosztalgiajuk láttatta velük. (...) A Habsburg-mítosz egyáltalán nem enyészett el a Monarchia szétesésével,

sőt mintha ekkor kezdődött volna el leghatásosabb és legérdekesebb korszaka.” – állapítja meg Magris. Hadd tegyük mindjárt hozzá, hogy a Habsburg-nosztalgiát Magris igen sajátosan érti, sokkal inkább öntudatlan befolyásoltásként, mint egy korszak utáni valóságos (vissza)vágyódásként. Szószertan idézve: „Egy már rögzült hagyomány önkéntelen befolyása, menekülés a nyugtalan jelenből, a saját múlt újrafeldolgozása és átlényegtetése, vagyis erőfeszítés az ember saját történelmi és emberi helyzetének megvilágítására – e tényezők és okok bonyolult szövevényéből sarjad a Habsburg-mítosz utolsó korszaka.” Krleža Habsburg-mítoszájánál is szerepet játszanak a felsorolt momentumok még akkor is, ha Musilével és Karl Krausével vetekedő ironia jellemzi Monarchia-képét. S hogy mégis egy, már rögzült hagyomány önkéntelen befolyásáról van szó az ő esetében is, annak okát a korabeli horvát, illetőleg SzHSz Királyság valóságában leljük fel, ahol a Glembay-örökséget, annak felhígított, az eredetnél jóval silányabb változata, a Klanfarok világa veszi át. S ha nosztalgiát olykor mégis tapasztalunk Krleža Habsburg-mítoszában, illetőleg a Monarchia-képében, akkor az következetesen mindenkor csak akaratlan lehet, s a Klanfar-i silányság ellenreakciójaként teremtdődik meg.

A *Temetés Terézvárott* című kisregénynek is beillő hosszabb elbeszélésében az Osztrák-Magyar Monarchia világát a garnizonbeli tiszt életvitel ábrázolása jeleníti meg. Az elbeszélésnek már az elején szemük elé tárul az a tipikusan komótos, kimért kaszárnyahangulatot árasztó békebeli tiszt életvitel, amelyet Magris a Habsburg-mítosz legelterjedtebb motívumának nevez. „Alsóterézváron két cukrászda volt, s a Deák utcában a szürke rokokó színházat Helmer & Fellerer közismert császári és királyi építőcég építette, a vidéki színháznak udvari építészai, akik a kiegyezés óta kizárólagos joggal bírtak Lajtán innen, Lajtán túl. A Magyar Nádor Kávéház és szálloda első ablakmélyedésében, öt és hét között minden áldott nap ott üldögélt, akár egy viaszfigura, Lipótkeresztes waffenrokkjában von Schwartner feldmarschallientenant öccsellenciája, hadosztály és állomásparancsnok, s kapucinere mellett olvasgatta a Reichpost előző napi számát, amely a délutáni vonattal érkezett. Von Schwartner altábornagy társaságában Draveczy vezérőrnagy brigadéros pesti magyar lapokat olvasott, s néhanapján, rendszerint szombaton, öt óra után igen udvariasan és alantasi alázattal, az előírt távolságot betartva, lovag Warronigg lovassági ezredes lépett a tábormoki asztalhoz, a tizenhetesek parancsnoka.”

Az idézett részlet nagyszerűen érzékelteti azt a sajátos monarchiabeli uniformizmust, amely természetesen nemcsak az egyenruhákra vonatkozik, hanem sokkal mélyebbre hatóan van jelen a szokásokban, a viselkedés frott és fratlan törvényeiben, a falu- és városképekben, az építészetben. Mindezzel nem akarjuk kétségbe vonni, hogy Alsóterézvár és a garnizon megjelenítésében Krleža Pécszet tekintette modelljének, valamint a pécsi hadapródiskola és a pesti Ludoviceum tanári karnának bizonyos tagjait. Esetünkben azonban sokkal fontosabb az a fajta összmonarchikus hasonlóság, amelyről Csáky Móric a következőképpen fogalmaz: „A mai Közép-Európa-vita a régió reális adottságaiból indult ki. Ilyennek számít az a tény, hogy Közép-Európában sokféle hagyomány, nép, nyelv, kultúra él viszonylag szűk területen, tehát sűrűn egymás mellett. Vitatottabb az a tudományosan is igazolni próbált nézet, hogy az etnikai, nyelvi és kulturális kölcsönhatásoknak itt úgyszólván konstitutív jelentőségük van, s hogy az etnikai-kulturális határokon át olyan összefonódások jöttek létre, amelyek lehetővé teszik közös struktúrák

keresését. Az ilyen közös struktúrákat természetesen nehéz empirikusan megragadni, de mindig újra felmutathatók létükre utaló tanújelek: a gondolkodás, írás, zenélés analóg formái, a városéptései koncepciók, az architektúra, a faluszerkezet hasonlóságai stb. Közös struktúrák fedezhetőek fel az írott és szóbeli irodalmi hagyomány azonos vagy hasonló toposzaiban is. Mindennek következtében a régi népeink életvilága hasonlít egymásra, legalábbis jobban, mint a környező népekére.

Létezik tehát feltehetőleg valamiféle közös tudat, a mentalitások közös habitusa, amelyet a tudománytól távol álló turista is érezhet, amikor a régió egyik országából vagy városából a másikba utazik.”

Kricza szarkasztikus gúnnyal és iróniával jeleníti meg az Osztrák-Magyar Monarchia elavult államberendezését oly frappánsan szimbolizáló alsóterézvári tisztikart, élén Warronigg ezredessel, a parancsnokkal. Warronigg vérség szerint nem tartozik a Glembayakhoz, csak mint Glembay Olga férje és Laura apja, de ugyanazt a monarchiabeli felsőttézerre jellemző mentalitást testesíti meg, mint a civil Glembayak, csak militáns változatban. Alakja vetélytársa, dr. Ramong Geyza főhadnagy szemén keresztül láttatva nyer ábrázolást.

Ramong Geyzának a K. u. K. alsóterézvári tisztikarával szembeni megvetése az, ami leleplezi e tisztikar legfőbb gyöngéit. Ramong indulatossága és szarkazmusa több sikon is hiteles. Mindenekelőtt azért, mert okkal s joggal tekinti magát társainál különbnek: emberi értékei szellemi habitusából és ambícióiból következnek, ami összehasonlíthatatlanul magasabb igényességről, emberi, erkölcsi és szellemi kvalitásokról tesz tanúbizonyságot, mint amilyenekkel tisztársainál találkozhatunk. Közvetve tehát Ramong Geyza szarkazmusa a Monarchiának mint államaparátusnak a kíméletlen bírálata is magában foglalja:

„Az ember, ha huszártiszt, rendszerint nőcsábász, de akkor gáláns beteg, szifilisz van, pesti parfümtől illatos, lakkban, vörös nadrágban feszít, mint cirkuszi pojáca, s azt suttogették róla, hogy *komoly sikere van a hölgyeknél*. A nőcsábász szükségképpen piperkőc, büzlök a brillantintól, higannyal keni magát, megvan a maga donjuan-logikája és asszerint is él. Háztulajdonos egyetlen leányát veszi feleségül, s mint egyetlen háztulajdonoscsemete férje, saját házában lakik (...) végül huszárnagyként fejezi be életét, mint felszarvazott paralitikus. És Ramong Geyza sohasem tudta megérteni, hogy mi is a titka tulajdonképpen annak a hölgyeknél elért bizonyos sikernek. Már serdülő kamasz korában is méltóságán alulinak érezte még a gondolatát is annak, hogy odalépjen egy nagyságos kisasszonynak nevezett (kispolgári) hölgyhöz, s a pojáccák vörös nadrágjában hajlongjon előtte: „Pardon, kedves kisasszony, ha meg méltóztatik engedni, ha nem zavarok, szabad egy keringőre?!” Oly nevetségesen látta magát, mint ódon bársonykötésű albumok karikatúráját: „Pardon kedves kisasszony, engedelmet kérek, drága kisasszony, meg méltóztatik engedni, hogy bemutatkozhassam önnek: Ramong vagyok! Nemes Ramong! Örkenyi és magasfalvi nemes Ramong Geyza, a tizenhetes ezred főhadnagya. Vörös nadrágba bújtatott szifilitikus vagyok, és hajam csöpög a brillantintól! Az ön apja ugyebár, gyógyszerész? Tekintélyes, jó menetelű gyógyszerháza van a főtéren: színes gilisztacukrokát árul taxa szerint, I. Ferenc József-késérűvizet meg hashajtó teát. Az édesapja gyógyszerháza igen gyönyörű, és a kirakatában azok a mélylila hipermangános üvegek – mesések? Téssek elhinni, számomra különös kegy volna, s végtelenül bol-

doggá tenne, ha gyógyszerész-unokák apja lehetnék; jövendőbeli apósom, remélhetőleg lesz olyan nagystíld, hogy hozomány fejében nászajándékul nevemre fratja azt a kétemeletes sarokházat a Mária Valéria és a Korvin Máttyás utca szögletén!”

A Glembay-kör tagjait méltatói általában nem szokták tragikus egyéniségeknek tekinteni, de szabályt erősítő kivételként szokás Ramong Geyza az *Agónia* Laurájának alakjára tekinteni. Az ő sorsuk, megítésünk szerint is, valóban tragikus. S ha nem is szabad mindenben százszázalékos hitelt adni Krleža Glembayakra vonatkozó kijelentéseinek, azt mindenképp vitán felülnek kell tekintenünk, hogy a Glembay-alakok pszichológiai megformáltsága maga a tökély, s ha elemzésünk nem is korlátozódhat e pszichológiai tökéletességre, mint ahogy Krleža sugallja, egy pillanatra sem hagyható figyelmen kívül. Pedig első pillantásra valójában e pszichológiai hitelesség erősen megkérdőjelezhető, mert mintha csupa rikoltó túlzás lenne minden, ami e kör tagjaival történik. Vegyük most közelebről szemügyre Ramong Geyza alakját, akinek sorsa már zsenge gyerekkorában megpecsételődik azáltal, hogy véttlen áldozata lesz az apját ért véletlen balesetnek: „Örkényi és magasfalvi Ramong Geyza meglehetősen bonyolult egyéniség volt. Ramong Aurél nyugalmazott huszáralezredes egyetlen fiának igen szomorú és sivár gyerekkor jutott osztályrészül özvegy apja mellett: apja ugyanis fiatal huszártiszt korában, verseny közben, leesett lováról, s özvegyiségén túl, falábú rokkantként élte száználmasan csendes, boldogtalan életét. (...) Maga az a pusztta tény, hogy édesapjának múltába van, a fiút hallgatag, hűvös távolságra idegenítette apjától: Ramong Geyza gondolataiban már kezdettől fogva úgy élt az apa, mint harmadik személy: rendszerint úgy is gondolt rá, mint valami falábú idegenre (...) Már egész kicsi gyerekkorában idegen és kellemetlen volt neki apja testi fogyatékosága, s talán még kínosabb az a tudat, hogy rokkant létére apja ostoba táncmulatságokra jár, hogy a szalon bútorjairól évszámra sem kerül le a fehér vászonzuhazat, hogy az ordonánca süti a palacsintát (szaga, akár a Schicht szappané), hogy az apja minden reggel pálinkázgat és büdös portoricót szfv. E kellemetlen viszonylatok komplexusában Geyza annyira elidegenedett a szülői háztól, hogy őszintén soha sem is érezte hiányát. Tizenegy éves kora óta katonai intézetek növedéke volt, ámde növedékként is szinte borzongással gondolt a családi otthonra, mint kellemetlen helyre, ahol a vakációját szokta tölteni. (...) Ramong ugyanilyen hűvös távolságban élt a szürke, hétköznapi dolgoktól, s egyetlen szenvedély fűtötte csupán: a matematika. A községi katonai alsó reáliskola első osztályától kezdve a máhrisch weisskircheni technikum befejezéséig Ramong fenomén volt: a matematikának szinte látnoki megszállottja, a szó elvonatkoztatott értelmében, aki elszigetelten él az életvalóságtól. A nők iránt sohasem mutatott különösebb érdeklődést; nem is értett a nyelvükön, s a bűbajos Olga ennek az ifjúnak a szemében egyszeriben eszmény lett a szó legnemesebb és legnaivabb postpetrarcai értelmében.”

Ramong Geyzából tehát szinte teljes egészében hiányzott a kicsapongó és szellemileg teljesen igénytelen, mindössze a tisztí úri becsületszót (formálisan) komolyan vevő mentalitás. Ő is a szó legnemesebb értelmében volt rendhagyó figura, különc. Ramong Geyza úgy volt tökéletes nobilitás az alsóterézvári tisztí kaszinóban, ahogyan Kosztolányi Édes Annája volt tökéletes cseléd. S hogy véleményünk szerint, nem önkényesen vonunk párhuzamot közöttük, az több mozzanattal is alátámasztható. Mindenekelőtt azzal, hogy mind a civil, mind pedig a tisztí változatot illetően a korrupció és a képmutatás szabja

meg a magatartás és viselkedés szabályait; Ramong Geyza társadalmi közege éppoly korrupt, képmutató és hazug üresfejű és lélektelen, mint Édes Annáé, Kosztolányi emlékezetes regényében. Az előbbi részletezés helyett elég, ha utalunk arra a grandiózusz cselszövegre, amelynek az alsóterézvári garnizon elvakult, ostoba rangkorsága és tekintélytisztelete folytán az egész tisztikar nevetséges, önmegalázó módon az áldozatául esett Ramong Geyza sorsának tratikumát (akárcsak Édes Annáét is) a környezeténél való különb volt a hívta elő. Mindehhez hozzátársítva azt az „idegenséget”, amelyet Ramong Geyza testesített meg dragonyos tisztársai között a maga matematika iránti szenvedélyes érdeklődésével, általában az érzékenységgel, intelligenciájával, kora gyerekkoráig visszanyúló magányosságával. Krleža pszichológiai megoldásai első pillantásra valósággal bombasztikusan eltúloztak tetszenek. De ha jobban megfigyeljük drámai konfliktusait, még csak azt sem állíthatjuk, hogy Krleža ad absurdum viszi az ábrázolt konfliktusban potenciálisan bennefoglalt lehetőségeket. Sokkal inkább arról van nála szó, hogy vérmes temperamentumából következően Krležának egyszerűen el kell túloznia az eseményeket, végletekig kell vinni őket – s mert ezt meg is teszi, s mert általa legautentikusabb frói vonása őlt alakot –, egyszerűen elhiszük neki.

Így vagyunk a *Temetés Terézvárott* Ramong Geyzájának öngyilkosságával, magára a tényre gondolva, persze, hiszen az író igen bölcs mértéktartásra valló megoldással, nem foglalokozik közvetlenül az élete végső küzdelmét vívó Ramong Geyza gondolataival, csak az öngyilkosság tényét közli, szenttelen tömörséggel. De ugyanúgy elhíhetővé tudja szuggérálni a felszarvazott férj, Warronigg alezredes csupa kicsinyes bosszúvágytól libegő halottposzkondiázásáért mélyen hiteles pszichikai háttérét. Krleža, mintegy önön temperamentuma fölé kerekedve, önmaga ellenében: csodálatos arányérzékkel tudja hitelessé és emberivé tenni az ábrázolt egyént és helyzetét, s megvillantani az élet egészét is e közben, sajátos krležai látszógból: mint egy sötét bűnügyet. Idézzük ennek érzékeltetésére egy részletet: „Két nappal azelőtt, amikor a kora hajnali órákban felverték álmából, s a sötét és undok virradatban elindult, és amint aztán Ramong szobájába benyitott: a padlón heverő halottnál sokkal mélyebben lesúlytotta Géricault színes heliogravure-je: a Medúza tutajja, amelyet megpillantott a falon. Az egyszerű íróasztal négy rajzszóggal feltűzött másolat oly gyermek naivan volt odarögzítve, mint ahogy kisdíákok szokták falra tűzni órarendjüket.

Géricault kifüggesztett hajótörésében, a négy rajzszóggal falra rögzített képben volt valami gyermek, kisdíákos és kamaszos! Láttára Warroniggban megmoccant valami homályos érzés: a közte és a padlón fekvő halott közti különbség élettani felismerése; ez a fájó gondolat valahol a véráramában bukkant föl, mélyen és sötétben, lomhán és súlyosan, akárcsak a venőz vér a test mélyéből. S a kerülgető hűdés szélére Warronigg ösztönösen nagyot sóhajtott, nehogy elvágódjék. Warronigg persze tudta, már egy éve tudta, hogy Ramongot gyöngéd érzelmi szálak fűzik Olgához. De nem sejtette e kapcsolat mély és bensőséges voltát, mely arra bírta Olgát, hogy még a Géricault kép titkát is feltárja bizalmasa előtt. S ez a felismerés megdöbbenette. Olga ezek szerint mindent feltárt az előtt a subanc előtt. (...)

Géricault Meduza tutaját Olga a maga hajótörést szenvedett házassága szimbólumának tekintette. Márpedig, ha ez a természeténél fogva büszke és fékezhetetlen teremtes feltárta ezt a meghitt és véres titkát, az aligha jelenthet mást, mint hogy Olga

legújabb frivol szeszélye, mint ő hitte, nem tartozott azok közé a bűbajos szegények közé, amelyeket tehetetlenül is türelmesen kellett elviselnie éveken keresztül. És alighanem sokkal véresebb volt azoknál. Ebben kétségtelenül egy sötét közbotrány, olyan fenyegető veszély elemei rejtettek, amely bármely pillanatban kitörhet.

A neveltetésnél fogva számos konvencionális előfőtélettel terhelt és szociálisan korlátolt kékvér, Warronigg pedig semmitől sem irtózott abban, mint a botránytól. Márpedig az ő szemében a válás a legbanálisabb botránynak számított. Százszorta inkább mindent, de a hálószoba függőnye ne rebbenjen szét!”

Alapvetően különbözik férje elképzeléseitől Olga Warronigg Ramong Geyzához fűződő valódi kapcsolatának természete. Olga felfigyelt ugyan a matematika mélyen csillogó szemű ifjú doktorára, de egykettőre el is unta annak iránt a táplált heves szerelmét. Olga sekély emberi lénygé vált férje oldalán. Minderről részletesen olvashatunk a kötet Glembayakról című fejezetében: „... a napos belvedere-i lakás, hét utcai szobával és livrés inassal, Olga Glembay Warronigg számára házassága elején amolyan zsongtató kábitószer volt csupán, hogy rá ne ébredjen a maga borzadályal és pánikkal teli valóságára. Idővel aztán a tobzódó jólét, a pazar életmód, a lovak és lovasok, a bárók és lovagok, a szalonok és táncestélyek...: a maga Glembay-Bárbóczy gyerekkoránál egy fokkal magasabb szinten zajló élete varázsa teljesen elszeddítette, s a fiatalasszony habzsolni kezdte a nagyvilági élet üres és léha örömeit. Lunchról dinerre, teáról teniszre járt, reggel magyar csődör hátán lovagolt, este díszelőadás az operában, főúri társaságok, ahol a meghívótól a távozásig minden úgy hat, mint valami metafizikai sznobizmus intézményesített öncélúsága, s ahol az *ultima ratio rerum* a társalgás, a társalgásban a meghitt tréfa, tréffalkodásban a meghitt flört.”

Olga Glembay-Warronigg Ramong Geyzával való találkozásakor „élete hajótörését” szinte teljesen híján az őszinte belső átélésnek „vallotta” meg a fitalembernek. A belső sekélységnek, elüresedésnek azon a mélypontján, amelyet (minden bizonnyal legyintően) így foglal a maga részéről össze: „*Mein Gott, ein Erlebnis mehr oder weniger ist ja schliesslich egal.*”

Mindazonáltal nagyon szimpla képet festenek Olga Glembay Warronigról és a hozzá, kétes értékű, felemás egyéniségével oly közeli Ivan Križovecről, ha kizárólag negatív tulajdonságaikat hangsúlyoznánk. Mindkettőben a maguk módján egy halódó, érvényes értékrendet nélkülöző társadalom képviselői. Ivan Križovec alakjára majd az *Agónia* részletes elemzésekor kell foglalkozni. Olga Warronigg Glembay személyiségére Križža a drámatrilógiában már nem tér ki. Megítélésünk szerint Olga a maga flörtjeivel, káprázatos tolettjeivel, társasági szokásaival és viselkedéskultúrájával, a végé járó Osztrák-Magyar Monarchia egyik tipikus női képviselője a társadalom felső tízezerének köréből. Ő az, aki a maga módján megpróbálta úgy végignézni az életet, hogy híján legyen minden lehetséges, elképzelhető és elfogadható jövőképnek. Annak jegyében tehát, ahogy Hugo von Hofmannsthal fogalmaz erről: „Boldognak lenni – remény nélkül.”





Tanulmányok, 24. füzet, 1991.

CSÁNYI ERZSÉBET

## KRÓNIKA ÉS METANARRÁCIÓ

Ivo Andrić és Kassák Lajos híd-regényei kötött viszonyhálózatban tűnnek fel: címekben jelzik a tárgyválasztás fontosságát, a híd döntő szerepét.

A híd és a hídépítés fogalomköre eleve magában hordozza az emberi alkotás, a konstruktív cselekvés jelentését, melynek eredménye a felülkerekedés maradandó emléke, egy impozáns építészeti műalakotás.

A híd mítikus szimbólumértéke köztudomású. A szimbólumszótár szerint: „A híd átjárót képez a föld és az ég között, az emberi és az emberfeletti állapot között, átvezet a múlandóságból az öröklétbe, az érzéki világból az érzéklőlttibe... Két mozzanat domborodik ki: az átjáró jelképessége és ennek az átmenetnek a gyakran életveszélyes volta, amilyen minden beavató utazás. A földről az égbe vezető út azonosítja a hidat a szivárvánnyal... Ezenkívül a hidat különböző formákban azonosítják a világ tengelyével, különösen létra alakjában, amikor is a hidat merőlegesnek kell tekinteni.”<sup>1</sup>

A szótár felhívja a figyelmet a *pontifex* címre (a római császár, később a pápa címe), melynek jeletése: hídépítő. Jelenti egyben a hídépítőt és magát a hidat is, ég és föld közötti közvetítőt.

A híd eme jelképtömörítő jellegénél fogva válik a metanarrációs vizsgálódások kézenfekvő tárgyává; a híddal és építésével kapcsolatos megnyilatkozások eleve az alkotói önreflexió formái közé tartoznak.

A híd-regények kapcsán ezért természetes és szükségszerű, hogy a polihisztorikus regény problémavilágából kiragadható tünetek közül éppen a metanarráció explicit és implicit jelenségeire kérdezzünk rá.

Andrić prózaművészetének megközelítésében ez könnyítést is jelent, mert segít rávilágítani arra az ellentmondásosságra, amelyet ez az elbeszélés mód hordoz hagyományelvűséget és modern láttatást magába ötvözve. Egy irodalmi beszédmód önreflexiós készsége önmagában nem jelent értéket, nem is jelenthet, hisz bizonyos prózaformák teljesen kizárják az önmagukról való beszéd lehetőségét. Ha viszont láthatóakká válnak a metanarráció tünetei, akkor azok szerepe mindig attól függ, hogy hogyan épülnek be a mű zárt jelrendszerébe. A századunk 20-as, 30-as, 40-es éveiben keletkezett alkotások metanyelve a XIX. századi realizmus metanyelvének paródiájaként működik, egyébként anakronizmus lenne. Ilyen értelemben tehát egyfajta korérzékenység, modernség mutatója a mű önreflexiós beszéde, mely által az író a maga módján ad választ a századelő sarokba szorító kihívásaira.

Az 1945-ben íródó regényben Ivo Andrić a klasszikus realista prózahagyomány csapásain indult el. A valóságmegközelítés ity formáit vajon hogyan és mennyire deformálja, hogy eleget tegessen a modern prózaírás követelményeinek? A válasz egyik aspektusát a Híd a Drínán metanarrációs vonulatának „felfedésével”, kiemelésével világíthatjuk meg.

Mielőtt erre rátérnénk, szemlét kell tartanunk azon kritikusai kitételek fölött, amelyek igyekeznek megragadni az Andrić próza hagyományosság és modernség közé feszítettségének góciát. Ezek a megállapítások mind a szöveg öntudatának problematikája körül forognak.

Andrić regényeinek strukturális alapjait *Jovan Deretić* nem is annyira a klasszikus, realista vagy történelmi regényben látja, mint inkább a krónika-formában, a narráció történettudományi szférához való közelségében. A történelmi bitelesség igénye a regényben a fikció, a kitalálás, a műviség, a mesterkélttség, az egyéni hangvétel kizárását vonta maga után, noha a narrátor hatásköre maximálisan megnövekedett. A mindentől függetlenített elbeszélő teremtő szerepét az író igyekszik elrejteti, mert célja egy kollektív sorsot, közösségi tudatot kivetű, makrokozmikus orientáltságú (deduktív) regényvilág kialakítása. Ennek feltétele az idő nagyfokú objektíválása. A tér és az idő objektív keretei Andrićnál kétségbevonhatatlanok, még a költői fantasztikum alterantív prózaformáival kísérletező műveiben is. Ezeket vizsgálva *Predrag Palavestra* megállapítja: „Az álmok és a valóság nem vegyűnek egymásba, az illúziók szétszóródnak és semmivé foszlanak a reális világ küszöbén...” A regényszerűség és a történelmiség közötti viszony ilyenfajta modellálása tehát eleve meghatározta a narrátor, a hősök, az epizódok kialakításának irányát, lehetőségeit. A helyi történelemről szóló beszámoló az irodalmi történetmondással könnyen lel érintkezési pontokra. Andrić paradox módon éppen azért vállalkozik nagyívű történelmi krónika megírására, mert világképe lényegében történelmellenes, változásellenes. Valami soha el nem múló, leülepedett, lerakódott létigazság után kutat a változékony történelmi felszín alatt, írja Jovan Deretić.<sup>2</sup>

*Petar Džadžić* is megállapítja: „Andrić realista megformálást alkalmaz, olyan motívációs rendszert hozva létre, amely az események ok-okozati során alapul. Olyan művészetre törekszik, amely a való élet illúzióját kelti. A legendák és mítoszok azonban a metafora akauzális rendszerén nyugszanak. Ezért az akauzalitás a regényben »esetként« van feltűntetve. Az »eset« legtöbbször a mítikus-legendás történelek travesztiaja. Az alakok egyéniesítése Ivo Andrićnál realizisztikus jellegű, a jellem lélektani elemzésén alapul, míg a mítikus jelleg maga ismétlődő életformáival mindenekelőtt a kompozícióban ütözködik ki... Amennyiben – a Híd a Drínán-ról szólva – a realista regény sajátosságai a szilárd fabula, a jellemelek lélektani elemzése, az ok-okozati viszonyok és az elbeszélés viszonylagos megbízhatósága, azt mondhatjuk, hogy Andrić regénye csak részben elégti ki ezt a sémát. A Híd a Drínán című regénynek nincs szilárd fabulája, az ok-okozati viszonyok a cselekmény- vagy személyiségfejlődés döntő pillanataiban megtörnek. Az elbeszélő viszonylagos megbízhatóságának és a jellemelek lélektani elemzésének realista feltételeit viszont kielégíti.”<sup>3</sup>

*Gajo Peleš* is Andrić írásművészetének koráramlatokkal szembeszegülő jellegéből indul ki. A domináns, induktív beállítottságú (az egyestől az általános felé haladó), introspektív regényírás helyett Andrić regénykrónikája megteremti a korszerű deduktív

prózaírói eljárásokat. Az egyéni élményfeldolgozás helyett a társadalmi tudat egy közönség fennmaradására helyezi a hangsúlyt. Objektív szemszögről elbeszélőjének mindent átfogó pozíciója van. A korabeli prózaírói törekvésekkel szemben, amelyek felbontják a XIX. századi regény elemeit, Andrić mindinkább szintetizálja őket. Az implicit szereplő narrátor explicit szereplővé válik, a krónikaírótól függ, merre irányítja az elbeszélés menetét. Gajo Peleš megállapítja, hogy ez a XIX. századi regénytechnika továbbfejlesztése a jelenkori próza keretei között – az elbeszélőnek mint az elbeszélés fő építőjének maximális önállósftása.<sup>4</sup>

*Radoman Kordić* Andrić-elemzései a pszichoanalitikus műértelmezés útját járják, a kutatási módszer kiválasztásának indokltsága szerinte a mű provokativitásában rejlik. A kollektív tudat mint főhős az emberi élet univerzális tabuit és elemi vágyait hordozza Andrić műveiben. Ebben a megvilágításban is kiderül, hogy e próza őri a realitás kereteit. Kordić egy elbeszélés „archeológiáját” elemezve megállapítja: „Az elbeszélés pszichológiai realizmusát és filozófiai jelentésének mint mítosznak az átélését, az archetipus abszolút realitását az elbeszélés struktúrája hangsúlyozza, amely az élet teljes képzetét kelti. Másrészt, az elbeszélés lélektani realizmusa és filozófiai jelentése az elbeszélés struktúráját logikussá és szükségsszerűvé teszik az élet ábrázolásának struktúrációs elve szerint”. Egy másik szöveg vizsgálata során Kordić azt is leszögezi, hogy Andrić elbeszélője a XIX. századi próza narrátor-modelljének felel meg: klasszikus, személytelenül moralizáló, a fölöttes-én objektivitásával rendelkező tudat.<sup>5</sup>

*Stanko Korać* Andrićről szóló könyvének bevezetőjében írja: „Noha némely kritikusoknak úgy tűnik, Andrić regényei nem hagyományosak sem struktúrájuk, sem tematikai keretük, még kevésbé filozófiájuk szerint. Nem a polgári világot és annak rendjét ábrázolják...” Andrić szerinte modern író, aki az ember egzisztenciális határhelyezeteit látatja: az immanens félelmet, a halált, a szenvedést, a bűnt.<sup>6</sup>

*Nikola Koljević* Andrić-portréja is felhívja a figyelmet az író modern áramlatokkal szembeni ellenállására. Idézi az író levelét, amelyben a széltolók közt legszéltolóbbaknak a magyar futuristákat nevezi. Koljević is szembesül azzal a kihívással, amelyet Andrić művészetének hagyományosság és modernség közötti komplexitása rejt magában: „Szem előtt tartva az Andrić-művek történelmi tárgykörét és leírómódszerének krónikus objektívtsát, kritikaírásunk egy része Andrićot realistának kiáltotta ki, olyan írónak, aki folytatja a hazai és a XIX. századi nagy európai realista hagyományt. De Andrić prózájában maga a »valóság« fogalma sokkal szélesebb és összetettebb, mint amilyen a klasszikus hazai és európai realizmusban volt.” Nikola Koljević a valóságfogalom tágításának tekinti a regényidő történelmi évszázadokat átfogó nyitottságát, a többféle civilizáció szellemi világának ábrázolását és a képzelet alkotta valóságok jelenlétét. Az elemző szerint Andrić „irodalmi indentitása” azért tisztázható ilyen nehezen, mert az író az irodalomnál és a XIX. századi realizmusnál sokkal szélesebb és régibb hagyományra támaszkodott. Ezért nem képesek a szokásos irodalomkritikai osztályozások leírni Andrić prózaírásának oly egyszerű s mégis megfoghatatlan struktúráját, írja a szerző.<sup>7</sup>

A Jakobson-féle fatikus, metanyelvi és konatív funkciók közül főleg az első kettő explikáltsági foka lehet a vizsgálódás tárgya, mert az objektív elbeszélő távolságot tart az olvasóval szemben, nem szólítja meg s nem ábrázolja.

A regény világképi koherenciájáról, szilárd realista támpontjairól lemondani nem hajlandó regényírói elképzelés nem alkalmazhat illúziót látványosan romboló önreflexiók eljárásokat.

A híd a Drínán alap gondolata mégis a kor önértelmező művészeti megnyilvánulásai közül való. Nem lehet véletlen, hogy Andrić is megfogalmazza poétikáját, és hogy egész életében írja költői meditatív feljegyzéseit – akár csak a polihisztorikus regény világirodalmi képviselői, akik mind foglalkoztak esszéírással. A téma- és címválasztás (akár Kassáknál) önmagában egy olyan emberi tevékenységet emel ki, amely a monumentális alkotóerőre irányítja a figyelmet. A híd regénybeli láttatása bizonyítja, hogy az író is az építmény kreatív lényegisége foglalkoztatta. Andrićnak így lehetősége nyílt arra, hogy áttételcse, a realitás talaját nem ingatva meg, de mégis kifejezzen és sugalmazzon egy olyan élménykört, mely a kor legfontosabb művészeti felismerései közé tartozott.

A regényt indító tájleírás – mint egy szakszerű képzőművészeti előadás – módszeresen veszi sorra a táj természetalkotta és mesterségesen létrehozott látványosságait. A hegyeket, völgyeket és a Drína folyó vizét is egy artistikus nézőpontból szemlélődő tekintet járja végig: mintha egy festményről kapnánk szakavatott magyarázatot, amely több látószögből is megvilágítja tárgyat, s száraz, pedagógiai kitételekkel él. Ez a fajta megközelítés nem tesz különbséget a természetes képződmények és az ember alkotta létesítmények között: a hegyek *amfiteátrumra* hasonlítanak, a völgy *legezőszerűen* nyílik; a természet tehát a híd „páratlan szépségéhez” hasonlóan megalkotott (!) mű benyomását kelti. A természet- és az emberalkotta jelenségek szimbiózisa jön létre oly módon, hogy mindennek a gyökere a híd, az általa képviselt érték: „Ha innen, a látóhatár aljáról nézzük a vidéket, úgy tetszik, mintha a fehér híd széles ívei alól nemcsak a zöld Drína folyna és áradna szét, hanem ez az egész verőfényes és szelíd térség, mindazzal, ami rajta van, s a fölébe boruló déli égbolttal együtt... A kaszaba a hídról élt, s mintegy elpusztíthatatlan gyökeréből nőtt ki.”<sup>3</sup>

A híd ábrázolása aprólékos figyelemmel méltatja az építménynek mint művészi tökélynek a tárgyiasulását: „Szemük hozzászókkott a világos, lyukacsos, szabályosan és hibátlanul kivágott kövekből épült nagy híd harmonikus vonalához. Ismerték mind a híd mesteri módon faragott formáit és mélyedéseit”; „Itt áll a tizenegy széles íven nyugvó, gondosan faragott kövekből épült nagy híd”; „ez a nagy kőhíd, ez a páratlan szépségű, értékes építmény” stb. A leírások szövegszerűen explikálják a hídnak mint szimbólumnak a jelentésköreit. Ezek: a szépség, az örökélet, a lényegiség.

A híd értékhorozó jelentőségét tökéletes megalkotottságának, műalkotásszerű mivoltának aprólékos leírásai bizonyítják. Vagyis: *fontossága műalkotásszerűségében van.*

Ugyanezt fejezik ki az Andrić világképben rejtőző abszurdumról szóló vizsgálatok is. Összevetve Andrić művét az egzisztencializmus irodalmi vonatkozásaival, Kafka, Camus, Sartre világával, *Karlo Ostojić*, kitér az Andrić-hősök szépség utáni áhítozására, s megállapítja, hogy ebben a valóság lehúzó erejétől való megszabadulás vágya nyilatkozik meg. A szépség a híd finom harmóniájában testesül meg, s amíg áll a híd, különös módon képes átalakítani a valóságot, írja a szerző. Megalkotott szépséggel, műalkotással megváltoztatni a világot – a kritikus szerint ekképp összegezhető az Andrić-mű értékorientációs törekvése. A szépség mint érték csak addig hatékony, míg tárgyiasult formában

jelen van. Az egyik szöveg példája azt is bizonyítja, hogy a szépséggel körülvevett halál elveszti tragikus megsemmisítő jellegét.<sup>9</sup>

A mű, az érték, a szépség ellenpólusai a hiány és a halál. A Híd a Drínán elemzői már rámutattak azokra a feltűnő példákra, amelyek ember és híd sorsszerű összekötöttségét jelzik; kettőt emelünk ki közülük, amelyek az *érték-hiány* konstellációban jelentkezők. 1. A híd felépítésére Mehmed pasa azért szánja rá magát, hogy fizikai fájdalomként jelentkező hiányérzetétől megszabaduljon. 2. Ali hodzsa is az üresség nyilalló fájdalmát érzi a híd felrobbantásának gondolatára, majd a híd tényleges felrobbantásával az ő életének is vége szakad.<sup>10</sup>

A híd, felépülése előtt és romba dőlése után a legalapvetőbb értékek hiányát jelenti a regény értékrendszerében. Fontos tényező, hogy a híd mint a szépség, a lényegiség ősforrása emberi alkotásként jelenik meg.

A megalkotottság effektusai szorosan függnek a regény narrátorának helyzetétől. *Gajo Peleš* gondolatmentesen az induktív regényben az elbeszélő szerepe implicit, hisz a főhős individuumának szubjektív impulzusait kell követnie, a háttérben kell maradnia, s a kompozíciót sem befolyásolja. A deduktív regényben – mint amilyen a Híd a Drínán – ezzel szemben explicit a narrátor szerepe, mivel főhős nincs. A közösségi tudat ábrázolása, az általános érvényű bemutatása maga után vonja az elbeszélés szaggatottságát, s a különálló helyzetleírásokat a narrátor fűzi össze. Ezzel az elbeszélő a regény építésének legfontosabb elemévé válik, írja *Gajo Peleš*.<sup>11</sup> A maximálisan önállósított, mindentudó elbeszélő létrehozásával Andrić a XIX. századi regény narrátorának mindenütt-jelenlétét fokozta fel. A művészi tökély megragadásakor ez a narrátor nem az alkotóember szerepében tetszeleg, hanem a minden szeszélytől mentes történetíró körültekintő objektivitásának igényével él. Az explicit elbeszélő szerepkörének következményeivel a szövegelemzés során is foglalkoznunk kell.

Ennek az elbeszélésnek a szerepét egyes Andrić-értelmezők fluidnak nevezték, írja *Sveta Lukić*.<sup>12</sup> Az elbeszélő kiemelt helyzete járul hozzá ahhoz a jellegzetes prózafelfogáshoz, amelyben a hangsúly magán az elbeszélésen van, magán a sajátosságos nyelvi megformáláson, és nem az elbeszélten. *Milivoj Solar*,<sup>13</sup> aki ez utóbbi felismerésre jut, általában véve megállapítja: minden irodalmi mű önmagáról is szól mint „írásról”, beszél tehát arról is, ami benne meg van írva és ugyanakkor önnön irodalmi technikájáról, az „írás aktusáról” is – és nemcsak arról az „életéről”, amelyet tematikusan átfog.

Andrić esetében első pillantásra paradoxálisnak tűnik ez a fordulat, amellyel az elbeszélés tárgyáról az elbeszélés módjára billen át a súlypont. Épp ezért fontos, hogy sokan észlelik, s egy-egy vonatkozását megragadják. *Bori Imre*<sup>14</sup> említi Veres Pétert, akit zavar az Andrić-művekből kihallott „nosztalgikus literarizmus”, mely a „magával ragadó átlélést”, szerinte, gátolja. Az elemző még megemlíteni, hogy Veres Péter jellegzetesen kelet-európai tünetnek tartja ezt a nosztalgikus irodalmiságot.

*Nikola Koljević*<sup>15</sup> az Andrić-próza legjellegzetesebb tünetének tartja azt a távoli, magasba helyezett pontot, ahonnan az elbeszélő szemléli és leírja a dolgokat. Erről a pontról elindulva közelít meg bizonyos eseményeket és tárgyakat, de sohasem feleli a krónikafró alapvető nézőpontját, a madártávlatot. Nikola Koljević megfigyelése is megerősíti azt a tételt, miszerint Andrić regényében állandó és fontos szerepe van az öntüközés reflexének. Az elbeszélői hang fölöttes helyzetét *Bori Imre*<sup>16</sup> Andrić hőseire vo-

natkozatva „fenn a tetőn” szituációnak nevezi. Míg a hősök csak olykor kerülnek ilyen összegező léthelyzetbe, a narrátor folyamatosan kötődik a felülkerekedés távlatot adó állapothoz.

Ahogy a regényhős a magaslatról a világba nézve önmagát keresi, úgy a narrátor a műbeli világot ábrázolva saját jelenlétét, szemszögét is értékelteti. Ez a szemszög pedig a szóbeli elbeszélőköltészet mesemondójának pozícióját tükrözi, aki egy Seherezáde-ösztönnel szövi az élet illúzióját és folyását meghosszabító elbeszélését. A valósággal való találkozás pillanatát Andrić csak a történelemmel, a kollektív tapasztalattal való szembeállítás alkalmával képes megélni. Ezért fordul a *népmesék, mondák, legendák és mítoszok* felé, s innen ered az az egyszerűség, természetesség és létszerűség, ami e próza hagyományosságának képzetét felkelti. Ezt a valóságformálást *Petar Džadžić*<sup>17</sup> archetipikus imaginációnak nevezi, s általa a viselkedés állandósult, paradigmátikus formái kerülnek felszínre. Problémánk szempontjából ennek a *neomitológikus* prózaírásnak arra a sajátosságára kell rámutatnunk, hogy korábban megfogalmazott, megformált, szóanyagba öntött valóságartalmakat, összevegeket épít be saját konstrukciójába. Így Andrić egész prózaszövéseire jellemzővé válik a másodlagos megformálás, az elbeszélés az elbeszélésben. Az elbeszélőköltészet egyszerű, elemi formája, a *mese* nemcsak formaként van jelen, hanem az elbeszélés sajátosság tartalmaként is.<sup>18</sup> Ugyanakkor nemcsak a mese duplázódik, hanem a narrátor is: az író különleges előszeretettel szerepeltetett műveiben mesemondókat. A továbbiakban is N. Koljevićre kell hivatkoznunk, hogy a regény összefüggésrendszerében eligazodjunk. Az elemző szerint Andrić számára a mese, a monda, az elbeszélés a világ modelljeül, szellemi hídként szolgál: „a híd szimbolikájában ugyanazt az értéket fedezte fel, mint az elbeszélésben”. Mindkettő a lét szubsztanciáját hordozza a maga rejtélyes módján, s mindkettő lényeghordozó képessége a megalkotottsággal, a műviséggel kapcsolatos. Ezek az utalások először csak a hídra vonatkoznak, majd kiterjednek az elbeszélésre, s tulajdonképpen a regény fogalmára is. Kisarkítva ezt az összefüggést, *híd és regény, hídépités és regényírás* párhuzamba állításával szövegszerűen válnak explicitté a regényíró törekvései: „Nincsenek véletlen építmények, olyanok, amelyek elszakadnak az emberi társadalomtól és annak szükségleteitől, kívánságától és felfogásától, amelyben keletkeztek, aminthogy az építészetben nincsenek önkényes vonalak és indokolatlan formák... És a híd keletkezéséről és sorsáról szóló történet egyben a kaszaba és embereinek élettörténete is, nemzedékről nemzedékre szóló történet, éppúgy, mint ahogy a hídról szóló minden elbeszélésben ott láthatni a tizenegy boltívd híd vonalát, középen fenn mint koronával, a kapuval.”<sup>19</sup>

A hídról szólván Andrić minden nagy műalkotás tökéletes megmunkáltságára utal, amelyben nincs helye az „önkényességnek” és az „indokolatlanságnak”, ugyanis minden „vonálnak” és „formának” jelentése van. E poétikai elvárás szerint csupán mértani kimértiséggel, tehát maximális tudatossággal jöhet létre mű. A híd konstruáltságának tényét az író továbbgondolja, s vonatkoztatja azokra a legendákra, mondákra, mítoszokra, mesékre, amelyek a híd és a kaszaba szimbólisa révén létrejöttek. Az idézett szövegrészlet szerint ezekben az elbeszélésekben valamiképpen kitapintható a tizenegy boltívd híd vonala. Mivel a regénykonstituáló elemek között ezeknek a népi elbeszéléseknek központi szerepük van, a fenti koncepciót egy lépéssel továbbvívve azt feltételezhetjük, hogy

valamilyen formában maga a regény felépítése is a tizenegy boltívrő híd tükre és lekép-zése.

A híd mint *kép*, mint *vízió* jelenik meg: „A híd első képe, melynek úgy rendeltetett, hogy meg is valósuljon, természetesen még bizonytalanul és ködösen, egy tízesztendő kisfiú képzetében villant fel 1516 egyik reggelén.” A híd gondolata így kezdettől fogva kötődik a képszerűség, a megszerkesztettség képzetéhez.

Mehmed pasa elhatározása is vizuális keretbe helyeződik, és a leendő mű értékörző tulajdonságára irányítja a figyelmet: „Így ő volt az első, aki egy pillanatban lehunyt szempillái mögött meglátta a nagy kőhíd szilárd és biztos sziluettjét, a hídet, melynek ezen a helyen kell létesülnie.”

A hídról szóló reflexiók motívumokként térnek vissza a regény kiemelt jelentőségű pontjain: fejezetek elején, végén. Petar Džadžić poéma-képeknek nevezi ezeket az ellenpontként ható elmélkedő-lírai leírásokat. A krónika eseményleíró narrációjából kiválva a híd-képek az örök érték rendíthetetlenségét szimbolizálják, szemben az élet és a történelem menetével, amely minduntalan kétségbe vonja ennek az értékrendszernek a létezését. Džadžić szerint Andrić prózájában gyakran felbukkannak nemes célzatú építmények, amelyekről olykor kontemplatív extázisban szól. A hídát ábrázoló poéma-képek funkciója a Híd a Drínán című regényben mindenekelőtt az, hogy kialakítsa a *marandóság-tartósság-szépség-emberi mű* fogalomsort, amely azt példázza, hogy minden vég egyben kezdet is. Andrić abszurdumtól terhes világában ezért nem uralkodik a tragikum, a híd-szimbóluma mintegy leblokkolja a tragikumot, írja szerző.<sup>20</sup>

Az elbeszélés fölül emelkedő híd-képek bizonyítják a legjobban Džadžićnak azt a megállapítását is, miszerint Andrićnál nem a narrátor a „mindentudó”, hanem maga az elbeszélés, a mese. A híd-leírások állandóan visszatérő motívuma ennek a „mindentudó” elbeszélésnek a rituális-mítikus perspektíváját állandóan tartja a regényben. Mivel a mítosz lényege az ismétlődés, nem véletlen, hogy Andrić narrátora már *elbeszéli elbeszélést* ismét meg, a mende-mondák, népmesék, legendák *előszövegét* tárja újfént olvasója elé – megtűzdelve értékelő kommentárral.

A „mindentudó” elbeszélés légköre mesterséges: az alkotás alaphelyzetébe vezet vissza. A regény eseményvilágában is vannak olyan mozzanatok, amelyek a mítikus jelentés felől a teremtés, a kreáció eredendő aktusát idézik fel, azt variálják. Maga a hídepítés a világteremtés gesztusával ér fel, melynek során megütközik a káosz és a rend. A regény mítikus jelentésrétegeit vizsgálva Petar Džadžić megállapítja, hogy a hídepítés során történt baleset véletlennek tűnő mozzanatai mind összhangban vannak az ősi mítoszok rituális elemeivel. Az eredendő alkotásról, a kozmosz teremtéséről, a nem-világból a világba való átlépésről szóló mítosz elengedhetetlen mozzanata az áldozatbeépítés rituáléja. Valamiféle eleveenségnek, léleknek az új építménybe való befalazásával a szerves dolog a létezés magasabb szintjére ér. A drínai hídnak fekete és fehér áldozata is lett, totalitásban fogva ezzel az ellentétes értékeket: a rombolás és az építés erőit.<sup>21</sup>

A regény harmadik fejezete a megalkotottság, az artiztikum effektusának újabb lehetőségét használja ki. A karóba húzott ember mint műalkotás a leggrotteszkebb módon hívja fel a figyelmet az alaktalanság természetessége és a megformáltság mesterségsége közti ellentétre. A kínzásnak alávetett emberi testből Merdzsán, a hóhér készíti el a maga remekművét, mint szobrász a szobrot. Nyilvános szobrászkodásra és színelő-

adásra egyaránt hasonlít az a ténykedés, amely a mesterségesen meghosszabbított haladókias folyamatát állítja ki a félelemtől megnémult közönség elé. A látvány vizuálitását, környezetből való kiszakítottóságát, a műalkotás skijára emelését a szöveg burkoltan és explicit módon is jelzi: „Ezen a térségen, mint valami magasra emelt *szőnpadon*, helyezkedett el Radisav... A többség némán nézte az emberi *alakot*, amely *természetellenes* merevséggel, egyenesen ott volt az űrben... Ahogy ott állt, derékig meztelenül, megköztözött kezekkel és lábakkal, egyenesen, a karó mellett hátravetett fejjel, alakja már nem annyira emberi testre hasonlított, amely növekszik és szétesik, hanem inkább valami magasra emelt, szilárd és el nem múló *szoborra*, amely örökre ott marad.” (A kiemelések tőlem Cs. E.) A semmiben kimerevített test távlati képe mellett mikroszkopikus közelképeket is kapunk. Részleteire bomlik az arc: „... Figyelmesen szemlélte az arcát, amely meghuzzadt s szélesebbnek, nagyobbak látszott. A szemek tágra nyitak s nyugtalanok voltak, de a szempillák nem mozdultak, a száj tátottan állt s mindkét ajka görcsbe merevedett, mögülük előfehélettek az összeszorított fogak. Az ember már nem tudta mozdítani az egyes arcizmokat, s ezért az egész arc inkább lárvának látszott.”<sup>21</sup> Mindezekben a leírásokban a látvány műalkotásszerűsége dominál: a karóba húzott ember teste, akárcsak más esetben a híd, örök érvényű üzenetet fogalmaz meg és őriz kimagaszodva a tájból („el nem múló szobor, amely örökre ott marad”).

A híd keletkezésének története a IV. fejezet végén zárul. Az építményre vonatkozó értékelő-értelmező, kritikai kommentárok ettől kezdve jelennek meg, s besugározzák az egész regényt. A IV. fejezet végén burkolt és explicit konatív, fatikus és metanyelvi utalások összegzik a híd jelentéskörét: „Mindezek fölött most magasan jártak, mintha szárnyakat kaptak volna... a széles, hosszú hídon... amely szilárd és maradandó... Ezután a híd helye a város történetében és jelentősége a városbeliek életében olyan volt, amilyenek előbb röviden már leírtuk. S létezésének értelme és lényege mintha állandóságában lett volna... Az ő életkora, habár önmagában véges is, mégis az örökkévalóságra hasonlított, mert életének vége nem volt belátható.” A híd a regényszöveg szerint „jól átgondolt és szilárdan megalapozott nagy építmény”; ebben a megállapításban az átgondoltságot kell kiemelnünk, ami az alkotás tervszerűségét, tudatosságát hangsúlyozza.

A hidat ábrázoló leírások az V. fejezet végén egy újabb összefüggésláncot hoznak létre, kialakítják az *élet=csoda=híd* sort: „... Az élet fölfoghatatlan csoda, mert szüntelenül költ és pazarol, mégis sokáig tart és szilárdan áll, »mint a híd a Drínán«.”

A regény metanarrációs vonulatának folyamatossága nem szakad meg, a VI. fejezet végén is a hídról szóló sorok összegzik a tanulságokat: „Így újulnak meg a híd mellett felnövő nemzedékek, a híd pedig, mint könnyű port, rázta le magáról mindazokat a nyomokat, amelyeket múlandó emberi szeszély vagy szükség hagyott rajta, s mindezek után is változatlan és változhatatlan marad.” A hídnak mint tökéletes műalkotásnak minden porcikája telitalálat; anyaga, formája és helye egy magasabbrendű véglegesség tükrözője szemben a múlandó esetlegességgel. Műalkotásnak és emberinek mint ellentétes értékeknek a feltűnése bizonyos fokig paradoxon, hisz a mű emberi kéz és átgondoltság terméke. A szembehelyezés viszont kiemeli a műalkotás azon sajátosságát, hogy általa az ember felülmúlja önmagát.

A mű mint totalitás befolyása alá veszi a vele érintkező embert, átítatja őt az életteljesség és az örökkévalóság érzésével. Az önreflexió nyelv egyik gócpontja a VII.



fejezet, amelyben minden megfogalmazódik: „Soha nem lehet a kapu csodálatos és kivételes szépségeit jobban érezni, mint ezeken a nyári napokon, ezekben az órákban. Az ember úgy ül ottan, mintha varázshintán ülne: a földön jár, a vízen is úszik, a térségben száll, s mégis sziklaszilárdan és biztosan kapcsolódik a városhoz... Ezekben az órákban a világ minden gazdaságát és az isteni adományok mérhetetlenségét érzik. Ezt nyújthatja az embereknek egy építmény – s méghozzá évszázadokon át –, ha szép és erős, ha jó órákban gondolták el, ha igazi helyére állították és szerencsésen alkották meg.” A regényszöveg előrehaladásával Andrić poétikája is mind kifejtettebbé válik.

A műalkotásszerűség nyomait észleljük abban a tünetben is, hogy a híd nézőpontul szolgál nemcsak az elbeszélőnek, hanem a város lakóinak is. A híd az állandóság, az öröklét és az örökérvényűség szempontjából világít rá a múlt időre, amely körülveszi: az alatta elfutó „nyugtalan vízre” és a rajta zajló történelmi események nyomaira, amelyeket „mint könnyű port ráz le magáról”. „... Nekikönyökölve nézték maguk alatt a vizet, ahogy habzón és gyorsan elfut, mindig újonnan, és mégis mindig úgy, mint hajdánában... a víz túlkérn, éppúgy, mint beszélgetéseikben, valami magyarázatot kerestek, valami látható nyomát a homályos és súlyos sorsnak...” A nézőponttal való írói manipuláció gyakoriságára figyel fel *Nikola Koljević*,<sup>22</sup> amikor megállapítja, hogy Andrić az elbeszélői perspektíva-tágtás fogásával él, ha egy jelenséget végső totalitásban akar láttatni. A karóbahúzás jelenetét azáltal is bekeretezi, hogy a kínzás előtt az áldozat szemzőgéből vetíti az eseményeket, utána pedig a nézők távlatából.

Ugyanez a szerző foglalja össze a párhuzamosságokról, a hasonlatokról tudottakat, amelyek e stílus jellemzői. Elfogadhatónak tartja azt a véleményt, miszerint az író a párhuzamosság poétikáját dolgozza ki. Alkotói szokásává válik a párhuzamos verbális struktúrák kialakítása. A hasonlítás technikája nemcsak a mondat szintjén, hanem globálisan is úrrá lesz a szövegen. Az elbeszélői perspektívák változtatásáról már szóltunk, de talán még jellegzetesebb és alapvetőbb a már említett legendák, mondák, mesék szövegbe való beépítése, bizonyos értelemben idézése. Koljević szerint Andrić bizonyos eseményeket nemcsak ábrázol, hanem át is szűr azokon az elbeszéléseken, amelyeket ezekről az eseményekről maguk a hősök mondanak el.<sup>23</sup>

*Az elbeszélés az elbeszélésben* írói eljárásának eme fénytörő szerepe is az epikai keretet tágtja. Ugyanez a paralellizmus bukkan fel a hídról szóló krónikában, amikor a hősök egyikéről megtudjuk, hogy krónikát ír: „Tudták róla, hogy krónikát ír a város fontosabb eseményeiről. A város lakói előtt ez is növelte a tanult és kivételes ember hírében álló muderisz tekintélyét, mert úgy tekintették, hogy ezzel a város és valamennyi lakójának jóhíre az ő kezében van. Valójában pedig ez a krónika nem is volt részletes, sem pedig veszélyes. Az alatt az öt-hat év alatt, mióta a krónikát írta, mindössze egy kicsiny füzet négy oldalát írta tele. Mert a városi események legtöbbjét a muderisz sem eléggé fontosnak, sem méltónak nem tartotta arra, hogy krónikájában följegyezze...” Sajnos, az öntükröző szöveg e remek ötletét Andrić nem bontakoztatja ki.

A híd tökéletes megalkotottsága révén, a lét lényegiségének szubsztrátumaként kisuáázó erővel bír. Az élettörténetek a híd kapujából indulnak, vagy ott végződnak – ezáltal nyernek metafizikai jelentést. A város legfontosabb eseményei a hídon és annak kapujában zajlanak. A híd így nemcsak nézőpontot biztosít a dolgok megfélééséhez, hanem a sorsfordulatok súlyának mérlegeként is szolgál. Élethez és halálhoz is a híd adja

a körülötte élő embereknek az erőt. A hídhöz kötődő motívum, a szárny nemcsak felhajtóerő lehet, hanem a méltó halál vállalásának szimbóluma is. Fatának „... mintha szárnyai nőttek volna, fölörpönt a nyeregből, át a korláton, s a magasból lezuhant a zúgó folyóba”.

A híd mint totalitás irracionális megtartó erőként működik Lottika életében is: „Tekintete ilyenkor a boltív erőteljes és karcsú alakjára esett, amely bezárta egész látóhatárát, és a gyors vízre, amely alatta suhant. Ez a híd mindig ugyanaz volt, akár nap verte, akár alkonyodott, akár a téli holdvilág sütött rá, vagy akár a csillagok enyhe fénysugarában állott. A boltív két oldala egymás felé hajlott, éles csúcspann találkozott és tökéletes, megrendíthetetlen egyensúlyban kölcsönösen támogatta egymást. Évek során át ez vált Lottika egyetlen és szoros látóhatárává, ez volt a kétarcú okos zsidóasszony néma tanúja, amelyhez Lottika bizalommal fordult...” A szűk emeleti ablakból kitáruló látóhatár felülnézetből ad képet a hídról, vagyis annak egy töredékéről, a legkisebb boltívről. A valóság-részlet bekeretezett, bezárt, a keret szoros. A szöveg a látványt nemcsak a dimenzióira hívja fel a figyelmet, hanem az ábrázolás fénykezelésére is, amely befolyásolhatja a látvány jelentését („nap verte”, „alkonyodott”, „téli holdvilág sütött rá”, „csillagok enyhe fénysugarában állott”). A keretbe foglalt valóság-töredék a művészi szépség mint lényegiség, a művészi szépség mint igazság képzetét sugallja. Az a tény, sem mellőzhető, hogy Lottikának éveken át ez a szűk látvány képezte az egyetlen kiutat, az egyetlen világ felé fordulási lehetőséget.

A regényszöveg önreferenciális vonulata vizualitást jelölő elemekből áll össze.

Ilyen Čorkan tánca is a híd kópárkányán. Ismét környezetéből kiragadott valóság-darabról van szó. A leírás szerint a hős a többiek fölé kerül, fölöttük lebeg, kiválik a társaságból, kiemelkedik a többiek közül. Háromszor is megismétlődik a *helyzet* kifejezés. Fata után most neki is „mintha szárnyai nőttek volna”. Szemantikailag megterhelt az *egyensúly* kifejezés: míg Čorkannak kétségbeesetten kell küszködnie egyensúlyának fenntartásáért, addig a híd pillérei „tökéletes, megrendíthetetlen egyensúlyban” támogatták egymást. Az írói láttatás ílymódon kiemeli a helyzet beállítottságát, a művészi tökély megalkotottságát, ugyanakkor a megalkotottságnak hajszálon múló sikerét vagy bukását. A mértani pontosság, a mesteri szakértelem az alkotás során ugyanolyan fontos, mint a részeg életveszélyes akrobatikájában az egyensúly. Čorkan produkciója valójában Čorkan műalkotása, groteszk önmegvalósítása, melynek törvényei kérélnthetetlenek, s a legkisebb tévedésért is halál jár: a mélyben lappangó úr. A vizualitás jegyével zárul a fejezet: „... Egész életükre megmaradt szemükben a jól ismert Čorkan képe, szülőföldjük hídjának vonalával együtt.”

A regény vége felé ritkulnak a híddal kapcsolatos reflexiók. A XVII. fejezet azonban ismét a láttatás módjára és a híd műviségére irányítja a figyelmet: „Vele szemben a ferde perspektívában ott állott az örök és örökké egyforma híd: fehér boltívei mögül a Drína zöld, fénytel teli és nyugtalan felszínre, s olyannak látszott, mint valami furcsa, két színben villogó nyakék, mely csillámlik a napfényben.”

A képszerűség a felrobbantott híd látványában tér vissza: „A híd hetedik pillére hiányzott: a hatodik és a nyolcadik pillér között úr tátongott, amely mögött ferde perspektívában eldsejlett a folyó zöld vize... Megint kinyitotta a szemét, de látómezején ismét az előbbi kép jelent meg... a két durván leszakított ív között az ástó úr.” A nyak-

ék-hasonlat is visszatér: „Íme, a nagyvezír hídja is lehull, mintha fölbomlott női nyakék volna...” Az úr, ami a korábbi hídfelírásokban a hatalmas építmény ellenpontjaként szerepelt, ahová róla csak lezuhanni lehetett, most befészkelte magát a híd testébe. Ilymódon szűnik meg a hídnak mint teremtett szépségnek az értelme. A regény vizsgálta metanyelvi, fatikus és konatív nyelvi funkcióinak alkalmazási aránya szorosan összefügg az elbeszélő helyzetével. A metanyelvi megnyilatkozásokból van legkevesebb a regény szövegében, amely igyekszik elkerülni az önfelmutatás feltűnőbb formáit. Andrić koncepciójába nem férnek bele az önreflektálás kiélezett, paradoxális és ironikus megoldásai. A fenti három nyelvi funkció azért kap mégis teret művében, mert a narrátor krónikaíró szerepéből ez szinte önkéntelenül következik. A népszerű hangvételű krónikát elmondó elbeszélőnek természetes kötelessége pl. a kommunikációs csatorna ellenőrzése, az olvasóval való kapcsolatteremtés, az anyag elrendezése és értelmezése; a címzetthez való odafordulás; végül a magyarázat érdekében a nyelvi kóddal való foglalkozás is.

1. *A metanyelvi megnyilatkozások* közül pl. ilyenekkel találkozhatunk: „Valóban, ha azt mondjuk: »összeköti«, ez éppolyan pontos kifejezés, mintha azt mondjuk: a nap reggel fölkel...”; másutt: „Vezír – ez a szó valami fényes, hatalmas, borzasztó és homályos a gyermeki tudatban.” A szöveg efféle explicit jelzései a szó, a kifejezés, a leírás tárgyilagosságának, pontosságának igényét tükrözik. A történelmi objektivitás működik a következő idézetben is: „... A híd helye a város történetében és jelentősége a városbeliek életében olyan volt, amilyenek előbb röviden leírtuk.”

Áttételesen metanyelvi funkciójuk (a kódra irányulnak, azt tükrözik vagy leleplezik) a hidat ábrázoló, konstruáltságot hangsúlyozó képek.

2. *A konatív funkció* lelepleztelenebbül érvényesül a regényben. Andrić kerüli az olvasó nyílt megszólítását és felszólítását, de jelzi narrátor és befogadó meghitt közösségét: „Hogy világosan láthassuk és tökéletesen megérthessük a kaszaba képét, s a hídhöz való viszonyának természetét, tudnunk kell, hogy...”; vagy: „Most már érdemes visszafordulnunk abba az időbe, amikor...” A narrátor nézőpontja az objektivitás skáláján mozog: egyszer a mai olvasó szemzőgéből magyarázza az eseményeket, máskor az ábrázolt hős kortársaként szólal meg.

3. *A fatikus nyelvi funkció* is jelen van a fentebb jelzett példákban, hisz az átfedések elkerülhetetlenek. A kommunikációs csatornát létrehozó, ellenőrző és meghosszabbító, kapcsolatteremtő nyelvi funkció a híd-refrénben domborodik ki leginkább, de az egyéb értelmező-értékelő-irányító kommentárok is ide tartoznak. A krónikaíró ezt a nyelvi funkciót tudta leginkább beépíteni világképébe.

Ivo Andrić írói világképének sarkpontja az elbeszélésről szóló elbeszélés aktusa, a mesei világmodellálás variálása, a lényegmegragadó, teremtő mozdulat és az építési szabadság kultusza. A Híd a Drínán szövege egyhelyütt nem a híd, hanem az elbeszélés ügyes építéséről szól. A valóságanyag, az évezredek emberi tapasztalat *legendává, elbeszéléssé* gyúrása önmagában alkotói gesztus, a végső forma kitapogatási kísérlete. A legegyszerűbb prózaforma e kész népi termékeit használja fel Andrić épülete alapköveiként, oly módon, hogy az építkezést mint másodlagos megformálást fogjuk fel. A népi narráció lecsapódása és a híd jelenléte azonos funkciókat vesz fel a regényben: a végső tökély, az örök lényegiség erőt képviselik. A szöveg értékrendszerében ilyen evokációs képessége csakis a művi, ember által megalkotott szépségnek lehet. Közelférközni a

szépséghez a témavariációk görgetésével, a legendát mesélő hangok sokaságával: ezeket az írói törekvéseket ismeri fel a regényről szóló szakirodalom, kiemelve a „*hang*” mint eljárás, a főhőst helyettesítő *mesélés mint médium* tünetét. A konstruálás látványos jegyeit viseli magán a szöveg, amikor a „párhuzamosság poétikája”<sup>24</sup> szellemében a szájhagyomány termékeit idézi. Az általános mindig körülfogja az egyest, a háttér és az előtér mindig egymásra utal. A mítosz felől érkezve ugyenerre a jelenségre mutat rá Petar Džadžić, s archetipikus imaginációnak nevezi.

A Híd a Drínán metanarrációs beszéde két forrásból fakad: 1. az egyik a szájhagyomány, amely verbális modelleket kínál fel ún. pretextusként, előszövegként; 2. a másik a híd és építése mint a világteretmő aktus megismétlése.

Mindkét vonulat ugyanazokat az esztétikai elvárásokat hangsúlyozza. Az artistikum megszünteti a káoszt és a létezés előfeltételeként a rendet testesíti meg. A konstruáltság effektusát váltja ki a statikus képekben való gondolkodás, a leképzéses-ismétléses-utalásos technika, amely megformálja és keretbe helyezi a látványt. Stanko Korać sokhangú oratóriumnak nevezi a regényt, amelyben hangos narráció folyik, a hősök mind mesélők avagy hallgatók, s e hangos kommunikáció mindkét részről arra szolgál, hogy mint akció elűzze a halált. A mese, az elbeszélés mint tevékenység e filozófiai szemszögből is alapvető. A szakadatlanul folyó hangos narráció és a híd képzete is egy ontológiai összpontosítás erővonalait rajzolja ki. Andrić prózáját nem befolyásolják az avantgárd ízlésrobbantásai, érdektelenül hagyják a látványos kísérletek, az ősi-mítikus elbeszélői pozícióba helyezkedés azonban ürügyül szolgál számára ahhoz, hogy az elbeszélés során magára e tevékenységre mutasson rá, amely ötvöződik a hídról szóló meditációkkal. A krónika kontextusából kiemelkedő önreferencia a létvonatkozásra sokféle-ségéből kiemelkedő emberi kreativitást helyezi a szöveg jelentésösszefüggéseinek középpontjába. Andrić e mélyről jövő metanarráció révén adja meg a maga válaszait a regény metamorfózisának kihívásaira.

## Irodalom:

1. J. Chevalier-A. Gheerbrant: Rječnik simbola. Nekladni zavod MH, Zagreb, 1983. 416. o.
2. Jovan Deretić: Srpski roman (1800–1950). Nolit, Beograd, 1981. 353. o.
3. Petar Džadžić: Hrastova greda u kamenoj kapiji. Narodna knjiga, Beograd, 1983.
4. Gajo Peleš: Poetika savremenog jugoslovenskog romana. Naprijed, Zagreb, 1966.
5. Radoman Kordić: Arheologija književnog dela. Prosveta, 1975.
6. Stanko Korać: Andrićevi romani ili svijet bez boga. Prosvjeta, Zagreb, 1989.
7. Nikola Koljević: Na Drini ćuprija Ive Andrića. Zavod za udžbenike, Beograd, 1982.
8. Ivo Andrić: Híd a Drínán. Fordította Csuka Zoltán. Forum, Novi Sad, 1962.
9. Karlo Ostojić: Andrićevo prevazilaženje apsurdna. Svetlost, Sarajevo, 1967.
10. Petar Džadžić: id. m.
11. Gajo Peleš: id. m.
12. Sveta Lukić: A mai intellektuális próza. Forum, Újvidék, 1985.
13. Milivoj Solar: Odnos poezije u ranim djelima Ive Andrića. In: Zbornik radova o Ivi Andriću, SANU, Odeljenje jezika i književnosti knj. 30. Beograd, 1979.

- 
14. Bori Imre: Ivo Andrić művészete a magyar irodalom tükrében: In: Tanulmányok a magyarszláv irodalmi kapcsolatokról. Forum, 1987.
  15. Nikola Koljević: id. m.
  16. Bori Imre: Egy Andrić-könyv forgátsai. Magyar Szó, 1990. aug. 25.
  17. Petar Džadžić: id. m.
  18. Nikola Koljević: id. m.
  19. Andrić: id. m.
  20. P. Džadžić: id. m.
  21. Petar Džadžić: id. m.
  22. Nikola Koljević: id. m.
  23. Nikola Koljević: id. m.
  24. Branko Popović: Konstante Andrićeva pripovedanja, Umetnost i umeće, Prosveta, Beograd, 1977. Idézi: Nikola Koljević.



# **SZAKDOLGOZATOK**





JÓSVAI LÍDIA

## PILINSZKY JÁNOS „IRODALOMELMÉLETE”

„Szeretem a műfajt” – írja Poszler György az ars poeticáról szóló tanulmányában.<sup>1</sup> „Ahogy lebeg két szellemi tartomány, kötészet és filozófia között.” Írásának Poszler az *Ars poetica* – *ars theoretica* címet adta. A művészi gyakorlat, a költészet „tana” ugyanis már elméleti kérdéseket feszeget. A műalkotás mibenléte, létrejötte, általános érvényei, törvényszerűségei, szerepe és „küldetése”, megjelenési formái megragadásának, megfogalmazásának kísérlete a róla való elvont gondolkodás területének számtal – tehát elméleti természetű. „Izgalmas, mint minden határeset. Átviszi az egyik lehetőségét a másik felé, feszíti a másik tartományát az egyik felé”<sup>2</sup> – folytatja Poszler. A költői hitvallás is, az esztétikai is fogalmi nyelvre, „fordítja”, viszi át egy öntörvényű, autonóm világ többekévé tette érhető megjelenési szabályszerűségeit. Azt, hogy mi az irodalom (a festészet, a zene stb.), egyetlen általános érvényű definícióba foglalni lehetetlen, hisz rész kérdések sora marad megválaszolatlanul. Amint szabályszerűségekről beszélünk, Susan Sontag tézisének kell szem előtt tartanunk, miszerint a művészetek alakulástörténete sem más, mint a kialakított, föllállított művészeti kánonok sikeres megszegése, túlhaladása. Minden autentikus mű valamiképp szinkronban van létrejöttének időszakával, de az adott korra való rezonálása lehet igenlő-azonosuló, vagy megtagadó-elforduló is. Minden időbeli és térbeli, ideológiai (tartalmi) és formabeli különbözőségek, eltérések ellenére valami mégis közös az alkotások e tarka egyvelegében: mind-mind egy szellemi magatartás lecsapódása, objektívációja. Szellemi képződménye a létről való eszmélkedésnek, elmélkedésnek. Egy gondolati fogantatású tevékenység anyagi megvalósulása. Pilinszky joggal állítja, hogy maga a költészet (de ugyanúgy a zene, a festészet, tehát általában a művészet) is gondolkodás. Az *ars poetica* forrásánál próbálja tettenérni e szellemi akciót. Poszler György elmefuttatása is ebből az alapállásból indul ki: „Mert a művészet az ember magáról való tudata, azaz öntudata. Az *ars poetica* a művészet magáról való tudata, azaz öntudata, az öntudat öntudata”<sup>3</sup> Az öntudat, mint szellemi tevékenység, már formulákban, sűrített és lényegretörő tételekben operál. Vagyis elméleti indíttatású, s annak ismérvei jellemzik.

A „teória esélyei” azonban jócskán korlátozottak. Alapigazságok, megdönthetetlen tézisek helyett legfőljebb a „kétségektől a lehetőségekig” terjedhetnek. A művészetnek azok a változási-módosulási folyamatai, melyek gyökereit (a vizsgálati szempontoktól függően) akár a modern kor kezdetéig, akár a reneszánsz hermetizmusáig, tehát a görög racionalizmus táplálta skolasztika fölbomlásáig lehetne visszavezetni, a XX. században

szélsőségesen fölgyorsultak, s olyan radikális végpontig jutottak el, mely magának a művészet létjogosultságának, a műalkotásnak mint független életű műtárgynak és esztétikai értékhorozónak a megkérdőjelezése, sőt tagadása. Már Baudelaire figyelmeztetett a művészet üzletté, a műalkotás áruvá válásának tendenciáira és az ebben rejlő kihívásokra. A művészet válsága természetesen a vele foglalkozó tudományt is válságba sodorta. Az auráját vesztett művészet, mely egyre inkább elfogadta és magáévá tette a divat törvényeit, a kritikát, a kritikai gondolkodást is új szerepvállalásra készítette. A nagyszabású eszme- és elmélet rendszerek anakronisztikussá válnak, a „negatív esztétikák” a nem komplex rendszerben gondolkodó elméletek és a fragmentumvizsgálat lépnek előtérbe. Az átfogó elméleti rendszerek építése dőre vállakozás, hisz nemcsak a jelenről alkotott ítélet, de a múltkép is permanens módosulásnak van kitéve.

„Pilinszky nemcsak nagy költő, de éles elméjű teoretikusa is saját költészetének” – ismeri el Radnóti Sándor a Pilinszky János lírai költészetéről írott tanulmányában.<sup>4</sup> A kisesszéekben, a tárcákban, az interjúkban (az utóbbiban természetesen a költészetére irányuló gyakorlati kérdésekből következően is) a költő sokat vall személyes műhelytitkairól, olyan jellegzetességekről-megvalósulási formákról, melyek elsősorban saját alkotói praxisára érvényesek, de ezen túlmenően publicisztikai jellegű frásaiban (s persze a Beszélgetések Sheryl Suttonnal című esszéregényében) egy koherens művészet szemlélet körvonalai is kibontakoznak. Pilinszkynek válaszai vannak egyáltalán az irodalom (és a művészet) létét érintő kérdésekre, mindazokra a művészeti és filozófiai problémákra, melyet az Auschwitz utáni világ és a posztindusztriális társadalmak lételméletileg és gyakorlatilag kialakítottak. Hazai kortársaink nagy részével ellentétben tisztán látja a modern (pontosabban már a modern utáni) kor kihordta válságtüneteket: egy messianisztikus, ideologikus és közösségi-utópikus művészetkoncepció helyett a médiumok kihívásainak ellenállni képtelen, egy sablonos világképben gondolkodó, elbanalizálódó művészet sorskérdései izgatják. Pilinszky igen behatóan foglalkozik a művészetek egészének egységes és közös problémájával, kiindulópontja és végkövetkeztetése általános jellegű, hiszen nem egy definícióját a művészeti ágak közös alapjegyeiből vezeti le. Jóllehet a kortárs tudományban és művészetben a századok óta megfigyelhető elkülönülési, specializálódási folyamatok megszűntek, a szellemi területek határai átjárhatóvá váltak, Pilinszky koncentrációja az általános művészetelméletre más okokra is visszavezethető. Az irodalom természeténél fogva, a lejáratos nyelv ólomsúlyával terhelten, nem reagálhatott kellő rugalmassággal, átütő erővel és frissességgel az idő kihívásaira. Eljárásaiban és elméletében igen csak lemarad a spirituálisabb, fogalmilag függetlenebb és kevésbé „lefordítható” ágak, a zene és a képzőművészet mögött. Erdély Miklós mondja egy interjúban: „Az irodalomnak a direktebb kifejezési módja, a költészet is beleértve, egy évszázaddal kullog a másik két művészet után. Elméletileg. Elsősorban azért, mert az irodalmi művekhez is fgy közelítünk. Ott a forgalmi jelentés olyan durva, hogy annak a szuggeszciója alól nem tudja magát kivonni senki.”<sup>5</sup> Pilinszky szkeptikusan tekintve az irodalmi pszichologizmus, a Sartre- és Camus-felé egzisztencializmus, a strukturalizmus és a szövegvizsgálat különféle részeredményeire, saját válaszait közvetett úton, egy idealisztikusabb szellemi hagyomány általános örökségéből meríti. Nézeteire, művészet szemléletére és „irodalomelméletére” mindenképp nagy hatással voltak egyes művészek, filozófusok, vallásbölcselek, kiknek munkáiban vagy választ kap bizonyos kérdéseire,

vagy pedig megerősítést nyernek korábbi nézetei. E hatást ő maga sem tagadja, s gyakran hivatkozik azokra, akik szellemi teljesítményében, magatartásában rokon vonásokat vél felfedezni: Simone Weil, Dosztojevszkij, Rilke, Pascal, T. S. Eliot, Robert Wilson stb. Míg a „hivatalos” Magyarország a nyugati szellemi irányzatokból azokat ismeri el és teszi hozzáférhetővé, amelyek nem feszegetik, nem feszítik szét, rombolják le a hagyományos filozófia ideológiai kereteit, Pilinszky éppen azokhoz a gondolkodókhöz, azokhoz a bölcséleti nézetekhez vonzódik, amelyek rendhagyó módon, rendhagyó módszerekkel közelítenek a régi problémákhoz, akik a nagy eszmei rendszereken kívül ténykednek, azokhoz a nagy magányosokhoz, akik külső vagy belső predesztinációból kívül rekedve az aktualitásokon, az idő „teljes drámáját” élik át. Az ilyen morális magatartás érvényessége saját korán túl is sugárzik. Pilinszky mint gondolkodó a létezésnek és a létezés egyik specifikus formájának, az alkotásnak örökké fölvetődő, újra fogalmazásra váró kérdéseivel foglalkozva az őt ért eszmei impulzusokat szubjektívizálni, bensőleg kihordottá, megszenvedetté tudta tenni, s ezáltal egy sajátos, egyedi és hiteles szellemi tartást, művészeti és világszemléleti attitűdöt alakított ki. Ezt bizonyítja az is, hogy az általa tárgyalt problémakörök, a következetes megközelítés folytán kikristályosodó nézetek java része ma is elevenen ható, mi több, némelyek mai kontextusban nyerik el teljes vetületüket, érvényességüket.

### a) Valóság és irodalom

„A művészet tulajdonképpen nem más, mint áttörni a tényeket, és eljutni a valósághoz. Ez a filozófia, ez az irodalom, ez a zene”<sup>6</sup> – hangzik Pilinszky egyik alapvető tétele. Vagyis a művészet egy spirituális út, folyamat, küzdelem és megérkezés. Az adottból kiindulva, a semmit meghaladva egybelátni a létezők, a létezés végső értelmét. „Ez az asztal, amit most megfogok, ez kemény tárgy. Egy gondolat már sokkal finomabb. A valóság pedig teljesen anyagtalan”<sup>7</sup> – vallja. A tény mint kézzelfoghatóság e szerint a nézet szerint a dolgok szintjén létezik. A szellemi tény és ténykedés már az anyag kifinomultabb, érzékletesebb rendszerét érinti. A valóság pedig a pusztá ésszel, s pusztán ésszel fölfoghatatlan, befolyáshatatlan alapelv, az öntörvényű értelem. Pilinszky szótárában az egyetlen igazság, az igaz szeretet, a teljes valóság maga Isten. Ő az egyetlen reális hivatkozási alap. A vallásosság nemcsak szellemi magatartás, hanem állapot is: Kolakowski írja, hogy a hívő számára a szentség szférájában a szavak értelme és a szavak által megidézett valóság teremtésében való részvétel egybeesik. A profán nyelvi normák világa, ahol a jelölő csak utal a jelöltre, a szakrálisban teremtő módon funkcionál: a jelölő azonos a jelölttel. A kimondás, a megidezés pillanatában a hívő már eleven kapcsolatot teremtett, reális szituációba került a transzcendentálissal. A világról való gondolkodási formákat kiindulópontjuk alapján szívesen osztjuk ellentétpárokká: materialisztikusra és idealisztikusra, racionalisra és irracionalisra, realiztikusra és irrealisztikusra. Hagymányosan az anyagelvet valló, a racionalis, a realiztikus az a világnézettípus, amely a „kézzelfogható” valóságra, az észokokkal (a tapasztalattal, a tudással, a megismeréssel) nem ellenkező képletekre esküszik, tehát hisz a világ fölfoghatóságában, törvényszerű

viselkedésében, megismerhetőségében és ésszerűségében. Ennek legtisztább megjelenési formája a tudományos racionalizmus, mely számára egyedül ezek az alapelvek képezhetik a helyes kiindulópontot, az ezek hozta eredmények pedig az egyetlen lehetséges valóságot. A vallások eszmerendszerét ezzel szemben általában idealisztikusnak, irracionálisnak tituláljuk, mert az elveti az anyageivdséget, de még a ráció tökéletességébe vetett hitet is, azt csak a világ egy szegmentumának tartja, míg fölfogásában az univerzum, a létezés egészének misztériuma az emberi vetületre, az észokokra le nem vezethető, észlelésen-érzékelésen és tudáson túli. A vallásos világmépő ember számára ez az egyetlen, sérthetetlen valóság, míg a földi világ, az „árnyékvilág” ezzel az Abszolúttal szemben nem valóságos, mert valóságon inneni, a teljes valóságnak csak az árnyékából részesülő, tehát irreális. És irracionális, mert a szenvedéstörténeten, a születés és halál kibéríthetetlen ellentétén, az ellentmondások tömegén, az örökből való kitaszítottaságon alapszik. A profán, az „evilági” csak egy területe egy kicsorbult vetülete a szakrálisnak. „Szakrális annyi, mint szent – frja Hamvas. – És szent annyi, mint az, ami van. Ami tényleg van. Ami nem felület, nem múlandó, nem tönékeny – hanem lét, örök, halhatatlan. Szóval nem az, ami elmúlik, hanem ami: van. Ami igaz. Mindig igaz és mindenütt igaz. Ami ténylegesen van. Az pedig, ami örök is, létszérd is, halhatatlan is, igaz is, ami szent, ami szakrális, ami van, az a világon csak Egyetlenegy”<sup>8</sup> Aki az Egyetlenegybe vetette alapjaiban megingathatatlan hitét, annak számára ez az egyedüli világtörvény, mely sajátos oksági, morális és logikai szemléletet épít ki. Hívó és nem hívó párbeszéde a létezésről, a világ berendezéséről süketnémák eszmecsereje: fogalmi készletük a jelentés, az értelmezés, a következtetés szintjén teljesen eltérő.

A tudományos racionalizmus kialakította modell a következő három logikai alapelvezre vezethető le: az azonosság elvére, az ellentmondás kizárásának elvére és a harmadik lehetőség kizárásának elvére.<sup>9</sup> Ezekre az alapelvekre támaszkodik a kauzalitás logikája, mely szerint a világjelenségek oksági tényezőkre vezethetők le – minden tény egy okozat, mely mögött egy kiváltó ok lappang. Így a jelenségek egésze kimutatható egy oksági láncolaton, mely a világ működésének alapsémáját képezi. Isten e szerint a modell szerint egy olyan végső ok, ahol megszűnik az oksági láncolat, amely mögött már nem bukkanhatunk újabb oksági tényezőkre. Az irracionalizmus elveti a három alapelv igazságértékét, és megkérdőjelezi a kauzalitás logikájának létjogosultságát. Pilinszky gyakran hivatkozik Simone Weil egyik aforizmjára, miszerint: „A világ létezik, rossz, irreális és abszurd. Isten nem létezik, jó és reális”. Ezt a következőképpen magyarázza: „Ezzel egy nagyon kemény és nehéz csomót vág át: tudniillik élesen különbséget tesz a tények és a valóság között”.<sup>10</sup> Az emberi relációk tehát a tények, az irreális és az abszurdítás jegyében állnak. Cáfolhatatlan valóságként kizárólag csak Isten lehet azonos önmagával, hisz a jó és a reális fogalmával kiegyenlítve ő birtokolhatja csupán az azonosság elvét. Az emberi világra, lévén az a tények, a látszatok birodalma, az identitászavar és az identitásvesztés érvényes. Lényege oksági láncolatban megragadhatatlan, mert mint Pilinszky hangsúlyozza, az ember nem folyamatos, hanem drámai lény. „A jót és rosszat úgy építi össze, mint hegy a köveket. Egyszerre jó és egyszerre rossz, és ezt a konfliktust fantasztikus drámai küzdelemben éli meg, aminek végkimenetele valamiképp Isten szívében játszódik le.”<sup>11</sup> A létezés tehát e dráma színtere éppen az azonosságának megte-remtéséért, míg az abszolút mérce e drámai színtéren kívül áll, kauzalitás helyett ezért

inkább viszonyítási, viszonylagossági logikáról beszélhetünk. A jó és a rossz, a szép és a rút, az élet és a halál egymás ellentpontjai, egyidőben való meglétük a világban kibékíthetetlen ellentmondás. Az irracionális gondolkodás tudatosítani kívánja ezeket az összeegyeztethetetlen ellentéteket, melyek a világ működésének alapját képezik szerinte. Az emberi egzisztencia lényegét az élet és a halál kettősségébe zárttság képezi, keletkezés és elmúlás örökös párbeszéde. Az irracionálizmus a halált az élet távlatának szerves részévé avatja. „Vallásos életet élni annyi – vallja Hamvas is –, mint a keletkezés-elmúlás valóságának és a túvilági élet szenvedélyének küzdelmét átélni. A vallásos egzisztencia az, akiben az elmúló világ és az öröklét szemben áll és küzd.”<sup>12</sup> Paradox módon az, amire az ember életében törekszik, az ellentétek kibékítése, „ahol a ráncok kismulnak”, a halál. Míg a világ a hiányok, az identitásvesztés, az ellentmondások szintjén funkcionál, a totalításra törés, a dimenziók teljességének megszerzése, az összes ellentét megbékélése már az emberi léten kívül valósul meg. A világra a küzdelem, a harc, a szorongás, a gond jellemző, s „a Gond eme mozzanata azt jelezi, hogy az ittlétben mindig valami hiányzik” – valami, ami még nem vált „valósággá” –, hogy egy állandó lezártlanosság jellemzi – mondja Heidegger. „Mihelyt azonban az ittlét úgy 'egzisztál', hogy már nem hiányzik belőle semmi, akkor egyúttal eljutott odáig is, hogy többé már egyáltalán 'nincs itt'. Ameddig az ittlét van, még soha nem érte el totalitását; amikor viszont megszerzi – e szerzés a világbanvaló-lét elvesztésévé válik.”<sup>13</sup> Épp ezért a világ nemhogy az ellentmondás kizárásának az elve szerint működne, hanem pontosan ellenkezőleg: a létezést leghévesebben paradoxonokban lehet megragadni. A paradoxon, mint többpólusos vonatkozásrendszer, melyben idő- és vonatkozásbeli többszűrség uralkodik, nemcsak tartalmában, de formájában is utal erre a látszat-valóság ellentétpárra. Pilinszky amellett, hogy maga is gyakran él a paradoxális forma nyújtotta lehetőségekkel (költészetében és gondolati rendszerében egyaránt) sokszor hivatkozik Jézus paradoxonaira is, ideális kijelentésekként fogva föl azokat: „Jézus ... akkora költő, aki bizonyos értelemben minden költőt befolyásol. A paradoxonjai. A fantasztikus, a pszichológián túli emberismerete. Az egzisztencia gyökeréig való hatolás.”<sup>14</sup> A költő különbséget is tesz az irodalmi és az „egzisztenciális” paradoxon között: míg az első pusztán formai játék, külsőség, a másik nem a megfogalmazás hiúságának jegyeit viseli magán, hanem a világról való tudást, a világmodell konstrukcióját, tehát gyökere a világkép kifejtése. Nem stilisztika, hanem szerkezet. Nem a létezés lirizálása, hanem logikai kiindulópont. Ha pedig a létezéssel egyike éppen a paradoxalitás – amikor is két (vagy több) egymásnak látszólag ellentmondó lehetőség realitásértéket nyer –, akkor a harmadik lehetőség kizárásának elve – valami vagy igaz, vagy nem igaz lehet csupán, tehát a kettő egyszerre semmiképp – érvénytelen tétel. Pilinszky egy találó példában mutatja meg ezt a lehetőséget: „... szerintem ugyanez a szöveg lehet csapnivaló és csodálatos. Példát is modok rá. Krisztusnak az a mondata, hogy 'boldogok, akik sírnak', keveset, vagy alig érne valamit, ha Oscar Wilde-tól származna. Ebben az esetben csak kétes értékű paradoxon volna, inkább hamiskó, mint gyémánt.”<sup>15</sup>

Ha egy szöveg, kontextusától függően, egyszerre lehet igaz vagy hamis, akkor a könyvek valóságértéke relatív. A viszonyítások világigazgató rendszerén belül minden szöveg hordoz valamit magában az igazságból, fölfejtendő belőle a valóság egy szelete. „A valóság pedig teljesen anyagtalan” – vallja Pilinszky, ezért a valóság egésze, teljessége

anyagi úton (objektívációval, formalizáltan) megragadhatatlan, e hiány tehát szerves alkotóeleme a műnek. „A valódiban mindig van valami föltáratlan” – hangzik a másik Piliinszky-tétel. Ha egy könyv sem részesülhet a totalitás egészéből, ha a hiány mindig konstitutív mozzanat, akkor Eco szerint minden könyv sejtetés, allegória. Erre a nézetre pedig a szakadatlanul módosuló értelmezés és jelentés posztmodern elmélete alapoz. Piliinszky ezekről a föl nem tárható hiánymozzanatokról beszél a Hamlettel példálózva: „Kielemezhetetlen. Azt, amit mond, azt még elemezhetjük, de amit ugyanolyan erővel *nem* mond, azt hogy elemezzük? Énszerintem a Hamlet és minden, ami szuverén, ami nem műfordítás, tehát megáll a saját lábán: a népdal – legvégül elemezhetetlen. Ha tökéletesen ki tudnám elemezni, nem lenne mű.”<sup>16</sup> Sakkpéldára bivatkozva: „a játsszmát legtöbbször épp azokkal a lépésekkel nyeri meg, amelyeknek valódi jelentőségét az adott pillanatban (tehát szinkronban) rajta kívül senki se ismeri föl”<sup>17</sup> A sejtetés eszközeivel, az allegóriával, a csak jelzés- és utalásszerűvel a szöveg a megfogalmazott egyedín, konkrétan túl az általánost, a ki nem mondott és a ki nem mondhatót is magába foglalja. A szöveg ezáltal meghaladja szövegiségét, önnön fogalmi korlátait. „A művészetben pedig van egy ilyen önmagát meghaladó lehetőség” – hangzik a Piliinszky-tézis. Szerinte a műalkotás nagy pillanata az, amikor a mű maga kezdi írni, megteremteni önmagát. Minden nagy műben (már pedig a világirodalom Babits fölfogásában is nem más, mint kizárólag a remekművek tárháza) van valami ingyenes, ajándék, valami véletlen és előre ki nem számított, ami alkotója szándékától, akaratától és tudásától függetlenül szivárog be. Ezt a hozadékot, ezt a többletet nevezi Piliinszky ihletnek, s szerinte ezen áll vagy bukik a mű. „... félig szabad csak valamit végiggondolni egy írónak, és akkor meg kell állni. Ti. ha nem, akkor lefogalmazások születnek, esetleg nagyon finomak, nagyon érzékenyek stb., de az az érzésem, hogy egy írónak, minden írónak valahol a papíron kell keletkeznie...”<sup>18</sup> Ha a szeretet „önmagunk meghaladása a másik ember érdekében”, akkor e személytelenségi mozzanat analógiájára a művészet a tudás, a cél, az érzékenység meghaladása az érintettség érdekében. Az ihlet tehát az előzetes ismeretek, az észokok, az akarat és a szubjektivitás meghaladása.

A ma is közelfogásosan javarészt tudományosnak nevezett világkép három filozófiai föltevésen alapszik: a redukcionálizmuson, az evolucionizmuson és a racionalizmuson, melyek kialakulásának gyökerei az újkor paradigmaváltására vezethetők vissza. A tudomány, a technológia és az ipar ekkor kezdi az egyház melletti párhuzamos hatalommá nőni ki magát, hogy aztán eredményei folytán abszolút hatalomra törjön. Egon Friedell szerint az újkor kezdetén „a középkornak egészen az emberen kívül, Istenben, a túvilágban, a hitben, a tudattalanban horgonyzó világérzését fölváltja az emberiben és csak az emberiben: az evilágban, a tapasztalásban, az észben, a tudatban gyökerező világérzés”.<sup>19</sup> A heliocentrikus világregnd elismerésével paradox módon valójában a geocentrikusság, az emberközpontúság válik mérvadó szemléletté. Az ember hitét önnön képességeibe, a képességek véghetetlenségébe veti. Az Abszolútum helyett az ember válik minden mércéjévé és mértékévé. Ekkor indul meg Isten trónfosztásának folyamata, a világ dimenzióinak beszűkülése. A tudományos gondolkodás bekebelezi Pascal, a párizsi Arkhimédész matematikáját, de az ember kozmológiai távlatai nélkül; Leibniz univerzális igazság-algoritmusát, de monások, az oszthatatlan szellemi egységek nélkül; Newton gravitációs törvényét, de Isten kiküszöbölésével. Nestroy aforizmája találó: „Amikor

a világ már sötétben volt, az ég úgy ragyogott, és amióta a világ olyan világos, az ég elsötétült.” Minél inkább előrenyomult az élet megszervezésében a józan ész, az anyagiság elve, a tudományosság és a kauzális leképezhetőség szemlélete, annál inkább kiszorította a transzcendentálisitást, az irracionális gondolkodásból, amely már csak a költészetben (az irodalomban), a létbölcséletben, a misztikában és az alkímiában mutatkozik meg még itt-ott. Az irracionális gondolkodás legnagyobb teljesítményeit igazából azok viszik végbe, akik a kiszorítottság, a kitaszítottság, a meg nem értettség stációiban már az emberiség helyett, mint Heidegger mondja Hölderlinről, tulajdonképpen a pusztá létezéssel tárgyalják meg a dolgaikat, a gondolataikat: a kitaszított-üldözött Pascal és Eckhart mester, az évtizedekig névtelenül őrlődő Hölderlin és Nietzsche, az önmagát száműző-visszavonuló Tolstoj és Kierkegaard, a „fellegvárba” húzódnó Rilke stb. (a sor pedig a szellemi emigráció szempontjából folytatható az örök magányos Kafkán és József Attilán át az alázatban alkotó Simone Weilig, a létezésből kiábrándult Heideggerig, az auschwitzit következtetést levonó Paul Celanig és Pilinszkyig). A tudományok előretörése azonban megállíthatatlan, s ennek világképe rányomja szemléletmódjának bélyegét a szellemi alkotás minden területére, így az irodalomra is. Pilinszky gyakran fölpanaszolja az írásnak, hogy elvesztve teremtő képzetét, merő stilisztikává degradálta magát, s szóvirágokban virágzik el.

„Amikor az újkori művészet a tudományos gondolkodás hatása alá került, félek, hogy elvesztette eredendő önállóságát. Ami a tudományok számára szakadatlan kontrollt s ennek gyümölcseként termékeny egzakttságot eredményezett, a művészetben – paradox módon – a mondatot, a szót, a szöveget, a formát az egykor ’elnémíthatatlan csend’ (a szavak legtökéletesebb rendjével és legteljesebb zűrzavarával se helyettesíthető, mindenféle rendet és rombolást meghaladó) szintje alá süllyesztette. Javarást vitatható előadásokat, jelenléteket, láncreakciókat produkált, ahelyett hogy egy valódi forradalom vagy metamorfózis jegyében vadonatúj és kifürkészhetetlen egésszé állott volna, égett volna egybe. A tudományoktól ellesett és megirigyelt egzakttság helyett nárcizmus-hoz vezetett a szavak és mondatok örökös kontrollja. Figyeid meg: *azóta* beszélhetünk jó stilisztákról, ahogy Homéroszról vagy Shakespeare-ről még nevetséges lenne azt állítani, hogy jó stiliszták voltak. A tudományoktól ellesett és megirigyelt egzakttság és méghozzá önfeledt egzakttság helyett az irodalom a természettudományok folyamatos önkontrolljának és önigazolásának hatására épp az ellenkezőjére, túlonúli stílárissá, szemben a vak Homérosszal, hálóingét maga köré csavaró ’tükörirodalomná’ változott.”<sup>20</sup>

A tükör nem produktív, csak reprodukív. A tükörben csak az mutatkozik meg, ami anyagi valóságban van jelen. A tükörben csak az tárja föl magát, ami látható, kézzelfogható, materializált és elemezhető. A művészet mint gondolkodás azonban a kimondhatatlan, az elemezhetetlen, a formán túl is megragadható, a tényeket, a látszatokat meghaladó valóság leképezésére törekszik. Különböznem lenne létjogosultsága. Ahogy a festészet, mint vizuális elemekből építkező művészeti ág is a látáson túli képeket hozza be, a látszaton túli relációkat helyezi új meglátási konstellációkba, úgy az irodalom is a beszéden túli nyelven szólal meg, nem tisztán metanyelven, hanem a teremtés, a teremtő képzelet nyelvén, a látomás fogalmon túli szavaival. Ezért nagy művek „nem a föld, pontosabban nemcsak a föld, hanem az univerzum ars poeticája szerint írónak”.<sup>21</sup> A

világmindenség konstellációjának, emberfölötti, mert független törvényeinek és igazságainak szellemében. Az igazi művészetben e fölfogás értelmében az újkor kezdetén lejáró paradigmataváltás (a világ bezárásából következő talajvesztés) áll vissza eredendő viszonyrendszerbe (ég és föld talajszilárdító egyensúlyába). A racionalizmus, a fölvilágosodás által fölmagasztalt ember és emberi ráció visszakerül a nem-mindenhatóság korlátozott megismerhetőségű, titkokkal és csodákkal teli látomásos világába. Nem véletlen, hogy már-már közhelyszerű a művész kiegyenlítése a gyermekkel. Pilinszky szemléletében is az alkotó pozíciója a gyermekéhez hasonló: „A gyerek hosszasan el tud bámmészkodni egy kilincsen, egy fán, valami zárt, önmagában lévő dologon. Később, amikor elkezd felnőni, belép az összefüggések hálójába. A felnőtt az, aki az összefüggéseket látja. A felnőtt világában az egyes dolgok csak szereplők. A struktúra pontjai. A gyermek monológot folytat a világ darabjaival. Szorongva? Boldogan? Nem tudom, de valahogy a keletkezéssel érintkezik.” Az összefüggések hálója a racionális világkép kialakította tudást, ismereteket, a tények világát jelenti, azt, amelyek Rilke szerint elfödik a valóságot. Ugyancsak Rilke szerint következőképpen addig kell írni valamit, amíg semmit se látunk belőle. Tehát kiiktatni, lebontani ezt az önkényesen kialakított összefüggések látzatrendszerét, hogy ennek meghaladásával eljuthassunk a keletkezés, a teremtő elvek, a valóság eleven képletéhez. A felnőtt személyiség, mely a környező világról vallott ismeretek sugárhatásaiban él, nézeteiben, látásmódjában a ráció rabja. Ahhoz, hogy „újra ne lásson semmit”, hogy levetkőzze a merő ésszerűség korlátait, el kell jutnia a személytelen jóval nyitottabb érzékenységre fázisába. A T. S. Eliot meghatározta médiumi, a Simone Weil alapfogalmává vált személytelen állapota ez. Kettőjük nyomán Pilinszky is azt hangsúlyozta, hogy a nagy (írói) tehetségek nem nagy személyiségek, hanem rendkívül médiumok. Az önmagukról való lemondás teremtő aktusa ez annak érdekében, hogy valami emberit meghaladó, halhatatlan, érdektől függetlenül érvényszerű besugározzon a műbe. „Ha az alkotás másodrendű (tündöklőn vagy silányan az), akkor önkéntes; ha valóban elsőrendű alkotás, akkor igazi teremtés, akkor lemondás önmagukról”<sup>23</sup> – olvashatjuk Simone Weilnél. A narcizmussal szemben az alázat alkotó tette. A stílárissal, az ész kontrolljával megfogalmazottal szemben a látomásos alapú lelki nyitottság szabadsága. „Ahogyan Isten szeretetből vállalta, hogy ne legyen minden – írja Weil – azért, hogy mi valamik lehessünk, nekünk is bele kell egyeznünk abba, hogy semmi legyünk, és újra Isten lehessen minden.”<sup>24</sup> Ez a dekreáció, az emberi „valami”, a világ formálta személyiség leéptítése, hogy tiszta látással emlékedhessen föl a személytelenbe, a teremtés mindenségére nyitott érzékenység állapotába. Az író akkor tud mondatról mondatra „meghalni” ha lelkét kiüresítette egy nálánál univerzálisabb léttörvény megjelenítése érdekében. Simone Weil szerint a valami isteniben, tehát föltétlenül igazban és szeretetben való részesedésben szükségszerűen mindig ott bújkál a személytelen, a névtelen attitűdje. „Bizonyos értelemben igaz tehát, hogy Istent személytelennek kell elképzelnünk, abba az értelemben, hogy oly személynek isteni modellje ő, ki lemondván önmagáról, meghaladja önmagát.” Végkövetkeztetése pedig, hogy „a bennünk levő lemondásnak, mely engedelmisség, isteni, abszolút modellje az univerzumot teremtő és fenntartó elv, a lét teljessége.”<sup>25</sup>

A létiigazsággal, az Abszolútummal mint alapprincípiummal (vagyis az Istennel) való beleélés, extázisos kapcsolatteremtés, az önküresítés, a kozmikus intimitás létrehozás-



sára való törkevés misztikus alapállást föltételez. A misztikus afféle súlytalanság állapotba, a „lehúzó” erőktől és törvényektől függetlenül enged az isteni gravitációnak. Lelke (személyisége) tabula rasa, melyen az isteni találkozás vagy nyomokat, ír mondatokat. A kapcsolatteremtésre való fölkészülés olyan tudatos cselekedet, melynek végeredményeképpen a tudat megszabadul saját kötöttségeitől, korlátaitól. Tamás Gáspár Miklós szerint „a misztikus gyakorlat empirikus tudománya” előkészíti a lelket arra az igazságra, amely néki nem tárgya: holott fölismeréseinknek szokás szerint tárgya van, kimondatik róla az igazság – de itt az igazság megszólal, maga lép tudatunkba.”<sup>26</sup> A tudományos racionalitás tárgyában kívánja tettenérni az igazságot, a misztikus találkozás alanyiségében valósítja meg azt. A tudós „tűhegyre tűzve szemléli a pillangót”, a misztikus és a költő hírt ad „eleven röptéről”. Míg a matematika, mint a racionális gondolkodás ideális tudománya arra támaszkodott, hogy a logikai levezetések képleteinek láncja, részizságában is elvezet a teljes igazsághoz – az igazság tehát objektívizálható –, addig misztikus az igazság (a létigazgató alapelv, Isten) szuverenitásában, egészében át nem foghatóságában hisz, s melyből csak látomásos úton részesülhetünk. „Sokat írtak misztika és költészet rokonságáról – olvassa’ Sheryl Sutton. – Valójában a kettő úgy egy, hogy tökéletes ellentéte egymásnak. Ugyanannak az útnak, ugyanannak a szeretetnek: a világból fölszálló és a világba alászálló, de mindenképpen tökéletesen egybeeső két ága, az odaadó engedelmességnek és a fölszabadult extázisnak dinamikus egyensúlyában, kifürkészhetetlen békéjében. Jákob leírja: Isten föl-alá szálló angyalaival a képzelet hazatalálásának közös és egyetlen módja.”<sup>27</sup> Az írás tehát a misztikus kontemplációval és átéléssel rokon vonásokat mutat: nem a tények válogatása, ami hamisítás, vagy viviszekciója, ami degradálás, hanem a világ szabad beszűremlése a papírra. Nem annyira tett, mint inkább történéis, az embertől független keletkezéseiv makulátlan folytonosságának megnyilvánulása. A misztika, a Kereszt tudománya, a lélek fölszabadítása; a költészet, a „képzelet morálja” mélyfúrás, a tárgyiség megváltása, a kialakított különbségek föloldása. Misztikus, tehát gátakat nem ismerő szemlélődéssel a költő behatolhat a holt anyagba is, hogy eleven szubsztanciájukban a dolgokat alanyokként szólíthassa meg. A mű nem azonos írójával, nem is ismereteinek, nézeteinek tárháza, nem faktum, mert túl van a kézzel-foghatóságon, a mérhetőségen és ellenőrizhetőségen, de nem is szintiszta fikció, mert egy figyelem, egy fokozottan érzékeny látás eredménye. „Minden mű bizonyított arra, hogy a kiindulópont helyes”<sup>28</sup> – vallja Pilinszky. Vagyis nem emberközpontú, hanem mindenségelvű. Nem tudás, hanem úton levés, megérkezés a dolgok tengelyébe. Amikor azt bizonygatja, hogy minden mű eredete szerint vallásos, akkor ezt a kiindulópontot, a misztikus kontempláció fokának elérését, a dolgokon, a jelentéseken, a tudaton túli tartalmak, tehát egy transzcendentalitás belopózásának, megvalósításának a lehetőségét érti. Ennek a spiritualizálódási folyamatnak, ennek a „kozmosz párbeszédnek” az igénye minden műalkotói tettben ott munkál, hit vagy nem hit kérdésétől függetlenül. Vallásos értelemben kegyelmi állapot, megváltódás ez – a művészet elméletében az azonosság érzésének visszaállítása, a egység visszaszerzése, egy komplexitása, mely ilyen átszellemítési fokon nem ismeri el a világ szelektálásának igényét, hanem a szép és rút eredendő együtthatását teremti meg. Ahhoz, hogy a műben az ábrázolt életre keljen, valóság tartalommal teltődjön, nemcsak nagyfokú lélek-jelenlétre, de erkölcsi bátorságra is szükség van – mű hitelértéke a mindenkori ember, az egyetemesség, a létezés egészé-

nek ftélőszéke előtt dól el. Pilinszky értelmzésében éppen a ki nem mondott, a csak körülírható, s mert allegória, a sejtetett, elemezhetetlen összetevők képezik a nagy alkotások igazi magvát, kerülnek reális viszonyba az igazsággal.

Úgy tőnik, hogy ez az irracionális nézőpont eleve összeegyeztethetetlen az egzakt tudományosság szemléletmódjával. Gödel tétele azonban a legracionálisabb tudomány, a matematika magabiztosságát is megingatta: amikor azt állítja, hogy egyetlen matematikai axiómarendszer sem ellentmondásmentes, akkor egy olyan igazságtényezőt vezet be, amelyet az axiómarendszerből deduktív módon levezetve sem bizonyítani, sem kétéstet kizáróan megdönteni nem lehet. Ebből Tarski lengyel matematikus arra a végkövetkeztetésre jutott, hogy az igazság fogalma logikailag kifejtethetetlen, megragadhatatlan és bizonyíthatatlan. Viktor Trosztnyikov pedig a kvantumelmélet legújabb eredményeire támaszkodva egészen addig a tételig megy el, hogy az aktuális végtelen elmélete nem a felismerések tudatos útját, hanem a misztikus egyesülés módszerét igazolja.<sup>29</sup> Amikor Pilinszky az univerzum egészének publikálhatatlansága mellett tesz hitet, valójában ugyanezt a tökéletesen meg nem érthető, föl nem fogható, csak spekulatív úton megközelíthető végtelent írja le a költő nem fogalmi indítatású, hanem látomásos, képietes nyelvzetén. Az ember kivételes pillanatokban csak részesülhet az igazságból, de a megismerés (tér- és időszabta) korlátai miatt a létezés egészének birtokosává, a cáfolhatatlan valóság ismerőjévé nem válhat. Felfogásába katolikus az, aki egyetemes. Akinek mértéke nem őnmaga, nem a másik ember, még csak nem is az emberiség, hanem a világ-egyetem. A költőnek ilyen értelemben kell egyetemességre törekednie.

„Beleszülettünk térbe és időbe. S addig, amíg nem vagyunk legalább olyan nagylelkűek, mint a természet, és legalább olyan nagyvonalúak, nem vagyunk igazán keresztények sem. Legalább a természetes szintjét el kellene érnünk, ami pedig nem is a végső aspiációnk. Ahhoz már olyan nagyvonalúnak kellene lennünk, mint maga az univerzum. Mindig éreztem, hogy tőlünk ötmillió fényévre egy csillagon a világ legszebb hajnalai játszódnak le minden publicitás nélkül, halálos precizitással, évmilliók óta, tökéletesen és fáradhatatlan rendezésben. És a szellemi életnek, ami nem a mennyek szellemi élete, hanem itteni, nagyon is földhözragadt, nagyon is emberi élet még akkor is, ha csak természetes aspektusból nézem, magán kellene viselnie ennek a nagyvonalúságnak a bélyegét. Ha erre nem képes, akkor mindig kevesebb és szegényebb lesz annál, mint amit kifejez.”<sup>30</sup>

## b) Irodalom és idő

Az ittlét (ti. az emberi lét, a világbavettség) Heidegger szerint létkiterjedésként, létértelemként az idő horizontján ragadható meg. Az emberi létezés, az egzisztencia lényege az időiség és az egyszerűség. Az idő szubjektumon kívüli eleve adottság, szuverenitás, hisz míg az emberi egyenlő a korlátozóttal, a határossággal, addig az idő fogalmát általános kategóriaként épp az „időtlenység a behatárolhatatlanság és a permanencia jellemzi. Az idő nem egyszerűen egy közeg, melyben mint folyóban úszunk, mondja Heidegger, hanem az emberi élet alapvető, tudattól és méréstől független, befolyásol-

hatatlan struktúrája.”<sup>31</sup> A Biblia, amikor az első emberpár Paradicsomból való kiűzetéséről beszél, az emberi lét fő meghatározó elvét az időbe ágyazottságban leli meg: száműzve a végtelenből, az örökből, az idő korlátai közé szorított, halandó lényvé válik. Az ittlét végessége e fölfogás szerint föloldhatatlan axióma. Az újkor tudománya a „mi az idő?” kérdését kerülő úton, evolucionisztikusan próbálja tettenémi a „hogyan juthatunk el az idő fogalmához?” kiindulópont végigvezetésével. Vagyis az egyre tökéletesebbé váló ember tapasztalata folytán egyre tökéletesebben birtokolhatja az időiséget, s az élet fölgyorsított tempójában akár le is győzheti az időt magát. E gondolkodás véglete az ember mindenhatóságának utópisztikus hite, az időiség mint egyszerűség megnyújthatóságának vágyálma. Cioran írja, hogy ha az ember minden betegségre megtalálná a gyógyszert, az az emberiség végét jelentené. A halál kiiktatásával az ember mint véges lény, véges lét és véges lehetőség, éppen saját emberi paramétereit szüntetné meg. A materialisztikus gondolkodás szívesen alkalmazza az objektív-szubjektív szembeállítást. Az objektív és a szubjektív realitás mintájára az időt is objektív és szubjektív vetületre osztja. E fölfogás szerint az idő lényegét a tudattól függetlenül létező anyagiséga alkotja. S ha anyagiség, akkor egyetemes tulajdonságokkal rendelkezik, mozgása fizikailag mérhetővé válik. De már az elméleti fizika is legalább ötven évvel ezelőtt megmondta, hogy a fizikai világkép gondolati úton nem törhet tökéletességre, hisz az ember tudati lehetőségei korlátozottak – intuíció, tapasztalás, beleérzés igen fontos és egyenrangú alkotóelemei az elméletgyártásnak.<sup>32</sup> Paul Virilio szerint viszont tudásunkat éppen a tudatosnak és a tudattalannak, a tudat kiesésének (álom, baleset, véletlen, halál) váltakozása alkotja, s ezek az akcenciák és szünetek strukturálják a tudatot, ezek által létezhetünk egy hazamosabb időtartamban. A vallás ezt a dualisztikus alapstrukturáltságot mintázza le, amikor a hétköznapiak közé tilalmakat és ünnepeket iktat be. A történelem, a történetiség fogalma a világot időkontinuumként fogja föl, ezért magyarázhatóan, tehát oksági tényezőkre visszavezethetőnek, és fejlődőnek, tehát az oksági láncolatban egyre magasabb fokot elérőnek tekinti. A múltból örökvényűnek hitt következtetéseket von le, melyek általánosságukból fakadóan alkalmazhatók nemcsak a jelen, de a jövő megszerzésében is. A „megtervezett” jövő hite a technikai-technológiai fejlődés mellett nagy hangsúlyt fektet az emberi tudás gyarapítására is, melynek segítségével az ember birtokába veheti a mindenséget. A mennyiségek e logikájával szemben a vallás, mint irracionálisztikus gondolkodás, a minőségek logikájára, fekteti a hangsúlyt, a tömeggel szemben az egyedét részesíti előnyben. A vallás szerint az értékek egyedül lehetséges hordozója csakis az egyén, aki morális értékeinek megvalósításával, a fejlődésemeléttel szemben, nem kívülről, hanem kizárólag belülről válthatja meg önmagát. Simone Weil erkölcsfilozófiájában is a „tökéletesedés” útja a személyesből a személytelenbe visz, s az értékkiaknázás lehetőségétől legtávolabb a kollektív áll, mely megfoghatatlan, arctalan massa nevében a legsúlyosabb bűntettek elkövethetők. Heidegger bölcselete is a történeti időt az ittlét szempontjából a szubjektív idővel szemben önkényesen konstruáltnak tekinti, hisz a belső idő az ittlét megértésének egy dimenziója, a folytonos öntranszcendentálás belső dinamikája. Az igazi történeti ezért csakis egy belső, autentikus, vagyis egzisztenciális-történeti lehet, a szorongás, a gond és a semmi meghaladása, a halállal szembeni elszántság, az erő „összpontosítása”. Pilinszky fölfogásában is a „külső idővel” szemben, mely a világban csak a tények szintjén létezhet, az autentikusabb a belső idő

a szenvedélyek, a megszenvedettségek, az idő hordalékai kihordásának szintjén. Egy ember története javarészt figyelmének története, vallja: „... figyelmem önéletrajza az lényegesen szélesebb, mint az én saját magam önéletrajza. Azt merném mondani, hogy ez egy megkonstruálatlan, 'Szent Lajos király hídjá', ahol híd nélkül, *valamennyien eleve zuhanunk*, és egy közös gravitáció súlyával”<sup>33</sup> Ez a zuhanás evidensen a misztikus zuhanása-éjszakája, a gravitáció pedig a kereszt két ágának, a földi időnek és az öröklétnek a keresztesződése, a világidő arkhimédieszi pontja. A kereszt a kiűzetés és megváltás egybefonódása, a két idő találkozása. A kereszt már anyagában is összeköti a bukást és a kegyelmet. Pilinszky idézi: „Ádám az élet fájáról leszakítva annak gyümölcsét, a halált hozta ránk. Jézus kilehelte lelkét a kereszt holt fáján, az örök életet szerezte vissza számunkra.”<sup>34</sup> Az isteni kegyelemben a bünt ugyan már nem lehet meg nem történtté tenni, fölmenteni sem, de visszamendőleg megváltódhat a világ, e transzcendentálisban visszaállhat a status quo. A művészet valódi, egyedül lehetséges közege ez a történelmet-történetit meghaladó metafizikai, meta-idő lehet.

A verbális művészetekben (lírai, epika, dráma mint szöveg) az idő megszervezése külön hangsúlyt kap – az idő itt „szukceszív világállapotokról szóló kijelentések formájában” (Eco) jelenik meg. Egy több pontból álló, egymásra következő vagy behatárolható időfolyamatot rendez rá (vagy át) egy lineáris síkra. Pilinszky elméletében minden mű a múlttal, a már lejátszódottal, a jóvátehetetlennel foglalkozik: az ábrázolt időben olyan végérvényessé vált tényekkel, melyek transzcendentálhatók. Ezek a tények szintjén létező jelenségek lezártáguk folyamán ugyanis már kicsúsztak a tevőleges emberi beavatkozás síkjából, s így elvezérelhetők egy általánosabb, magasabb összefüggésrendszerbe. Vagyis a konkrétól eljuthatunk egyfajta általánosságig, ahol a világ nem magyarázhatóvá, de kitapinthatóvá válik. A történet, mely minden szövegszerű művészet alapanyagát képezi, egy szublimált, meta-történeti időben, a történeti mozzanatot meghaladó, Pilinszky kifejezésével kozmikus időben, a tények mindenfajta átrendezése, pontosabban meghamisítása nélkül „visszafelé megváltódhat”, vagyis egy személytelen, érdekmentes szférában világelvként funkcionálhat. „Az összes megrendezett és elképzelt és tervszerű életünk, ami megbukott”, az újratereztés etikai aktusával (mert a művészet a teremtő képzelet morálja) részesezhet egy olyan igazságból, mely a szimpla okozati láncolatokat, érdekeltségeket, kifejthető nézeteket, mi több, világnézeteket meghaladva sem veszít elementáris erejéből, hatásából és érvényéből. A költészetnek nem az a lényege, hogy végső kérdésekben véleményt nyilvánítson, állítja Pilinszky, hanem hogy vállalja a világ képtelenségét, mely a fölismert abszurditásnál nem abszurdabb, de következetesebb, etikusabb lépés. „Látni a rosszat és nem megfutni előle, ez a szép” – mondja Simone Weil is. A művészet időben tehát a múltat, mint saját érvényességén belül lezárt időfolyamatot emeli meg a minőség szubjektumon túli abszolút idejébe. A művészet az időt tiszta minőséggé szublimálja.

Pilinszky egyik alapvető tétele, hogy a remekművek nem unalom előttiék, hanem unalmon túliak. Az unalom nyilvánvalóan az idő múlásának fokozott érzékelése. Ahhoz, hogy az alkotó az unalmat kiküszöbölhesse, beavatkozást kell eszközölnie az idő síkjában. Ennek egyik módja az időegységek váltakozásának, tempójának folygyorsítása: az időlineárison nincs szünet, a láncolatosság elemei egymás után következnek megszakítás nélkül, a mű ábrázolt ideje valójában gyorsan pergó események montázsa. Ezek a cse-

lekményes alkotások a történeti időt veszik üldözőbe, s elsősorban a ponyvairodalom, a tömegkultúra termékei között találhatjuk meg tiszta megvalósulási formájukat. A Pilinszky által unalmon túlinak nevezett művek az unalom, tehát az idő meghaladására törekkenek: ez az időfolyamatok lelassítása, a pillanatok kidolgozottsága, a holt idő beágyazása az időlineárisba. Holt időperiódusnak tekinthetjük az ábrázolt idő megálltását, az idő mint tiszta esemény, történeti mozzanat visszafogottságát, s ezek a késleltetések az ábrázolás idejében megnyúlást eredményeznek. A tájleírások, a reflexiók, a bölcséleti betétek, a narrátori kommentárok-kiszólások mint negatív időértékek változása a történeti idősíkkal formai eszközként az elbeszélte idő ritmusait hozzák létre az elbeszélés szintjén. Ez az élet szerves részét alkotó, az emberi élet ritmusához igazodó akcidienciák, szünetek, a kis halálok realizálása a műben. „A nagy regényírók mondatról mondatra meg tudtak halni” – mondja Pilinszky, tehát önnön eredendő ambíciójukat legyőzve vállalták az álló idő beépítésének kockázatát. A költő értelmezésében az idő igazi művészeti terepe a próza, ahol levetkőzve minden személyességet, célirányultságot, nárcisztikus magatartást, el lehet jutni az én leépítéséig, a belső idő történetfelettségének vállalásával az egyetemes idő olyan fokú értintéséig, amely metamorfózisokat hoz létre a holt időanyagban, s hasonlatossá teszi azt az univerzum örökös idejének nagyvonalúságához. Véleménye szerint a jelenkor regénye, amikor a lírához közelít, a sűrítéssel valójában mondatonkénti öröklésre tör, tehát szubjektív ambíciókkal dolgozik – nem meri vállalni a redundanciák, a közlésszünetek, az akcidienciák nagyilelkű alázatát, holott a művész egyedül eredményre vezető magatartása a valósággal szemben az egyszerre fejedelmi és szolgálai közelítés lehet. Az emberi tudat térhódításából fakadó megszállott igazság – és boldogulásvágy meghasonlottságként az idő birtokbavételének tendenciájában leplezte le magát.

A ptolemaioszi és a kopernikuszi világgépet általában a zárt-nyitott viszonylatában vizsgálhatjuk. Míg az első egy végesnek hitt mindenségben belül a nyilvánosságokra, a már lefeketett evidenciákra épített, a kopernikuszi fordulat a végtelen elbizonytalanító effektusát váltotta ki. Peter Sloterdijk ezt a paradigmaváltást a mozgósfűtáshoz hasonlítja: a kopernikuszi forradalom a világ és a világ képének mobilizációját jelenti egészen addig a pontig, amikor is már minden megálmodott lehetőség lehetségessé válik.<sup>35</sup> A lehetséges elérése versenyfutás az idővel. A fejlődés elve fejlettekre és lemaradottakra osztja a világot, s az alacsonyabb technikai fejlettség egyenlővé válik az alacsonyabbrendűség fogalmával. A világmodellben beállt változás az iparilag előrehaladottabb Nyugaton a művészetet sem hagyja érintetlenül. Az irodalomban ekkor érik be műfajként a regény, az „idő művészete”. Az első modern regény, a Don Quijote már a reális-irreális ütközését ábrázolja, még némi nosztalgiával az utóbbi iránt, hogy aztán a pikareszken, a fejlődésregényen át a történelmi és társadalmi regényig vezessen útja, s témájában a fejlődés és a konzervativizmus szembeállításakor általában az előbbinek szurkoljon. A reflexiós műfaj, az esszé és a levél is vizsgálata tárgyává az időben meghasonlott embert teszi, s az első e sorban természetesen Montaigne és Pascal. Míg a középkorig a java-részt, névtelen művészek az örök időt próbálják tettenérni és megragadni, az intenzívebb modernben, az újkoriban az idő is hajsza tárgyává válik: a tempó minőségi szempontként funkcionál. A művészetszemléletben ma már tarthatatlanná vált fejlődéselv itt még mozgatórugóként működik. Pilinszky egy festészeti hasonlatban mutat rá a folyamatra: „A

trecentóban a festmények figurái hirtelen megmozdultak, és mire a barokkig ér a művészet, valósággal örvénylik a kép”.<sup>36</sup> Ez már a szédület művészete, az emberiség megittasodott képességeinek, lehetőségeinek dimenzióitól. Pavel Florenszkij is az ikonosztárról írott könyvében az archaikusabb, hierarchikusabb keleti-bizánci és a modernisztikus, stílárisan váltakozó nyugati művészet közötti különbség kiindulópontját a reneszánszban találja meg. Szerinte a reneszánsz művészetnek „minél erőteljesebb, vérbe érzékiségre van szüksége ahhoz, hogy naturalisztikus képeket, Istentől és egyháztól megszabadult világot ábrázolhasson, olyan világot, amely önmaga akar magának törvénye lenni ... ; a dolgok ontológiai racionalitását a kor világnézetében felváltotta a fenomenologikus érzékiség ... s ezentúl természetes joga lesz, hogy rendelkezék és törvényt szabjon a metafizikai illúziók világában”.<sup>37</sup> A középkori moralitást felváltja a reneszánsz humanizmusa, az elképzelt kozmikus, sérthetetlen rendet a természetere emelt emberi törvények, a „szilárd eget” az ingatag föld. Amikor Pilinszky Cranach és Bruegel művészete közötti különbségről beszél mondván, míg az első munkáiban még a kozmosz van jelen, az utóbbi már a természet jegyében dolgozik, akkor a két festészet alapvetően más világképre utal: Cranach az isteni mitológia képeit festi az emberi relációk nélkül, Bruegel már a természeti ember ideálja, az ember mitizálása vonzkörében él. Amikor Hamvas az antik és a modern tájkép alapvető eltéréseiről ír, ugyanezt fogalmazza meg más szavakkal: „A természet egész, határtalan, amiből a táj csak kivágott, önkényesen elkülönített rész. A táj kelléke a keret; a természetnek nincs kerete.”<sup>38</sup> (A hamvasi természet-táj párhuzam Pilinszky-nél a kozmosz-természet szóhasználatban érvényesül).

Míg a nyugati festészet ekkor kezd keretre feszített, rugalmasabb vászonra dolgozni (mely kisebb ellenállást tanúsít a beavatkozó emberi kézzel szemben), a minden tekintetben zárkózottabb Keleten a művészet megmarad az egyház keretein, ellenőrzésén belül. „Az ikonok mozdulatlanok maradtak, csak a feszült intenzitás hullámozott merevségük mögött” – végzi el Pilinszky is az összevetést. Ez az intenzitás a látomás ereje, hisz az ikonfestő nem a világban látható képeket ragadja meg, hanem látomásos úton, misztikus víziókkal kíván eljutni az egyetlen valósághoz, Istenhez, az Istennel való érintkezéshez. Ennek az időn kívüli találkozásélménynek a kirajzolódása, a „látomás körvonalai”, testetöltése az ikon. Mint Florenszkij írja: emlékezés, emlékeztetés a mennyei ősképre. Ezért az ikon nem ábrázol, nem megragad, nem hasonlít, nem utánoz, hanem ő maga – nem Isten képe, hanem Isten beszűrőlmése, nyomhagyása, a falon vagy a fatáblán. A jel azonos önmagával, Isten jele azonos Isten lényével. Ezért lehet igazságértéke annak a nyugati ember számára fölfoghatatlan szillogizmusnak, miszerint ha Rubljov Szent Háromsága létezik, abból következően Isten is létezik. Az ikonfestés folyamatára rituális tevékenységsorból tevődik össze: a Mű létrejöttében egy arra érdemesült, kijelölt közösség, csoport vesz részt, hozzájárulásukat pedig a hierarchiában elfoglalt szerepük szerint határozzák meg. A hosszú folyamat szimbolikus cselekedetek sorából áll: mivel az ikonosztáz a templomban áll, s választóvonalaként működik evilág és túlvilág között (közvetlenül az ikonfal mögött kezdődik a szentek és szentségek mennyei világa), a műnek magának is meg kell szentelődnie, hogy szakrális válhasson. Az egyház ezért igazi ikonfestőnek a szentatyákat tartotta, akik feladata az elrendezés, a kompozíció, a szerkezet, egyáltalán a művészi forma meghatározása volt. A festőre csupán

ezeknek az elképzeléseknek a gyakorlati megvalósítása várt. Az egyénieskedés, tehát bármiféle személyes elem beszivárgása a műbe tiltott, mi több, büntetendő cselekménynek számított. A hagyománytól eltérni itt nem lehetett – a nyugati fejlődéselv mozgatója, a sikeres újítás itt a szent törvények, az ikon elve elrendelt, mennyei harmóniát megidéző szerkezet megsértésének számított volna. De Florenszkij szerint itt a kiindulópont is más: „az ikonfestő a dolgok művészi igazságát akarja formába önteni, s egyáltalán nem foglalkoztatják olyan kicsinyes hiúsági kérdések, mint az, hogy elsőként vagy századikként mondja-e ki az igazságot.”<sup>39</sup> A művész a nép számára, egy közösség segítségével, nem nevének, hanem erkölcsi tartásának és alázatának köszönhetően lehetőséget kap arra, hogy segítsen megnyilatkozni az öröklétet, az egy és változatlan igazságot, a mennyei ösképet. Keleten az idő áll.

Egy ősileg hagyományozott, archaikus formát éltet tovább a népművészet, az igazán névtelenek művészete is. A népköltészet, iratlan lévén, akárcsak az ikon, az emlékezés, az emlékeztetés művészetekként funkcionál – bármiféle változtatás a formán már az őstípus felejtését jelenti. Pilinszky a népköltészet terméseit a leghitelesebb, legeredetibb művészi megnyilatkozások között tartja számon. „Egy lánglelkű falubolondja órákig állva maradt az esőben. Aztán elmesélte azt, ami megállította. Így született a népművészet”<sup>40</sup> – írja le látomásban Sheryl Sutton a folyamat lényegét. A folklórkutatás is egyetlen teremtő művészi lelkületet föltételez egy-egy népköltészeti alkotás mögött, amely átesve a közösség „rostáján” (tehát ragaszkodva a közösség által elfogadott konvencionális formához), kisebb-nagyobb, de még a közeg autentikus, jelentéktelen módosulásokkal terjed tovább. A népdal esetében például mind zenei, mind nyelvi szinten a külső hatások jelentéktelenek és a formát nem érintik szervesen, ezért lefejthetők, s meghatározhatók az általánosnak tekinthető prototípusok. Legősibb formáikban, a siratókban, a regősénekekben, a ráolvasásokban, a keletkezésmitoszokban stb. még mágikus elemeket őriznek (alapjuk tehát az istenséggel való eleven kapcsolat teremtésének lehetőségében vetett hit), de későbbi formamegoldásukban is a zárt világkép modelljét őrzik: kapcsolatuk a környezetükkel még a harmónia, az együttlélegzés föltételezésén alapszik, viszonyrendszerük mértéke a világmindenség, mércéje az embertől független, az embernél magasabbrendű, a sérthetetlen morális tabuk és törvények. Nem véletlen, hogy a népdalok legtöbbször természeti képpel indul, mely viszonyítási alapként funkcionál. A közösség e típusa még a „természet, a világmindenség gyermekének” tekinthető. Cioran tézise, hogy egy nép bukása akkor kezdődik, amikor belép a történelembe.<sup>41</sup> Eddigi zárt (tekintélyekre épülő, hierarchikus és megbonthatatlan) közösségbe belép a külvilág tényezője, életét az elve elrendelt rend helyett a technológiák törvényei igazgatják, harmónia helyett fejlődékényszerbe kerül, a majdnem egyenlőkből egyenlőtlenek lesznek, az időn kívüliséget föl váltja a történelmi idő. Elveszítve a „vadember ártatlanságát”, a civilizáció tudathasadásos állapota határozza meg. Pilinszky, elfogadva Cioran téziséét, továbbviszi a gondolatot, s tartási eszményképpé alakítja azt: „A nép addig alkotó a művészetben, amíg bele nem jut a nemzet életébe, föl nem szívódik, műveltségében, tehát amíg nincs közéleti szerepe, és valamiféle időtlenségben él. Egész másfajta időélménye van; élet-halál, generációk egybeemosódnak, együtt van, szinte egy időben az anyészet és az újjászületés, és ezeket a műveket nem a publicitás reménye szüli.”<sup>42</sup>

Pilinszky ebben a gyökértelenbe való begyökerzettségben, az időn kívüliségben, a kirekesztettségben mindenekelőtt a művész ideális pozícióját látja. A gyermek, a nép, a falubolondja, a föl nem ismert lángész, a hamvasi Arlequin pozíciója ez, aki nem emberekkel, hitekkel, elvekkel és eszményekkel, hanem a létezés kérdéseivel, a keletkezéssel, az apró-cseprő dolgokban, a lim-lom tájakban önmagát föltáró egyedi nagyszerűséggel folytat monológot és dialógust. A jobbára névtelen dómépfők és ikonfestők, az aktuális időből kiszorultak tudják csak peremreszaltságukban ledobálni azokat a civilizációs ballasztokat, melyek tulajdon koruk korlátait és korlátoltságait jelentik. A művész számára eszerint legjobb pozíció a pozíciótlanság. Pilinszky értelmezésében a modern a mindig érvényes, az örök emberi, az időfüggvényeket kiküszöbölve szublimáló hiteles. Ki a mindenkor modern? „A modernek mindig azok voltak és azok lesznek, akik az idő teljes drámáját átéli. Aktuálisak viszont azok, akik a pusztá jelen sugallatainak balekjává válnak.”<sup>43</sup> Pilinszky névsorában modern Homérosz, Shakespeare, Pascal, Baudelaire, Dosztojevszkij, Rilke, József Attila... Nála tehát a modern nem történeti időhöz kötött, hanem minőségi fogalom. Történetileg a modern megjelenése az újkor hajnalát, a reneszánsz megszületését és a historikus idő fogalmának a kialakulását jelenti, s a „modern” író már ég és föld, föld és ember, ember és ember közötti meghasonlottságot ábrázolja. A költő szerint viszont modern az, aki a lét eredendő meghasonlottságát éri tetten egy allegorikus vetületben. Mert nem az ember, hanem a létezés paradox. „Az élet csak akkor kezdődik, ha az ember nem tudja, hogy mi lesz”<sup>44</sup> – mondja Hamvas is. A kirekesztettség, a kívüllállás, az érintetlenség, a kiszolgáltatottság állapota olyan nullpont, ahol a sургárhatalások szabadon megnyilvánulhatnak. A történeten-kívüliség, mint Hamvas állítja, teszi lehetővé Arlequin számára, hogy minden elképzelhető sorsban egyszerre létezzen. Hogy egyenlővé tegye azt, ami a világban végérvényesen szétvált. Olyan egyenlőséget teremt, amely csak a népköltészetben, a barátok közt, a misztikus dialógusban jöhet létre.

A művészet egy olyan mezítelenségi fok elérése, egy olyan párbeszéd létrejötte, mely a hétköznapi szintjén lehetetlen. Az egyes ember megszólítása. Pilinszky bevallása szerint is az időnek, a művészet idejének ez a fajta szemlélete sokkal közelebb áll a valláshoz, mint a tudományéhoz. „Mert a tudomány az emberiség legfőbb gondja, a művészet az egyes emberé.” A művészet kiegyenlíti azt, ami visszafordíthatatlanul egyenlőtlené vált, a látszólag kis dolgoknak is súlyt kölcsönöz, a lényegtelen eljuttatja a dolgok tengelyébe, életet és halált visszaállít alapvető egységébe. Mert valódi párbeszéd csak egyenlők közt jöhet létre. Az irodalom olvasói megvalósulásának közege nem a tömeg, hanem az egyének balmaza – „tulajdonképpen az irodalom és a művészet talán nem is több, mint egy széles baráti kör”:<sup>45</sup> a néven nevezés, a hozzáfordulás, az egyesnek szóló személyes meghívás. Nem prédikáció, hanem ima – vallja Pilinszky. Nem fölszólítás, hanem megszólítás. Nem kívülről irányított, hanem belsőleg vezérelt szükségszerűség. Az elveszett szakrális közeg visszahódítása.

A művészet nem kultúrfunkció – hangsúlyozza számtalanszor. Az igazi (tehát kirekesztett) művész valódi (tehát reális-irreális, időiség és időtlenség örök dualizmusát érzékelő) pozíciója az időn kívüliség, a kultúra alattiság. A kultúra fogalmához az újkorban szervesen hozzáadott a fejlettségi szint minősítő fölhangja is. A tudományos-technológiai előrehaladottság, mely az evolucionizmus elvére épül, eltérő kultúrnfokokat előfeltételez.



A tudományos világgépen a kultúra nem pusztán szerves egységbe szerveződést, hanem fejlettségi fokot is jelent. A művészet ezzel szemben nem ismeri el sem a műveltséget, sem a tudást, nem ad előnyjogot egyiknek sem, kizárólag az alkotói gesztus hitelére, egyetemes érvényességére figyel. Egy autonóm szellemi világon belüli tiszta, teremtő tette. Pilinszky ezt a futó hasonlatával érzékelteti: „A százméteres skifutó, amikor fut, akkor nem boldog, nem boldogtalan, nincs apja, nincs anyja, nincs gyermeke, senkije sincs – merő és tiszta futás!... Még meggondolásai sincsenek!”<sup>46</sup> A tudattalan ebben az értelmezésben legalább olyan lényegi tényező, mint a tudatos. Míg a művész kora a kultúra jelene, a művészet teszi lehetővé, hogy alkotói újratereemtéssel kétségbevonhatatlan minőséggé abszrahálódjanak. Az elmúlt mint idő, már kívülesik az emberi beavatkozás tartományain, „tökéletesen átsiklott Isten kezébe”. A jóvátehetetlen tragédiákat nem kitörli, hanem utólagos szakralizálással jóváteszi. Szabadság csak a zárt rendben lehetséges: a nyitott a tények anarchiájához vezet. Az alkotói szabadság a letűnt időben nyilvánulhat meg természetű módon, ahogy az ikonfestő képzelete a kanonizált, szigorú művészi formában, ahogy a népművész ihletettsége a hagyományozott eszköztárban. A jövő a formátlan anyag: „minél nagyobb ez a formátlanság, az elvagyódás, a határtalanság, annál inkább jelen van egy leláncoltság”, mondja. Leláncoltság a jelenben, begyökerezettség a történeti előjeld időben. A jövő már az utópiák szintjén működik. Logikája a következtetésé, az okságié, az ésszelvé, a jelen lezáratlan tényeit csupán a kauzális láncolat fölfejlődéséig vezérli, alapállásában pedig optimisztikus vagy pesszimista. Minőséggé emelés helyett minősít. Érdekeltségi indíttatása folytán részvételtjes helyett részrehajló. Pilinszky elméletében ezzel szemben a művészet feladata nem a véleményezés, hanem a megértő megjelenítés, nem a megoldáskeresés, hanem a megbékélés, nem a jóslat, hanem a hűség, a kiszolgáltatottságon belüli is a helytállás. A művészetnek, ha létezőközében kíván maradni, a részvét figyelmét kell megteremtenie. Mert az életet nem megoldani kell, mint mondja, hanem élni.

### c) Irodalom és válság

Cioran azt vallja, hogy minden könyv egy-egy elhalasztott öngyilkosság. Az írás e szerint a nézet szerint a halálvágy és a halál között feszül, lét és nemlét párbeszédét hozza létre. Olyan terápia, melynek során a világ abszurditásától, irrealitásától, ellentmondásaitól szükségszerűen szenvedő és meghasonlott ember ideig-óráig visszaállítja az eredendő egység állapotát. Pilinszky amikor saját veszélyeztetettségéről, melankólikus, depresszív és hallucinációs állapotairól beszél, szintén az alkotást jelöli meg gyógyító folyamatként: „én az irodalom vagy az írás révén – bár nem tudom megtagadni azokat az árnyékokat, melyek beárnyékolják lényemet, hiszen ezekkel muszáj szembesülni – tulajdonképpen haza akarok találni!”<sup>47</sup> A haza az emberi létidimenziók teljessége, a szent és a profán egységének visszaállítása.

Pilinszky szerint minden ember felelős önmagáért, saját életéért. Hogy e felelősségérzet kialakulhasson, a szüntelen figyelem iskolázottságára van szükség. Az iskolázott figyelem képes arra, hogy fölismerje a jót és a rosszat, hogy különválassa őket. Ha a

művészet valódi közege a jövátetheletlen, a múlt, akkor a szelektív figyelem feladata, hogy a lezárt tények világában rámutasson a bűnre, a bűnösségre, arra, amely botrány, mert megtörténhetett, ugyanakkor szent és megmásíthatatlan, mert már megtörtént. Az ember egyetlen jövője a múlt szakadatlan emlékezete: a bűnösség tudatosításában, hogy a bűn ha nem is elkerülhetővé, de minimálissá váljék. Ez az egyedül lehetséges etikus magatartás. Az emberi lelkiismeret mérőműszere a kialakított, a meghonosított büntudata lehet. „A büntudat, mint azt Kolakowski írja, nem az intellektus tette, hanem olyan tett, amely az ember helyzetét vizsgálja a kozmikus rendben; nem a bosszútól, hanem az ember tulajdon tevékenységétől való félelem, amely megbontotta a világ harmóniáját, olyan szorongás, amely nem a törvény, hanem a tabuk megszegéséből ered...”<sup>48</sup> A tabuk pedig már a szent szférájába tartoznak. A tabuktól mentes világ egy deszakralizált világ, melyet a sérthetetlen ontológikus törvények helyett az emberalkotta törvények igazgatnak. Míg a tabu tudatosítása a szentség és a sérthetetlenség egyéni fölismerését jelenti, s megsértése büntudatot vált ki, az emberalkotta törvények alapvető tényezője az emberi – a változóknak, a „fejlődő” – így e törvények sem örökéletűek, hanem relatívak, külső tényezőktől függőek, evolucionisztikusak, nyilvánvaló kijátszásuk pedig a kollektíva büntetését, külső büntetést von maga után, a szancionálás foka pedig teljesen relatív. Amikor a gondolkodás áthidathatatlan különbséget föltételez egyén és emberiség, emberi világ és embertől független világ között, az embert elszigetelt jelenségként, részecskeként vizsgálja, a létezés univerzális összefüggései nélkül. Az emberi tényező túlhangsúlyozása egy antropomorfa és egy külvilágra szaktja szét az ontológikus rendet. „A külvilág létezését bizonyítani, írja Heidegger, hinni a külvilág létében, előfeltételezi létét: mindezek a kísérletek (melyek egyébként már a világban-való-lét módjai) már egy világ nélküli szubjektum fikciójára épülnek, aki saját világában bizonytalan, s akinek ezért azzal kellene kezdenie, hogy megbizonyosodik felőle. A kérdés – folytatja – így helyesen fölfogva inkább a következőképpen szól: hogyan lehetséges, hogy az ember mint világban-való-lét hajlamos a világot, egyfajta ismeretelméleti redukció révén, a semmibe süllyeszteni, hogy azután a megmaradt két roncs, az izolált szubjektum és a külvilág között állandóan és reménytelenül megpróbáljon hidat verni?”<sup>49</sup> A választ erre nyilvánvalóan a redukcionizmus elvének természete adhatja meg.

A redukcionizmus, a tudományos világkép egy összetevője úgy képzei, hogy a rész magán viseli az egész jegyeit, tehát a részecske kutatásakor tettenérhető az egész rendszer működésének természete. Ahhoz, hogy az igazsághoz eljuthassunk, ennek értelmében nem az egészből kell kiindulnunk, s deduktív úton lebontatunk azt, hanem ellenkezőleg: előfeltételezve, hogy a rész az egész minden lényegi jegyével rendelkezik, ezért, a vizsgálat elsődleges és alapvető tárgyává válhat, s a részből rekonstruálható a valódi egész. Ez a nézet az abszolút törvényszerűségekre esküszik, az előre kiszámíthatóságban, a világ ésszerűségében hisz, s a rendszerből kiakatja a teremtő véletlenek lehetőségét. Amennyiben véletlenszerűség lép fel az előre megkonstruált rendszerben, nem tudván megmagyarázni annak okozatát, azt a szabályt erősítő kivételnek tekinti, a rendszert tehát paradoxmentesnek kiáltja ki. A világ egésze, a létezés misztériuma a tudományos gondolkodás alapállása szerint a redukció útján, a ráció eszközeivel evolucionisztikus jellege folytán egyszer tökéletesen megismerhetővé válik. A misztérium ekkor már pusztán okozatként magyarázható lesz, s az emberi tudás számára (és előtt) nem létezhetnek

tabuk. Az a kultúra pedig, amely nem ismer tabukat, Kolakowski szavával olyan, mint a kör négyzögesítése, az ilyen világ Cioran szerint geometrikus idillű működésében pedig Pilinszky szemlélete alapján a koncentrációs táborok univerzuma. A világ, mint mondja, didergő létezésre, nem pedig becsvágyra épül.

A művészet elirigvelte a tudomány egzaktását, maga is tehát becsvágyóvá lett, s ezzel tulajdon válságát idézte elő – hangoztatja többször is Pilinszky. Míg a polgári irodalom a tárgyilagos ábrázolás hitére építve az objektivitás illúzióját kelti, a huszadik század válságirodalma, leleplezve ezt az illúziójelleget, a forma radikális megújításával kíván ráduplálni a tudományosság támasztotta tárgyilagosságigényre. Az ipari-technológiai fejlődés egy új mitológia szintjén olyan hamis védettségábrándba ringatta az emberiséget, mely lehetetlenné tette a rá leselkedő veszélyek, kataklizmák idejében való felismerését. Az avantgárd a tudományok eredményeinek jegyében deszakralizálja az alkotás folyamatát, s ez a szakrális jellegétől megfosztott, profanizált művészetszemlélet merő pesszimizmus utópiaként fogja föl azt a valóságot, amelyet egy Musil, egy Kafka tár elé. Mint Virilio állítja, az ember a vasút feltalálásával egyidőben a vonatkisziklást, a vasúti szerencsétlenséget is főtáplálta. Egy-egy tudományos eredménnyel annak rejtett hátulütőit is. Amikor az avantgárd, az „élgárda” művészete a sokkterápiát alkalmazza, ebből a gyermeteg védettségi álomból, ebből a hamis realizmusból akarja kiragadni a közönyös szemléldővé degradált olvasót. Az új technológiák mintájára a passzívból átcsap az agresszívba: a szemléldőt nem hagyja meg szemléldői, inaktív státusában, az alkotó és a befogadó közötti távolságtartást leépíti, s a szemléldőt is fokozottabb, aktív és alkotói újratereemtésre ösztökéli. A sokkhatást mindenekelőtt technikai úton éri el: eszközeivé a montázst, az eseményjellegűt, vagyis a hírértékűséget, a disszonanciát, a fölfokozott reflexivitást – absztrahálást, a mimikri-jelleg megszüntetését, a formai hagyományok tagadását, az atonalitást, a formátlanság anarchiáját teszi. A döbbenetkeltés azonban gyorsan kiürül: ami elsőfőben alkalmazáskor fölfokozott hatást váltott ki, ismételtetéssel hatástalanná, üres gesztussá válik. Amint valamely izmus elméleti-esztétikai kategóriává nőtte ki magát, már történetivé, radikális formájában üres hírértékűvé, tarthatatlanná vált. Az objektivációt olyannyira objektivizálta, hogy önmagát végső soron pusztá tárgygyá degradálta. Míg a polgári művészet csak az illúziót, az avantgárd csak az illúzióvesztést mutatta föl. Pilinszky értelmezésében a modern művészet az alapvetően belső problémát, az emberi világ értékkiárusítását, kiüresedését és túlfunkcionáltságát kizárólag kívülről, formailag-technikailag és redukció útján próbálta megoldani. Szerinte az irodalom, amikor csak szövegszinten koncentrálna, olyan „mint egy hős, vagy menekülő ember, aki vállalkozását és futását öncélú és öntörvényű balettá”<sup>50</sup> alakítja. Lefokozza a kontextust ahelyett, hogy tágtaná, az egészel szemben a résznek tesz engedményeket, fölfejtő kontempláció helyett stülizál, a valóság komplex kutatása helyett a tényekben turkál. A huszadik század embere és művésze elfáradt tény, amikor pedig „a lélek elfárad – írja –, s vele együtt a képzelet, a stílusban valamiképp úgy tárgyasztjuk a világot, ahogy az elfáradt szerelem tárgyasztja szexualitásban a másikat”<sup>51</sup> A misztikus alanyi irányultságú kapcsolattermetési, párbeszédi igénye helyett a világhoz, a létezéshez mint tárgyi tulajdonsághoz, megragadhatósághoz, mérhető mennyiséghez közelít. „Az emberről való elmélkedésnek még a szó szűken módszertani értelmében sem lehet tárgya – írja Tamás Gáspár Miklós –: minden ember alany, annak kell lennie minden másik ember szemé-

ben. Emberek tehát csak az elmélkedés szereplői lehetnek: platóni párbeszéd, szakrális dráma mind ezt formázza, s ilyen szereplőkkel találkozunk mindabban, ami az európai műveltségben (s talán nem csak ott) igazán spirituális, igazán gondolat.<sup>52</sup> Az irodalom, a művészet mint gondolkodás, melynek kiindulópontja, témája és célja az ember, csakis alanyi irányultságú lehet. „A gondolat itt dialógusra van felfelve – folytatja Tamás Gáspár –, ha válaszol is, választ kap, ha kérdez is, kérdéssel kell szembenéznie.”<sup>53</sup> Valódi párbeszéd pedig csakis egyenlők között jöhet létre: míg az alanyi viszony az egyenrangúságból indul ki, a tárgyiasítás birtokviszonyt, tehát birtokbavehetőséget előfeltételez. A valóság a művészet, a kreatív gondolkodás szemszögéből nem vehető birtokba, nem sajátítható ki, hanem csupán kapcsolatteremtésben részesedhetünk belőle – az igazság kimeríthetetlen és átfoghatatlan.

Pilinszky ars poeticájában az élmény szintjén megélt találkozások, az alanyiasztások az élet legfontosabb és perdöntő mozzanatai. Túlfunkcionáltsága folytán a világ teljesen a tárgyak látszatszintjén jut el hozzánk: az anyag produktív és reprodukív végtermékeként művi formájában mutatkozik meg, megfosztva eredeti szubsztanciáitól, kifosztottságában van jelen. Az ember lépten-nyomon ilyen holtá meredt, túltárgyasított dolgokba botlik, ami nemcsak a tárgyak jelentését-jelenlétét, de a látás érzékenységét, elemi erejét is sérti és veszélyezteti. Ahogy írja, szemünk egyre inkább kopog a tárgyakon, és ez a számkivetettség érzését ébreszti bennünk. Az árudömping hatására a tárgyak eredendő jegyeikben átalakítva, színtiszta eladhatóságként és használhatóságként minősíthetők, s pusztán hiányként élhetők meg, mert jelenlétükben szabványként működnek. Az áruban a dolog szabványjellemzői váltak minőségi szemponttá. Az ember a világot jelentéltvesztésként éli meg, túlfokozott beavatkozásával számúzi magát az elementáris történések köréből. Cioran szerint az ember küzdetésének bibliai példázata az ember alapvető hibájára, a tudásvágyra mutat rá, s ez a paradicsomi száműzetés napról napra megismétlődik, fokozódik: az ember a megszállott tudásvágygal csak saját szerencsétlenségét keresi és hatványozza. A tudományos termelésben, a futószalagon az ember az árut a dologin, az anyagiságán kívüli jellemzőkkel ruházza föl, megfosztva eredetiségétől, merő banalitásában teszi közszemlére. A világ a modern korban a közhelyek szintjére süllyedt, s joggal mondta Heidegger, hogy az emberiség második bukása a banalitásokba való vesztés. A művész dolga, hogy e banalitásokat visszavezérelje eredendő jelentőségükbe. „Én hiszek abba, hogy egy műanyag, egy tönkrement műanyag lavór éppolyan szakrális, mint az Esthajnalcsillag, viszont az üdvösséget nem szabad előlegezni. Tehát ha a pillantásomban vagy az érzékelésemben ez nem elemi, akkor nem szabad jobbat mondani arról a dologról, sőt lefelé kell nyomni. Azt merném mondani, hogy a víz alá kell nyomni. Szóval a műanyagot műanyagabbá kell tenni, és abban a pillanatban elkezd sírni, és abban a pillanatban a tortúra súlya alatt egy olyan sikolyt ad, mint a mártírok.”<sup>54</sup> mondja Pilinszky. Ez a „lefokozási” eljárás azonban semmiképp sem a redukció elvének működése. Ahhoz, hogy a dolgokat eljuttassuk eredeti tengelyükbe, hogy kiléphessenek banalitásukból, le kell hántani róluk azokat a sallangokat és ballasztokat, amelyekkel az emberi beavatkozás látta el őket. Mi az ideálok, az ábrándok, a képek és az álmok bizonytalan reprodukciójában élünk, jelenti ki Baudrillard. A világ eleven működését tehát nem ezekben az idealizált, utópisztikus realitásmentes tényi, hanem az ideálmentes, a jóvátehetetlenre szublimált, valóságteljes állapotában kell tet-

tenérni. A tárgyiság lefejtésével a világegészet alanyi működésében vizsgálhatjuk. Alanyként visszahelyeződik oda, ahonnan az emberi tudásvágy kiszakította. A kő sem holt anyag – írja Pilinszky –, egy ember és egy kő közötti különbség távolról sem olyan döntő, ahogy az kvülről látszik: szemlélődéssel, kontemplációval tulajdonképpen be lehet hatolni egy kőbe. Teremtett egészében, teljes belső rendszerével vizsgálva többet feltár a létezése misztériumból, mint elszigetelt anyagként. A művészetben semmi sem maradhat elszigetelt jelenség, vallja a költő. Az átélés, az átlényegítés mozzanata a jelenlétvesztést vissza vezérelni az elvesztett, de eredendő azonosság szintjére. Pilinszky tehát a művész feladatát nem a nyitott világkép helyesbítő közérzetének jegyzésében, látja, ami frusztráció, hanem a zárt világkép harmóniatörekvéseinek jegyében, az azonosságérzet transzcendentális tettenérésében, ami megbékélés. Atonalitás helyett a tonalításra törekvésben, a számkivetettség hatványozása helyett minden létező jelenség egységének az egybelátásában, a mennyei ősképre való emlékezetében. Mint írja: „A művészetben a művész az emberből, abból a meghasonlott lényből, aki szenved, akit szégyell, aki felemás, megpróbál újra egészet csinálni, megpróbálja újra összerakni, hogy egységes legyen.”<sup>55</sup> Ezt az eszményt a kortárs művészetben a Robert Wilson-i színházban látta megvalósulni.

A huszadik század művészetének válságtünetei leginkább a színházban mutatkoztak meg. A hitelét veszített szemfényvesztés a színház gyakorlati természeténél fogva itt azonnal lelepleződik: az előadás sorsa a nézőtérrel teremtett kapcsolatban közvetlen módon dől el. A polgári dráma (a tegnap színháza, ahogy Pilinszky nevezi) a színpad mozgósításával – a tempó fölfokozásával, az állandó cselekményesség és párbeszédeség hajszolásával – próbálta kitölteni az üres teret. A fékevesztett fölgyorsulással az események elveszítették realitásértéküket, a tempó azonosulás helyett szédületet, illúzióeltetés helyett kiábrándultságot váltott ki. A beszéd túlforszírásával a nyelv közlésértéke teljesen kiapadt. Az egész előadás valami helyett „mintha” színházzá vált. Pilinszky szerint e túlzott pergetésben éppen az állítmány ürül ki, s ezért nevezi a polgári drámát horizontális, lapályos színháznak, melyből hiányzik minden mélység. Ezzel szemben az abszurd vertikális színháznak nevezi, ahol a küzdelem épp az elvesztett állítmányért folyik. Az abszurd eszköze az eszköztelenség. A cselekményességet, a színpadi jövést-menést leállítja, a színen látszólag nem történik semmi, a színpadkép szinte mozdulatlan. A hangsúly a nyelvi szintre tevődik át: a hírértékre való törekvéssel agyonterhelt kommunikációt úgy próbálja megmenteni, hogy lefokozza. Addig „nyomja lefelé”, a kommunikációs helyzetet, hogy a darabban az egymással folytatott látszatdialógus helyett az egymás mellett beszélés valóságosabb szituációját hozza létre. Az abszurd színház fölismeri és vállalja a világ abszurditását, de a tényállás konstatálásánál és nyíltszíni leleplezésénél nem jut tovább. A kommunikációképtelenség radikális fölmérése és a kilátástalannak tűnő beszédhelyzet túlhaladása csakis az elhallgatás, a csönd lehet. A mozgásszínház nagy előnye, hogy némasságában a tiszta gesztus segítségével hozhat létre vibrációt színpad és nézőtér között. Valódi kapcsolat a színtér két világa között akkor valósulhat meg, ha a néző is aktív, teremtő befogadásra kényszerül. De míg az avantgárd színház ezt a néző agresszív ide-oda taszigálásával a darab eseményeiben, létrejöttében való közvetlen részvételével hitte megoldani, addig Pilinszky fölfogásában a néző bevonásának igazi módja a szellemi jelenlétre készítés. A színdarabnak ezért mindenképp enigmatikusnak, rejtélyeket rej-

tőnek kell maradnia. Nem a néven nevezéssel, hanem az utalással érhető el hatás. A színpadi mozgásnak ezért eleve allegorikus-szimbolikus jelleget kell magára öltenie. A wilsoni színház, fölismerve a világ közhelybe veszését, ezt nem kiiktatja, hanem absztahálja – tehát utólag megváltja. Wilson célja az, írta Pályi András is, hogy a megragadott banalitásokon a világ önmaga transzcendenciájává legyen.<sup>56</sup> Hogy ezt elérje, a leghétköznapibb mozdulatokra építkező darab idejét a végsőkig feszíti. A banális gesztust olyanmire lelassítja, hogy az már a mozdulatlansággal lesz határossá. A wilsoni színházkonceptió lényege éppen az, hogy a saját, már-már legyűrhetetlen valóságaival küszködő világ valóságát a határhelyzetekben érje tetten, s végleges performanciákban leplezze le azt. „A határ – állítja Heidegger – nem az, ahol valami megszakad, hanem – miként azt a görögök fölismerték – a határ az, ahonnan valami lényeges kezdetét veszi.”<sup>57</sup> Határhely a templom, az Isten háza is: az oltár már a szentségek szférájával érintkezik. Minden színháznak, minden művészetnek Pilinszky fölfogásában valamiképp a szakrális drámában, a mise földöntúli koreográfiájában kellene őstípusát és a jelképrendszer ideális működését fölfedeznie. Olyan alázatosan is teremtő mozdulatban tenné meg példaképpét, mint a szentmisében a fölmutatás: itt egyetlen hívó-kérő gesztusban bennefoglaltatik az egész evangéliumi szenvedéstörténet. E szertartás soha sem válik üres jellé, hisz magában hordozza az ember egzsiztenciális lényegének teljességét. A kiűzetés-világba születést, a megváltó halált, a profán horizontális mellett a szakrális vertikálisát. Csakis így lehetséges a tér és idő keresztjére született emberi individuumnak saját antropológiai lényegét, elvesztett azonosságérzetét, a kozmikus rendben és időben betöltött biztos helyét (és helyzetét) visszaszereznie. „S ezért a paradicsomért (ti. az egyedi emberi lét kiteljesítésért) nem elég merésznek lenni, ehhez alázat kell; nem elég élni, sőt halni sem, ezért úgy kell meghalni, hogy türelmesen életben maradjunk a valóság nehéz és kemény meredeke számára” –<sup>58</sup> vallja Pilinszky. A művész ilyen alapállással és magatartási hűséggel törheti át a tények gyűrűjét, s juthat el a megszenvedettségében is reménykeltő (mert életével hitelesített) valósághoz. Pilinszky számára a művészet – ezért és így – mozdulatlan elkötelezettség.

## JEGYZETEK:

1. Poszler György: *Ars poetica – „ars theoretica”*, Irodalomtörténet. 1984/2 253. old.
2. Uo.
3. Uo. 255. old.
4. Radnóti Sándor: *Szenvedő misztikus*, 104. old.
5. Erdély Miklóssal Antal István beszélget AL 10. 43. old.
6. Beszélgetések Pilinszky Jánossal. 187. old.
7. Uo.
8. Hamvas Béla: *Antik és modern tájkép* (kézirat)
9. A témával Umberto Eco foglalkozik a *Das Irrationale gestern und heute* c. írásában
10. Beszélgetések P. J.-sal. 234. old.
11. Uo. 83. old.
12. Hamvas Béla: *33 esszé*. 108. old.
13. Fehér M. István: *Martin Heidegger*. 85. old.

14. Beszélgetések P. J.-sal. 117. old.
15. Uo. 8. old.
16. Uo. 103. old.
17. Uo. 104. old.
18. Uo. 170. old.
19. Egon Friedell: Az újkori kultúra története. Holnap Kiadó, Budapest, 1989.
20. A mélypont ünnepélye, II. kötet 150. old.
21. Uo. 152. old.
22. Uo. 162. old.
23. Simone Weil: Ami személyes, és ami szent, 120. old.
24. Uo.
25. Uo. 148. old.
26. Tamás Gáspár Miklós: Egy párbeszéd allegóriája, 1236. old.
27. A mélypont ünnepélye, II. kötet 175. old.
28. Beszélgetések Pilinszky Jánossal, 125. old.
29. V. Trostnikov: Da li je „naučna slika sveta“ naučna? 436. – 448. old.
30. Beszélgetések Pilinszky Jánossal, 75. old.
31. Fehér M. István: i. m. 105–107. old.
32. Ernst Pöppel itt Einstein egy írásának részletét idézi (Die Zeit, 379. old.)
33. Beszélgetések Pilinszky Jánossal. 227. old.
34. A mélypont ünnepélye, I. kötet 466. old.
35. P. Sloterdijk: Kopernikanska mobilizacija... 45. old.
36. Beszélgetések Pilinszky Jánossal, 14. old.
37. Pavel Florenszkij: Az ikonosztáz, 70. old.
38. Hamvas Béla: Antik és modern tájkép (kézirat)
39. Pavel Florenszkij: i. m. 41. old.
40. A mélypont ünnepélye, II. kötet 171. old.
41. Uo. 426. old. (I. kötet)
42. Beszélgetések Pilinszky Jánossal, 77. old.
43. A mélypont ünnepélye, I. kötet 400. old.
44. Hamvas Béla: Arlequin (33 esszé). 263–276. old.
45. Beszélgetések Pilinszky Jánossal. 194. old.
46. Uo. 213. old.
47. Uo. 115. old.
48. Lešek Kolakovski: Religija. 237. old.
49. Fehér M. István: im. 69. old.
50. A mélypont ünnepélye I. kötet 430. old.
51. Uo. II. kötet 175. old.
52. Tamás Gáspár Miklós: i. m. 1231. old.
53. Uo.
54. Beszélgetések Pilinszky Jánossal, 191-192. old.
55. Uo. 78. old.
56. Pályi András: Wilson és Pilinszky. 325. old.
57. idézi Tillmann József a Másvilágban (szerk. Bóna László). 99. old.
58. A mélypont ünnepélye. I. kötet 384. old.

## Irodalomjegyzék:

- ADORNO, Theodor W.  
Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman (in: Noten zur Literatur, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1981.)
- AUGUSTUS  
Vallomások (Gondolat, Budapest, 1987.)
- BALASSA Péter  
Bevezetés az égi publicisztikába. Pilinszky János: Szög és olaj (in: Észjárások és formák, Tankönyvkiadó, Budapest, 1985.)
- BAUDRILLARD, Jean  
Virustheorie (Kunstforum, 1988. 11–12.)  
Towards the vanishing point of art (Kunstforum, 1989. 4–5.)
- BÓNA László – HORVÁTH Tibor szerk.  
Másvilág (Bölcsész Index, Budapest, 1985.)
- CIORAN, Emil M.  
Istoriya i utopija (Alef, Gradac, 1987.)  
Beszélgetés Gerd Bergfleh-tel (Új Symposion, 1989. 5–6.)
- DANYI Magdolna  
Paul Celan és Pilinszky János költészetének szellemi kötődési (Hfd, 1990. 12.)
- BECKEHART, Meister  
Vom Wunder der Seele (Reclam, Stuttgart, 1986.)
- ECO, Umberto  
Das Irrationale gestern und heute  
Die Zeit in der Kunst  
Über Spiegel (in: Über Spiegel and andere Phänomene, Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1988.)
- ELLADE, Mircea  
A szent és a profán (Európa, Budapest, 1987.)
- FEHÉR M. István  
Martin Heidegger (Kossuth, Budapest, 1984.)
- FLORENSZKIJ Pavel  
Az ikonosztáz (Corvina, Budapest, 1988.)
- GLASS, Philip  
Ne tiranija stila, već način opažanja – razgovor (Delo, 1989. 1–2–3.)
- GUMIN, Heinz – MEIER, Heinrich szerk.  
Die Zeit (Piper, München-Zürich, 1989.)
- HAMVAS Béla  
33 esszé (Bölcsész Index, Budapest, 1987.)
- HEGYI Béla szerk.  
Búcsú Pilinszky Jánostól (Vigilia, 1981. 12.)
- HEIDEGGER, Martin  
A műalkotás eredete (Európa, Budapest, 1988.)
- HUGHES, Ted  
Pilinszky János költészete (Nagyvilág, 1977. 4.)



- JENS, Walter – KÜNG, Hans  
Dichtung und Religion (Piper, München-Zürich, 1988.)
- KARDOS András  
„És a párbeszéd?” – Pilinszky János: Beszélgetések Sheryl Suttonnal (Kortárs, 1979. 5.)
- KOLAKOVSKI, Lešek  
Religija (BIGZ, Beograd, 1987.)
- LORAND, Gaspar  
Roncs és ragyogás. Pilinszky János költészete (Nagyvilág, 1981. 8.)
- LUKÁCS László szerk.  
A szeretetről (Vigilia Könyvek, Budapest, 1987.)
- LYOTARD, Jean-Francois  
Intellektuelle Moden (in: Grambal des Intellektuellen, Edition Passagen, Wien, 1985.)
- MALIĆ, Zdravko szerk.  
Dostojevski (Književna smotra, 1987. 43–44.)
- PÁLYI András  
Az Élióképek kettős színpada (Színház, 1980. 8.)
- Wilson és Pilinszky (Jelenkor, 1988. 4.)
- PASCAL, Blaise  
Gondolatok (Gondolat, Budapest, 1983.)
- PILINSZKY János  
Szög és olaj (Vigilia Könyvek, Budapest, 1982.)  
Beszélgetések (Magvető, Budapest, 1983.)  
A mélypont ünnepe (Szépirodalmi, Budapest, 1984.)
- POSZLER György  
Kétségektől a lehetőségekig (Gondolat, Budapest, 1983.)  
Ars poetica – „ars theoretica” (Irodalomtörténet, 1984. 2.)
- RADNÓTI Sándor  
A szenvedő misztikus (Akadémiai, Budapest, 1981.)  
Mi az, hogy beszélgetés? (Magvető, Budapest, 1988.)
- RADNÓTI Zsuzsa  
Gyerekek és katonák (in: Cselekvésnosztalgia, Magvető, Budapest, 1985.)
- REDL Károly szerk.  
Az égi és földi szépről – Források a későantik és középkori esztétikai történetéhez (Gondolat, Budapest, 1988.)
- SIK Csaba szerk.  
Ars poeticák a XX. századból (Gondolat, Budapest, 1982.)
- SLOTERDIJK, Peter  
Kopernikanska mobilizacija i ptolemejsko razoruzanje (Bratstvo–Jedinstvo, Novi Sad, 1988.)
- TAMÁS Gáspár Miklós  
Egy párbeszéd allegóriája (Híd,
- TANDORI Dezső  
A puszta súly a kihülő kupacban (Kortárs, 1981. 11.)
- TROSTNIKOV, Viktor  
Da li je „naučna slika sveta” naučna? (Delo, 1990. 5–6–7.)
- TÜSKÉS Tibor  
Pilinszky János (Szépirodalmi, Budapest, 1986.)
- UTASI Mária  
A racionalizmus és a misztika paradox dialektikája (Új Symposium, 1979. 5–6.)
- VASADI Péter  
Az aktuális Pilinszky (Jelenkor, 1988. 4.)

VIRILIO Paul

Der reinge Kreig (Merve, Berlin, 1984.)

WEIL, Simone

Ami személyes, és ami szent (Vigilia Könyvek, Budapest, 1983.)

WILSON, Robert

Autistička percepcija – razgovor (Delo, 1989. 1–2–3.)

Tanulmányok, 24. füzet, 1991.

SZABÓ KATALIN

## A BOLDOGSÁGKERESÉS ÚTJAI AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁBAN ÉS A CSONGOR ÉS TÜNDEBEN

Az ember tragédiájának forrásai után kutatva a vonatkozó irodalom szívesen emlegeti korabeli történészek, filozófusok nevét, és szinte mindegyik megemlíti Milton, Tasso, Goethe, Dante életműve és a Tragédia között húzódó párhuzamokat. A magyar romantikáról, a hazai irodalmi hatásokról azonban mintha kevesebb szó esne.

Madách műve valóban monumentális, egyedülálló a maga nemében ebben a korban, és többen a romantika lezáró összegzését látják benne.

Az ember tragédiájával kapcsolatban indokolt ugyan az idegen diszciplínák hatása-ira rámutatni, de az irodalmi példákat, analógiákat sem hagyhatjuk figyelmen kívül. A Madáchot ért magyar romantikus hatásokat vizsgálva, semmiképpen sem kerülhetjük meg Vörösmartyt, Vörösmarty opusát és ezen belül a Csongor és Tündét. Martinkó András szerint is Vörösmarty az „egyik legkézenfekvőbb” forrás Madách számára.

Azok között, akik elsőként felhívták a figyelmet a Tragédia és a Csongor és Tünde között húzódó párhuzamokra, már Beöthy Zsolt is arra figyelmeztet, hogy a Csongor és Tünde „röpke, édes bája” figyelmenlekké teszi az olvasót a mélységei iránt. Pedig a mesejáték egyes részleteinek eszméi, a küzdelmek, az eszményire való törekvés mind olyan mozzanatok, melyek majd a Tragédiában is megtalálhatók lesznek, de itt már teljes súlyukkal, leplezetlenül épülnek a műbe.

A mítosz, a mese a romantika szerves velejárója, így nem meglepő, hogy Vörösmarty és Madách művében is mesére, illetve mítosza épül az aktuális mondanivaló. A drámamodellekről szóló könyvében Bécsy Tamás mindkét művet a kétszintes drámák csoportjába sorolja. Ezekre a drámákra jellemző, hogy a történet a feltételezett két világszint határán játszódik, és az isteni és az evilági egybenlevőségét mutatja. Jellemzőjük még az is, hogy a szereplők egy ideális világ elérésének lehetőségeit kutatják.

A Csongor és Tündében és Az ember tragédiájában is a szereplők arra törekednek, hogy már a földi életben az égit, az eszményt magukénak tudják, illetve visszaszerezzék. Így a harmónia és a boldogság keresése válik mindkét mű mozgatójává. Bár Csongor a még el nem értet kutatja:

„Minden országot bejártam,  
Minden messze tartományt,  
S aki álmaimban él,  
A dicsőt, az égi szépet  
Semmi földön nem találtam.”

Éva viszont az elvesztett Édent szeretné a földre varázsolni:

„Én meg lugost csinállok, éppen olyat,  
Mint az előbbi, s így közénk varázsolom  
A veszett Édent.”

A mesés, a mítikus háttér magával hozza saját gazdag szimbólumrendszerét, melyet mindkét költő alkalmaz. A történetek kezdetén megjelenik a kert, benne egy almafával. Az alma a népköltészetben, sőt egyesek szerint a bibliai teremtésmondában is a szerelmet jelképezi, vagy a szeretőt. Csongor hosszú útvjáról hazatérve pillantja meg az aranyalmákat termő fát, a mellé kötözött Miriggyel. Ez a fa is titkokat őriz, emberek számára tiltott a gyümölcse, hiszen éjszaka bájszellő kel, „Melytől szemek lehunyának, / S reggel a szedett fa áll, / Mint pusztá túskeszál”. Az alma tehát nem kerülhet illetéktelen kezekbe, hiába virrasztana bárki is, a bájszellő mindenkit elaltat. A Tragédiában az édenkerti almafa a tudás fája: miért ne lehetne éppen a szerelem tudásáé? (Madách a későbbi jelenetekben is tudatosan használja ezt a szimbólumot: A londoni színpadon a kéjhölgyek énekelnek olyan almáról, melyet le kell tépni, tehát a szerelemtől, melyet ők kínálnak.)

E párhuzamok mellett fontos az a tény is, hogy mindkét esetben túlvilági lények csábítják új utakra a szereplőket. Ádám és Éva Lucifer csábításának engedtek, amikor szakítanak a tudás fájának gyümölcseből, Csongor pedig Mirigy buzdítására indul el a fa tulajdonosának, Tündének a keresésére. Így próbálja Mirigy, a boszorkány Csongort, Lucifer, az ördög, pedig Ádám és Éva lelkét megszerezni magának.

A fák olyan titkokat őriznek, mely titkok tudása a szereplők lelkében, világlátásában bizonyos változásokat hoznak. A változások pedig arra készítik őket, hogy szembeszálljanak azokkal a kozmikus erőkkel, melyek életük alakulását befolyásolják.

Csongort meshősök teszik próbára útja során, elsősorban mesébe illő cselekedeteket várva el tőle. De a cselekménybe, a túlvilági hősök mellé Vörösmarty belopja az embert is, a három vándor jelenetét, mellyel rejtett filozófiai színezetet nyer a mű. A Kalmár, a Fejedelem és a Tudós természetes emberi vágyakat képviselnek, ellentétezzük Csongor világát, törekvéseit. Csongor tudja, hogy a vándorok céljai a maguk kizárólagos egyedüliségükben megvalósíthatatlanok, illetve esetleges megvalósulásuk nem vezet a teljes boldogsághoz. Ebben a vándor-jelenetben mutatkozik meg Vörösmarty filozófiája, kicsit szégyenlősen, mese mögé bújtatva, visszafogottan. Az fró mintha nem merné Csongort kitenni a csalódásoknak, a hiábavaló küzdelemnek, el sem indítja a téves úton.

Madách sokkal keményebb megpróbáltatásoknak teszi ki Ádámot. A boldogságát, az élete értelmét kereső embernek végig kell néznie eszméinek bukását, végig kell járnia azokat az utakat, amit Vörösmartynál a három vándor képvisel. Ádám a történelmi periódusokat mindig hanyatló szakaszokban éli át, amikor a megvalósult eszmék negatívumai már romboló hatásukat érzetik. Ezen kívül a történelmi színekben az egyén

boldogsága és a közéleti szereplés is mindig konfliktusba kerülnek egymással, az elemi emberi törekvések, a természetes emberi boldogságvágy mindig a bomló eszmék áldozatai lesznek. Míg Vörösmarty individuális síkon keresi a probléma megoldását (talán ezért is egyértelműbb a kifejtés), Madáchnál ez a kérdés komplexebbé válik, az egyén vágyait társadalmi, történelmi kényszerekkel kell összeegyeztetni.

Ádámot a történelmi színekben csalódások és kudarcok érik. Ennek ellenére mindig van ereje az újrakezdéshez, vállalja az újabb megpróbáltatásokat, egészen addig, míg a végső elkeseredés az önpusztítás gondolatáig sodorja, bár az ember még ekkor is reménykedik:

„Sokat tanultam álomképeimből.  
Kiábrándultam sokból, s most csupán  
Tőlem függ, útam másképpen vezetni.”

Lucifer azonban az eleve elrendelésbe vetett hite miatt ellent mond Ádámnak:

„Ha felejtés és örök remény  
Nem volna a végzetnek frigyese,  
Hogy, míg amaz hegeszti a sebet,  
Ez szőnyeget von a mélység fölé,  
S biztatva mondja: száz merész beléhullt,  
Te léssz a boldog, aki átugorja.”

Ádám elveszíti az önmagába, szabad akaratába vetett hitét, Lucifer determinizmusa készíti, hogy az öngyilkosság mellett döntsön:

„Dacolhatok még, Isten, véled is.  
Bár százszor mondja a sors: Eddig élj:  
Kikacagom, s ha tetszik, hát nem élek.”

Csongor és Tünde is betekintést nyernek a jövőbe a varázskút által, de ez megcsalja őket Mirigy mesterkedései folytán. Tünde egy „kalandor” ifjút lát a kútban Csongor helyett, Csongor viszont hamis álomkép után futkos, Tündét sejtve a fátyol alatt. Mindkettőjüket kétségbeejti az el nem ért boldogság, a beteljesületlen szerelem. Csongor erről így szól:

„Elérhetetlen vágy az emberé,  
Elérhetetlen, tündér, csalfa cél!...  
Elmúlt szerelem és megghiúlt remény,  
S a szív halála lassú, nem gyötör.”

A csalódások miatt Csongor is éppen olyan értelmetlennek és hiábavalónak érzi a harcot, mint Ádám, a további megpróbáltatások előtt ő is a halálban próbál menedéket keresni:

„Mondj halált rám, s ajkaidról  
Azt öröm lesz elfogadnom.”

Lényeges és meghatározó hasonlóság ez a két mű között. A harcok, a küzdés után, az út végén mindkét hős megsemmisülten, reményvesztetten vallja be önmagának, hogy elérhetetlen vágyakat kergetett, megvalósíthatatlan eszmékért csatázott. A kiutat mindkettőn a halálban látják, bár az elhatározás nem egyforma erősségű. Csongor még nem

jut el az önpusztítás gondolatáig, mástól várja az ítéletet: „Mondj halált rám”, Ádám már sokkal öntudatosabb hős. A szabad akaratba vetett hitét megingatja ugyan Lucifer, de ő éppen szabad akaratának bizonyításául és harcának értelmetlensége miatt választja a halált:

„Elöttem e szirt, és alatta mély:  
Egy ugrás, mint utolsó felvonás...  
S azt mondom: vége a komédiának. –

Vörösmarty hőse bizonyos fokú passzivitásba vonul, Madáché viszont cselekvő marad. Ez a különbség abból is eredhet, hogy bár mindkét műnek mozgatója a harc, a küzdés, Vörösmartynál ez szövegszerűen, adekvát módon nincs jelen, Madáchnál viszont megtalálható.

A Csongor és Tündében és Az ember tragédiájában is két öntörvényű világ – a mese, a mítosz és a valóság – teljes szintézise jön létre. Vörösmarty már pl. a Délszigeten is megpróbálkozik az ilyen fajta dimenzióváltással, de – Martinkó András szerint – legsikeresebben a Csongorban tudja elérni a töretlen áthajlásokat, Madách valószínűleg ezt is tőle veszi át.

Az álom mindkét műben olyan formai eszközzé válik, amely a két világszint határán áll, és segítségével minden emberfeletti erő beiktatása nélkül szabadon járhatnak a szereplők a két világ között.

Csongor számára egyáltalán nem idegenek azok a világok, melyekben mozog. A meséből kilépve hallgatja a három vándort, úgy mint aki már ismeri a szerelem nélküli világot, és a saját, emberi dimenziójába való visszatérést veti el azzal, hogy tovább indul Tünde keresésére. Egyedül akkor torpan meg, amikor „felébred álmából”, a ráció kekedik felül gondolkodásán, és bizonytalanságba esik:

„Rejtékeny álom, csalfa jóslatok,  
S reményvezérrel eltűrt, hosszas út,  
Ha, ahol kezdtem, vége itt legyen,  
Bizonytalanság csalfa közepén?”

Vörösmarty innen újra visszahelyezni Csongort a mese világába, hogy ebben a másik valóságban beteljesíthesse Csongor vágyait.

Ádám is kételyek közt vergődik ébredése után. Martinkó András szerint a Tragédiában a fordulat akkor áll be, „amikor Ádám vörösmartyas kétségbeeséssel megkérdőjelezi – hogy átléphessen a célos, értelmet és biztonságot nyújtó negyedik dimenzióba –, megkérdőjelezi a reális, valódi világ, történelem és antropológia valódiságát”:

„Uram! rettentő látások gyötörnek,  
És nem tudom mi bennük a való.  
Oh! mondd, minő sors vár reám:  
... Világosíts fel,  
S hálásan hordok bármi végzetet;  
Csak nyerhetek cserében, mert ezen  
Bizonytalanság a pokol.”

Fontosnak tartom megemlíteni, hogy a költők mindkét műben bizonyos fokú általánosításra törekkenek: Vörösmarty három vándora és Csongor még egészen rejtetten

szimbolizálja az emberi törekvéseket, a boldogságkeresés lehetséges útjait, Madáchnál már nyilvánvaló ez az elvonatkoztatás, hiszen emberiség-költményt ír, melyben Ádám és Éva is az emberi nem archetípusaként fogható fel. A kozmikus távlatok megnyitásához a lélek legmélyebb titkait kell feltárni, és a tudattalan birodalmában kell kutatni. Ezért kap olyan fontos szerepet az álom és azok az ősi kifejezési formák, amelyek az álommal rokonok és a tudattalan rétegeiből táplálkoznak: a mese, a mítosz, a monda, babona – állítja Santarcangeli. De az álomjelleg nemcsak az elképzelt művészi anyagot és a meglátott valóságot egyesíti, a Tragédiában a szerkezeti rendszer létrehozásában is fontos szerepet játszik.

Vörösmarty és Madách is hasonló megoldásokat kínálnak hőseiknek, de míg Csongor és Tünde elnyerik „jutalmukat” a földi boldogságot, addig Ádám és Éva csak a boldogság elérésének reményét kapja az Úrtól:

„Szabadon bűn és erény közt

Választani, mely nagy ezme” – zengi az angyalok kara. Így a Tragédiában a kérdés tehát nincs egyértelműen eldöntve, ami több interpretálási lehetőséget is felkínál.

Csongor és Tünde útjaik végén egymásra találnak, vágyaik beteljesülnek a szerelemben. Milyen boldogság is az övék? Tünde az égit, Csongor a földi embert testesíti meg. Vágyaik lényege ugyanaz – elérni egymást –, de ellentétes irányú, Tünde a földi világba, Csongor Tündérhonba, kívánczik. A mesejáték egymás felé közeledésük története, találkozásuk helye Csongor kertjében van. Ez a kert nemcsak a két világ határát jelenti, hanem elsősorban a Földet, azt a helyet, amely a maga elzártságában, társadalomkífvüliségében és szerelemfájával az elveszett Édent idézi.

Ádám végső elkieseredésében önpusztításra gondol, a szakadék széléről Éva hívja vissza, Éva anyasága menti meg. Sőtér István ebben a cselekedetben az anyag, a természet szavát véli felfedezni. Az élet hívása ez, a paradicsomi boldogság, mely az emberi kétségek poklából vezet ki. Ádám, aki az ideák szféráját képviseli, ebben a jelenetben talál rá Évára, aki viszont a természeti szféra üzenetét közvetíti. Egymásratalálásuk a két szféra egyesülését, teljes összhangbaolvadását is jelenti. Ez már a Paradicsomban egyszer megvalósult és az emberen áll, hogy ugyanezt a harmóniát újra létrehozza. A választás lehetőséget nyújt a földi, a történelmi Paradicsom megteremtésére is.

Madách az emberi élet értelmét, boldogulását és boldogságát a reményteli munkában és bizakodásban látja, az égi, remény, bizakodás és földi, a munka összekapcsolásában.

A boldogságkeresés, az élet értelmének kutatása, a létezés mítosza az emberiség, a művészet örök témáihoz tartoznak. Minden kor más-más magyarázatot talál. A romantika – úgy gondolom – holmi transzcendensben, világon kívüli eszményben látta a boldogság beteljesülését.

A két drámai költemény csak lehetőséget kínál a cél elérésére. Megfigyelhető azonban, hogy Vörösmarty boldogságigénylő határozottsága, optimizmusa hogyan alakul át Madáchnál a pesszimiztikusabb feltételesig.

**Irodalom:**

1. Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Szépirodalmi Kk. 1963. Bp.
2. Madách Imre: Az ember tragédiája, Szépirodalmi kk. 1982. Bp.
3. Madách-tanulmányok, Szerk. Horváth Károly, Akadémiai K. 1978. Bp.
4. Martinkó András: Vörösmarty és Az ember tragédiája (In: Madách-tanulmányok)
5. Lengyel Dénes: Az ember tragédiája mint szerelmi dráma (In: Madách-tanulmányok)
6. Sótér István: Álom a történelemtől, Akadémiai K. 1965. Bp.
7. Sótér István: A szembesített Madách, Itk 1974/2
8. Paolo Santarcangeli: Éjszaka, álom és német Vörösmarty költészetében, Filológiai Közlöny 1967/3-4
9. Bécsy Tamás: A drámamodellek és a mai magyar dráma, Akadémiai K. 1974. Bp
10. Sótér István: Vörösmarty. A magyar romantika hőstípusai (In: Werthertől Szilveszterig, Szépirodalmi Kk. 1976. Bp.)



# **Könyvek**

Intézetünk egy régi hagyományhoz tért vissza, amikor megszervezte kiadványaink, valamint az Intézet munkatársainak másutt, más kiadóknál megjelent könyveinek bemutatóját. Erre, a több éves tevékenységet visszamendleg áttekintő könyvmatinéra 1991. április 25-én és május 8-án került sor a Bölcsészettudományi Karon.

Könyvszemlénkben a matinén elhangzott ismertetőkből válogattunk, elsősorban azokat, amelyek kevésbé tekinthetők alkalmiainknak, nemcsak szóbeli előadásra készültek, hanem némi igazítással nyomtatásra is megfelelnek.

A tömbbe rendezett ismertetőket a szokásos könyvrecenziók követik.

## KÁICH KATALIN: A ZENTAI MAGYAR NYELVŰ SZÍNJÁTSZÁS TÖRTÉNETE ÉS REPERTÓRIUMA (1833–1918)

ÉRTEKEZÉSEK, MONOGRÁFIÁK 15. Újvidék, 1987.

Az Értékezesek, monográfiák 15. köteteként, Zombor és Újvidék után, jelent meg Zenta város magyar nyelvű színeszetének adatait tartalmazó művelődéstörténeti kiadvány, melynek adatait Káich Katalin gyűjtötte össze, ki jól tudja, hogy a múlt éppen úgy beletartozik a színházi tablóba – kultúránk, művelődésünk képébe –, mint a legfrissebb bemutatók.

Milyen lehetett egykor, a múlt század harmincas, negyvenes éveiben a zentai színjátszás? Ez pontosan, főleg az egyes előadások viszonylatában, kideríthetetlen. Folyamatában azonban körvonalazható, persze sok mindent tudni kell a korról, a társulatokról, a műsorról, illetve műsorrétegekről, a játsszási körülményekről, alkalmakról és a közönségről is. Így, minden tényező számbavételével teljesebben ki a kép, amelyhez Káich Katalin az alapvető elemeket, az adatokat, a címeket, a neveket, a legszínházibb tényezőket gyűjtötte össze, tárja könyvében elélnk.

Nagyon értékes és fontos része Káich Katalin munkájának az 1880 és 1918 között Zentán vendégszereplő társulatok névsora; az már teljes mértékben, évnvi pontossággal megállapítható, régebbiről csak szórványnyomok vannak, ezeket is begyűjtötte a szerző, akárcsak az előadott művek címét, elkészítette a zentai repertóriumról. Ezeknél az adatoknál semmi sem bizonyíthatja meggyőzőbben a zentai színeszet színvonalát, és ezekből tudjuk meg, hogy mi mikor volt műsoron, hogy a Bánk bán csak 1873-ban, Az ember tragédiáját azonban már három évvel a pesti ősbemutató után, 1886-ban játszották, de láthatta a közönség a Hamletet, a Julius Caesart, a Velencei kalmárt, már 1890-ben Ibsentől a Nórát, 1903-ban, 1904-ben Gorkijtól az Éjjeli menedékhelyet, egy évvel előbb pedig Rostand-tól a Cyránót. Megtudhatjuk, hogy voltak helyi drámaírók is (Kozma János, Kabos Ármin, Novoszel János, Orbán Károly, Tóth Lajos, s játszották a legújabb világ- és magyar irodalmi műveket. Káich Katalin könyve teljesebbé teszi kultúrtörténetünket, akárcsak a most készülő nagybecskereki színházttörténet.

## MOLNÁR CSIKÓS LÁSZLÓ: A MELLÉKNÉVI IGENEVES SZERKEZET TRANSZFORMJAI A MAGYARBAN

ÉRTEKEZÉSEK, MONOGRÁFIÁK 19. Újvidék, 1988.

Molnár Csikós László értekezésében a melléknévi igeneves szerkezeteknek és transzformjainak kérdéskörét és használati lehetőségeit a finnugor és indoeurópai nyelvek relációjában vizsgálja. A melléknévi igeneves szerkezetet mint sajátos szintaktikai formát nemcsak egyszerűen nyelvi jelenségként fogja fel, hanem, mint írja, az indoeurópai nyelvek közé jutott magyar nyelv fejlődésének és helyzetének mutatójaként is. Az indoeurópai nyelvek hatása nyelvünk több szintjén is kimutatható, a szó szerkeszetekben és a mondaszerkezetben is. Vannak olyan szerkezetek, melyeket feltételezhetően az indoeurópai nyelvekből vettünk át (ilyen a jelzői értékű hátravetett határozós szerkezet), és vannak olyan szerkezetek is, melyek használatát az idegen minta erősítette meg (pl. a vonatkozó mellékmondatot).

A melléknévi igeneves szerkezet jellegzetesen finnugor mondattani kifejezési forma, ezt a rokon nyelvekből vett példák is bizonyítják. Nyelvünk történetének bizonyos szakaszaiban az idegen hatás (a latin pl.) kedvezett a melléknévi igeneves szerkezet használatának, de a német térhódításával ez a szerkezet kezdett háttérbe szorulni. A szerbhorvát nyelv interferenciája nyomán más szerkezetek szorítják ki. A mai magyar nyelv e szerkezet potenciális funkcióinak csak egy részét használja fel, de számos más eszköz állhat ugyanolyan funkcióban. Molnár Csikós László a transzformációs generatív módszer segítségével közelíti meg az igeneves szerkezet használatának kérdéseit és a helyette alkalmazható formákat. Ezek a formák a transzformok, vagyis olyan szerkezetek, melyek felcserélhetők egymással és egymásból levezethetők. Egy bizonyos formának egy másikká való átalakítása, vagyis transzformáció nemcsak egy nyelven belül történhet, hanem több nyelv között is, fordítás alkalmával. Ezért Molnár Csikós László a fordítást is transzformációnak tekinti, és transzformoknak egy bizonyos szerkezetnek egy másik nyelvben más alakban való megjelenését. Ebből kiindulva a magyar és szerbhorvát nyelv viszonylatában fordítások segítségével mutat rá, hogy miként adható vissza a szerbhorvát nyelvben a magyar melléknévi igeneves szerkezet, illetve milyen szerbhorvát szerkezetek alakulnak át a magyarban igeneves szerkezetté. A magyar és szerbhorvát nyelv szerkezeteinek egybevetése mindkét nyelv lehetőségeire rávilágít.

A szintaktikai formák vizsgálatában és értékelésében a funkcionális módszer is érvényre jutott. A szerző funkcionális-szemantikai elvek szerint csoportosította a nyelvünkben előforduló vonatkozó mellékmondatok típusait, és egy új megközelítési mód körvonalait rajzolta meg, amelynek eredményeképpen a hagyományos osztályozástól

eltérően az a mozzanat került előtérbe, hogy a mellékmondat milyen tartalmat ad a főmondatnak.

A bonyolult viszonyrendszer bemutatásakor Molnár Csikós László sohasem tévesztette szem elől a nyelvhelyesség szempontjait, mérvadónak azt tartja, hogy a nyelv elemei, szerkezetei megfelelnek-e a közlés céljainak, az érzelmi, gondolati tartalom kifejezésének. Ennélfogva az értékelésnél mindig a szövegkörnyezetet, beszédhelyzetet veszi figyelembe. Ez pedig azért lényeges, mert így kerülhette el azt a buktatót, hogy mechanikusan határozza meg egy-egy forma helyességét ill. helytelenségét. Így derül ki, hogy bizonyos esetekben ugyanaz a szerkezet helyes, máskor azonban helytelen, mert megakadályozza vagy megnehezíti a megértést.

Az értekezés eredményei, Molnár Csikós László megállapításai hasznosak lehetnek mind a magyar nyelvet különböző szinten oktatók, mind a fordítók, lektorok számára.

Láncz Irén

## **BAGI FERENC: A MAGYAR NYELV MINT KÖRNYEZETNYELV TANÍTÁSÁNAK FŐBB KÉRDÉSEI**

**ÉRTEKEZÉSEK, MONOGRÁFIÁK 20. Újvidék, 1988.**

Bagi Ferencnek *A magyar nyelv mint környezetnyelv tanításának főbb kérdései* című könyve 1988-ban jelent meg az *Intézet Értekezések és monográfiák* című sorozata 20. számaként. Tartalma négy főbb részre tagolódik. 1. Bevezető rész. 2. a magyar nyelv és beszéd dallamformáira irányuló szövegek kiválasztásának kritériumai, 3. a szöveg szintek anyagának elemzése, 4. a tanuló nyelvsajátító tevékenysége. Már ebből is kitűnik, hogy a szerző főként módszertani síkon a magyart mint környezetnyelvet tanítókhoz szól. Központi érdeklődési köre az ejtés problematikája, és ejtéselsajátító hasznos instrukciókat nyújt.

Az újabb audiovizuális módszer már tekintetbe veszi a beszéddallam és beszédhelyzet fontosságát a közlés egyértelműségének biztosításában. A beszéddallam lényegesen befolyásolja az értelmezés szintjét, és a közléstartalommal és közléskörülménnyel alkot egy egységet. A környezetnyelv nem tanítható idegennyelv-tanítási módszerekkel, ehelyett a szerző eredeti megközelítést kínál. A célnyelv elsajátításának a szövegből kell kiindulnia, és a szövegig kell eljutnia. Indoklása az, hogy a szöveg az extralingvisztikai jelzések alkalmazását és helyes megértését szorgalmazza, s ezeknek megfelelően történik a szövegszint-kategória meghatározása. Az első és második stádium a négy alapkészség fejlesztésére irányul, az ejtés, írás, értés és olvasás készségének fejlesztésére utánzással, fordítással és másolással, valamint betűzgetéssel. Az első stádiumban betűk/hangzók gyakorisága alapján kiválasztott szövegeket kell alkalmazni, a másodikban már igényesebb, bonyolultabb szó szerkezeteket. A 3. továbbképző stádium két szöveg típus-ágra szakad, a reálra és a humánra (nyelvi és irodalmi szövegekre), míg a felsőfokú stádium már a fordítók, tolmácsok képzése, és választékos szóbeli valamint írásbeli kifejezést igyekszik kifejleszteni.

A munka különböző stádiumok emléleti és gyakorlati kérdéseit taglalja, és a tanuló nyelvelsajátító, illetve célnyelven produkáló tevékenységét elemzi. Az ejtés elsajátítására különösen alkalmasak a mondókák, gyermekversek, melyek egyben a szókinccs-gyarpíftás célját is szolgálják. A hangok világosabb megkülönböztetésére a szerbhorvát és magyar hangok szembeállításása, valamint a magyar hangpárok (mint pl. az a-á, e-é) kontrasztív bemutatása szolgál.

A nyelvtani anyag szemléletésére is nagyon alkalmasak a népdalok és mondókák. Pl. a határozott és határozatlan névelő váltakozásának gyakorlására alkalmas az „Egyszer volt egy teve” című mulatságos mondóka, a kijelentő és feltételes módú igealakok váltakozására a „Garzó Péter megy a rétre” című népdal. Minden morfológiai katego-

riára versek, versszakok sokasságát idézi a szerző. Pl. Matijevics Lajos gyűjteményének sok verse, mondókája didaktizálva új életre kel. Különben már ismert ez a mondókák útján gyakorolandó nyelvdallam és nyelvritmusi elsajátítási módszer, ugyanis a helyes dikciót tanulók, a bemondók és színészek is részben ilyen módon tanulják a helyes ejtést, de tudtommal ez az első munka, mely ugyanezt a módszert a környezetnyelv oktatásában is javasolja.

Felsőbb szinten a mondatszerkesztés is a szöveg árnyékában történik, mert nemcsak megszerkesztettsége, hanem a beszerkesztettsége is nagyon fontos összetevője az aktuális közlés jelentéstartalmának.

Ez a dolgozat módszertani újdonságot jelent. Hangsúlyozza a nyelvrítmus és mondatdallam jelentőségét mint megértést formáló lényeges tényezőt, és tekintetbe veszi a pragmatikai meg a kommunikációt kísérő mozzanatok is, ami a szerző modern nyelvtanítási hozzáállásáról tanúskodik.

**Dobrenov Mária**

## MOLNÁR CSIKÓS LÁSZLÓ: MUNKAHELYI ÉS MUNKÁSKÉTNYELVŰSÉG

ÉRTEKEZÉSEK, MONOGRÁFIÁK 22. Újvidék, 1990.

Ez a mű azoknak a nyelvhasználati kutatásoknak az eredményeként jött létre, amelyeket a szerző és munkatársai A kétnyelvűség szociolingvisztikai szempontjai című kutatási téma keretében végeztek. Az adatgyűjtés kérdőíves módszerrel történt egy-egy szabadkai, zentai, adai és temerini vállalatban a dolgozók reprezentatív mintáján. Az adatközlők száma meghaladta a háromszázat.

A kérdőív négy kérdéscsoportot tartalmazott. Az első általános jellegű volt (életkor, szakképzettség, lakóhely stb.), a második csoport kérdései a magyar, illetve a szerbhorvát nyelv elsajátításának idejére, az adatközlő tanulmányainak nyelvére és nyelvtudásának szubjektíven megállapított szintjére vonatkoztak, a harmadik kérdéscsoport segítségével arra kerestek választ, hogy a dolgozó munkahelyén kívül milyen nyelven tájékozódik (újságolvasás, rádióhallgatás, tévénézés), a negyedik csoportba sorolt kérdések pedig a vállalatban való nyelvhasználathoz kötődtek (tájékozódás, szóbeli utasítások adása, a felettes és a beosztott közötti kommunikáció).

Az adatközlők közt minden szakképzettségi szint képviselve ott, számuk nagyjából megfelelt a vállalatok kádérosztatételének. Zömük szakképzett munkás, illetve középiskolai végzettségű dolgozó volt. A megkérdezetteknek mintegy 80%-a helyben lakik, a többi ingázó, viszont körülbelül a felük nem helybeli születésű.

Annak megállapítása, hogy melyik nyelv élvez elsőbbséget az egyén beszédtevékenységében, közvetett úton történt. Ehhez a szerző figyelembe vette a magyar és a szerbhorvát nyelv elsajátításának idejét, vagyis hogy az adatközlő milyen életkorban tanult meg magyarul, illetve szerbhorvátul, továbbá az egyén nyelvismeretének szintjét, valamint azt is, hogy a dolgozó mely nyelven töltötte ki a kérdőívet. Az adatokból kiderült, hogy az adatközlő zöme főleg az egyik vagy a másik nyelvet részesíti előnyben, néhányuk számára azonban teljesen egyenlő használati értékűek bizonyult a két nyelv, úgyhogy nem lehetett megállapítani, melyik a hagyományos értelemben vett anyanyelvük. Ők tehát kétnyelvűnek bizonyultak.

A munkahelyen és a munkahelyen kívüli kommunikációs helyzetekben való nyelvhasználati jellemvonásai rendszerint hasonlóak, ám bizonyos eltérések is megfigyelhetők. A kétnyelvűség elterjedtebb a munkahelyen kívüli formákban, különösen a tévénézésben, helyi-közzel pedig a rádióhallgatásban is. Ezek a többnyire passzív nyelvhasználati formák nem igényelnek tökéletes nyelvismeretet, ezért gyakran megtörténik, hogy egy-egy magyar nyelvű tévéműsort vagy rádióadást olyanok is figyelemmel kísérnek, akik kevésbé jól beszélnek ezt a nyelvet.



A felmérés adataiból megállapítja a szerző, hogy a munkahelyi kétnyelvűség leginkább azokra a személyekre jellemző, akik korán és viszonylag jól elsajátították környezetük nyelvét, azok viszont, akik később vagy kevésbé jól tanultak meg a másik nyelven beszélni, inkább az egynyelvűség felé hajlanak. A munkahelyi és a munkahelyen kívül nyelvhasználat legfőképpen kötöttségében tér el egymástól. A munkahelyen kívül sokkal nagyobb szabadságot élvez az egyén a nyelv megválasztásában, mint a munkahelyén. Ott kihatással van választására beosztása, közvetlen munkatársainak nyelvismerete stb.

Ez a mű módszereiben a szociolingvisztikai kutatások hagyományait folytatja, mivel a szerző és munkatársai már korábban is hasonló módon vizsgálták a tanulóiifjúság nyelvi viselkedését (főleg a középiskolásokét), tárgyát illetően azonban újdonságnak számít, mivel nálunk eddig még senki sem tanulmányozta a munkások nyelvhasználatát.

**Dobrenov Mária**

## BOSNYÁK ISTVÁN: JUGOSZLÁVIAI MAGYAR NÉPKÖLTÉSZETI KALAUZ

### JUGOSZLÁVIAI MAGYAR NÉPKÖLTÉSZET IV. 1991.

Bosnyák István arra a kérdésre keresi a feleletet: Milyen költészet a jugoszláviai magyar népköltészet? Az előző három kötetben begyűjtött adatok, magyarázatok értékelőjeként, az adatok, a magyarázatok rendszerbe állítójaként, az elvonás, a szintetizálás magasabb rendű szempontjából, mintegy levonva és összegezve a tanulságokat állítja fel tételeit, téziseit. A munka különleges értéke a jelenségek összefüggésrendszerének felfedezése, illetve sokoldalú és tudományos alaposságú, sokféle kitekintő bemutatása, az anyag felülről kezelése, s nem utolsó sorban a témára vonatkozó gazdag és modern szakirodalom ismerete. Nem elhanyagolható crénye a műnek, hogy egy más, de a néprajzzal is összefüggő terület eminens képviselője, irodalmár nyúlt a témához. Az interdiszciplináris összedolgozások sohasem árthatnak egy-egy kérdésre adandó feleletadásnak. Bosnyák, az irodalmár a témához való hozzáállásban újat hozott, ami továbbgondolásra készlet, vitára is ösztönözhet.

Mit tár fel a szerző? A „parttalanságot”, a jugoszláviai magyar folklór nyitottságát, térbeli, időbeli, esztétikai és egyéb határok közé nem zárhatóságát. Mint a szerző mondja a 2. oldalon: „... a kisebb-nagyobb méretű „parttalanságok” egész halmaza tárul fel előttünk gyűjteményünk kötetének behatóbb tanulmányozása közben, a jelen tanulmányvázlatunk rendeltetése éppen az, hogy sorozat záró globális kérdésfeltevés formájában a „parttalanságokat” felmutassa, bizonyos rendszerbe foglalja, és továbbgondolásra a szakmabeliek szíves figyelmébe ajánlja.”

Milyen „parttalanságokról” esik szó?

1. (Külső és belső) területi parttalanságok, 2. Történelmi (időbeli parttalanságok, 3. Etnikai, nemzeti – nemzetiségi és nyelvi parttalanságok, 4. Folklórszociológiai parttalanságok, 5. A kollektív vagy nem hivatásos és az individuális vagy hivatásos jelleg parttalanságai, 6. A szóbeliség és az írásbeliség parttalanságai, 7. Folklórsztétikai parttalanságok, 6. „Abszolút parttalan” folklór irodalom.

A II. rész címe: A jugoszláviai magyar népköltészet kutatásának válogatott bibliográfiája, 1945–1985. A bibliográfiakészítés modern elveinek alkalmazásával készített bibliográfiával egészítette ki a szerző munkáját. Igen hasznos ez a fogalomkörökre, évekre lebontott szelektív bibliográfia. Végre együtt találjuk a témát érintő fontosabb művek jegyzékét. Ezzel segíti a szerző a további kutatást. A néprajz és a rokntudományok szakemberein kívül hasznosíthatja nemcsak a bibliográfiát, hanem az egész művet a tanulóifjúság és a tárgyát vagy vonatkozásait előadó pedagógus társadalom is.

**Összefoglalás:** A szerzőnek a témához való meggondolt, megfontolt, szövegközpontú, modern nézetekre alapozott hozzáállása egészen újat hozott, s ez a szemlélet, viszonyulás nemcsak a jugoszláviai népköltészet értékelésében, bemutató elemzésében jelent újdonságot, hanem az általános folklorisztikában is. Mint az eddigi reagálások, kritikák bizonyítják a szellemesen megfogalmazott, kiváló szerkesztési technikával megszerkesztett, komplex elemzésre alapozott művet elismeréssel fogadták.

**Penavin Olga**

## PAPP GYÖRGY: KANIZSA ÉS KÖRNYÉKE FÖLDRAJZI NEVEINEK ADATTÁRA I-II

Vajdaság helységeinek földrajzi nevei, Újvidék, 1982., 1989.

E kétkötetes mű is Kanizsa község 12 települések földrajzi neveinek és külön a Tisza vízneveinek adattára, s mint ilyen, az Intézet egy fontos sorozatának, a Vajdaság helységeinek földrajzi nevei elnevezésű sorozatnak 8. és 14. köteteként látott napvilágot.

Néhány szót magáról a sorozatról. Minden kötet Előszavában elmondjuk, hogy a földrajzi nevek rendszeres gyűjtésének gondolata 1965-ben vetődött fel csoportunkban (nr. Mirmics Júlia, dr. Matijevis Lajos, dr. Penavin Olga). A gyűjtés szükségét a térszíni formák, a határ domborzati képenek megváltozása, a nevek eltűnése, elfeledése, a birtokviszonyok változása váltotta ki. A régi és az új névanyag rendkívül sok információval szolgál, érdemes őket megmenteni. Általánosan ismert tétel, hogy egy-egy település földrajzi névanyagában kifejezésre jut az embernek a környezetéhez, lakóhelyéhez, gazdasági és társadalmi köréhez való viszonya. A helynevek ugyanakkor felvilágosítást nyújtanak arról a hosszú fejlődésről, mely a leteleplő ember munkája nyomán valamelyik falu vagy város bel- és külterületén végbement. Az összegyűjtött névanyag sok szempontból értékes és hasznosítható, pl. helytörténeti monográfiában, településtörténeti műben, településföldrajzban, agrártörténetben, geológiai, biológiai, néprajzi, régészeti, művelődéstörténeti, nyelvészeti, szociológiai vizsgálatokban.

Kanizsa földrajzi neveinek adattára az I. kötetben tárgyalja Adorján, Kanizsa, Horgos földrajzi neveit, a II. kötetben Kishomok, Kispiac, Martonos, Orom, Oromhegyes, Tótfalu, Velebit, Zimonić földrajzi nevei kaptak helyet. Itt találjuk még a Tisza vízneveit.

Fontos megjegyezni, hogy a magyar népnyelvi adatok mellett feljegyzésre került a szerbhorvát nyelvben a kommunikáció során ejtett alak is, valamint a magyar, illetve szerbhorvát nyelvű hivatalos elnevezés is. Az egyes helységek jellemzésére a legszükségesebb forráskutatások is megtörténtek, külön tekintettel Pesty Frigyes kéziratban fennmaradt múlt századi, nem éppen megbízható adataira. Erénye az adattárnak az is, hogy az élőnyelvi adatok mögött bizonyítékként ott állnak a zentai Történeti Levéltárban található községi jegyzőkönyvek adatai, valamint a múlt századi és századunk gazdag magyar és szerbhorvát nyelvű forrásirodalmak anyaga is. A névcikkek felépítése során helyet kaptak, ha voltak, az illető terepegységre, nevére, használatára vonatkozó néprajzi értékű megjegyzések is Nr. jelzéssel.

A szerző a gyűjtés és a feldolgozás során alkalmazkodott a sorozat koncepciójához, némi eltéréssel, módosítással, újítással élve, ami csak használt, és követendő példa lehet a sorozat jövőendő szerkesztői számára.

Az adatszolgáltatók életkorát figyelve kiderül, hogy 43 hetven éven felüli, 39 ötvenhetven éves korú egyén földrajzi névtudását tartalmazza az adattár. Ez azt jelenti, hogy egy kb. 100 éves még többé-kevésbé élőnek tekinthető névréteg él a passzívan meghűződő még régebbiek mellett a használók, a tájban tájékozódni akarók tudatában, emlékezetében. De szerepelnek a modern világ diktálta aktív használatú új elnevezések is, valamint a nyelvteremtő erő, a fantázia, a jóízű humor szüleményei (Adorján: Pólya köz, Lúdvár; mindenütt: Kezétcsókolom utca, Haterem; Horgos: Figaró telep; Oromhegyes: Filkó falu, Szodoma; Kanizsa: Tapsikót fűdek stb.)

Kanizsa és környéke településeinek földrajzi nevei is beszédes nevek, szoros kapcsolatban állnak a tájjal, a növény- és állatvilággal, de a tájegységet birtokló emberrel, illetve a birtokos megváltozásával, a birtokos csúf- és ragadványnevét is megőrizve.

Ebből az adattárból is kiderül, hogy a beszélő nevek segítségével nagyon szépen tetten érhető Kanizsa és környéke népének viszonyulása a valósághoz, a környezethez, az anyagi és a szellemi világ dolgaihoz, de az is, hogy ebben a soknemzetiségű környezetben a népek érintkezése során kultúrák érintkezése is végbement. A közös életnek, a „teremtő együttélésnek” számos nyoma fedezhető fel a nevekben is.

Az általánosan alapszóként, illetve meghatározó fogalomként funkcionáló földrajzi köznevek jegyzéke egészíti ki az adattárat.

Külön köszönet illeti a szerzőt, hogy felgyűjtötte és egységes egészbe foglalva közölte a Tisza folyó vízneveit.

A Függelék és a szerbhorvát nyelvű összefoglalás zárja le a kötetet.

Ebből az adatszolgáltatók, gyűjtők, ellenőrzők és a szerkesztő jóvoltából előállott kincsesbányából sok és felbecsülhetetlen értékű információt lehet kibányászni.

## PENAVIN OLGA: BEZDÁN FÖLDRAJZI NEVEI; PENAVIN OLGA-KOVÁCS ENDRE: DOROSZLÓ FÖLDRAJZI NEVEI

Vajdaság helységeinek földrajzi nevei, 12. és 13. Újvidék, 1988.

Tizenkettedik, illetve tizenharmadik kötetként jelent meg a Vajdaság földrajzi nevei című sorozat címbe foglalt két adatára, mindkettő 1988-ban, gyűjtések egész során érteledőtt módszerekkel. Ami viszont minden újabb földrajznévi füzetnél izgalmas, az a mód, ahogyan az éppen felölelt tájegység egyedi vonásai színezik és próbára teszik ezt a hagyományt és gyűjtési, feldolgozási metodológiát.

Az egyediség Bezdán esetében két szempontból ragadható meg. Az egyik a feldolgozott terület szükségszerű leszűkítése, a másik az uralkodó földrajzi jellegzetesség, térszínforma.

Gombos anyagához hasonlóan ez a kötet is egyetlen település névanyagát dolgozta fel, nem az egész Zombor községet, amint ez az előzmények alapján elvárható lett volna. Ennek oka egyszerű: nem egy település szinkron állománya már zömmel szerbhorvát nyelvű, vagy a magyarra arányosan az, tehát egyre nagyobb szükség lenne a párhuzamos, összehangolt kutatásokra, kétnyelvű adattárak megjelentetésére. Hadd jegyezzük meg, ennek hiánya nem múlik sem Penavin Olgán, sem a témamunkálatokhoz tartozó más munkatársakon.

A kis területre szorítkozás, amelynek behatárolása nem történetelt minden gond nélkül, hisz szárazföldi irányban természetes összefüggésekből kellett Bezdánt kibangsúlyozni, hozadékkal is járt. El lehetett jobban mélyedni a település múltjában, nevének eredeztetésében. Így plasztikusabban képződik meg eldittünk Bezdán múltja, jelene, a Duna által sorsdöntően megszabott arculata, amelyről az örvényt, feneketlen mélységet jelentő név is árulkodik. Megképződik Herceg János műveiből, egy 1851. évi leírásból, Pesty Frigyes helyi adatközlőjének 1861-es jellemzéséből: a jobbágyi kötöttségektől mentes lakosság betelepülésétől kezdve, a hajós, kubikos, földművelő, szövő utódok vívódásain át egészen a mai állapotokig minden.

A Duna vált itt a múltnak is, jelennek is meghatározó tényezőjévé. Bezdán mikrokozmosza a vízi világ, névanyagában is a víznevek az uralkodók. Erre érzett rá már a néhai jegyző 1861-ben, s ezt tükrözi a szinkron rendszer is: az *Ásás*, a *Bajai-csatorna*, *Bang-tó*, *Baracska*, *Bárkás-fok*, *Bezdán-fok*, *Budacs-zátory*. Ennek természetes folyamánya, hogy sok az erdőnév (*Csallár*, *Deák-erdő*, *Dunamenti erdőség*), valamint az árvízről mentes magaslatok ősi tereptárgyaira, építményeire való emlékezés: *egyházalmok*, *Bodrogvára*.

Sok irányban indulhat el a következetes adattár alapján a nagyobb összefüggések felől vizsgálódó. Figyelmet érdemelnek az intenzív nyelvjárásos alakok, mint pl. az *Alsó-Délő*, *Agácás*, illetve az ósiséget idéző, névalkotó kedvet bizonyító számos szép név: *Kopolya*, *Fekete színű*, *Haramiás fok*, *Kis-Csöndör*, *Sárkányos*, *Koppány-fok* stb.

*Doroszló adattára*, talán a tájegységek közelsége miatt, sok szempontból hasonlít Bezdánéhoz. Egy települést tartalmaz, a névanyagban itt is a víz jelenléte, közelsége a fő szempont, ebben az esetben a Mosztonga hatalmas árterületei, mocsárvilága, amelynek jó fekvésű részén már 1313-ban felbukkan *Doroszlou* néven a mai település őse. A falu múltja egészen kinagyítottan feldolgozott, részletező. Először bukkan fel a sorozatban a Pesti-féle anyag, azaz Lakatos József lejegyzése teljes terjedelmében, névmagyarzataival, településtörténetével együtt, sőt egyéb egykorú jelentések, felterjesztések szövege is.

A továbbiakban szó esik sok másról is: a legendássá vált 1848-as eseményről, amikor a doroszlóiak kegyelmet kértek a sztapáriak számára a magyar, nem sokára pedig a sztapáriak a szerb tábornoktól a doroszlói magyarok érdekében, a későbbi gazdasági, társadalmi változásokról, hagyományokról.

Penavin Olgának mindebben, a gyűjtésben is lelkes helyi munkatársa akadt *Kovács Endre* személyében, aki a falu néprajzának, gazdaságtörténetének is avatott ismerője. Az eredmény pedig a gazdag, változatos névállomány, amelyben felidéződik egyrészt a mocsári, vízi világ és gazdálkodás: *Csikászó*, *Nádas*, *Nagy-Mosztonga*, a Bácskában több helyen felbukkanó, talányos eredetű *Kotyogó*, *Kotyogó-híd*, amely néhol vízimalmot, itt pedig zsilipet jelölt: a török időköt sejtető *Bőrhíd*, amely hidat is jelölt, de eredetileg nádkévékből rakott mocsári átjárót.

A szikes legelők, az ezzel kapcsolatos állattartás, a hagyományos birtokszerkezet is jellegzetes nyomokat hagyott: *Kísszékes*, *Kísszékes-legelő* (a szikes talajjal kapcsolatban) *Kétfertályosok düleje*, *Fajzás* (irtásföldet jelöl).

A tipológiai, alaki gazdaság, változatosság azt sejteti, hogy a folyamatban levő teljes zombori községi anyag felgyűjtésétől, közlésétől sokat várhat a földrajzinév-kutatás.

## PENAVIN OLGA: BÁCSKAI MAGYAR NYELVJÁRÁSI ATLASZ

A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1988.

Ez a kiadvány egyike azoknak a regionális tájnyelvi atlaszoknak, amelyek a magyar nyelvjárások atlaszának elkészítése után jelentek meg. Penavin Olga először A Jugoszláviai Muravidék magyar tájnyelvi atlaszát állította össze, majd Matijevics Lajossal együtt A jugoszláviai székelytelepek nyelvátlaszát tette közzé, 1984-ben pedig a Horvátországi (szlavóniai) magyar nyelvjárás atlaszt jelentette meg. A Bácskai nyelvátlasz nemcsak egy sorozat része, hanem sajátos arculatú mű is a maga nemében.

A nyelvátlasz anyagát a szerző kérdőív alapján gyűjtötte össze harminckilenc kutatóponton. A kutatópontok közül öt a nagy nyelvátlaszban is szerepel, mégpedig Kupuszina, Bajsa, Péterréve, Piros és Temerin. Az adatközlők kiválasztásakor ügyelt arra, hogy minden generáció képviselve legyen, és hogy az illetők természetesen beszéljék anyanyelvjárásukat. A kérdőív mintegy kétszáz (195) kérdést tartalmazott. A kérdések zöme hangtani vagy szóképzélembeli jelenségekre vonatkozott, volt köztük továbbá alaktani és szóföldrajzi vonatkozású is. Java részük olyan adatok összegyűjtését segítette elő, amelyek más területekről származó adatokkal hasonlíthatók össze. Némelyik kérdés egyidejűleg többféle jelenségre is vonatkozott, úgyhogy komplex adatok felszínre jutását tette lehetővé.

A szerző témakörök szerint csoportosította a kérdéseket, hogy az adatgyűjtés minél folyamatosabb legyen. A kapott adatokat bemutató térképlapok szintén témakörök szerint vannak elrendezve: a. az ember és rokonsága, b. az ember környezete, c. ruházat, d. ételek, e. növényvilág, f. állatvilág, g. emberi cselekvések, továbbá h. melléknevekkel és i. nyelvtani jelenségekkel kapcsolatos lapok. A térképlapok aránylag kis méretűek, és ezáltal kevésbé áttekinthetők. Megkönnyíti viszont használatukat, hogy az adatok nagyvonalú fonetikai átírással vannak rögzítve, mellékjelek viszonylag kis számban fordulnak elő. A szerző szögletes zárójelbe tette azokat az adatokat, amelyeket csak az idősebbek használnak, azokat pedig, amelyek csak fiatalok szájából hallhatók, kerek zárójelbe. Ezáltal az atlasz rögzíteni próbálja egyes nyelvi jelenségek dinamikáját és szociális értékét. A térképlapok címszava köznyelvi alakban szerepel, alatta ennek szerbhorvát megfelelője található (az összehasonlító vizsgálatok megkönnyítése érdekében). Egyik-másik térképlap alján megjegyzés formájában az adatok használatára vagy jelenségre vonatkozó utalások kaptak helyet.

A bácskai nyelvátlasz összeállítását több dolog is szükségessé tette, nem kis mértékben maga az a körülmény is, hogy a bácskai magyarok zöme más vidékekről települt át



az elmúlt századokban, főleg a XVIII. században. Vannak köztük palócok, jászságiak, kúnságiak, Szeged vidékiek, dunántúliak stb. Mindezek eredetileg más és más nyelvjárásban beszéltek. A nyelvjárási jelenségek alakulására több tényező is kihatással volt: az írásbeliség és vele együtt a köznyelv elterjedése, más népek nyelvhasználata, a napjainkban tartó belső migrációk. Az egyes csoportokra jellemző nyelvi sajátosságok az idők folyamán elhalványodtak, de nem tűntek el. Rajtuk kívül újabb, többnyire közös elemeket tartalmazó nyelvi jelenségek is kifejlődtek ezen a vidéken, úgyhogy a számos különbség ellenére létrejött egy ún. bácskai nyelv is. Ennek tájnyelvnek több közös vonása is megfigyelhető (mint például a magánhangzóknak hangsúlyos szótagban való meggyűlése, a zártabbá válási tendencia, a hangátvetés, kétszeres tárgyrag, a sok számnév utáni főnév többes számú használata, névutós főnévnek birtokos jelzőként való szerepeltetése stb.). A Bácskai magyar nyelvátlasz mind a megőrzött régi, mind az újabban kialakult jelenségeket és változataikat igyekszik hitelesen bemutatni.

Molnár Csikós László

## ISTVAN SELI: ISTORIJSKE I KNJIŽEVNE PARALELE

Vojvodanska akademija nauka i umetnosti – Institut za mađarski jezik, književnost i hungarološka istraživanja, Novi Sad, 1987

Megtisztelő feladatként számolok be egy olyan kiadványról, amely messze túlszárnyalja a megjelenés pillanatnyi alkalmosságát – több okból is: mert Szelei István akadémikus tollából ered, mert két szakterületet foglal magában, mert eredményei egyaránt fontosak a magyar és a jugoszláv művelődés számára, és mert módszertanilag is többjelentésű.

Senkinek sem kell itt külön fejtegetnünk, hogy a jugoszláviai hungarológiai kutatások terén Szelei tanár úr milyen érdemeket szerzett, nemcsak saját tudományos munkásságával, hanem azzal is, hogy törekvéseivel évtizedeken keresztül lehetőséget nyújtott másoknak a tudományos munkával való foglalkozásra, s nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a hungarológiai tudományok itt, náluk komoly tudományos tartalékokat halmozzanak fel.

Szilárd meggyőződésekre, álláspontokra épülő s ebből kifolyólag magabiztos látásmódot és értékrendszert kialakító, érett kutatói személyisége ezért példaképpül szolgált és szolgál ma is az elkötelezett, tudós felelősségtudatra, a türelmes, hosszantartó és igényes alapozó munkára mind az adatgyűjtés, mind a feldolgozás terén.

*Az Istorijске i književne paralele* (Történeti és irodalmi párhuzamok) című kötet nem az első és természetesen nem is az utolsó szerbhorvátul megjelenő műve Szelei tanár úrnak. E kötet két, munkásságára talán legjellemzőbb tanulmányát tartalmazza, melyek két tudományos területére vezetnek el bennünket, az irodalomtörténetbe és a történelembe. Tévcs lenne azonban az a következtetés, hogy Szelei tanár úrban különválnak a történetész és az irodalomtörténetész. Az ő számára a történelem és az irodalomtörténet ugyanazt az otthont jelenti, csak míg *Az ember tragédiájának* délszláv fogadtatásáról írva valamivel többet tartózkodik az irodalmi, Hajnóczyról és a délszlávokról szólva kissé tovább időzik a történelmi helységeiben. Sokoldalúsága azonban még itt sem ér véget, mert – tanulmányainak címe is mutatja – Szelei tanár úr két szomszédos kultúrában otthonos, s mindkettőben biztos kikötői vannak.

*Az ember tragédiájának* a délszláv népeknél alakuló sorsát tanulmányozva Szelei tanár úr többnyire három kutatási irányt követ: a nyomtatott és kéziratok fordításoknak, a mű jugoszláviai előadásainak és a Madáchról szóló irodalomtörténeti és kritikai véleményeknek az elemzését, összevetését és értékelését. Mindez hozzátartozik a nagy magyar író jugoszláviai fogadtatásának a kérdéséhez. A tanulmány kiterjedésében és mélységében azonban túl is haladja a címben kijelölt feladatot. Ez a tanulmány egyben Madách művének újabb értelmezése is, Szelei tanár úr sajátos nézőpontjainak jegyeit viseli magán, s ez azt jelenti, hogy a dolgozat nemcsak a délszláv kultúra egyik vonula-

tának, a délszláv-magyar irodalmi kapcsolatoknak a szemszögéből jelentős, hanem megkerülhetetlen a magyar irodalomtörténet számára is.

Első pillanatra úgy tűnik, hogy a *Jakobinus Hajnóczy József és a délszlávok* történeti tanulmány, mint ahogy az is valójában, de nem a szó szűkebb értelmében. A „szakmai” történészektól eltérően Szeli tanár úr azoknak az eszméknek a történetére helyezi a hangsúlyt, amelyek az európai szellemi áramlatokon belül kiemelkedő helyet foglalnak el, s amelyek a 18. század végén behatolnak a magyar, horvát és a szerb valóságba is. Abból a sokszorosán bizonyított tényből kiindulva, hogy „Hajnóczy korának egyik legtanultabb fője”, s hogy „a (jakobinus) mozgalom erkölcsi creje nem az ő (Martinovics), hanem Hajnóczy művein mérhető le” Szeli István végigelemzi, sőt nagyrészt feltárja Hajnóczynak a horvát és szerb eszmékkel és irodalommal kimutatható párhuzamait. Szeli tanár úr számára ugyanis nyilvánvaló, hogy a korabeli történelmi és irodalmi kapcsolatok kiindulópontjai azonosak, hogy a francia forradalom azon eszméiben gyökereznek, melyek a mi, akkor még sok mindenben hasonló eszmei térségünkben is eljutottak.

Nem kell külön kiemelnünk, hogy mindkét tanulmány sikerét a szerző széleskörű tájékozottsága biztosította, s az a törekvés, hogy egyetlen körülmény vagy részlet se maradjon homályban. A tanulmányok értékét szavatolják a tényekkel alátámasztott következtetések, a tudományos megbízhatóság s az ítéletek tárgyilagossága, noha ezek nem fognak mindig és mindenkinek tetszeni. A tanulmány írásának idején ugyanis nem volt könnyű kedvező ítéletet hozni Svetislav Stefanovičnak, a „háborús bűnösnek” a személyes érdemeiről, vagy abban az időben, amikor a szabadkőművességet nemkívánatosnak minősítették, hangsúlyozott szerepet tulajdonítani a mozgalomnak a szellemi felszabadulás folyamatában. Szeli tanár úr számára tudományos téren nem volt, és nem is kell, hogy helye legyen kompromisszumnak a mulandósággal.

**Božidar Kovaček**

## BORI IMRE: A MAGYAR IRODALOM MODERN IRÁNYAI I., II.

Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1985., 1989.

A két évtizeddel ezelőtti nagy avantgárd-viták, az emlékezetes avantgárd-értekezletek idején és Bori Imre avantgárd-története három kötetének (*A szecessziótól a dadáig*, 1969; *A szürrealizmus ideje*, 1970; *Az avantgárd apostolai*, 1971) megjelenésekor már elég jól lehetett látni, hogy a nagyfokú és nagyhangú ellenállás nem is annyira az avantgárd, a magyar irodalmi avantgárd felfedezésének szól, mint annak, ami ebből a felfedezésből következik, és amit Bori Imre nem is rejtegetett. Nem egyszerűen a magyar irodalom egy szándékosan elfejtett vonulata feltárásáról volt akkor szó, arról inkább, hogy ez a felfedezés mindenképpen elindítja majd, előbb vagy utóbb, századunk magyar irodalom értékrendjének újrafogalmazását, a megfellebbezhetetlennek véit ítéletek megingatását, a kihirdetett bizonyosságok elbizonytalanítását. Az avantgárd irodalmának beillesztése a XX. századi magyar irodalom folyamataiba nem egyszerű kiegészítés, hanem egy ideológiával jól körülzárt irodalomtörténeti rendszer összeomlása. Ezért volt akkor oly nagy az ellenállás, ezért tartott olyan sokáig az akkor felismert értékek elfogadása.

Bori Imre az irodalmi avantgárd történetével az egész modern magyar irodalom átértékelését kezdte meg. Mert nemcsak az irodalmi avantgárd törzsét és gyümölcsét mutatta meg, hanem a gyökereit is feltárta, a gyökerek pedig messzire nyúlnak, egészen a múlt század közepéig, Arany Jánosig, Jókai Mórig. Az avantgárd nem szalmaláng, amely gyorsan ki is alszik az irodalom színpadán, hanem folytatás, folytatása mindannak, ami a múlt században indult, a korai szimbolizmussal, meg a naturalizmussal, amelyek más kezdeményezésekkel együtt a modern magyar irodalom egészét konstituálják, egy merőben új koncepcióját a magyar irodalom alakulástörténetének, s ezzel együtt másfajta irodalomszemléletet, amely nemcsak mutat Európa felé, hanem fel is dolgozza, el is sajátítja Európát.

Bori Imre két új könyve, *A magyar irodalom modern irányai* első és második kötete, egy olyan nagyszabású vállalkozás eredménye, amely az egész magyar irodalmat állítja új megvilágításba, ismert frók ismeretlen értékeit tárja fel, ismeretlen vagy elfelejtett frók jelentős műveit mutatja meg. Bizonyítottan lehetséges most már a magyar irodalom egy új szemléletű olvasata, életművek és irodalmi irányzatok átértékelése. Ezzel együtt pedig a magyar irodalom történetének új szempontú periodizálása.

Olyan „egyszemélyes” irodalomtörténet a Bori Imréé, amely tervbe vett mérete és koncepciója szerint is nagy. Látható és várt eredményeiben pedig kimondottan újító. Mert azon kívül, hogy új megvilágításba helyezte a magyar irodalom közelmúltját, az

irodalomtörténetet, irodalomtörténeti gondolkodásunkat is megújította. Módszerében azzal, hogy teret nyitott a személyesnek, az individuálisnak, tartalmában pedig azzal, hogy a valóban egységes, az Európával egységes magyar irodalomban gondolkodik.

**Bányai János**

## B. SZABÓ GYÖRGY: ÉLMÉNY, SZEREP, HIVATÁS

Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1988. – TÉR ÉS IDŐ Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1988 – A TÉR ÉS IDŐ ÁRNYÉKÁBAN Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1989 – ÉJSZAKÁK, HAJNALOK Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1990

Amilyen ellentmondásos volt B. Szabó György élete és munkássága, olyannak tűnik valóságunk sok-sok paradoxonának egyike: méltatva ugyanis az eddig egyetlen befejezett írói életmű közlését, máris mintha búcsúztatni kellene a Kiadó sorozatát. A jelenlegi társadalmi s ezen belül a művelődési állapotok közepette aligha hihető, hogy a Kiadó néhány évvel ezelőtti lendületet megtartva folytathatja a jugoszláviai magyar irodalom nagyjai műveinek folyamatos kiadását, hogy belátható időn belül teljes egészében ott sorakozhat polcainkon a B. Szabóé mellett a Gál-, a Sinkó- és a Szirmai-opus is, hogy most csak azok nevét említsem, akik életművének közlése már megkezdődött, s amelyekhez méltán kívánkozna oda a kilencven éve született Majtényi Mihályé éppúgy, mint mondjuk a nemrég elhunyt Fehér Ferencé is.

A négykötetes B. Szabó-i életmű mindenekelőtt a páratlan szorgalmú és avatott kutató, Bosnyák István érdeme, aki abban a hármasságban tette hozzáférhetővé számunkra a munkásságot, amelyben az fogant: az *élmény*, a *szerep* és a *hivatás* háromszögében. Hogy bennünket olvasóként elsősorban a B. Szabó-i élmény érdekel inkább, mint a hivatás, s még inkább, mint a szerep, talán érthető, mert vele együtt valljuk, hogy csak az élmény keltheti igazán életre a művészt. A hivatást többnyire az oktatói, fölvilágosítói és kritikusai munkában jelöli meg, a szerep meg elsősorban a társadalom szolgálatában álló kényszerből fakadt.

Azt a bizonyos élményt keresve – e sorok írója legalábbis – elsősorban képzőművészeti írásaiban lelte meg, az olyan fejezetekben például, mint a *Tér és idő* kötet Valóság és harmónia című fejezetében, vagy az *Éjszakák, hajnalok* Vonal és idő ciklusában. Mái sincs hitelesebb Pechán József- vagy Konjović-portrénk az övénél, de őszintébben kitárlukozó, a világ és az egyén viszonyát mélyebbről hozó naplónk is alig, mint ahogy egy kor megrázó dokumentumának tekinthető a curriculum vitaeiből készült füzér is.

Szellemi arcél is tehát a nagy B. Szabó-kötet, amelyben búvópatakként tűnik föl hol az elméletíró, hol a kritikus és irodalomtörténész, hol pedig az oktató, szervező és közéleti személy. S e különböző profilok mögött mindig ott a kor is.

Hogy a hivatás és a szerep vállalása olykor minden bizonnyal lekötötte az élménynek fenntartott energiákat, ugyancsak e kötetek egyik tanulsága. Talán éppen a mindent vállalni akarás kényszere tette, hogy e gyűjtemény ma művelődéstörténetünk értékes dokumentumának is tekinthető.

Hívjuk föl ismételtlen a figyelmet a köteteknek azokra az frásaira, amelyekben a Magyar Nyelv és Irodalom Társzékének, majd a Hungarológiai Intézet koncepciójának és kutatási kerettervének kidolgozása, továbbá a szerbhorvát–magyar és a magyar–szerbhorvát nagyszótár lexikográfiai alapelveinek megjelölése és a jugoszlávai magyar irodalom történeti vizsgálatának evi-módszertani megalapozása foglalkoztatja. S itt hangzottak el azok a magyar irodalom múlt és e századi nagyjainak életmű-interpretáció is, Vörösmartyóé és Aranyóé egészen József Attiláig és Radnótiig, amelyek ugyancsak szerves részei a műnek, olyannyira, hogy máig is hatnak.

Bosnyák István valóban nagy szövegfeltáró és filológiai munkát végzett. Bevezető tanulmányai, a legapróbb részletekre kitérő jegyzetei és az utolsó kötet függelékeként közölt bibliográfiája útmutatóul is szolgál a tudományos alaposág tekintetében. Hogy az anyag elrendezése, a köteteken belüli csoportosítás és az időrend kérdéseiben ellentétes kritikai véleményeket váltott ki, ezen se csodálkozunk, mert e sokoldalú munkásság több megközelítési lehetőséget is kínál. Abban viszont egyet kell értenünk Bosnyák Istvánnal, hogy „Semmi sem lenne könnyebb és egyszerűbb, mint a mai – tehát három-négy évtizednyi – »másnapos okosságok« jól elvinni a port e szemléleti, módszertani vagy tárgyi fogvatékokon”.

E jogos aggodalom végül – szerencsére – tárgyaltnak is bizonyult.

**Bordás Győző**

## GEROLD LÁSZLÓ: SZÁZ ÉV SZÍNHÁZ

Forum Könykiadó, Újvidék, 1990.

A szabadkai magyar nyelvű színjátszás a hazai magyar színház-kérdés alaptétele; ha van Szabadkán magyar színjátszás, akkor van színházi élet, lehetségesek a nagy színészi teljesítmények, valóságosak a korszakteremtő rendezői elképzelések és van jelentősége, meg jelentése a tapsnak, mely a közönség beszédformája. Ha nincs, vagy szárnyaszegett, vagy éppenséggel kétes szándékok skatulyáiba erőszakolták a szabadkai magyar nyelvű színjátszást, akkor mindez nincs és ezzel együtt kiiktatható a színházi hagyomány, a színészekre és rendezőkre, az egykori direktorokra, a valamikori bukásokra és sikerekre való emlékezés. Ha eltörlik a múltat, eltörölték a jelent is, megszüntették a színház-igényt, elnémították a taps nyelvét.

Mostanában újra felerősödött a szabadkai magyar színjátszásért való küzdelem. Értekezleteket tartanak, nyilatkoznak színházi emberek, elképzeléseket közölnek, igényeket jelentenek be. Várhatóan mindennek lesz is foganatja, s akkor ismét lesz értelme a színészképzésnek, a rendezői vízióknak, a színházvitának, ismét lesz tartalma a tapsnak.

Hogy túlzott e reménykedés? Egyetlen érvem szól csak e remény mellett. De ez bizony súlyos érv. Annyira súlyos, hogy nem is tudom pontosan megfogalmazni. Gerold László *Száz év színház* című könyvében található meg ez a kemény argumentum, amelyről leperreg minden szájhósködő illuziókeltés, minden alaptalan teória. Minden látványos humberg. Mert Gerold László éppen azt fogalmazta meg, hogy miért nélkülözhetetlen Szabadkán a magyar színjátszás. Arról írt könyvet, hogy mi történt Szabadkán a színjátszás terén 1816-tól 1918-ig. Régi dokumentumok, levéltári és múzeumi adatok, rekonstruálható tények, valamikori kosztümök és színpalak, egykori színházi darabok és rendezések felidézéssel, a valamikori közönség felelevenítésével, vagyis egy példamutatóan teljes értékű, tudományosan megalapozott művel bebizonyította, hogy Szabadkán nélkülözhetetlen a magyar színjátszás, mert továbbélő múltja van és ez a hagyomány nem szüntethető meg semmiféle lázas képzelgéssel. A szabadkai magyar színjátszás újrateremtéséhez nyújt nélkülözhetetlen érveket, megbízható adatokat és nem utolsó sorban hagyománytudatot a *Száz év színház*.

Bányai János



## CSÁKY S. PIROSKA: VAJDASÁGI MAGYAR KÖNYVEK 1918–1941.

Forum Könykiadó, Újvidék, 1988.

Bevezetőként egészen szubjektív megjegyzés Csáky Piroska könyvével kapcsolatban: Úgy tetszik, kísérve a szerző munkájának születését, hogy könnyebb feladat lehet akár a XVI. századi magyar nyelvű könyvkiadás történetének megírása és bibliográfiájának elkészítése, mint az, amire Csáky Piroska vállalkozott, amikor a két világháború közötti időszak magyar nyelvű könyvkiadását tette gyűjtésének középpontjába és vizsgálódásainak avatta tárgyává. Így például kitetszett, hogy a belgrádi Nemzeti Könyvtár 1941-es pusztulása nemcsak a szerb kultúrának jelent pótolhatatlan veszteséget, hanem nekünk is: honi nyomdáink magyar könyveinek köteles példányai ott veszttek a tűzben, a romok alatt. Annál inkább örülhetünk, hogy annyi nehézség ellenére mégis birtokunkban van immár kiadványaink majdnem teljes bibliográfiája, s bírjuk a szerző tüzetes tanulmányát is, amely megmutatja, milyen körülmények között dolgozott író, könyvkiadó és könyvkereskedő a két háború közötti húsz esztendő egyes szakaszaiban, pontosabban abban a négy időszakban, amelyet Csáky Piroska állapított meg. Dicséretes, hogy nem csupán bibliológiai kritériumokat tartott szem előtt, hanem tisztelte az irodalomtörténetírás alapvető követelményeit, s mindazt, ami az irodalom-szociológia vár el az ilyen természetű munkáktól, hiszen az esztétikai értéket hordozó írott-nyomtatott szöveg kommunikációs forgalma egy sor külső, úgynevezett technikai körülménytől is függ, s ezért járja be a szerző a befogadás különböző tartományait. De ebből a munkából tudtuk meg, hogy a vizsgálat időszakban 70 versfüzet, 60 novelláskönyv, 34 regény, 12 színpadi mű jelent meg, általában pedig 429 kiadvány, amellyel számolunk, amikor e korszak szellemi képét rajzolni, értelmezni és értékelni kell. De számba vette azokat az írói-kiadói terveket is, amelyek nem realizálódtak – egy negatív előjeld bibliográfia felkínálásával. Azt is említünk, hogy a könyv egyik fejezete e könyvművészeti törekvésekről referál. Fontosnak kell tartanunk a könyvkiadás technikai és anyagi körülményeiről informáló részeket, hiszen legtöbbször a nyomda nem csupán szolgáltatásokat végzett, hanem kiadói funkciókat is vállalt. Nem lehet éppen ezért a nyomdák története és lokalizációja, valamint a könyvesboltok szerepének megmutatása nélkül a jugoszláviai magyar művelődéstörténetet sem megírni. Ott bontakozott ki ugyanis az irodalmi élet, ahol a művek elkészültének nem csupán szellemi és anyagi feltételei voltak meg, hanem ahol a technikaiak is kedvező (vagy kedvezőbb) körülményeket jelentettek. Csáky S. Piroska tehát írt egy nyomda- és nyomdász-történetet, s elsőként tárta fel a sajtótörvény kihatásait is szellemi életünk alakulására.

Ez is, akárcsak a háború utáni évtizedeket feldolgozó könyve, vizsgálódásainkhoz nélkülözhetetlen kézikönyvünk. Ennél szebbet talán nem is mondhatunk róla!

Bori Imre

## SINKÓ ERVIN: AZ ÚT. NAPLÓK

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990

Az Akadémiai Kiadó gondozásában nemrégiben jelent meg Sinkó Ervin naplójának, emlékiratainak vaskos kötete, amely okkal és joggal számíthat mindazon irodalmárok érdeklődésére, kik figyelemmel kísérték írónk pályájának alakulását. Eddig is tudtunk a korai szabadkai naplókról, a proletárdiktatúra invalidusának etikai összeroppanását rögzítő emlékiratról, a húszas években keletkezett bécsi, szabadkai, szarajevói feljegyzésekről és a moszkvai naplóról, melynek újraélt és rekonstruált változata a XX. századi magyar irodalom egyik legfontosabb állomása lett. S mégis, ahogy ezek a mindmáig közzé nem tett írások időrendben felsorakoznak a kötetben, Sinkó Ervin írói és emberi arccélének egész sor vonására közvetlen, teljes fény esik.

Milyen hatalmas, föltétlen önbizalommal indítja a tizenéves Sinkó első szabadkai naplóját! Kíméletlenül stélőszéket akar tartani önmaga felett, mert úgy véli, hogy igazán nagyot és őszintét mindaddig nem alkothat, míg önnön lelki alkatát meg nem ismeri. Ezt az intenciót azonban csakhamar kikezdi a töretlen magabizás, s a fiatal poéta, kit gúnyos tekintetek és megjegyzések kísérnek végig a szabadkai utcán, nem kevesebbet tűz ki célul, mint hogy tető alá hozza, amit Goethe és Nietzsche nem tudott befejezni. Ezen túlmenően el-elgyönyörködik a maga munkáiban, sőt meglepődik, hogy milyen súlyos és érett dolgokat is alkot. Az ifjú nagyrahatottság színezi tehát sorait, melyek mögött lesben áll Szabadka: a sötét, a borzalmas város. Ugyanakkor az ifjú Sinkó két olyan mozzanatra is ráérez, amely messzemenően meg fogja határozni eszmélkedését. Egyfelől felismeri, hogy minden ember külön érték, külön kozmosz, másfelől pedig, a februári forradalom hírei nyomán, elemi erejű nosztalgiával kezdi fürkészni annak lehetőségét, hogy a nyomorult világ megváltása érdekében miként lehetne közös nevezőre hozni ezeket a külön kozmoszokat.

A kötet következő írása, *Az út* című, erre is megadja a választ. Sinkó messiianisztikus hittel rohan a magyar proletárforradalom felé, s miután a bukás bekövetkezett, az etikai dűltség olyan állapotába jutott, amelyben csakis egy másik abszolútizálható világ, az evangéliumi igazságok rendszere nyújthatott számára menedéket. Ma már, a szocialista társadalmak romjai fölött tündödvé, nem az jelent igazi meglepetést, hogy Sinkó ekkor merőben etikátiannak látta a szocializmust, amely az emberi élet legcsekélyebb értékelését is megszünteti, hanem inkább az, hogy nagy-nagy kiszolgáltatottságában befelé, a lélek mélye felé, jungi szóhasználattal: a kollektív tudattalan felé haladt. Nem véletlen hát, hogy új hitét követve eljut egy olyan felismerésig, mely ma is cáfolhatatlannak látszik: „a hit annyi, mint a megfoghatatlan lélekkel magunkat pillanatra sem elhomályosulón együttérezni”.

A minden hatalmat, erőszakot és intézményt végsőkéig elvető evangéliumi hit azonban viszonylag gyorsan fölfeslik nála. A húszas években írt szabadkai, bécsi, szarajevói naplókban lépésről lépésre nyomon követhetjük, mint kerül szemben mindazokkal az el nem hessenthető kételyekkel, amelyek végül, 1926-ban, arra a rezignált beismerésre készítetik, hogy sajnos, nem hisz már Istenben. Újra a senki földjén találta tehát magát, ahonnan eivben többfelé is indulhatott volna. Minthogy azonban a camus-i égbolt „gyón-géd közönye” riasztotta, újra a marxizmus mellett döntött, s 1935-ben, közvetlenül a Szovjetunióba indulás előtt, már fennen hirdette ismét: „Mi a forradalom céljait akarjuk s azért akarjuk mielőbb s minden konzekvenciájában a forradalmi erőszakot.”

Ha ehhez hozzávesszük azt is, hogy útra kelése előtt Romain Rolland arra inti, hogy a Szovjetunióban hagyjon fel a negatív kritikával, s kételkedés nélkül tartson együtt az építőkkal, akkor érthetővé válik a moszkvai napló minden meglepetése. Sinkó ugyanis felbőltlen optimizmussal száll fel a szovjet teherhajó fedélzetére, s optimizmusát sokkal tovább meg tudja tartani, mint arról a húsz esztendővel később újraélt és rekonstruált napló, az *Egy regény regénye* tanúskodik. Szó szerint elhiszi és vallja pl., hogy a GPU a világ minden addigi rendőrségénél jobb, hogy a Szovjetunióban minden ember a szabad kritika tárgya, hogy a szovjet társadalomban senki más ember kizsákmányolásából nem élhet, hogy mindennap történik valami, ami egy lépés előre, hogy a világ szívében, Moszkvában elképzelhetetlen az írói tehetségek elkallódása, hogy az írók elsőszámú föladata a vörös hadsereg glorifikálása, hogy a szovjet valóság az emberiség legnagyobb kincse stb. stb. Nem álltom természetesen, hogy a moszkvai napló az önként vállalt teljes ideológiai vakság jegyében keletkezett. Sinkó, miközben apologetikus észleleteit summázza, kitér a gyanús tünetekre, a fölháborító eseményekre is, s végül, 1936 őszén, rettegve és undorodva immár, fölhagy a naplóírással. Ennek ellenére vitathatatlan, hogy ideológiai és politikai megfontolásból számos olyan megállapítást is tesz, amely ellentétben áll háttérbe szorított, lefojtott leliismeretével.

Legmeggyőzőbb példája ennek az André Gide-hez írt, végső fokon tragikus nyílt levele, amely 1936 legvégén vagy 1937 elején keletkezett. Ne feledjük, Sinkó ekkorra az *Öt mistákkal* végigjárta már a szovjet könyvkiadás karkai labirintusát, túl volt a Mosz-film-peren, melynek során Babel oly gyalázatosan elárulta őt, ahogy Péter sohasem tudta volna Krisztust, tanúja volt az első monstrum-pereknek, és iszonyodva érezte az egész gigantikus mocsár orrfacsaró bűzét. S mégis, a Gide-hez írt nyílt levélben csaknem rezzenéstelen nyugalommal és tollal azt bizonygatja egyebek között, hogy a szovjet párt minden népétől idegen érdektől független, hogy a világos és egységes szovjet társadalomban nincsenek vitás politikai kérdések, hogy megvalósult a szabadság, hogy a gyár a dolgozóké, s így a rendőrök, spekulánsok, bankárok és más garázdálkodók múzeumban látható képződmények, mitologikus alakok csupán, Sztalin egy-egy jótékony beszéde pedig a szovjet élet dinamikus optimizmusának jelképe a boldog proletár tömegek számára.

Nem véletlen hát, hogy amikor nagy szerencséjére Ervin Iszidorovicstól kiteszokolják a szovjet paradicsomból, párizsi naplójában úgy szólal meg újra, mint ahogy a sokáig víz alá nyomott ember levegőért kapkod. Mégsem jut el azonban a dolgok tisztázásáig, hiszen aktuálpolitikai megfontolásból továbbra is tabuként kezeli moszkvai élményeit, s ezen csak a hitleri-sztalini paktum híre tud módosítani részben. A hatalmas mélyütés nyomán Sinkó végre föl meri tenni, önmaga számára legalább, a régóta esedékes kér-

dést: „minek a csődjénél asszisztálok, egy politika vagy a marxizmus csődje-e, az ami következett?” Ennek a fundamentális kérdésnek a megválaszolásától azonban 1939-ben még elmenekül, s a lehetséges választ jóval később, 1965-ben adja meg, mondván: „Megtanultuk: nincs az az eszme, de az a társadalmi rendszer se, mely önműködően szabaddá teszi az embert.”

A Sinkó-képünket igencsak gazdagító és árnyaló kiadvány a Magyar Tudományos Intézete és Intézetünk hagyományos együttműködésének keretében készült. Az értékes anyag közzétételében Bosnyák István érdeme elvülhetetlen. Bő két évtizede szorgalmazza Sinkó Ervin életművének minél teljesebb föltárását, s most, hogy e fontos dokumentumok közzététele lehetővé vált, olyan alapos jegyzetapparátussal és bibliográfiával látta el a kiadványt, amelyet bármely kritikai kiadás megirigyelhetne. Bosnyák István ugyanis nemcsak arra törekedett, hogy a naplók és emlékiratok homályos, rejtjeles utalásait kellőképp megvilágítsa, hanem ugyanakkor az életműbe kiteljesedett naplóbeli motívumok vonatkozásrendszerét is feltárja, s ami legalább ennyire fontos: egész sor nehezen hozzáférhető korabeli dokumentumot, levelet, újságcikket is közzétesz, nagymértékben megkönnyítve az eljövendő Sinkó-kutatók munkáját.

Utasi Csaba

## PENAVIN OLGA: NÉPI KALENDÁRIUM

Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1988

Penavin Olga több évtizede kutatja a jugoszláviai magyarok népi kultúráját. A szellemi műveltséggel, társadalmi és anyagi kultúrával kapcsolatos könyveiben, tanulmányaiiban a paraszti élet mára már eltűnt vagy eltűnőben levő értékei maradtak meg számunkra, és őrződnek meg az utókor számára is. A nyelvjárásokkal is foglalkozó kutató eldtt feltárult sok minden, ami a nép életével kapcsolatos, mert ha a népnyelv sajátosságait gyűjtötte össze, ha nyelvjárási szövegeket gyűjtött, akkor is arról faggata az embereket, amiről szívesen beszélnek, ami közel áll hozzájuk, ami az életük része, amiben hittek, amit maguk is elődeiktől tanultak. Így a gyűjtés eredménye mindig olyan anyag lett, amely több szempontból is érték. Írtek, mert kultúránk megismerését teszi lehetővé.

1988-ban a Forum gondozásában jelent meg Penavin Olga újabb könyve a népszokásokról és sok egyéb másról, de ezúttal nem a hagyományos leírás formájában, pontosabban az anyag csoportosítása a rendhagyó. A Népi kalendárium a naptári év rendjében mutatja be a falusi földműves nép „tudását”, a hétköznapihoz és az ünnepekhez, jeles napokhoz fűződő szokásokat, hiedelmeket, jóslásokat, babonákat, egészségügyi szabályokat és praktikákat, népi tapasztalatokat. Ez a gazdag adatgyűjtemény hű képet ad a hosszú évszázadokon át alakuló, formálódó szóbeli népi „tudásról”, azokról az iratlan törvényekről, előírásokról, tilalmakról, amelyek a közösség életét szabályozták.

Penavin Olga a szakirodalom és saját gyűjtésének felhasználásával mutatja be az esztendő néprajzát. A kutatások felölelték Bácska, Bánát, Baranya, Szerémség, Szlavónia és a Muravidék falvait. Az anyagból kiderül, hogy az esztendő néprajzát illetően nem érvényes, hogy ahány ház, annyi szokás, ugyanis a bemutatott szokások, hiedelmek egységesek a kutatott területeken. De már jobbra csak az idősebb generáció emlékezetében élnek, ahogy a szerző írja, a teljes „tudásanyagnak” csak egy töredékét jegyezhetette fel, annyit, „amennyit a megnyilatkozó idős személyek memóriájuk egyre apadó kútjából felhoztak”. S mert a szokásanyag ma már nem hagyományozódik úgy, mint régen, a Népi kalendárium megőrzi majd. Ez a gyűjtemény azért is jelentős, mert sok minden kiolvasható belőle: a gazdálkodási szokások története, a népi életmód, a népi gondolkodás, a hitvilág, a népi tudás, a népi orvoslás.

Röviden nem könnyű összefoglalni, mi mindent tartalmaz a gyűjtemény. Először is minden hónapról általános képet ad a szerző, aztán következik a gazdag példatár.

A szokásanyagban sok szöveg vonatkozik az időjóslásra, s ez természetes is, hiszen a parasztember munkáját az időjárás alakulása befolyásolja, és a termés is az időtől függ. Elég csak beelapoznunk a kalendáriumba, láthatjuk, hogy az egész évet átfogja az időjárás jóslásával kapcsolatos népi tapasztalat. Egy nap vagy időszak időjárásából következtetett más napok vagy időszakok időjárására. Mellékesen megjegyezhetjük, hogy a

modern meteorológiai előrejelzés is a hosszú távú megfigyeléseken és feljegyzett adatokon alapul. Sok negyvenes nap van egy évben, pl. amilyen az idő márc. 10-én, olyan lesz 40 napig: a március 9-ei megmutatja az egész március időjárását; ha újév reggelén hideg, északi szél fúj, hosszú, kemény tél lesz; ha gyertyaszentelő napján esik a hó, és fúj a szél, nem lesz sokáig tél; az októberi időjárás megmutatja a márciusit stb. Az időjósító tudás gyakran szentenciákká sűrűsödik, erre is sok példa van a kalendáriumban. Mindenhol ismerik azt, hogy ha „Medárd napján esik, negyven napig esik”, vagy „Ha megcsordul Vince, tele lesz a pince”. „Mátyás ront, ha talál, ha nem talál, csirál”. – mondják Topolyán stb. Vannak ellentétes időmutató napok is, pl. az aug. 1-jei időjárás ellenkezője lesz télen. Megtudjuk azt is, hogy vidékünkön milyen jelekből jósolták meg a várható termést, melyek a bajelhárító napok, és ezekhez milyen cselekvések kapcsolódtak. Egészségjósolásról, gyógyító napokról is olvashatunk. A hiedelmek, jóslások mellett dramatikus játékok is vannak a kalendáriumban, mint pl. a háromkirályozás, a Gergely-járás, a balázsolás, a Zsuzsanna-játék szövege. Megismerhetjük az ünnepekhez fűződő szokásrendet, étkezési szokásokat.

Mindez felbecsülhetetlen értékű anyag szellemi kultúránk szempontjából.

Láncz Irén

## DÉLSZLÁV HŐSÉNEKEK SZÉKELY JÁNOSRÓL.

Fordította és a bevezetést írta Borislav Jankulov, utószó kíséretében közléteszi Jung Károly

Forum Könyvkiadó – Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1990

Mivel mindannyian arra vagyunk kárhóztatva, hogy egy epigramma korlátozott téreben értekezzünk, azért nem *ismertetem* Jung Károly munkáját, hanem azt mondom el róla, miért tartom jelentősnek, rendhagyónak s, legalábbis hazai viszonylatban, úttörőnek. Tételszerden tehát:

1) Úgy vélem, hogy elsősorban kutatás- és tudománytörténeti szempontból érdemel figyelmet: egy 80 éve lappangó kéziratot sikerült felkutatnia és közzétennie, amely a magyar-szerb szellemi ériktezéseket és kölcsönösségeket sajátos történetfilozófiai megvilágításba helyezi, s ezzel arra ösztönzi a kutatást, hogy e kapcsolatokat a maguk térbeli-fizikai dimenziójukból s anyagi szférájukból kiemelve egy spirituálisabb nézőpontból vizsgálja.

2) Évekkel ezelőtt, amikor Jung Károly ennek a lappangó kéziratnak a felkutatásán, majd feldolgozásán és sajtó alá rendezésén dolgozott, még valóban merészségnek számított egy idealista szellemtörténész nézeteinek a közzététele, amely egyértelműen elutasítja magától a politikai pragmatizmus kísértéseit. Anélkül, hogy ezúttal belebocsátkoznánk a módszer helyességének a kérdéseibe s Jankulov tétéleinek taglalásába, mindössze arra utalunk, hogy a Székely Jánosról szóló ciklus fordításának a háttérében nem is annyira költői és esztétikai indítékok húzódnak meg, hanem világnézetiek. Jankulov szerint a történelem valóságos mozgatóerője nem anyagi, hanem szellemi természetűek, azért az irodalmi-költői érikteзések mibenlétére és természetére nem a gazdasági-társadalmi szférákban kell keresnünk a választ. Nem a civilizáló felszínén, hanem a kultúra mélyrétegeiben.

3) Jung Károly szakmai-filológiai tekintetében is minőségi munkát végzett: nagy invencióval, körültekinthető gondnal és szakértelemmel derítette fel a kézirati hagyatékat. Annak közzétételeiben nemcsak a veresszövegekre volt tekintettel, hanem a fordító magyarázatait s jegyzeteit is hiánytalanul közli, amelyek élesen megvilágítják a fordító történelembölcsészeti álláspontját. E szerint a magyar és a szerb nép lelki kongruenciája az elmúlt évszázadok többségére nézve e népek pozitív viszonyában gyökerezik, továbbá abban, hogy a magyarság nemzettestében a finnugor és török elemeken kívül a szláv etnikum is jelen van, s ez nem csupán élettani-fajbiológiai komponens, hanem a mentalitás kialakulására nézve sem mellőzhető összetevője a nemzeti karakternek. Az ebből az etnikai amalgámból sarjadt szellemiségnek a gyümölcse a szerb hősepika magyar

rétege, s ezzel értelmezhető a magyar irodalmi kultúra ösztönös vonzódása is a szerb népköltészet iránt a XIX. század első felében. A magyar történelem alakjainak, motívumainak, eseményeinek vagy színtereinek a jelenletét a szerb népköltészetben nem lehet tehát szokványos módon a hatás, az átvétel, az influencia, a fizikai és térbeli érintkezések tényeire szűkíteni, mert ennek belső, alkati okai is vannak, s ezek kihatnak az egész szellemi organizmus működésére.

4) Úgy vélem, ez az intézeti kiadvány nem csekély mértékben járul hozzá, hogy felismerjük Vajdaság endogén, belső fejlődésű kultúrájának szellemi tartalmait, elősegítsük önismeretünket, még akkor is, ha a fordító tételeit nem tesszük magunkévá. Idézni szeretném végül azt a tanulságot, amit Jung Károly von le a maga és az olvasó számára e csupán filológiai látszó munkából, mondván, hogy az említett kulturális csereforgalom letéteményesei „lettek legyen akár hírlapírók, disznókreskedők, szatócsok vagy éppen alispánok, általában legalább még két nyelvet bírtak, ittenit, a saját anyanyelvük mellett. Érhették tehát, hogy e boldog időkben egymás művelődési értékei iránt is mélységes tisztelettel viseltettek, s egymás értékeit saját nemzetük felé is közvetíteni kísérelték meg, többek között éppen a műfordítás által.”

Szeli István



## CSORBA BÉLA: TEMERINI NÉPHAGYOMÁNYOK

Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1988

Csorba Béla 15 munkatársával gyűjtötte össze Temerin kubikus népének tárgyi és szellemi hagyományát. A monográfia 15–20 év lelkes munkájának gyümölcse.

A monográfiából megismerhetjük az utóbbi 100 év és a már csak emlékekben élő múlt jellemzőit, a temerini egyszerű ember életét, életvitelét, gondolkodásmódját, erkölcsi nézeteit, viselkedési normáit, a világról, az emberekről, a vállalt és gyakorolt értékrendszerről vallott nézeteit, szellemi és folklórtermékeit: a régi gyűjtők lelkesedésével és céltudatosságával gyűjtött még élő hagyományt, a még itt-ott lappangó szokásokat, hiedelmeket.

A gyűjtőmunka során szembetalálkoztak azzal a megcáfolhatatlan ténnyel, hogy a hagyományos falusi élet felbomlása a népköltészet, a népi kultúra, a tárgyi világ átalakulását eredményezte. Az, ami a gyűjtő hangszalagjára, jegyzetfüzetébe került már más, mint ami régen volt. Egészen természetes, hogy napjainkban sokszor csak törekedés, hiányos, esetleg megváltozott hagyományanyagra bukkan a kutató. A folklórt, de a népi kultúra többi ágát is életelő közösség ugyanis nem statikus, a fejlődés, a változott körülmények, a gazdasági, társadalmi, művelődési viszonyok változása hat rá. A normarendszerek is meglazulnak, a közösség elvárása is, ízlése is megváltozik, ez pedig hat az alkotókra és az alkotásokra. De működik a feledés is! Az emberi emlékezet megtartó képessége nem korlátlan, érvényesülnek a feledés törvényei, töredékké válik a hagyományanyag, a mese, a ballada, a szokás forgatókönyve, keverednek a szokások, a hiedelmek, mint Temerinben is tapasztalhatták a gyűjtők. (Összekeveredett a garabonciás diák és a táltos alakja, cselekménye, szerepe, az András-napi szokáscselekmények sora inkább Lucához kapcsolódik.)

Az utóbbi időben bekövetkezett kultúraváltás eredményeként a hagyományörző szerep a társadalmi osztályhoz (parasztság) kötöttség mellett Temerinben is a generációhoz (az idősek korosztálya) kötöttséget kell tudomásul vennünk. A hagyományt hajdan aktívan ápoló, gyakorló földműves réteg idős tagjai hfvák még élő emlékezetük mélyéről a hajdan nagyon összetartó csoport, a falu „egyszer volt” világát, szellemi és tárgyi világának emlékeit.

Temerin példája nagyon szépen szemünk elé vetíti azt a megdönthetetlen tény is, hogy századunk második felében a tradíció, a hagyományozás szigorú modelljeinek, követelményeinek való engedelmesség megszűnt, a közösség társadalmi ellenőrzésének, fékezőerejének gyöngülése ízlésváltozást hozott, és ami igen feltűnő, az egyéni fantázia szülte változtatások, szabálylazítások érvényesülnek. Megbomlott pl. az énekmondóhagyomány is. A gyűjtött anyag tanúsága szerint nők is énekelnek kimondottan férfi repertoárba tartozó betyárballadákat is. Ugyanakkor nemcsak a romlás, a szegé-

nyedés tűnik fel a szövegek olvastán, hanem a teremtő mozzanat is. A lokalizálás törvényének megfelelően az általánosan ismert betyárballadák közül néhány sajátos temerini lézekkel, színekkel gazdagodott. A mesék világa, a hősök szemlélete is mintha a temerini embereké lenne. Csorbáék nemcsak a régi világ még élő emlékeit keresték, hanem regisztrálták az újat is mind a szellemi termékekben, mind a tárgyi világban.

Mit tartalmaz ez a több éves terepi, magnetofonos gyűjtés, irattári kutatás alapján megírt mű? Megismerjük Temerin múltját, a telepítést, a telepések nyelvjárásának főbb sajátosságait. A történelmi áttekintés után a gazdasági élet, közelebbről a földművelés, az állattenyésztés, az ezekkel összefüggő kisépítési, háziipari mesterségek, a kubikosság került sorra a megfelelő szak kifejezések használatával. Külön fejezetet kapott az étkezés, a viselet leírása. A szellemi világ, a népszokások, a hiedelmek, a népi gyógyítás, majd a népi költészet termékei (16 mese, 13 ballada, 26 népdal dallammal, 5 vallásos ének) gazdagítja tudásunkat Temerin népéről. A könyv nyomán előttünk él, lélegzik a temerini közösség hétköznapi és ünnepi életével, szokás- és hiedelrendszerével, tárgyi világával, a népi tudás emlékeivel.

A kiegészítő melléklet, a tájszók jegyzéke, a jegyzetek, a fényképek, rajzok, a bibliográfia nagyban segíti az olvasót.

Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy Csorba Béla és társai emléket állítottak szülőfalujoknak. Munkájuk krónika is, tudományos igényű mű is, a temeriniak számára pedig kedves olvasmány.

**Penavin Olga**

## ÁGOSTON MIHÁLY: RENDSZERBOMLÁS?

Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1990

Egy nyelvvelő tanulmányhoz, amely már maga is egy nyelvállapot, nyelvhasználat kritikája, vagyis viszonyított mű, lényegében két úton közelíthetünk. Vagy vizsgálatának szempontjaival azonosulva, belülről a vizsgált jelenségek felé haladóan, vagy pedig magát a normatív szándékú művet is a tágabb összefüggésekbe helyezzük, ahonnan már nemcsak a nyelvi gondokra, bajokra, hanem a kinagyító, elrendező „optikára” is rá lehet látni.

A nagyobb összefüggések két irányban teljesíthetők ki. A megjelenés közegét képező *Nyelvvelő füzetek* c. sorozat felől egyrészt, másrészt pedig az Ágoston Mihály-i nyelvvelés elveit, módszereit megkövonalazva.

A *Nyelvvelő füzetek* sorozat hét évre és öt műre (az utóbbi nem valami impozáns szám) tekinthet vissza. 1984-ben indult a jugoszláviai magyar nyelvet a szűkön viselők által oly sokszor elsiratott *Nyelvvelő* c. melléklet kései, megváltozott jellegű örököséiként. Ez a forma már nemcsak apró vétségek népszerűsítő színvonalú körültekintésére alkalmas, már nem csupán a mindig lépéshátrányos reflexiók fóruma, noha bizonyos mértékben az egyes kötetek időszerű problémakörökből jönnek létre, és oda is hatnak vissza.

Ami Ágoston Mihály – nevezzük így – alkalmazott nyelvészeti tevékenységét illeti, arra a nyelvvelés mindősítés egymagában nem elegendő. Amint ugyanis ebben a gyakorlatban szemernyit is elmozdulunk, nem *nyelvvelést*, hanem *nyelvveléseket* találunk, amelyek csak tárgyukban azonosíthatók, sőt maga a magyar nyelvvelés is speciálisan magyar művelődéstörténeti sajátosság, például a francia, német vagy a délszláv nyelvek hagyományainak viszonylatában. Másrészt a magyar nyelvészetben belül is fölfölbukkantak az egyetlen és egységes norma létét, öröklését kétségbevonó nézetek, amelyek elmosás a pozitív és a negatív jelenséghatárt (a norma az, amit a többség használ). És még nem is szólunk a számonkérő, a didaktikus, a humoros nyelvkritikákról, pedig már a politikai színezetű nyelvvelés is bekérezkedik sajtónkban, közéletünkbe.

*A Rendszerbomlás?* előszava, utószava a lehetséges modellek közül többet fel is vet, mások mellett ki is áll elvben, gyakorlatában. Jól látja meg, miként telstődhet a nyelvjavítás szándéka és szerepe mögöttes tartalmakkal, emberi viszonyokkal, még „lappangó uralomvággal is”. Hogyan fordulhat a jó szándék is fonákjára, hogyan válhat a nyelvvelő írás rossz példává, akár úgy, hogy kedvenc hibákra vadászik, s a többit „futni hagyja”, mintha, Németh László szerint, a Pintér Jenő-féle *Nyelvvelő* könyvből csak egy-egy lapot tépett volna ki, akár úgy, hogy maga is vét.

A részek, részletek mozaikkockái mellett vagy helyett a hibákban is felsejlő egészet, *a rendszert* próbálja Ágoston Mihály megcfozni, azonnal két összefüggésben: az álló-

mány és rendszer, illetve a használatra, értésre képesség, a nyelvi kompetencia kétarcúságában. A rendszerbomlás tényét vagy kétségét (ezért a kérdőjel) is természetesen az utóbbi értelemben érzékeli, érzékelteti, miközben a rendszerfogalom körét messze a grammatika, struktúra határain túlra terjeszti ki: a kiterjesztés, gondolkodásmódra, az anyanyelvvél szembeni értelmi, érzelmi magatartásra.

Ebből a nézőpontból fogalmazódnak meg a további kérdések is: Lehet-e ösztönös, vagy csak tudatos a jó anyanyelv-ismeret? Milyen nyelveszmény, milyen nyelvhasználó képviselteti a nyelvi normát? Kitől kérhető számon a viszonylag hibátlan köznyelv? Hol kellene kezdeni a korrekt nyelvhasználat alapozását és mennyi pozitív mintával? Kikből toborozható a nyelvművelő ráhatás közege, s hogyan valósítható meg ez a befolyásolás?

A kérdések egy részére a Rendszerbomlás? egyértelmű válaszokat ad. A nyelvjavító befolyásolást vállalókban a nyelv tudatosított rendszerének kell élnie, amelynek bajait, zavarait szerzőnk a hagyományok nyelvészeti, ortológiai fogalmak rendjében tekinti át, két eljárás harmonikus illesztésével. Mindenhol jelen van az évtizedeken át a mások, a környezet nyelvi megnyilvánulásaira figyelő nyelvművelő rendszerből kiinduló, oda vissza térő tapasztalata, de az aktualitásokra figyelő elemző is, hiszen a kötet a *Kilátóban* közölt heti tanulmányokból állt össze. Ezeknek köszönhetően a közölt elemzések, frások szerkezete világos: *Írásmód* (a Szabályzat XI. kiadásával kapcsolatos változások); *Kiejtés*; *Grammatikai jelenségek* (névelők, névutók, igék, birtokos szerkezetek); *Nevek*: (család- és asszonynevek) *Szólásfélék*; *Fordítás* (pl. a *dolgozók* és a *polgárok* tartalmi túlkrözéshez tartozó témaköre, amelynek vitája sajtónkban is felbukkant).

A felvethető, felvetett kérdések közül sok nyitott, válaszolatlan. Abban a szerzővel egyet kell értenünk, hogy a hiányérzetből fakadó nyelvi vívódásaink akkor érnének véget, ha részben vagy egészében magyar közéletünkhöz anyanyelvi köznyelv is tartoznának. Viszont ki és hogyan teremthetné meg ezt a köznyelvet? A nyelvész, egy szűkebb értelmiségi csoport kezében lenne ilyen instrumentum? A közéletünkhöz kellene-e jó köznyelv, vagy éppen az anyanyelvi köznyelvhez eleven, a nyelvet csiszolató közélet? Ez nem csupán inverziós, szórendező játékok.

Papp György

**BOSNYÁK ISTVÁN – GEROLD LÁSZLÓ – THOMKA BEÁTA: OLVASÓKÖNYV**

a középfokú oktatás és nevelés I. osztálya számára,  
Tankönyvkiadó, Újvidék, 1987

**BORI IMRE: OLVASÓKÖNYV** a középfokú oktatás és  
nevelés II. osztálya számára, Tankönyvkiadó, Újvidék, 1988

**BORI IMRE: OLVASÓKÖNYV** a középfokú nevelés és  
oktatás III. osztálya számára, Tankönyvkiadó, Újvidék, 1989

**SZELI ISTVÁN: OLVASÓKÖNYV** a középfokú oktatás és  
nevelés IV. osztálya számára, Tankönyvkiadó, Újvidék, 1990

Babits Mihály az Irodalmi nevelés című régi tanulmányában, amelyet fogarasi diákjainak írt 1909-ben, azt mutatja meg, hogy „miért lett az irodalmi nevelés, s miért marad, az emberi szellem minden nevelésének tengelye.” Hogy az irodalmi nevelés, leginkább pedig a stilisztika és retorika, a század elején még valóban a szellem művelésének középpontja volt, aligha vitatható el. Ám hogy Babits jóslata, miszerint így is marad, mostanára, a századvégre bevált volna, nagy kérdés. Az irodalmi nevelés az elmúlt évtizedek során lépésről lépésre visszakozott az egyre erősödő szakmai követelmények hatására és a fokozódó ideológiai nyomás miatt. Olyannyira, hogy mostanára olyan megtűrt része csupán az agyonszakosított középiskolai-oktatási rendszernek. Hogy eközben mire tartozik az emberi szellem nevelése, ezt aztán senki sem kérdezi. Mert hogy minek a szellem a szakmához...

Mondani sem kell, a Magyar Tanszéken másként gondolták és másként gondolják ma is, nem úgy mint az éppen soron levő reform mindenkori iskolamesterei. Úgy gondolják és úgy gondolták, miként Babits a századélelőn. Mert tudják, hogy ez a stúdium, Babits szavaival: „Egy oldalról gondolkodni, más oldalról beszélni tanft, a szó legtágabb értelmében.” S mostanában mit kellene a szellemnek jobban tudni, mint „gondolkodni és beszélni”?

Az irodalmi nevelés ilyen értelmezése adhatott kedvet a hatvanas években Bori Imrének és Szeli Istvánnak, a haláláig velük tartó B. Szabó Györgynek is a mindmáig emlékezetes, s akkoriban nemcsak középiskolai szintű irodalmi tan- és olvasókönyvek megírásához; a minden középiskolai osztály számára két kötetből álló *Az irodalom élete* és *Az irodalom könyve* című kiadványokról van szó, jeles középiskolai nemzedékek mindennapi olvasmányáról. E „tankönyvekről” Sinkó Ervin írt annak idején értő és elismerő cikket a *Híd*-ban.

Az elmúlt években folytatódott az akkoriban megteremtett középiskolai irodalmi tankönyvírás hagyománya a Magyar Tanszéken. A középiskola első osztálya számára

most Bosnyák István, Gerold László és Thomka Beáta írták meg az Olvasókönyvet, és a második és a harmadik osztály számára Bori Imre, a negyedikest pedig Szeli István. Mondani sem kell, hogy a hatvanas években képest egészen más körülmények között. Most már az ún. egységes törzsanyag árnyékában, szigorú előírások, kijelölt írók és kijelölt címek keretében. Vagyis sokkal kevesebb önállósággal és a kihagyottak jó nagy jegyzékével tarsolyukban. A szerzők megoldásai mégis tartalmasak. Leginkább a szövegbe iktatott utalások, hivatkozások, felsorolások és nem egyszer a rejtett értékelések eredményeként. Az előírásokkal megszabott korlátok ellenére is hasznos Olvasókönyvek ezek, melyekben sok minden nem a szerzőket, inkább az előírások kifundálóját minősíti. Ezen Olvasókönyvek értéke, hogy szerzőik minimálisra csökkentették az ideológiával agyonnyomorfított „irodalmi neveléssel” szembeni nem irodalmi elvárásokat és így sikerült megőrizniük azt az alapvető tapasztalatokat, miszerint az irodalom mégis művészet, stilisztikai és retorika, nem pedig kétes értékű tétel a politikai nyomorgatás eszköztárában.

Éppen ezért, ha jó kezekbe kerülnek ezek az olvasókönyvek, s miért ne kerülhetnének jó kezekbe, akkor valóban az irodalmi nevelés eszközei lehetnek, a szellemet művelhetik, gondolkodásra és beszédre taníthatnak jobb sorsa érdemes középiskolai tanulókat, akik végül mégis megtudják tán, hol van Fogaras, ahol Babits Mihály gimnáziumi tanár volt és az Irodalmi nevelés című tanulmányát írta ottani diákjainak.

**Bányai János**

## PAPP GYÖRGY – PATÓ IMRE – VAJDA JÓZSEF: MAGYAR NYELV ÉS KIFEJEZŐKÉSZSÉG FEJLESZTÉSE A KÖZÉPFOKÚ OKTATÁS ÉS NEVELÉS I–IV. OSZTÁLYA SZÁMÁRA

Tankönyvkiadó Intézet, Újvidék, 1989

1985-ben a középiskolai rendszer restaurációjakor szükség mutatkozott arra, hogy egységes nyelvtankönyvvel elégítse ki az oktatási rendszer a középfokú képzés anyanyelv-tanítási igényeit. Az előírások *egyetlen* tankönyv kiadásával akarták megoldani azokat a sokrétű igényeket, amelyeket az említett oktatási fokozat támasztott. Akik vállalkoztak a feladat megoldására, tisztában voltak a munka összetettségével. Éppen ez a tudat késleltette a tankönyv megjelenését 1989-ig.

A szerzők közül ketten gyakorlott tankönyvírók: Vajda József az általános iskolák, szakmunkásképzők, technikumok számára írt nyelvtankönyvet. Valamikor, a távoli hatvanas években Szabadka Októberi Díjjal jutalmazta tevékenységét. Pató Imre 1975 után kísérletező kedvével keltette fel a figyelmet. Papp Györgyöt viszont ebben a tankönyvben nem kötötték hagyományok, szabadon kezeli azt a nyelvtudományi anyagot, ami közvetleni óhajt a középiskolás fiatalság felé.

Szükség volt tehát a tapasztalatra, kísérletező kedvre és újítási szándéokra. A közoktatásügyi hatóság ugyanis egyetlen nyelvtankönyvvel óhajtotta megoldani különböző szakmai fokozatok, irányzatok nyelvtanítási igényeit. Nem sokkal a tankönyv megjelenése után megváltozott a tanterv. Így azok a tényezők, amelyek bonyolították szerzőink munkáját, kedvező előjelet nyertek, mert az egységes nyelvtankönyv továbbra is használható középiskoláinkban!

A magyar nyelvű középiskolai osztályok többnyelvű környezetben működnek. A szerzők nem feledkeztek meg erről a tényről, és a nyelvhasználat fejlesztésében gyakran utalnak a másik nyelv azonos, hasonló vagy eltérő jelentégeire, fogalmaira. Ezzel az eljárással több kérdés sikeresebb tisztázását érik el, pl. hogy minden nyelv természetes jelrendszer, a nyelvek kölcsönös ismerete világosabbá teszi az anyanyelv működési szabályait is.

A hagyományos leíró nyelvtan anyagának feldolgozása sem volt könnyű feladata a szerzőknek. Világosan meg kellett határozniuk azt az új ismeretrendszert, amellyel az általános iskolai anyag bővült, másrészt a tényanyag ismeretét a nyelvhasználat fejlesztése szolgálatában kellett állítaniuk. Mindezeket a törekvéseket következetesen megvalósították úgy, hogy a tanulók életkori sajátosságaihoz méretezetten beleszórták az új nyelvészeti felismeréseket (Pl. Deme László nézete az egyszerű mondat szinteződéséről, amelyet 1966-ban tett közzé, természetes elemét képezi tankönyvünk mondattanának).

Teljesen új elem nyelvtankönyvünkben a szemiotikai, kommunikációelméleti és szövegtani rész. Ezek a fejezetek képezik azt a törekvést, hogy a tanítás bizonyos lépésháttárral ugyan, de kövesse a tudományos felismeréseket. Ezek megírása, tananyag tétele bonyolult feladatok elé állította a szerzőt. Több esetben az ismeretek szintézisét is meg kellett teremtenie, majd azt a tanítás szintjének megfelelő világos értekező szöveggé kellett formálnia olyan gyakorlatrendszerekkel, amelyek az elméleti ismereteket a nyelvhasználat szolgálatába állítják.

Általában szokatlan, ha tankönyvekről a külföld is megemlékezik. Középiskolai tankönyvünkkel ez történt. A Magyarok Világszövetsége folyóirata, a Nyelvünk és Kultúránk behatóan elemzi a kiadványunkat. Sőt észrevételei megszűlelendők is. Nevezetesen az, amit a tanárok továbbképzésével kapcsolatban javasol. Tí. az idősebb magyartanárok egyes részterületekkel az egyetemi képzés keretében sem ismerkedhettek meg. Lényegében csak azt tudják, amit a tankönyv tartalmaz. Ez viszont nem elég, hogy sikeresen taníthassák a középiskolában. A továbbképzési rendszer keretében tehát gondoskodnunk kell arról, hogy ismereteiket kiegészítsük. Többek között azzal is, hogy a közlés és fogalmazásról szóló rész nem lecke, hanem készségfejlesztési folyamat, amely átcsövi a tanulmányi idő 3-4 évét.

Nemcsak tartós értékű tankönyvet mutatunk be. Ez a kiadvány alkalmas lenne arra is, hogy a jugoszláviai magyarság szélesebb néprétegei is használhassák. Mindenki, aki érdeklődik a nyelv, az anyanyelv iránt, megbízható kézikönyvként használhatja.

**Horváth Máttyás**



## KERESZTURY DEZSÓ: MINDVÉGIG

Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1990

Bármennyire igyekszem, sehogy sem sikerül arra bírnom magamat, hogy Keresztury Dezső Arany-monográfiájának<sup>+</sup> mérlegelését, akár csak bemutatását is, csupán szakmai feladatként fogjam fel: szigorúan a könyv tényanyagára, szerkezeti felépítésére, részének arányára szorítkozzam; az Arany-kép hitelességének a kérdését firtassam, figyelmeimet a portréfestő technológiájára, ecsetkezelésére, színeire, árnyalóerejére – munkája összehatására összpontosítsam. Olvasás közben egyre azt veszem észre, hogy a monográfia lapjairól nem a költő tekint rám, hanem a könyv szerzője; az ő hangját halom, az ő gesztusait látom az idők és terek távolán át. Sietve teszem hozzá: korántsem az ő hibájából, ha ugyan egyáltalán valamilyen hibáról lehet itt szólni. Persze ez alig válhat dicséretére egy olyan értekező írásműnek, amelynek köztudomásúan az a legfontosabb ismérve s egyben követelménye is, hogy vizsgálata tárgyát a tudomány objektív eszközeivel s elfogulatlanul elemezze, kizárva az ábrázolásból minden alanyi mozzanatot, ami a tárgyszerűség rovására lehet. S ugyancsak ilyen tárgyszerűnek kell lennie a portréről alkotott értékelésnek is. Mentse azonban e sorok írójának alig menthető alanyi hangvétele, hogy számára Keresztury monográfiája nemcsak „szöveg”, ő maga pedig nem pusztán „a szerző” a szó hűvös-közömbös hangulati együttthatójával, hanem olyasvalaki, aki a recenzens szakmai indításához, irodalmi és esztétikai szemléletének kialakításához elhatárolóan fontos ösztönzésekkel járult hozzá. Kevés híján fél évszázaddal ezelőtt abban a szerencsés helyzetben lehetett ugyanis, hogy a Horváth János nevével fémjelzett proszeminárium éppen Keresztury Dezső kalauzolásával ismerkedhetett a régi magyar irodalom jeleinek nemcsak szövegeivel, de lelki formájával, szellemiségével, egyéniségük jegyeivel is. Az ő olvasatukra tanított a szó mindkét értelmében: nyelvi megnyilatkozásuk stílusformájának és szemantikájának az ismeretére, de szavuk lexicális jelentésén és alaki sajátosságain túl emberi tartalmaik fölismérésére is. Távol álltak tőle az iskolamesteri sémák, a métier fásult rutinja és módszertani kimértsege, annál inkább áthatotta a tárgyból merített alkotói ihlet, ami egyetemi óráin spontán beszédfordulatainak oly sajátos szint kölcsönzött. Akkor talán még ő maga sem volt egészen tisztában azzal, hogy a Horvát-szeminárium az elme és a szellem olyan műhelye és gyakorlótere volt résztvevői számára, amely az elkövetkezett évtizedek alatt a lélek és az értelem legkeményebb próbái ellen is több-kevesebb védettséget nyújthatott. Mert ha csak a maga területén, módján és eszközeivel ugyan (elsősorban az irodalomnak mint autonóm tudatformának az elfogadtatásával), mégis a független értékelés és ítélalkotás igényére nevelte, s talán a szellemi elnyomorodástól is sikerült megóvnia az ordas időkben.

Mindennek a fölídézését az teszi lehetővé, hogy a véglegesen megformált, „szöveggé” lett Arany-monográfiában is az „olvasat” másodikul említett jelentését érezzük

hangsúlyosabbnak. Benne ugyanis nem Arany költészetének a rendszertana, versstruktúrája, alaki jellegzetességei kerülnek előtérbe, hanem a költő lelki formája, erkölcsi világa, magatartás-változásainak oka és értelme.

Korántsem állíthatjuk, hogy az Arany-opus korábbi megközelítéseiből teljességgel hiányzott ez a szempont, mint ahogy másfelől azt sem, hogy Keresztury e munkája elhanyagolja a pusztán poétikainak tartott aspektusokat az elemzésben, vagy hogy az életrajzi mozzanatok, a külső pályakép részletei annyira ránehezednek a monográfia koncepciójára, hogy – mint Voinovich Géza Aranyról írt nagy művében – akadályozná a spirituálisabb megközelítést. De éppen ebből adódik a kérdés: mi az, ami megkülönbözteti Keresztury munkáját elődeiétől s egyáltalán másokétól, ide értve a költővel foglalkozó legújabb szakirodalmat is. Hol a helye, melyek a műfaji jellegzetességei és ismervei, módszertani eljárásának és szemléletmódjának a karakterisztikumai?

Ő maga adja meg a választ a valószínűleg benne is nyugtalankodó kérdésre azzal, hogy művét „esszémonográfiának” nevezi, ami világosan utal az alany és a tárgy találkozására, a szóösszetétel mindkét tagjának arányos jelenetésbeli részvételére az új minőség tartalmi sajátságának a megnevezésében. Majd kissé részletesebben is kifejti, mit ért ezen az alkalmi összetételén. A stílusosan *Előhang*-nak nevezett bevezetőjében írja: „Nem szakkönyvet akartam írni hanem emberi, társadalmi, művészi fejlődésrajzot.” Már az 1966-ban megjelent „S mi vagyok én?” c. könyvében is hangoztatja: nem célja, hogy újra tárgyalja a teljes Arany-problémakört: „... nem az a dolgom most, hogy erről a tárgyról szabályszerű tudományos monográfiát írjak...”, hanem arról a szándékáról beszél, hogy a Művet a kor, az egyéniség, s a közösség hármass megvilágításába helyezze. Következésképp tehát egyedül arra lehet jogunk, hogy munkáját önmaga mércéi szerint és szabatosan megfogalmazott szándékai alapján minősítsük. Etikai érzék híjáról vallana, (mint ahogy egy-két kritikai jegyzetben vall is) annak a számonkérése, amire a szerző nem vállalkozik. Egy személyiség-elvű monográfia iránt ugyanis bajorosan támaszthatók olyan igények, hogy anyagát egyetlen aspektus szerint rendezze, akár a költőn (költészetén) kívüli tényezők fontosságára, akár a műközpontúság elveire hivatkozók elvárásai vagy erőszaktelevői felől jelentkeznek is azok. Ezzel talán már jeleztük is a lehetséges fenntartások két változatát, amellyel ennek az impozáns munkának számolnia kell a legtűrelmetlenebb iskolák számonkérőszékei előtt. A monográfia valóságos értékei azonban nem a kisajátítási szándékok elhárításában, a „negatív programban” rejlenek. Keresztury jól tudja, hogy nem létezik olyan kizárólagos modell, amelynek a birtokában az adott tárgyra alkalmazva választ adhatunk a világ költői megfogalmazásából eredő minden kérdésre. Különösen így van ez, ha az interpretáló maga is költő, akinek a válaszaira kevésbé az ítélet egzakt bizonyossága a jellemző, mint inkább az, hogy maga is kérdez, tovább gondolja a kérdéseket vagy erre készíttet másokat is. (A magunk részéről egy ilyen mozzanatra térünk ki: a költő irodalomszemléletére, illetve annak prezentálására a könyv lapjain.) Keresztury Arany-obszervációit, költészetének személyes élményként való megélését, valamint annak tárgyi formába való foglalását mégis a feloldás, a felszabadító funkció tekintetében értékeljük elsősorban: az idők folyamán ráhordott esztétikai, politikai, világnézeti, filozófiai s egyéb eredetű idegen anyag vastag alluviális rétegétől szabadítja meg az opust, fellazítja az ábrázolás szobormerevségét, s felrisszti színeit. Az Arany-örökség ugyanis szinte tegnapig tartó érvénnyel nemzedékek egymás-

utánja számára volt kánon és kinyilatkoztatás, mintakép és előírás, zsinórmérték és útjelző, a költő pedig állócsillag a magyar poézis egén a bolygók, az üstökösök és a meteorok között, ahogy irodalmunk asztronómusai kijelölték a helyét az égi mappán. Négyesy a magyar stilisztikát építi a Toldira (noha Arany írta az Ószikéket meg a karcsú „sőhajverseket” is); Gyulai a magyar poétikát, a nemzeti költészet törvénykönyvét alkotta meg verséből, nem méltatlanul, de már időszerűtlentül, mert a parnasszisták meg a szimbolisták már másfelé vették útjukat Európában. (Keresztury tudja, hogy Arany modern, „autonóm” költészetet teremt, „amely az alkotás alapkérdéseiben teszi kortársakká Aranyt és a nagy európai moderneket”, noha alig tudhatott róluk.) Voinovich Géza még a harmincas években is költészetünk kimeríthetetlen tárházát látja művében: „Óra hivatkozik a nyelvész, munkájából veszi példáit a stilisztika, verstan, poétika; megállapításait hirdeti az irodalomtörténetről, tanul tőle a műbíráló és esztétikus, fordításai és erről adott tanítási leckék a műfordítóknak.” (Keresztury a „lélekömlés” versbeli „szabad csapongására”, „disszonanciájára”, „törmelékességére”, az élmény személyesen kavargó „asszociációs fény-árnyék kódéré”, „villódzására” figyelmeztet, mint korántsem mintaszerű elemekre.) Péterfy Jenő és Riedl Frigyes tanulmányaiban már majd fél évszázaddal Voinovich előtt feltűnnek ugyan olyan vonások is a változhatatlannak hitt portrén, amelyek bizonyos mozzanatokban eltérnek a fenti sémától (epikájának rejtett lírizmusa a „lelki katasztrófa” iránti érzékenysége, pszichológizmusa stb.), de az összkép továbbra is őrzi a szabványos vonásokat. Még a Nyugat első nagy nemzedékének esztétikai palotaforradalmá sem tudta megmásítani az Akadémia és az iskolák által kodifikált költői jellemképet. Jóllehet paradoxonként hangzik, Adyék mégis többet tanultak tőle, mint valamennyi tehetségtelen epigonja, mert poézisének éppen azt a rétegét hozták felszínre, amelyre Gyulai iskolája mint a nemzet költőjéhez méltatlan, majdnem restellini való bagatellre tekintett a reprezentatívnak tartott epikával szemben. A „tempózó” Arany ellen berzenkedő Ady szava érte s nem *ellene* hangzik, a nemzeti rezervátumból való kimentése érdekében. A lírikust perli vissza; a hős pózba merevíttet eposcia-író helyébe a „visszatartott, önmaga előtt rejtetegetett lírikust” állítja, aki „boldogabb ember lett volna, ha nem Etelékék és Budák által, de önmaga által s önmaga belső eposzaival nyilatkozhatik”. De még így, parádés szerepére kárhóztatva is csak köszönet illeti, mert noha „az ő birtokán évtizedekig csupa gaz termett a kis bérlők lelketlensége miatt, azért is Aranyé a hálánk. Mi várt volna irtásra, s mi adott volna forradalmi reakcióra okot s mi csinálta volna meg a fiatal Magyarország irodalmát?” Másféle megközelítéssel ugyan, de Babits is az epika kérge alatt rejtőző szenzibilis lelket fedezi fel benne, a „betegesen abnormis zsenit”. Egybevág ezzel Kosztolányi felfogása is az Ószikék költőjéről, akinek a verse „a fájdalom mosolyát és görcsét, az elfojtott sikolyt és az utcalármát, az idegrendszerek bomlását” fejezi ki. A „népnemzeti” Arany reviziója azonban nem ebben az irányban folytatódott, hanem egy neokonzervatív szemlélet jegyében, az osztálybarcos „népi-plebejus” ideológia és a szocialista-realista esztétikai verdiktje alapján, amelynek modelldarabja a Toldi-centenáriumra időzített Lukács-tanulmány. Ez az interpretációs minta az önálló Arany-vizsgálat több évtizedes benuulásának lesz az előidézője az akadémiai irodalomtörténeti munkálatokról kezdve az iskolai olvasókönyvekig, sőt függetlennek látszik a vasfüggönyös ideológia behatároltságaitól is. Kuriozus példája lehet ennek a magát a zsdanovi irodalomszemlélet kényszereitől mentesnek deklarált jugoszláviai

magyar irodalomoktatás fórumának egy módszertani eligazítása, amely a negyvenes évek két nagy epikai alkotásának iskolai értékelésére ad utasítást: „János vitéz és Toldi is annak az új, feltörő társadalmi osztálynak a vonásait, gondolkodásmódját és erkölcsi tulajdonságait idézik elénk, melyek a dolgozó és elnyomott parasztságban rejlenek. Ennek az elnyomott és kiszákmányolt osztálynak a felszabadítása »emberré levése« – csak akkor következhet be, ha a fennálló társadalmi rendszert felszámoljuk, ha a feudális társadalmi viszonyokat megszüntetjük, ha a paraszt gazdasági és politikai elnyomatásának minden formája ellen állást foglalunk.” Ugyanitt olvasunk az Őszikékről a következőket: „Itt jutott el Arany a feudalizmusban belenövő kapitalista társadalom belső ellentmondásainak átfogó költői ábrázolásáig.” Nemcsak az idézett mondatok, hanem a szöveg egésze az a hivatkozási alapja és fogalmi készlete is, az esztétikai tudat nagyfokú deformáltságának a példája, s annak bizonyítéka, hogy az ideológiai fogantatású esztétikai gondolkodás genetikai rendellenességeiről van szó, amit nagyvonalú politikai deklarációval nem lehet orvosolni.

Érthető tehát, de aligha igazolható az az indulatosság, amellyel az új irodalomesztétikai irányzatok mai jugoszláviai hívei is elutasítják az olyan eljárásokat az opus értelmezésében, amelyek nem pusztán a versszövegből indulnak ki, s nem azt ismerik el egyedül a nyelvi műalkotás valóságának, hanem genetikusan is hivatkoznak az irodalmi jelenségek megközelítésében. Így kerül szerzőnk az esztétikai elvek üllője és kalapácsa közé: míg a MTA irodalomtörténete 1966-ban fejeződjével írja róla, hogy nem jut el „a társadalmi igényű elemzésig: mint Horváth János, ő is megáll a milliárd-rajz és a pszichológiai elemzés határainál”, addig a szöveg belső összefüggéseinek vizsgálatára is immanenciájára figyelő esztétika szószólói azt vetik a szemére, hogy „nem irodalmi kérdések részletezésével” foglalkozik, elhanyagolja a költészettani mozzanatokot, „külső eseményekhez köti a pályafordulókat”, (annak ellenére, hogy Keresztury számára a társadalmi és a történelmi tények csak mint a költészet aspektusai fontosak), s hogy mindennek következtében „... egy tömbből készült, nehézkes, rendszertelen, a régi iskola talaján álló s a modern irányzatot csak felszínesen érintő monográfiája nem alkalmas egy korszerű Arany-kép felvázolására”. Nehéz ezek után nem arra gondolni, hogy az eszmei kényszerek ellen tiltakozó dezideologizálás új ideológiák csapdait rejti magában, Sartre szerint egyenesen a dehumanizálódás veszedelmeit. A közegéből kiemelt, az attól leválasztott, légritkított térbe került alkotás körül ugyanis szükségszerűen zsugorodnak össze a humánus dimenziók is.

A normatív esztétika körelőzményeinek e néhány példáját és az Arany-kép megújítását irányuló törekvések egy-két újabb jelenségét csak azért említjük e helyen, mert úgy véljük, az értékelési szempontok e szélsőségeivel is jelezhetjük, milyen nehézségekkel jár egy ilyen nagy vállalkozás szerkezetének, egyensúlyának, arányainak a kialakítása. Márpedig Keresztury monográfiája éppen biztos architektonikájával nyeri meg figyelmünket. Németh G. Béla mondja róla a legtalálékosabban (igaz, még csak a monográfia „egybehangolása” előtti második „menetére”, a Csak hangköre más c. részére gondolva), hogy annál „szebben megformált s teltebb szöveget az utolsó évtizedekben alig olvasott”.

Akartaianul is az elvi és az eszmei kérdések vizeire jutottunk, de a módszertaniak szükségképpen ilyenek. Mint ahogyan az irodalom „önelvűségének” látszatra semleges

fogalma is ilyen, amivel az Arany-interpretációk általában csak érintőleg foglalkoznak, holott a nevéhez kapcsolódó hagyomány-modern, nemzeti-európai, hazafias-kozmopolita alternatívák kérdéséről szólva nélkülözhetetlenül fontos ismerni Arany irodalom-fogalmának kereteit és irodalomtudatának tartalmi elemeit. Hadd mutassunk rá két merőben különböző véleményre, amely már nem csupán Arany János költői gondolkodásának a problémakörét érinti, hanem mint a korabeli magyar irodalom egészének, fejlődési tendenciájának és szellemi alkatának a jellemzése is felfogható. Horváth János Arany elhatárolóan fontos szerepét az irodalmi eredetiség – nemzetiség – önelvűség kibontakozásának a folyamatában úgy ítéli meg, hogy „kvánatosnak tartjuk ugyan, hogy irodalmunkat nemzeti eredetiség különböztesse meg más népek irodalmától, de hogy irodalmunk egészében véve a nemzeti érzelmek kifejezője, s nemzeti politikum szószólója és alárendeltje legyen: e kötelezettsége alól a szabadságharc előtti nagy gyakorlata, majd Arany Jánosé felmentette már...” Sinkó Ervin viszont még Arany költészetét is túlságosan a nemzeti gondolat alárendeltjének tartja, ami, Sinkó szerint, műve esztétikai minőségét illetően tagadhatatlan hátrányokkal jár: „... még a nagy Arany János is megfizette adóját a nemzeti életforma, az uralkodó, hagyományos vidékies korzslésnek.” A kérdés eredményes vizsgálatához nem föltétlenül programversekre, ars poeticára, netán értekezésekben van szükségünk, mint pl. a Koszmopolita költészet, a Vojtina-versek, vagy az Irányok című prózai tanulmány, mert azok múlhatatlanul magukon viselik a nyilvánosság iránti elkötelezettség bélyegét, a megszólalás közéleti embertől elvárt modorát. Sokkal beszédesebbnek tartjuk a pálya peremterületeiről való megnyilatkozásait, mert azok mentesek a költői szerepvállalás feszítettségétől, mint amilyenek pl. tanári működésének szövegdokumentumai. Ezekben nem a „mandátumos” költő nyilatkozik, s keletkezésük helye, időpontja, körülményei és „műfaja” folytán igen alkalmasak sajátos szemlélete és irodalmi tudatvilága természetének a tanulmányozására.

Arany halálának századik évfordulója alkalmából a sorok írója egy rövid cikk keretében kísérletet tett arra, hogy a nagykőrösi „tanpálya” törmelékenyagából levonjon bizonyos következtetéseket a költő irodalomszemléletére vonatkozóan. Megállapításaihoz a nagykőrösi költő-tanár Pap Károly által közzétett „irodalomtörténete” szolgált a legfontosabb tanulságokkal, noha erről a pusztán oktatási céllal készült jegyzetről maga a költő is igen tartózkodóan nyilatkozott: egy Gyulaihoz írt levelében úgy jellemezte, mint Toldy irodalomtörténeti munkáinak egyszerű kivonatát. A vázlatot még Gyulainak sem bocsátotta rendelkezésére, s terjesztését sem hagyta jóvá, pedig, mint Keresztury is mondja, ő maga állította össze. Mégis legalább két szempontból találjuk igen figyelemreméltónak ezt a sokáig kéziratban maradt munkát. Egyrészt megállapíthatók belőle Arany fenntartásai az irodalomkutatás oficiális tanterve, módszertani meghagyásai s előírt anyaga iránt, s ugyanígy a hivatalos programon végzett merész korrekciói is. Mind ez természetesen együtt járt bizonyos esztétikai ártértekelésekkel, a hagyományos irodalmi ízlés felülvizsgálatával, s újszerű minősítésekkel is. Még fontosabb azonban rámutatnunk, miben tér el felfogása a Toldy által képviselt álláspontoktól az irodalom lényegét, mibenlétét illetően: mi az, amit egyáltalán irodalomnak tart, arra érdemesít, hogy beiktassa az oktatás menetébe, mit rekeszt ki a Toldy által besorolt anyagból. Erről az oldalról nézve az Arany által szerényen Toldy „extractumának” nevezett vázlat aligha mondható egyfajta irodalomtörténeti kuriózumnak, olyanféle mellékterméknek, mint az

akadémiai titkárságával együttjáró vagy szerkesztői munkájával összefüggő frásos emlékek és életrajzi adalékok, amelyek valóban nem járulnak hozzá lényegesen a költő gondolkodásáról és szellemiségéről rajzolt képhez. Megelégedéssel tapasztaljuk, hogy Kereszturyrak erről más a véleménye: „ez az irodalomtörténeti kivonat több pusztá kivonathánál”. Hiányolhatjuk azonban, hogy nem mutat rá kellő nyomatékkal: ez a többlet sajátos módon nem abból adódik, hogy bővebben tárgyalja anyagát Toldynál, hanem éppen abból ered, hogy Toldy szövegeiről leválasztotta azt, ami a megelőző korszakban (s még Toldynál is) az irodalmi „tudalom” szerves elemének számított, de Arany korszerűbb széptana és irodalomfelfogása már kiszűrte belőle. A monográfia Arany tanári gyakorlatáról szólva beszél arról is, hogy „A tanyagot, annak fölépítését, a tanítás módszerét nagyrészt maga alakíthatta ki: a hivatali útmutatás (...) inkább csak az elvi szempontokat jelölte meg...” Ez a viszonylagosan szabad mozgástér tette lehetővé irodalomtörténeti vázlatának saját ízlését és nézeteit tükröző fölfektetését, olyképpen, hogy „abban a magyar nemzeti irodalom – főképpen a költészet – igen önálló, végiggondolt elvekre és gazdag egyéni ismeretekre alapozott fejlődésrajzának körvonalai bontakoznak ki. Ezért is oly nagy kár, hogy később, Toldy halála után, nem foglalta el a pesti egyetem magyar tanszékét. Megépíthette volna a természetes hidat Toldynak igen szélesre mért s német példákat követő anyagrendezése, meg Horváth Jánosnak a szerves fejlődés menetét követő fejlődésrajza közt.” Talán túlságosan merésznek látszik egy igénytelen középiskolai jegyzetből az egyetemi tanszék betöltésére való alkalmasságra következtetni (Arany szövege ezt objektíve sem bizonyíthatja), de teljességgel bizonyos, hogy ez a vázlat az irodalomról való gondolkodásnak egy egészen újszerű változatról tanúskodik. Ezért is támad némi hiányérzetünk a monográfia e fejezetét olvasva: Keresztury remek felismerése ugyanis így önmagában, a filológia bizonyító eljárása és a szövegszerű dokumentálás híján egyféle deklarációként hangzik. Sokkal nagyobb lett volna a hitele, ha Toldy szövegeinek (melyeknek?) megfelelő helyeivel egybevetve győzte volna meg olvasóját költőnk korszakos jelentőségű szemléleti újításáról, amely az anyanyelvűség majd a nemzeti gondolat kritériuma után a művészi ismérvekben látja az irodalmi kibontakozás további lehetséges útját. Keresztury értekezésében itt annak a hiánya érzik, amihez éppen ő szoktatott hozzá bennünket, ez pedig a tárgyi érvelés konkrétsége. Arany szellemi képe a kőrösi korszakban bizonyára plasztikusabban rajzolódtott volna ki e kérdés részletesebb taglalásával, mint baráti körének, időtöltéseinek vagy egészségi konvulzióinak leírásával.

Bevalljuk: önző módon ahhoz a sejtésszerű állításunkhoz szerettünk volna Arany leghivatottabb értelmezőjétől filológiai bizonyítékokhoz jutni, amit még 1982-ben így fogalmaztunk meg: „Az erdőt ligettől nem csupán a bennük lévő fák száma szerint különböztetjük meg. Az egyik maga az áttekinthetetlenség, aljnövényzete miatt maga az áthatolhatatlanság, a másik a gondozottság és rendezettség képzetét idézi fel bennünk. S hogy megmaradjunk e hasonlat körében: Arany szövege éppen azáltal válik ez utóbbihoz hasonlóvá, hogy igen nagy mértékben megritkul benne az aljnövényzet ...” Azt már irodalmi eleink is tudták, hogy Arany a magyar költői önkifejezés legnagyobb megújítója, s az európai formájú magyar poézis honalapítója volt a múlt század második felében, de talán még ma sem méltányoltuk jelentőségéhez méltón azt a nagy fordulatot, amit irodalmi tudatunk újáteremtése terén az ő fellépése hozott magával. Keresztury

---

koncepciója ezt is magába foglalja, ha ennek kifejtésére talán nem is mozgósítja hatalmas tudásának teljes készletét. Bőven kárpótolt azonban annak a bizonyításával hogy korunk irodalomtudományának gyakran változó frontvonalai között ma is a Horváth János által birtokba vett s tőle örökölt tartomány a legtermékenyebb talaj, amelyen ilyen dús termés takarítható be.

**Szeli István**

<sup>†</sup> Az ismertető a szombathelyi *Életünk* című folyóirat felkérésére készült.

## DÁNIEL ÁGNES: SZÓ–SZÖVEG–SZER–SZERVEZ

### A szöveg szerveződésének vizsgálata

Nyelvtudományi Értekezések 132. sz. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990

Nyelvünk szövegtani kutatása az elmúlt évtizedekben jelentős eredményeket mutatott fel. A szöveg megközelítésének sokféle lehetséges módozata rajzolódott ki, és sok részletkérdéssel kapcsolatban figyelemre méltó tanulmányok jelentek meg. Ezek sora nemrégben egy újabb kötettel gazdagodott. Dániel Ágnes három tanulmányában a szöveg szerveződésének különféle aspektusát elemzi: politikai-publicisztikai újságcikkek közös meghatározó jegyeit és szépirodalmi szövegek külső és belső tagolódásának összefüggéseit.

A különböző jellegű szövegek megszerkesztettségének olyan sajátosságaira hívja fel a figyelmet, és olyan összefüggéseket tár fel, melyekről eddig nem voltak pontos ismereteink. De nem csak ezért fontos és értékes Dániel Ágnes munkája. Azért is figyelmet érdemel, mert olyan módszert mutat be és alkalmaz, amely segítségével bármilyen szöveg szerveződése feltárható.

Dániel Ágnes, mint írja, a szöveggel a fordítás folyamatának elemzése során kezdett foglalkozni, s figyelme azért terelődött a szöveg konstrukciójának kérdésére, mert azt tapasztalta, hogy a fordításokat sokszor éppen az torzítja fel, hogy a fordító megfeleldezik a részek és az egész kölcsönös összefüggéseiről, szerves funkcionális kapcsolatairól.

A tanulmányokban nem a szöveggé szerveződés nyelvi és nyelven kívüli összefüggéseivel foglalkozik, hanem újabb szempontok szerint közelíti meg a szöveg egységes egészzé szerveződésének meghatározó jegyeit. Abból indul ki, hogy a szövegnek vannak olyan részei, szelvényei, melyek az összefüggések csomópontjai, és ezekre a szöveg különféle szelvényeiben elhelyezkedő hosszabb-rövidebb tagolt egység utal vissza és/vagy előre. Ezek a részek hordozzák a szöveg tartalmának folytonosságát, és biztosítják koherenciáját. Az összefüggéshálózat feltárásakor a szerző megszerkesztette a mondatokra vagy mondat egységekre bontott sematikus vázakat, és így módon láthatóvá váltak az előre-vagy visszautaló szövegek közötti kapcsolatok. Egy-egy szövegrendező mondat több kapcsolat csomópontjában is helyet kaphat, éppen ezért a mennyiségi mutatókból, valamint a nyelvi megjelenítés értelmének és értékének egybevetésével következtetni lehetett, hogy ezeket minőségük is kiemeli, mert erős szemantikai telítettségűek. Az így végzett vizsgálatok alapján kiderül, hogy hol és miképpen kapcsolódunk ezek a szelvények egymáshoz és a szöveg többi részéhez.

A politikai-publicisztikai szövegek gondolatközlő és kapcsolatteremtő funkciója eleve ismert, az elemzés eredményei pedig megmutatják, hogy a közlés sikere érdekében milyen eljárásokat alkalmaznak a szerzők. Többek között Széchenyi, Kossuth, Aczél



György, Pozsgai Imre szövegeit vizsgálta Dániel Ágnes. A mondatok kapcsolódását bemutató ábrákból jól látszik, melyek a nagyobb kohéziós erejű mondatok, melyik fókuszmondat, és hogy a többi mondatok közül melyek vannak velük referenciális kapcsolatban. A szöveg vázát alkotó mondatok és a cím közötti összefüggések feltárása is tanulságos, mert a cím előrevetíti a szöveg tartalmát, érzelmi-hangulati színezetét, és mert minden szövegre jellemzőek azok az eljárások és nyelvi eszközök, amelyekkel a szerző a cím és a közlés értelmi és érzelmi összefüggéseit kialakítja. Ki gondolná, hogy a tanulmány írója olyan újságcikket is talált és elemzett, amelyek címével egyáltalán nincs referenciális viszonyban a bekezdések egyike sem, és nem mindig világos az sem, mit akart közölni a szöveg alkotója. Az egyik cikkel kapcsolatos megállapítás például az, hogy a belső szerveződés ambivalens, s ezért a cím sem egyértelmű, de maga a szöveg-szerzés is következtelen, ellentmondásos.

A második tanulmányban Dániel Ágnes összehasonlítja Cseres Tibor, *Én, Kossuth Lajos* című regényének nyelvezetét Kossuth eredeti szövegeivel, hogy megállapítsa miképpen vette át az író Kossuth szövegszerző eljárásait és kifejezőmódjának jellegzetességeit. Cseres ugyanis egy interjúban elmondta, kezeskedik könyvének hiteles nyelvezetéért, és hogy a regény tizedrésze „rejtett” idézet. És választ kapunk arra is, hogy a szövegek szerkezeti felépítésének van-e olyan meghatározó jegye, amit Kossuth-modellnek nevezhetnénk.

Kossuth nyelvhasználatának ismeretében a tanulmány szerzője két részletet választott a regényből, és az eredeti meg az új szövegösszefüggés szerveződésének a közlő szándékának egybevetésével azt kereste, hogy ragadható meg a különbség a hasonlóságban. Az elemzés túllép a nyelvi szerkesztés vizsgálatán, hogy betekinthesünk a felszín alatt húzódó rejtettebb emberi, történelmi és társadalmi összefüggésekbe. Először áttekinthetjük Kossuth mondatainak, majd a képzelt memoár mondatainak szerkezeti felépítését, majd a halmazás jellemzőit, vagyis a névszói és az igei alakok ismétlését. Megtudhatjuk például azt, hogy az idősebb Kossuth másként szervezi a szöveget, mint a fiatalabb, s hogy a felfelé felő szakaszában inkább az érzelmekre, emigrációs éveiben pedig az értelemre kíván hatni. S végül, hogy Cseres valóban megtartja az eredeti szövegszerző és nyelvi megjelenítő sajátosságokat, „szorosabbra fűzi a laza szövedék szálai, s ezzel kiemeli az írásmű stílárís-expresszív értékeit”, ugyanakkor saját írói portréja is kirajzolódik a képzelt önéletrajzból.

A harmadik tanulmányban az idéző mondattal kapcsolatos kérdésekről olvashatunk. Maupassant-novellák és magyar fordításuk egybevetésekor figyelte meg Dániel Ágnes, hogy összefüggés áll fenn a szöveg szerveződése, a közlés expresszivitása és az idéző mondatok beszerkesztettsége között. Az idéző mondat beszerkesztettségének háromféle változata van, tehát egészen biztos, hogy a változatokhoz valamilyen funkció kötődik, helyének stílárís-expresszív és értelmi-logikai szempontból sajátos értéke van.

Három magyar író szövegét vizsgálta és hasonlította össze fordításokkal: Illyés Gyula Puszták népe c. regényének részleteit vetette egybe a francia fordítással, három Örkény-novellát német fordításukkal vetette egybe, Déry G. A. úr X-ben c. regényének részleteit egy-egy német ill. spanyol fordítással, továbbá három francia szerző szövegét magyar fordításukkal vetette egybe (Maupassant, Aragon és Simone de Beauvoir szö-

vegeiről van szó). Azt vizsgálta, hogy az eredeti beszerkesztettséget s ezzel együtt az értelmet és kifejezőértéket hogy adja vissza a célnyelvi szöveg.

Dániel Ágnes mindhárom tanulmányában végigvezeti az olvasót a vizsgálat minden részletén, és nyugodtan mondhatjuk, hogy célját elérte, mert gondolatait valóban úgy rögzítette, hogy nemcsak érthetőek és elfogadhatóak, hanem tanulságaik alkalmazhatók is azok számára, akik a szöveg kérdéseivel foglalkoznak.

Láncz Irén

## NELU BRADEAN-EBINGER: SPRACHKONTAKTE UND ZWEISPRACHLIGKEIT IN FENNOSKANDINAVIEN – SOZIOLINGUISTISCHE ASPEKTE DER ZWEISPRACHLIGKEIT IM NÖRDLICHEN AREAL

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991

A *Studies in Modern Philology* sorozat nyolcadik füzeteként jelent meg Bradean-Ebinger munkája. A szerző a szakirodalom alapos ismeretéről tesz tanúbizottságot, művében áttekintést ad az areális nyelvészet és a tipológia, a nyelvi kapcsolatok, a két- és többnyelvűség, valamint a szociolingvisztika általános kérdéseiről. A nemzetközileg ismert és elismert kutatási eredményeken kívül magyar nyelvészek munkáival is foglalkozik. Mindezek mellett szinte másodlagosnak, adalék-szerűnek tűnnek az általa Fennoskandináviának nevezett terület nyelvi helyzetére vonatkozó kutatások, leírások. Saját konkrét szociolingvisztikai vizsgáltainak ismertetésére csupán művének vége felé kerít sort. Kár, hogy éppen a legeredetibbnek és legérdekesebbnek számító rész alaposabban való kidolgozására nem futotta erejéből!

Az areális nyelvészeti megközelítés gondolata a húszas évek végén merült fel. Trubeckoj 1928-ban alkotta meg a Sprachbund fogalmát, 1931-ben pedig *Phonologie und Sprachgeographie* című művében az areális nyelvészet lehetőségeit és szempontjait. Az európai nyelvek areális felosztását először Lewy végezte el *Der Bau der europäischen Sprachen* c. művében. Öt csoportot különböztet meg, mégpedig az atlantit, a középeurópaiat, a balkánit, a keleteurópaiat és az arktikusot. Becker (*Der Sprachbund*, 1948.) nagy kultúrájú, közepes kultúrájú és kis kultúrájú nyelveket különböztet meg. A Magyarországról elszármazott Décsy (*Die linguistische Struktur Europas*, 1973.) tíz csoportba sorolja az európai nyelveket. A magyart a csehvel, a szlovákkal, a szlovénnel és a szerbhorvátal együtt a dunai nyelvek közé iktatja.

Décsy csoportjai közt nincsen északi, a fennoskandinávai nyelvek több különböző csoportba kerülnek nála. Joki (*Affinität und Interferenz in den Sprachen des nordeuropäischen Areals*, 1975.) északeurázsiai areális csoportról beszél. Ebbe Grönlandnak, Izlandnak, a Färöer-szigeteknek, Norvégiának, Svédországnak, Finnországnak és a Szovjetuniónak a 60. szélességi kör feletti vidékein beszélt nyelvek tartoznak. A szerző ezek közül csak az európiakkal foglalkozik, nevezetesen a keleteszkimóval, az izlandival, a färöerivel, a norvéggal, a lappal, a svédvel, a finnel és az észttel. Az említett nyelvek areáltipológiai leírásából néhány jellegetességre szeretnénk felhívni a figyelmet. A keleteszkimó 1978 óta a dánnal együtt hivatalos nyelvnek számít Grönlandon, a lakosság (39000 eszkimó és 7500 dán) zöme kétnyelvű. Az eszkimó nyelvnek az uráli nyelvekkel több rokon vonása is van, ilyen például a több birtokra utaló -i jel (megtalálható az

eszkimókban, a magyarban, a finnben és a lappban). Izland 1944-ig dán fennhatóság alatt volt, azóta önálló köztársaság. Az izlandi nyelv bizonyos technikai és tudományos fogalmakat felújított régi szavakkal jelöl (pl. simi = telefon, leikhús = színház), tehát növelni igyekszik önállóságát. A färdöri nyelvnek (mintegy 40000-ren beszélnek) nagy nyelvjárási tagoltsága, habár már a középkorban kialakult az írásbeliség (az első nyelvemlék 1298-ból való). 1948 óta a dánnal együtt hivatalos nyelv. A norvég nyelv rovásírásos emlékei a VII–VIII. századból valók, úgyhogy meglehetősen régi műveltséget hordoz. Sajnos az elmúlt századok során nemigen volt lehetősége önálló fejlődésre. Így történetelt meg, hogy egy dán-norvég keveréknyelv (a riksmal) lett az irodalmi nyelv, a népnyelvből alakult landsmal pedig csak másodlagos szerepet tölt be (a lakosságnak csupán 20%-a használja). A svéd nyelv is régi kultúrájú, az évszázadok során német, majd francia hatások érték, újabban pedig angol befolyás alá került. Beszélőinek egy része (kb. 300.000) Finnországban él, és teljes egyenjogúságot élvez (Turkuban például svéd egyetem működik). A dán nyelv számos szigetnyelvjárára oszlik, szókészletének több darabja is német mintát követ. Noha bizonyos sajátágaiban különbözik a norvégtól és a svédétől (a hangsúly például nem a második szótagra esik benne), nincsenek köztük különösebb megértésbeli nehézségek.

Az említett nyelvektől eltérően az észti, a finn és a lapp nem indoeurópai hanem uráli. A mintegy egymillió lelket számláló észti nyelvközösség tagjainak zöme Észtországban él. Két irodalmi nyelvük is kialakult, az egyik a tallinni, a másik pedig a tartui nyelvjáráson alapul. A múlt századtól kezdve az észti (tallinni) válik jelentősebbé. Az észti sok orosz és német jövevényszó található, és a finn hatás sem elhanyagolható. A finn nyelvnek aránylag jól meg sikerült őriznie ősi sajátosságait, csupán a svéd hatott rá erőteljesebben. Megtartotta a magánhangzó-harmóniát, ezenkívül sok ragozási forma jellemzi. A lapp nyelven beszélők zöme Norvégiában és Svédországban él, vannak azonban Finnországban és a Szovjetunióban is lappok. A mintegy 50000 lelket számláló nyelvközösség sok nyelvjárára tagolódik, nincsen egységes irodalmi nyelvük. Több ezer skandináv és finn jövevényszót használnak.

Nelu Bradean-Ebinger könyvéből nemcsak a kapcsolatnyelvészet és a szociolingvisztika történetét és módszereit ismerhetjük meg, hanem betekintést nyerhetünk az észti nyelvek viszonylatában végzett összehasonlító vizsgálatokról és szociolingvisztikai kutatásokról is. Svéd–finn, német–finn, svéd–lapp stb. összehasonlításokat már az elmúlt századokban is végeztek a tudósok. Újabban a kisebbségek és a vendégmunkások nyelvhasználatát tanulmányozzák. A kutatások alapján kiderült, hogy más nyelvekhez való viszonyulásuk alapján az észti nyelvek közt van introvertált (pl. a finn), semleges (svéd, dán) és keverék-típusú is (lapp). Az észti area nyelvi kapcsolataiban nagy jelentőségük van az indoeurópai-uráli megfeleléseknek (pl. skandináv szavak a lappban, svéd–finn kapcsolatok). A hatásokat nemcsak lexikális, hanem fonológiai, morfológiai és szintaktikai szinten is ki lehet mutatni. Efficéle összehasonlító vizsgálatokkal számos nyelvész foglalkozott, a nevesebbek közül Björn Collinder és Robert Austerlitz is. A szerző a lappban előforduló óskandináv szavak tematikus megoszlásával, jelentésével foglalkozik. Zömük a gazdasági élettel és a természeti környezettel kapcsolatos (mintegy hatszáz), de olyanok is vannak köztük, amelyek a művelődésre, valamint a lelki életre vonatkoznak. Nem éppen szerencsés megoldás volt a szerző részéről, hogy a teljes szójegyzéket (871

szó német nyelvű értelmezéssel együtt) a folyó szövegbe integrálta, célszerűbb lett volna függeléként a mű végéhez csatolni.

Az északi nyelvek körében asszimilációs jelenségekre is van példa, 1950 és 60 között négy észak-finnországi helységben a lappok 40%-a finnesedett el. Ezzel szemben a finnországi svédek jól megőrzik nyelvüket, noha nem vonhatják ki magukat a finn hatás alól. Nyelvük általában archaikusabb, mint a svédországi, és nyelvjárásiasságok is találhatóak benne. A finn-svéd nyelvi kapcsolatokat jellemzi az az adat is, mely szerint a finn szleng 40%-a svéd szavakból és tükörszavakból áll.

Bradean-Ebinger könyvéből tudomást szerezhethetünk a svédországi észtekről is (egyébként három monográfia is foglalkozik velük). Ezeknek egy része Észtországból 1944-ben hazatérő svéd, másik részük pedig a velük tartó észt emigránsok. A kétnyelvűségi vizsgálatok szempontjából igen érdekes populációnak számítanak.

A többnyelvűség, a kétnyelvűség és a félnyelvűség problémáival Skandináviában is számos mű foglalkozik. Az egyikben például azt taglalják, hogy milyen fokban értik meg egymást az egyes skandináv nyelveken beszélők és írók. A maximumot a dán írás képviseli Norvégiában, a minimumot pedig a dán beszéd Svédországban. A svéd beszédnek a megértési százaléka kétszer akkora Norvégiában, mint Dániában. Az írást általában mindegyik országban jobban megértik, mint a beszédet (nyilván azért, mert az írás egysegebb).

Az indo-uráli biglosszia különböző mértéke Skandináviától a Balkánig terjed, mégpedig a következő viszonylatokban: norvég-lapp, svéd-lapp, svéd-észti, svéd-finn, orosz-lapp, orosz-karéliai, észti-orosz, német-észti, magyar-ukrán, szlovák-magyar, német-magyar, magyar-román, szerbhorvát-magyar.

A szociolingvisztika (vagy nyelvészociológia) mint külön diszciplína az ötvenes években jött létre. Többek között a fennoskandináviai nyelvek körében is végeztek ilyen kutatásokat. Bradean-Ebinger ezekhez szeretne hozzájárulni a saját vizsgálataival. A Helsinkiben és környékén élő svédek, svédországi lappok és norvégiai lappok körében végzett kérdőíves felmérést. A negyven kérdést tartalmazó kérdőív segítségével a családban, a baráti körben, az iskolában, a munkahelyen, a hivatalokban, az egyházi életben, a szabadidőben és a tájékozódásban való nyelvhasználat adatait gyűjtötte össze. A finnországi svédek adatai arról tanúskodnak, hogy a svéd nyelv leginkább az iskolában használatos (82,80%), otthoni környezetben kevésbé (64,25%). A szabadidő-telvékenységben a finn kerül előtérbe (54,67%), de nem sokkal előzi meg a svédet (50,60%), és más nyelvek is (angol, német vagy francia) is kifejezésre jutnak (a beszélők 29%-ánál). A svédországi felmérés szerint a lapp nyelv csak a családban dominál, másutt a svéd. A svédországi lappok zöme háromnyelvű (a lapon és a svéden kívül a finnt is használják). Jellemző, hogy hivatalban kizárólag svéd nyelven értekeznek. Az északi lappok körében szintén csak otthon jut jelentékenyebben kifejezésre a lapp nyelv, a többi környezetben a svéd dominál. Gyakran egy harmadik nyelvet is használnak, ez elsősorban az angol (57,85%), majd a finn (28,57%), azután a norvég (11,43%), végül pedig a német (2,15%).

Bradean-Ebinger munkáját német nyelvű összefoglaló és terjedelmes irodalomjegyzék (mintegy 450 bibliográfiai egység!) zárja. Mivel maga a mű is német nyelvű, célszerűbb lett volna más nyelven összefoglalni tartalmát. Egészében véve tanulságos munká-

ról van szó, reméljük, hogy a szerző további kutatásokat és elemzéseket végez majd az észak-európai két- és többnyelvűség terén!

**Molnár Csikós László**



