ÁTJÁRÁSOK ÁTHALLÁSOK

AZ
EÖTVÖS COLLEGIUM
MAGYAR MŰHELY
2014. ÉVI KONFERENCIÁJÁNAK
ELŐADÁSAI

Átjárások-áthallások

Az Eötvös Collegium Magyar műhely
2014. évi konferenciájának előadásai

EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTÉRIUMA

EMBERI ERŐFORRÁS TÁMOGATÁSKEZELŐ

Nemzeti Tehetség Program

A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-16-0018) valósult meg.

ELTE Eötvös József Collegium
Budapest, 2016
Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója
Szerkesztők: Hantó Réka, Muntag Vince, Melhardt Gergő, Varga Nóra
Borító: Gyöngyösi Hunor
A logót Mohácsi Luca készítette
Copyright © Eötvös Collegium 2016 © A szerzők
Minden jog fenntartva!
A nyomdai munkákat a Komáromi Nyomda és Kiadó Kft. végezte
2900 Komárom, Igmándi út 1.
Felelős vezető: Kovács János
ISBN 978-615-5371-49-3

Tartalomjegyzék

Előszó 9

POÉTIKÁK ÉS ÉRTELMEZÉSEK

Cseppentő Krisztina
A magyar Uhland: sváb romantikus áthallások a magyar irodalomban 13

K. Kaposi Krisztina
Kölcsönhatás, újraírás és kulturális egymásra rétegződés: 33

Kosztrabszky Réka
A mítosz szerepe Szabó Magda *A Danaida* című művében 53

Schultz Adrienn
Hiba/lehetőségek Szini Gyula novelláiban 71

Sebestyén Ádám
A Hunyadi-genealógia történelemszemlélete Antonio Bonfini és Heltai Gáspár történeti műveiben 81

NYELVI SZÍNTEREK

Fazekas Boglárka
Az internetes rajongói közösségek nyelvhasználata Rajongói szókincs a *Tumblr*-ön 99

Hantó Réka
Kognitív metaforaértelmezés Petőfi Sándor szerelmes verseiben .. 119

Liszkai Dalma
A koreai kommunikációs technikák 135

Szabó Gergely
Átjárás nyelvi ideológia és nyelvi tevékenység között 145

Viola Beáta
A nyelv a marketing szolgálatában 159

SZÍNHÁZI TRADÍCIÓK

Bagdi Sára
Csak egyszerűen! ... 175
Kintli Borbála
Pilinszky János: *Síremlék* közelítések a „jövő színháza" felé ... 195
Muntag Vince
„Az ember vagy színműíró, vagy nem színműíró." ... 209
Varga Kinga
Szövegbe zárva – Kosztolányi *Édes Annája*
a színházi gyakorlatban ... 221

KULTÚRÁK RENDSZEREI

Major Ágnes
Lelkiismeret nélkül (?) ... 241
Mohay Borbála
Leírások az Orczy-kertről a 18–19. század fordulóján ... 257
Nagy Dániel
Végtelen dallam az operában és a regényben
Wagner és Proust „zenei prózája" ... 275
Ondrejcsák Eszter
Anton Straka műfordítása: Móricz Zsigmond *Légy jó mindhalálig* 293
Szerzőink ... 305

Előszó

Közhely, hogy ma a tudományterületek, megközelítésmódok, problémafelvetések pluralitásának korát éljük. A szervezők a szekciók összeállításánál arra törekedtek az Eötvös Collegium Magyar műhelyének 2014 novemberében megtartott konferenciáján, hogy e sokszínűség az egyes részletek közötti átmenetek hangsúlyozása révén láthatóvá váljék. Kiemelten kezeltük tehát azt a kérdést, hogy milyen keretek kínálkoznak különböző határtapasztalatok többirányú megragadására, ezért választottuk címként az átjárás és az áthallás metaforáit. A konferencia sikerének nevezhető az a felismerés, hogy a válaszlehetőségek spektruma szinte beláthatatlanul széles, hisz a határokra való rákérdezés ugyanúgy megjelenhet irodalom- és színháztörténeti korszakok, művek, műfajok, kulturális tradíciók, nyelvi kifejezésmódok és közösségi identitások között is. Ugyanakkor az alapmintázatok bizonyos hasonlóságai megteremtették a lehetőséget a különböző kérdésirányok közötti párbeszédhez. Igazolódni látszik tehát az az elgondolás, amely nem élt további megkötésekkel a fentieken túl az előadói témaválasztásban, s ezért jelen kötetben ez alakította az elkészült tanulmányok szerkesztési elveit is.

A kötet négy tematikus fejezetre tagolódik, de az egyes fejezetek írásai igen széles spektrumon mozognak, és fontos, releváns kérdéseket feszegetnek, amelyek érdemesek a továbbgondolásra. A *Poétikák és értelmezések* rész két tanulmánya a régi magyar irodalom világához nyúlik vissza, mások a modernitáshoz vezető útra kalauzolnak el minket. A kötet erősségét jelenti az is, hogy nemcsak az irodalom fővonalához tartozó szerzőket és témákat vonultat fel, hanem helyet kapnak benne a kevésbé feldolgozott művek, életutak is, mint a *Névtelen Comico-Tragoedia* vagy Szini Gyula. A *Nyelvi színterek és formák* tanulmányai is sokféle kutatási irányt mutatnak be. Új, izgalmas, üdítően gyakorlatias kutatási terület a reklámok nyelvi megformáltsága. Megismerkedhetünk továbbá a koreai kultúra bizonyos verbális és nonverbális kommuniációs formáival, az interkulturális és kultúrspecifikus sajátosságokkal, emellett képet kaphatunk az internetes rajongói szubkultúra izgalmas és szórakoztató nyelvi megnyilvánulásairól is. A *Színházi tradíciók és látásmódok* fejezet Kosztolányi, Hevesi, Pilinszky és Molnár egy-egy szövegének példáján bizonyítja, hogy a színház olyan kitüntetett hely, ahol a hagyományok alakításra utaltsága különösen megmutatkozik.

Végül, de nem utolsósorban a *Kultúrák rendszerei* címet viselő negyedik fejezet következik, amely a témaválasztásokat tekintve talán a legszínesebb e kötetben, hiszen az irodalom filmre vitele éppúgy helyet kap benne, mint a budapesti Orczy-kert történetének részletekbe menő, impozáns leírása.

A 2014 novemberében lezajlott konferencia erényeihez soroljuk a sokszínűség mellett azt, hogy előadóink eltérő közegből, több intézményből, tanulmányaik más-más szakaszain haladva érkeztek, ahol lehetőség nyílt az egymás közötti gondolatcserére, a közvetlen párbeszédre is.

A kötet a pályájukat most kezdő vagy a végleges szakmai elköteleződés előtt álló hallgatók, kutatók, kutatójelöltek munkáit adja közre. Kérjük a tisztelt Olvasót, legyen megértéssel a szakmai teljesítmények esetleges kiforratlansága iránt. A megjelenés ebben az esetben nem feltétlenül a szakmai eredményközlés szokásos protokollját jelenti, hanem potenciális tudósok és kérdéseik belépését egy alakulásban lévő professzionális közegbe és szakmai diskurzusba.

A kötet olvasása tehát nem egyszerűen egy igen tartalmas párbeszédhálózatnak, hanem ígéretes szakmai pályafutásoknak is folytatását jelentheti. Kérjük, segítse értelmezéseivel, továbbgondolásaival munkánkat. Jelen szövegek olvasása a tudományos intézmények és fórumok közötti további átjárások reményét hordozza.

Végül szeretnénk köszönetet mondani az Eötvös József Collegium Magyar műhelyéből mindazoknak, akik segítséget nyújtottak a konferencia koncepciójának kitalálásában, a szervezésben és a lebonyolításban. Emellett köszönet illeti az ELTE BTK HÖK Tudományos Bizottságát is, amely megteremtette számunkra a műhelykonferencia létrejöveteléhez szükséges anyagi alapot.

Budapest, 2015. december 15.

A szerkesztők

Poétikák és értelmezések

U V

Cseppentő Krisztina

A MAGYAR UHLAND: SVÁB ROMANTIKUS ÁTHALLÁSOK A MAGYAR IRODALOMBAN*

A tanulmányt Tarnói László tanár úrnak ajánlom, hálás köszönettel.

I. Ludwig Uhland lírája az 1830-as években mintegy másfél évtizedre a magyar költők számára meghatározó külföldi mintává vált. Első hallásra némileg furcsállhatnánk ezt a tételt, hiszen a nemzetté válás és a nemzeti önállóságért folytatott küzdelmek legintenzívebb időszakában, közvetlenül az 1848-as forradalom és szabadságharc előtt talán nem is várnánk, hogy az Ausztria–Magyarország területén alkotó költők előtt éppen a sváb romantika egyik alakja jelenjen meg követendő példaként. Pedig Ludwig Uhland neve és lírája akkor széles körben ismert volt országunkban. Sőt, művei nemcsak ismertek voltak, hanem idézték, fordították, majd másolták is azokat. Az alábbiakban több példa alapján igyekszem majd bemutatni ennek hátterét és azt, hogy magyar recepciója miért is tekinthető kultúrák, nyelvek, egyszersmind pedig műfajok közötti átjárásnak.

II. Uhland magyar befogadásának gazdagsága láttán méltán merül föl bennünk a kérdés, hogy vajon miért szolgálhatott mintaként költőinknek a sváb romantika egyik vezető egyéniségének lírája. Hogy e recepciós folyamat okait feltárjuk, érdemes először röviden szemügyre vennünk a 18–19. század fordulójának történelmi és kapcsolattörténeti hátterét, hiszen az irodalom fejlődése is ennek fóliáján zajlott.[1] Mint ismeretes, egész Európában meghatározó volt a francia

* Jelen tanulmány egyik kiindulópontja a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Karának Német nyelv, irodalom és kultúra diszciplináris mesterképzésén 2014 novemberében benyújtott és 2015 januárjában megvédett német nyelvű szakdolgozatom, amelynek témája Uhland 19. század eleji magyarországi fogadtatása.

[1] A 18. és a 19. század tágan értelmezett fordulójának „irodalmi gondolkodása sok esetben együtt mozog a politikai környezet változásával (elegendő itt a Martinovics-összeesküvés leleplezése utáni perekben várfogságra ítélt írókra utalnunk)". *Magyar Irodalom*, főszerk. Gintli Tibor, Bp., Akadémiai, 2010. 313.

forradalom eszméiért való lelkesedés, ami a direktóriumi évek, majd Napóleon 1799-es államcsínye nyomán igen hamar komoly ellenszenvhez vezetett, és rövidesen teljes kiábrándulásba csapott át. A Rajna bal partjának annexiója csak tovább fokozta ezt a helyzetet, felélénkítve a nemzeti önrendelkezés felvilágosodásból eredő elvét. Ezt a napóleoni háborúk évtizede követte, ami pedig nagyban elősegítette az egységes német nemzeti identitástudat kialakulását.

Ezzel párhuzamosan az Osztrák–Magyar Monarchia területén is nagy jelentőségű események mentek végbe, amelyek felidézése a korabeli német–magyar irodalmi kapcsolatok alakulásának megértéséhez elengedhetetlenül fontos. „Ez az a korszak, amelyben a politika gyakran az irodalom által létezik, s az irodalom mindvégig közvetlen hordozója a politikának":[2] A Martinovics-féle köztársasági mozgalom 1794-es bukása „az irodalom létfeltételeinek a változását [jelentette], ennek eszmei és művészeti konzekvenciáival együtt."[3] Az összeesküvés leleplezése véres megtorlást és szigorú cenzúrát vont maga után, ami igen nagymértékben hátráltatta az ország magyar nyelvű irodalmi és kulturális életének kibontakozását.[4] Így az azt követő nagyjából 15 évben a magyarországi német nyelvű írókra különösen fontos feladatok ellátása hárult; az addig is tudatosan vállalt német–magyar közvetítői szerepkörön túl ebben a másfél évtizedben a magyar nyelvű szellemi életet is hivatottak voltak helyettesíteni.[5]

Fontos látnunk, hogy ez a helyettesítő-pótló funkciót betöltő, nagyon élénk német nyelvű irodalmi élet egyúttal a németországi kortárs irodalomhoz is kapcsot jelentett – ezt akár a recepciót biztosító második tényezőnek is tekinthetjük. A kor szerzői számára ugyanis magától értetődő volt, hogy az aktuális nyugat-európai irodalmi irányzatokkal tisztában legyenek, azok anyagát a legkülönfélébb módokon maguk is tematizálták. Emellett a magyarországi olvasók és írók, az egyre erősödő polgári réteg is igényelte, hogy Lajtán túli német szomszédaik irodalmának

---

[2] *A magyar irodalom története III: 1772-től 1849*-ig, szerk. Pándi Pál, Budapest, Akadémiai, 1965. 5.

[3] *Uo.*, 7.

[4] „Néhány adat illusztrálja a katasztrofális pusztulást: 1792-ben 18 lapunk volt, 9 magyarul jelent meg. 1804-re számuk 4-re csökkent: egy volt magyar nyelvű. A három bécsi közül csak a Magyar Kurir maradt meg, az is kegyetlenül cenzúrázva" Sajtótörténet I. 243. Idézi T. Erdélyi Ilona, *Politikai restauráció és irodalmi újjászületés: Értékek és eszmények a reformkor hajnalán,* Bp., Balassi, 1998. 45. E témához lásd továbbá: Rózsa Mária, *Pesti német nyelvű lapok a kultúraközvetítés szolgálatában a reformkorban és az 1850-es években*, Bp., Argumentum, 2013.

[5] Vö. Tarnói László, *Értékítéletek a magyarországi német nyelvű irodalmi életben a 18–19. század fordulóján*, ItK, 101(1997)/3–4. 236. Idézett tanulmányában Tarnói László részletesen beszámol ennek a tekintetbe veendő német nyelvű értelmiségnek mibenlétéről, ezért annak bemutatásától e helyütt most eltekintünk.

(divatos) irányzatait nyomon követhesse, sőt, „szükségszerűen kikövetelte magának a német színházakat, a német könyvkiadást, a német könyvimportot, a helyben megjelenő német zsebkönyveket, almanachokat, kalendáriumokat, főképpen pedig a legkülönbözőbb nívójú folyóiratokat."[6]

Csak röviden térünk ki rá, de fontos megemlítenünk, hogy a német irodalom iránti fokozott érdeklődés nyelvi hátterét többek között az olvasóközönség német nyelvtudásának általánosan magas színvonala biztosította; ezt alátámasztják az értelmiség német nyelven, gyakran német egyetemeken folytatott tanulmányai, a német nyelvű polgárság, s az a tény is, hogy Bécs volt a Monarchia fővárosa, melynek Magyarország is részét képezte.

Ezek megléte azonban önmagában még kevés ahhoz, hogy indokolja a sváb irodalomra való különösen nagy nyitottságot. Tudniillik az irodalmi recepcióhoz az eddig felsorolt külső tényezőkön túl mindenkor szükség van olyan belső motivációra is, ami a befogadandó mű(vek) iránti érdeklődést kiváltja, ami annak (azoknak) értékelését és értelmezését elősegíti.[7] Az irodalmi mű befogadásáról szóló nagyszabású könyvében Kamarás István ezzel kapcsolatban így fogalmaz: „az jelenik meg látóterünkben, amelyre „vevők", nyitottak, fogékonyak vagyunk, amit a belső tényezők „kijelölnek"."[8] Egy irodalmi műre, vagy irányzatra nyitott csoport (legyen az bár kisebb olvasókör, vagy akár – mint esetünkben is – egy egész ország költőinek sokasága) érdeklődése mindig saját életvilágához tartozik; a csoport habitusából, érdeklődéséből, ízléséből, olvasói beállítódásából ered.[9]

III. E belső motivációt[10] keresve felfigyelhetünk arra a párhuzamra, ami a németek franciák ellen folytatott küzdelme és a magyaroknak a Monarchián belüli függetlenségi törekvései között lelhető fel. Ez a párhuzam a két ország politikai-történelmi hátterének olyan kapcsolódási pontját jelöli ki, ami közelebb visz a bevezetőben vázolt recepciós helyzet létrejöttének megértéséhez.

---

[6] Tarnói László, *i. m.*, 236–236.

[7] Vö. Kamarás István, *Az irodalmi mű befogadása (szociológiai és szociálpszichológiai megközelítés)*, Bp., Gondolat, 2007. Különösen A befogadás feltételei és alakító tényezői c. fejezet, 229–301.

[8] *Uo.*, 4.2.1. Külső és belső tényezők, és ezek egymásra hatása c. fejezet, 232f.

[9] Vö. *Uo.,* 233.

[10] Kamarás ugyanakkor meg is kérdőjelezi, hogy vajon „lehetséges-e, vagy érdemes-e szétválasztani az irodalmi […] és nem irodalmi motivációkat. Egyáltalán felvethető a kérdés, hogy vannak-e ilyenek. […] Mivel az irodalmi „hogyan" mindig valamiféle nem irodalmi „mit"-tel kapaszkodik össze, alig-alig választhatók szét az irodalmi és nem irodalmi motívumok" *Uo*., 253f. Illetve ki is egészíti: „Mint ahogy a hatás is szinte mindig többrétegű, a motiváltság is lehet „többszólamú": nem zárja ki egymást a praktikum, a kellemesség és a metafizika" *Uo.,* 254.

Ehhez hozzáadódik még az a szellemtörténeti mozzanat, miszerint a francia forradalom eseményeiből kibontakozó időszakot a korabeli szellemi élet csődként, a felvilágosodás ideáinak gyakorlati kudarcaként élte meg. Általánosságban elmondhatjuk, hogy a forradalom eszméiből kiábrándult értelmiség, s így az irodalom Európa-szerte a múlt nagy történelmi képeinek felidézésében keresett kiutat. Ez nagymértékben kedvezett a 18. század végén Németországban és Angliában megjelent romantikus irodalmi stílus kontinensen való elterjedésének, következő lépésben pedig a romantika[11] kialakulását és megerősödését hozta magával.

Amennyiben a romantikára irodalmi irányzatként tekintünk, megkereshetjük annak bizonyos széles körben ismert, általános jegyeit,[12] amelyeket azonban a mindenkori hely és idő differenciál; ennek következtében a romantika tulajdonképpen minden országban egészen sajátos arculatot mutat.[13] Sőt, a nemzeti romantikákon belül elhelyezkedő kisebb csoportok is mutatnak bizonyos eltéréseket egymáshoz képest, így például más főbb vonásait emelhetjük ki a jénai, valamint a néhány évvel később kialakult heidelbergi vagy berlini romantikának. Ezt azért kell megemlítenünk, mert a jelen érdeklődésünk szempontjából fontos sváb költőkör[14] – melynek Ludwig Uhland a vezéralakja volt – szintén bír

[11] Romantikára itt Jerome J. McGann *Újragondolni a romnatikát* című tanulmányában tett megkülönböztetésére támaszkodva nem „sajátos történeti korszakként" (the romantic period), hanem „az e korszakban előtérbe került kulturális/ideológiai alakzatok összessége"-ként (romanticism) tekintek. Vö. McGann, Jerome J.: Újragondolni a romantikát, Elekes Dóra fordította = Hansági Ágnes és Hermann Zoltán szerk., *Újragondolni a romnatikát, Koncepciók és viták a XX. században,* Budapest, Kijárat, 2003. 189–207. A romantika fogalmi definíciójához lásd továbbá ugyanebben a kötetben René Wellek korábbi, de idevágó tanulmányát: Wellek, René: A romantika fogalma az irodalomtörténetben = *Uo.*,106–156.

[12] Ilyenek például: a klasszicista formák használata helyett az egyszerűbb stílushoz való visszatérés, s ennek kapcsán a népdal újrafölfedezése, a történelmi múlt dicső alakjainak és eseményeinek megéneklése, a természettel való kapcsolat. René Wellek komparatista szerint a romantika három ismérve: a képzelet a természetfelfogásban, a természet a világszemléletben, valamint a jelkép és mítosz a stíluszban. Vö. Szegedy-Maszák Mihály, A magyar irodalmi romantika sajátosságai, 119–127 = Szegedy-Maszák Mihály szerk., *„Minta a szőnyegen": A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995. 120.

[13] Vö. René Wellek idézett tanulmányának bevezetőjével, ahol Arthur O. Lovejoy-t idézi, aki kéri annak kimutatását, „hogy valójában »romantikák« sokasága létezik, amely teljesen eltérő képzeletkörökből is összetevődhet." Wellek, René, *i. m.*, 106.

[14] A Tübingenben 1806 körül formálódó sváb költőkört annak fejlődéstörténeti helyét illetően egyébként a német romantika második, heidelbergi időszakának egyik mellékágaként helyzehetjük el. Főbb képviselői Uhland mellett például Gustav Schwab, Justinus Kerner, Eduard Mörike voltak. Részletesebb bemutatásukhoz lásd például: *Kerner, Uhland, Mörike, schwäbische Dichtung im 19. Jahrhundert,* München: hrsg. von Bernhard Zeller, Marbacher Kataloge 34, Kösel, 1980; ill. Gerhard Storz, *Schwäbische Romantik, Dichter und Dichterkreise im alten Württemberg,* Stuttgart, W. Kohlhammer GmbH, 1967.

két olyan sajátos vonással, ami Uhland magyarországi recepcióját kétségtelenül döntően motiválta. Egyik ezek közül a lokálpatriotizmus, azaz a szorosabb hazáért való elköteleződés, ami Ludwig Uhlandnak nem csupán lírai, hanem egész életművében különösen nagy hangsúlyt kapott; ugyanis költői munkássága mellett igen komoly politikai szerepet is vállalt, mindvégig határozottan kiállva régiójáért, Württembergért.[15]

Ahogyan a továbbiakból majd kitűnik, széleskörű magyarországi fogadtatásában legalább ugyanilyen jelentőséggel bírt lírájának az a másik tematikai sajátossága is, hogy a késő középkor világát idézte meg. A hűség és a szerelem eszményei mellett a mérték, a jóság keresztény erényeit is megjelenítette románcaiban és balladáiban, ezzel képessé vált kielégíteni a korszak egyik meghatározó vonásának tekinthető történeti típusú olvasói nosztalgiaigényt.

A népdalkincs ismeretének és még inkább a népies műköltészetnek a terjedéséhez is hasonló autentikusságigény szolgáltatta az egyik alapot: „A sivárnak érzett jelenben a népköltészet őrzi a romlatlan nyelvet, következésképp előléphet az utánzásban elerőtlenedett műköltészet mintájává, felfrissítheti, fejlődését kedvezően befolyásolhatja."[16] A népies-népdalos regiszterben szintén járatos Uhland

---

[15] „1812-1814 között a württembergi fejedelemség igazságügyi miniszterének munkatársa volt, […] 1819 és 1839 között a tartományi parlamenti képviselő. Amikor liberális polgári nézetei miatt korlátozni próbálták politikai megnyilatkozásaiban, lemondott egyetemi tanári állásáról. 1839-től szabadfoglalkozású íróként, ill. tudósként dolgozott. 1848-ban megválasztották a Frankfurti Parlamentbe képviselőnek, ahol mindvégig a liberális baloldalt képviselte. Ellenezte a császári hatalmat és helyette az egész nép által választott uralkodót kívánt az egységes Németország élére. A Frankfurti Parlament erőszakos feloszlatása után teljesen visszavonult a politikától" *Világirodalmi Kislexikon XVI (U-Vidz)*, főszerk. Szerdahelyi István, Bp., Akadémiai, 1994. 50.

[16] Kósa László, *A magyar néprajz tudománytörténete,* Bp., Osiris, 2001. 38. A téma jelentőségét mutatja az is, hogy a népdalok gyűjtésére vonatkozó felhívással a Hazai és Külföldi Tudósításokban már 1817-ben találkozunk. (Horváth János, *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, Bp., Akadémiai, 1978. 111.) A népdalgyűjtés mozgalmának fő orgánuma, a Tudományos Gyűjtemény szintén tárgyalja a népköltészet kérdéseit (vö. *Uo.*, 112). Ez az érdeklődés a század első felében végig kitart, így például a Kisfaludy-Társaság 1841-re az alábbi címmel hirdetett jutalomtételes pályázatot: «Mit értünk nemzetiség és népiesség (Volkstümlichkeit) alatt a költészetben? S különösen a magyar költészetre mennyi és milly befolyást gyakorlott a nemzeti és népi elem?» Ehhez és a magyar népdal szépirodalmi státuszra való emelkedéséhez lásd: Horváth János, *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig* című művében különösen a *III. A magyar népdal bevonulása az irodalomba* c. fejezetet; ill. Csörsz Rumen István, *A Népdalok és mondák közköltészeti forrásai*, ItK, 2014. CXVIII. évfolyam 5. szám, 611–628. Ennek kapcsán elengedhetetlenül fontos utalnunk Milbacher Róbert doktori mestermunkájára, melyben a szerző a póriasság fogalmán keresztül az irodalmi népiességről alkotott képünk gyökeres felülvizsgálatára késztet. Milbacher Róbert: *„…földben állasz mély gyököddel…" A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és pórias hagyományának vázlata*, Budapest, Osiris, 2000.

alkotásai megfeleltek ennek a nemzetközi tendenciának is, mely a népdalban – mint a romlatlannak tekintett nyelv kincsestárában – kereste megújulásának lehetséges irányait. Mindezek tükrében érthetővé válik, hogy műveiből a magyar romantika időszakában alkotó költőink szívesen merítettek.

Uhland magyarországi meghonosításában olyan sok költő vett részt, hogy ennek kapcsán Tarnói László egyfajta Uhland-divatról beszél,[17] mégpedig nagyon is megalapozottan: az Uhland-fordítások vélhetően Török Józseffel[18] kezdődő sora Beöthy Zsigmondon, Kerényi Frigyesen, Tompa Mihályon át Kramarcsik Károly, Jánosi Gusztáv, Bérczy Károly, Kerényi Frigyes, Sükei Károly neveinek említésével hosszan folytatható.[19] A kortársakra Uhland szellemisége is hatott, így Kazinczy Gábor *Literaturai vázlatok* című cikkében idézi sorait 1838-ban, Schröer Tóbiás Gottfried pedig már 1828-ban hivatkozik rá, mint kiemelkedő német költőre.[20] Az is megfigyelhető, hogy a kor elsőrangú költőinek műveiben is visszaköszönnek az Uhland életművéből ismerős motívumok és stílusjegyek, így például Bajza Józsefnél, Kisfaludy Károlynál és Erdélyi Jánosnál szintén találkozhatunk versfordításokkal.[21] Utóbbira Uhland elméleti írásai is nagymértékben hatottak, de emellett saját verseiben is sokhelyütt fellelhetjük Uhland alapos ismeretének nyomait.[22] A feldolgozott művek tekintetében e számos szerző közül kiemelkedik Garay János, akit műveinek tükrében nyugodtan a magyar-Uhlandnak is nevezhetünk, ugyanis az Uhlandhoz köthető közvetlen genetikus kapcsolatok

---

[17] Tarnói, László *Parallelen, Kontakte und Kontraste*, Bp., ELTE Germanisztika Intézet, 1998. 254–266. A felsorolásban említett szerzők Uhland-vonatkozásait Tarnói László kutatta föl, így azon művek megjelenésének pontos adataihoz, és az Uhland-divat további részleteiért lásd előbb idézett szövegét.

[18] Török József egy volt azon diákok közül, akik számára a Debereceni Kollégium Lant című folyóirata 1832 és 1835 között fórumot kínált az első szárnypróbálgatásra. A lap hasábjain 1834-ben megjelent, Normanni szokás című, különben igen sikerült fordítása eddigi ismereteink szerint időrendben az első magyar Uhland-fordítás. (A lapot egyébként nem kisebb egyéniség szerkesztette, mint Péczely József, a Kisfaludy-Társaság egyik alapítója, a Debreceni Kollégium klasszika-filológus professzora.)

[19] A felsorolásban említett szerzők Uhland-vonatkozásait Tarnói László kutatta föl, így műveik megjelenésének pontos adataihoz, s az Uhland-divat további részleteiért lásd az ő előbb idézett szövegét.

[20] *Uo*., 261.

[21] *Uo*., 262.

[22] Ezek közül különösen az uhlandi hangulatú képek miatt a Vándordalok-ciklus számozott versei érdemelnének további pontos kutatást. Erdélyi János költeményei, A' Magyar Kir. Egyetem' betűivel, 1844.

legintenzívebben az ő alkotásaiban köszönnek vissza.[23] A következő két fejezetben olyan műveket szeretnénk közelebbről is megvizsgálni, amelyeket más szerzők között ő is adaptált. Ezek egyszerre lesznek ékes példái a bevezetőben már említett kulturális, nyelvi és műfajok közötti átjárásoknak és áthallásoknak.

IV. Kiválóan illusztrálja a korok közötti átjárást Uhland 1814-ben írt *Des Sängers Fluch, [A dalnok átka]* című balladája[24] és annak magyar nyelvű feldolgozásai, melyek a reformkorból egyenesen a lovagi költészet, a trubadúrok világába nyitnak kaput. Uhland története szerint a büszke király várába két dalnok érkezik, hogy dalukkal az udvart szórakoztassák. A ballada bemutatására, valamint, hogy egyúttal a két nyelv közötti átjárást is érzékeltessük, az alábbiakban a fordítás mellett eredeti nyelven is idézünk két versszakot a műből. Íme:

„Da schlug der Greis die Saiten, er schlug sie wundervoll,
Daß reicher, immer reicher der Klang zum Ohre schwoll;
Dann strömte himmlisch helle des Jünglings Stimme vor,
Des Alten Sang dazwischen wie dumpfer Geisterchor.

Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger goldner Zeit
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu' und Heiligkeit,
Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt."[25]

„Lantot ragadt az ősz most, 's olly bájlón pengeté,
Hogy hangja mind dusabban dagadt a' fül felé,
Aztán az ifju zeng föl, szelid, ég' hangival,
Az ősznek dalja közben, mint tompa siri dal.

'S dalolják a' tavaszt, a' szerelmet 's szép időt,
Szabadságot, hüséget, szentséget és erőt,
'S dalolnak minden édest, mitől rezg a' kebel,
'S minden magast dalolnak, mi szíveket emel."[26]

[23] Vö. Pornai Gyula, Garay János költészetének forrásai, Bp., Sárkány-Nyomda Részvénytársaság Műintézete, 1933, 13, 43ff.; Tarnói, *i. m.*, 261-263; ill. „Ludwig Uhland (1787–1862) liberális szelleme, polgári érzelmessége Garay Jánosban talált követőre." Pándi, *i. m.,* 368.

[24] Ennek egyik érdekessége, hogy ebben ugyanazt a középkori szerelmi témát dolgozza föl, mint két másik korábbi versében, a Vermächtnis, illetve a *Kastellan von Coucy, [Coucy várnagya]* címűben.

[25] Uhland, Ludwig, *Des Sängers Fluch*. Forrás: http://gutenberg.spiegel.de/buch/ludwig-uhland-gedichte-5084/31 2014.09.13.

[26] Idézet Matisz Pál A' dalnok átka című fordításából, Regélő Pesti Divatlap, 1844. 37 sz., 583.

A ballada szerint előadásuk meg is örvendezteti az udvaroncokat, meghatja a durva bajnokot, sőt, a királynét is magával ragadja; olyannyira, hogy „Olvadva (a' királyné) kín 's kéj' érzésitől, / A' dalnokoknak dobja a' rózsát kebliről."[27] Ám a király erre féltékenységében[28] fegyvert ránt, s megöli az ifjú dalnokot, mire annak idősebb társa összezúzza lantját (!), és az alábbi szavakkal átkozza el a palotát:

„Jaj néked, büszke csarnok! ne zengjen föl soha
Falaid között a' hárfa 's az ének' szózata.
Ne! csak sohaj 's nyögés 's félénk rabszolga-nyom,
Mig a' boszu ledúlt 's lől kietlen puszta rom!

Jaj néked, illatos kert, májusnak fényiben!
Tekintsed e' halottnak arcát, mi éktelen.
Hervadjál el miatta, apadjon el vized,
Vadon 's kövülve lásson a' jövő tégedet.

Jaj néked, szörnyü gyilkos! a' dalnak átka te!
Hiába küzdj, ne légyen jutalmad hirdicse,
Neved feledve légyen éjnek homályiban,
Tünj el, mint puszta légben, vérhörgés, nyomtalan."[29]

A dalnok átkát pedig „meghallgaták egek,"[30] így a vers zárásaként a palota romba dől, s népe nyomtalanul elpusztul. A ballada leírásáról annak elemzésére áttérve megállapíthatjuk, hogy ez a mű finoman burkolt kritikáját adja az uralkodói önkénynek, mely az irigységgel párosulva teljesen elpusztítja a költészetet. Pedig annak szép hivatása nemcsak a szíveket magasba emelni, hanem a történetmondás, a történelem elbeszélése is. Épp ezért az életben maradt, bölcs dalnok elkeseredett tette egyúttal fricska is; hiszen a rossz uralkodót már hangszerének, 'minden lantok jutalmának' elpusztításával kitörli a történelemből. Ez a gesztus egyértelműen jelzi, hogy az agg dalnok is megtagadja a királytól további szolgálatait, egyszersmind pedig a költészet és a hatalom igazi viszonyát is tükrözi. Habár az ifjú dalnok életét veszti, a királyt sem énekli meg már többé senki, tehát valójában nem a költészet rendelődik alá a mindenkori hatalomnak, hanem

[27] *Uo.*

[28] Erre való lélektani utalás is megjelenik a versben, ami a király érzelmei változásának két fokát mutatja meg: „Ti népem' elcsalátok, most csábtok nőmre száll?" *Uo*., 584.

[29] *Uo.*

[30] *Uo.*

bizonyos szempontból kölcsönösen függnek egymástól. Így a fiatal dalnok halála egy magasabb értelmezési szint bevonásával akár kettős tragédiaként is fölfogható: szomorú egyrészt a reményteli ifjú, s vele a költészet szépségeinek elvesztése szempontjából, másrészt sorsa – metaszinten – a történetmondás folytonosságának, némi túlzással tulajdonképpen a történelemnek végét is jelentheti.

A korabeli magyar viszonyokat szem előtt tartva egyáltalán nem lepődünk meg azon, hogy ebben az időszakban több olyan magyar művel is találkozhatunk, amelyek e témát valamilyen formában földolgozták:[31] Matisz Pál idézett fordításán kívül hasonló motívumot tartalmaz Eötvös József 1835-ben írt *Dalnok és király*a,[32] amelyben az öreg király azon búsong, hogy ő feledésbe merül, míg a fiatal dalnok emlékét dalai megőrzik (tehát ebben is visszaköszön a történelmi emlékezet motívuma). Hasonló kép köszön vissza Kisfaludy Károly *Az álmatlan király*[33] című versében is.

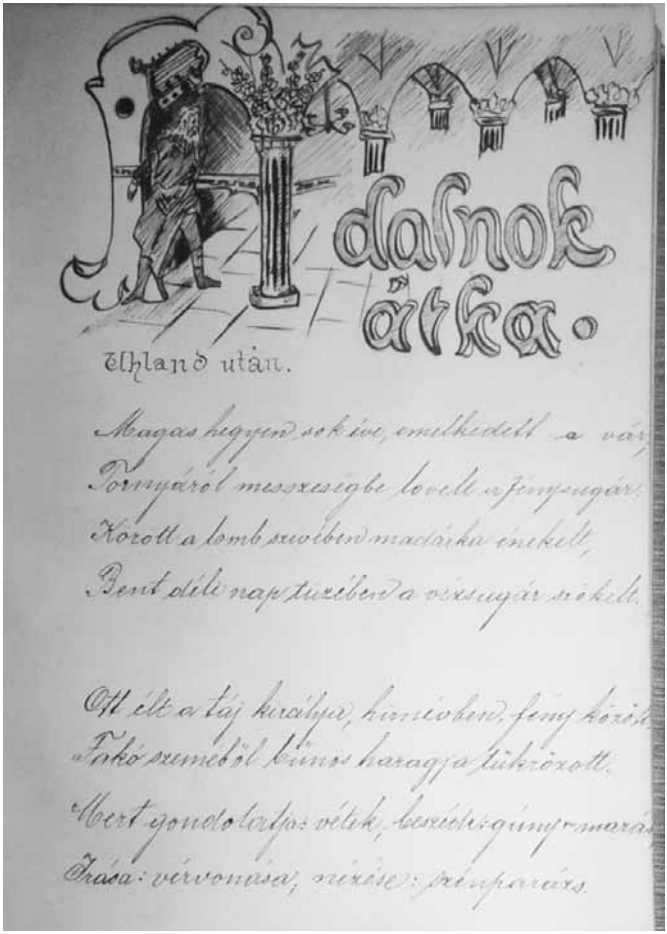
Uhland időben is elnyúló magyar befogadása kapcsán szeretném még megemlíteni Rajna Zsigmond banktisztviselő 1906 körülre dátumozható kéziratos versgyűjteményét,[34] amelyben szintén megtaláltam a ballada egy fordítását.

[31] Különösen érdekes lenne ebből a szempontból megvizsgálni Arany János Walesi bárdok című balladáját.

[32] *Eötvös József versei és novellái*, szerk. és szöveggond. Kováts Dániel, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2005. 11–12.

[33] *Kisfaludy Károly válogatott művei*, a vál., a szöveggondozás és a jegyz. Kerényi Ferenc munkája, Budapest, Szépirodalmi, 1983. 72–74.

[34] Kéziratos füzet, magángyűjtemeny része, könyvtárban eddig nem leltem.



Úgy vélem, hogy annak ténye, hogy ennyivel később (több mint kilencven évvel Uhland *Sängere* után!) is találhatunk még Uhland-áthallásokat (mégpedig nem is hivatásos literátor tollából származót), azt mutatja, hogy Uhland recepciója nem korlátozódik egyértelműen csak a forradalom előtti időszakra. *A dalnok átká*hoz kapcsolódó utolsó párhuzamként szeretném még bemutatni Csukássi József *Románcz* című versét, amely az 1886 előtt megjelent *Költők Lugasa* című antológiában található.

„Aranyhaju királykisasszony,
Azt álmodta: immár menyasszony;
Kiért titkon oly rég epedett,
Szerenádos dalnok neje lett.

Reggel, hogy lenéz az ablakon,
Czifra népség sürg az udvaron;
Vén király jött kérni szép kezét,
Hozzá megy-e, meg se kérdezék.

Oltár előtt fényes nászsereg,
Az orgona tompán kesereg,

Fölsirnak a templom falai,
Összezúzta lantját valaki."[35]

Noha 'aranyhajú királykisasszonyával' ez a három versszakból álló rövidebb mű inkább a mesék világát idézi, s így alapvetően másra is fókuszál, mint a *Dalnok átka*, utolsó versszakában implicit módon mégis idézi annak témáját. Első két strófája viszont tematikailag kapcsolódik a következő műhöz, melyre kitérünk.

V. Érdekesen vegyíti a *Dalnok átká*nak és a valamivel korábban íródott *Der Kastellan von Couci* balladának különböző elemeit Garay János *A troubadour* című novellája, ami ragyogó példája a műfajok közötti átjárásnak.[36] Mivel sajnos e tanulmány keretei nem teszik lehetővé a kapcsolódó művek részletes elemzését, ezért itt meg kell elégednünk néhány fontosabb mozzanat kiemelésével; így előbb a két mű keletkezését, s történetük vázát mutatjuk be, majd pedig három olyan motívumot emelünk ki, amelyek fő kérdésünk szempontjából érdekesnek mutatkoznak.

Uhland 1812-es Kastellan-balladája – a *Sängerliebe [Dalnok szerelme]* című öt darabból[37] álló ciklus központi tagja – voltaképpen egy 12. századi szüzsé

[35] *Költők Lugasa: az újabbkori magyar költészet termékeinek képekkel díszített gyűjteménye*, Budapest, 1886 előtt, 124.

[36] Pornai Gyula már 1933-ban írt ennek az uhlandihoz való hasonlóságairól s különbségeiről. Lásd Pornai Gyula, *Garay János költészetének forrásai,* Bp., Sárkány-Nyomda Részvénytársaság Műintézete, 1933. 44 f.

[37] Uhland különben ezeket románcnak nevezi. A két műfajnak kapcsolódásához ld. Arany Walesi bárdok című versének elemzését: Ballada és románc = *A magyar irodalom története, 1800-tól 1919-ig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András, Budapest, Gondolat, 2007. 395–406.

újrafeldolgozása. Ennek invariáns magvát egy szerelmi háromszög képezi, amelyben a dalnok Coucy – a trubadúrhagyománynak megfelelően – egy általa elérhetetlen hölgybe szerelmes, akit legszebb dalaival igyekszik dicsőíteni.[38] Uhland feltételezhetően először 1807-ben került kapcsolatba a német nyelvterületen 'Herzmære' néven ismert anyaggal,[39] és ez alapján 1812-ben írta meg *Kastellan von Coucy* című balladáját. Ezt Garay János vélhetőleg a 30-as évek derekán olvashatta, és ez inspirálta *A troubadour szive* című novellájának megírására: így 1846-ban magyarul is megszólalhatott a késő középkor igaz szerelemről szóló példázata, ami többféle szempontból is jelentőséggel bír.

Figyelembe veendő egyfelől az a tény, hogy Garay novella formában dolgozza föl az anyagot; ugyanis Magyarországon ez a műfaj ekkor még igen szokatlannak volt mondható.[40] Érdekes formatörténeti adalék ehhez (és ez általában jellemző az Uhland-művek magyar feldolgozásaira), hogy a balladának nevezhető művek megjelenése itthon hasonlóképpen újításnak számított. A magyar nyelvű irodalomban ugyanis a történelmi ballada addig főként átfogóbb igényű, erőteljesebb műfaji kánonpozícióval rendelkező és persze hosszabb művekhez tudott leszármazásszerűen viszonyulni (mint amilyen például a Zrínyi-féle *Szigeti veszedelem*, vagy Vörösmarty *Zalán futása* című eposza). Mivel azonban az újságírással megjelent az igény a rövidebb, könnyebben fogyasztható típusra is, Uhland románcos balladái kiváló anyagot szolgáltattak ennek kifejlesztéséhez Vörösmarty romantikus epikus alkotásai és Petőfi valamint Arany költészete között.

---

[38] A szüzsé a 12. században terjedt el, és valószínűleg Raoul von Couci életén alapul. A korai feldolgozásoktól kezdve 18. századi visszatéréséig többféle variációban szinte egész Nyugat-Európában föllelhető; Bocacciótól Dantén át Navarrai Margit királynőig rengetegen nyúltak a témához, s alakították az éppen aktuális időszak esztétikai és erkölcsi elvárásai szerint.

[39] Vö. Dr. Julia Bohnengel, *Dialektik der Affekte: Ludwig Uhlands „Kastellan von Coucy" im kulturgeschichtlichen Kontext der europäischen Herzmaere-Tradition*, Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Vol. 15, No. 2, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2005. 296–310. Ebben meghatározza a *Kastellan* európai Herzmaere-tradícióban elfoglalt kultúrtörténeti helyét. Az alábbiakban részben az ő cikkének érvelésére támaszkodva igyekszem azt a magyar adaptációkkal összevetni.

[40] Ennek újdonságáról így vall maga a szerző a háromkötetes Tollrajzok I. kötetének előszavában: „Sokban és sokfélében kisértém meg 10-12 éves irói pályám' folytában a' szépirodalom' mezején tollamat ; mert sok és sokféle feküdt még , kivált ez évek' elsőbbjeiben parlagon 's várt munkás kezekre itt. Irói fellépésem együtt kezdődött szépirodalmi journalistikánk' legelső mozgalmaival 's vajmi kevés volt még akkor azok' száma, kik ez uj szülött csecsemőt dajkálni készek voltak , magokat arra , ugyszólván , elszánni buzgalommal is , akarattal is birtak. S mert az új mező sok és több ágait ölelé föl a' szépirodalomnak: a' sok ágak' mivelésére pedig kevesen valánk, 's az ágakat míveletlenül hagyni még sem lehete, lön: hogy feldaraboltuk erőnket és magunkat, - hogy ugyanazon egy kéz gyakran három-négy kéz helyett is dolgoznék. 'S irtunk novellákat, […] 'S így édes magam is, ki e' korszakban szépirodalmunk' egyik igása voltam." Garay János, *Novellák, népmondák, legendák*, Pest, 1846. Előszó, 2.

Fontos emellett az is, hogy – mint említettük, Uhlandhoz hasonlóan – Garay is egyértelműen példaként idézi föl a középkort, s azzal együtt az antik művészetet is: az összesen nyolc részre tagolt elbeszélés II. fejezetében Garay három bekezdésen keresztül tárgyalja „hajdan Görögország műszerető népének" költői hagyományát, a középkor „köz és nyilványos költői életét (…) a' kedves, nyájas Provence-ban".[41] Nagy lelkeredéssel festi olvasója elé írása tárgyának kultúrtörténeti hátterét, miközben tudatosan hívja fel a figyelmet a korszak értékesnek tartott mivoltára:

> „A' kor, a' lovagi Európának ***legfelségesebb 's legszebb időszaka*** volt. (…) A' troubadour dala mint népköltés talált viszhangra a' népben ; az élet összefolyt a' költéssel, 's ez viszont az élettel. ***Melly szép vala ezen élet !***"[42]

Meg kell említenünk azt is, hogy ebben Garay kiváló érzékkel használ bizonyos motívumokat, amik a középkorba nyúló történetnek valódi hitelt kölcsönöznek. Ezek közül itt most csak fölvillantani szeretnék néhányat. Egyik az ún. innamoramento fogalma,[43] ami szerint a szerelem az ember szemein át talál utat magának a szívbe:

> "Az ünnep királynéja (…) jobbjának rózsaujjával egy előtte fekvő arany kalásszal játszadozva, mellyről csak néhanéha emelé föl ***nagy, ábrándos szemeinek ragyogó csillagát***, mintha féltené, hogy ***e' világos tűkörből*** lelke gondolatjait kiolvashatnák, vagy mintha szentségtelenités lett volna, azokat szüntelenül világi tárgyakon nyugtatni."[44]

Ez a különösen az olasz reneszánszban élő elképzelés[45] a Garay mintájául szolgáló Uhlandnál ugyanúgy megfigyelhető.[46] Hadd idézzünk ehhez még egy hasonlóan szemléletes másik szöveghelyet:

> „'s magán kivűl talán még egyetlenegy tárgygyal, mert csak ritkán vete ***egy-egy félve-kémlő, félig epedő félig reménylő tekintetet*** a' páholyok előtti magaslatra, hol az ez évre kitett pályavirágok ragyogtak; de senki vagy csak igen kevesen vették észre, hogy ezen drágaságok között őt egyedűl és kizárólag ***csak két igazgyöngy*** érdeklé, mellyek tündöklő, mondhatnók égő sugaraikkal

---

[41] *Uo*., 154f.

[42] *Uo.* Kiemelés tőlem: Cs. K.

[43] Vö. Bohnengel, *i. m.*, 302.

[44] Garay, *i. m.*, 162.

[45] Vö. Agnolo Firenzuola, *A női szépségről*, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2010. Ford., jegyz. Molnár Dávid.

[46] Vö. Bohnengel, *i.m.*, 302.

> minden egyebeken tulragyogának, 's szive legbelsejéig égeték a' dalnokot ***két szép szem*** vala az; az ünnep királynéjának ***gyönyörű szeme***, a' dalnok pedig Coucy Renaud volt."[47]

Egy másik ilyen motívum a „szív" szó központi szerepe, mely az uhlandi műnek is valóságos lüktetést kölcsönöz.[48] Garay is nagyon gyakran használja, aminek oka azon törekvésében keresendő, hogy minél élethűen idézze fel műve tárgyának korszakát. Jó példaként szolgál erre az alábbi idézet:

> „de midőn Coucy, dús phantasiájának egész szinpompájával elővarázslá hölgye tündér képét, minden ajak egy szóval 's lélekkel (sokan az ünnep királynéját vélék abban megpillantani) a' legszebbnek vallá azt, 's A' szerény dalnok másodszor is lehajlék a' magaslat lépcsőjére a' virágbokrétát megdicsőitett hölgyétől ***dobogó szivvel*** elfogadni."[49]

A fenti idézettel kapcsolatban hadd említsünk meg még egy apró érdekességét: a zárójelezett tagmondat finoman megelőlegez egy mozzanatot, amit a szerző csak később fejt majd ki. Elárulja az olvasónak a dalnok hölgyének személyét, aki valóban „az ünnep királynéja", Vergy Gabriella. Ugyanakkor a mondat modális szerkesztése és a zárójeles forma által ügyesen el is rejti a kiszólást. Arról, hogy a dalnok szerelme valóban ez a hölgy, hamar megbizonyosodhatunk, amikor bajnokdíja átvételének pillanatában (kis nefelejcskötetkét kap a királynétól), Fayel hercege, a királyné férje 'bősz tőrt'[50] röpít nyakába. Az előzőekben tárgyalt verssel szemben itt nem hal meg a dalnok, hanem felgyógyul, s beteljesíthetetlen szerelmének fájdalmától űzve keresztes háborúba vonul, ahol élete végének közeledtével megbízza kedves fegyverhordozóját, hogy szívét halála után egy szelencében a szeretett hölgynek visszajuttassa, mert az csak nála lelhet nyugodalmat, hiszen a dalnok életében is övé volt.

Harmadikként a novella keresztény motívumairól ejtünk néhány szót. A mű ugyanis igen reflektáltan él a földi szerelem szakralizálásának gesztusával, ami közismerten a trubadúrkultúra romantikus imitálásának-átírásának egyik legalapvetőbb stratégiája.

„Zsenge sziveik testvéri gyengédséggel hajlának egymás felé ; szeretteték egymást , mielőtt tudták , mi a' szerelem",[51] de Uhland és Garay olvasatában (más jelentős

---

[47] Garay, *i. m.*, 164. Kiemelések tőlem: Cs. K.

[48] Bohnengel, *i. m.*, 302.

[49] Garay, *i. m.,* 165f. Kiemelések tőlem: Cs. K.

[50] *Uo.*, 170.

[51] *Uo.*, 167.

szerzők feldolgozásaival ellentétben!) Vergy Gabriella és Coucy Renaud soha nem vétenek a szent tisztaság ellen. Ez az első érvem amellett, hogy mindkét szerző tudatosan szerketett bele keresztény képeket művébe. A hölgy csupán édesapja óhajára megy feleségül Aubert herceghez, s „***szivét*** nem adhatá ugyan oda neki, de semhogy megszentségtelenitette volna, ***feláldozá*** azt ***'s megváltá – kínszenvedése által***."[52] Úgy hiszem, a kiemelt rész magáért beszél.

A félreérthetetlen párhuzam mellett más egyértelmű bibliai kapcsolatot is találunk:[53] „Megölé inkább keblében a' szivet, mielőtt az rajta hitszegővé lehetett,"[54] írja kicsivel később az erényes hölgy példamutató magatartásával kapcsolatban. Jóllehet az utolsó két fejezetben is akadnak még további kifejezések, amik a keresztény hagyományt idézik elénk („elviselhetőek valának a' hölgynek napjai azon ***önfeláldozás*** tudata által, mellyel változhatlan sorsába ***magát megadta*** volt;"[55] „Mint egy ***áldozatbárány*** sínylett,"[56]"***türt*** és szenvedett"[57]), a keresztény motívumok szempontjából azonban igazán kulcsfontosságú mozzanat csak ezután következik. A szentföldön harcoló megsebesült dalnok halálára készülve az alábbi szavakat intézi hűséges fegyverhordozójához:

> „Igen is, ***szivem***, Gaston; egy óranegyed mulva érezni megszűntem; te kibontod keblemből e' sokat szenvedett ***szivet***. Ennek Syria homokában nem volna nyugta; ***ezt urnéja lábaihoz kell tenned, kiért dobogott, szenvedett és kivérzett***. Ez végohajtásom, kérésem és parancsom, Gaston! Faiel asszonyának viszed el dalnoka halhatlan maradványait; a' halandók, mondd meg neki, az idvezitő sirjánál vérzettek el, ki őt szenvedéseiért megjutalmazni fogja. - ***Uram, a' te kezeidbe ajánlom lelkemet!***"[58]

A trubadúr halála után a megbízott valóban útnak is indul az arany urnába helyezett, bebalzsamozott szívvel s a dalnok verseivel, azonban Fayel hercege útját állva elragadja tőle a szelencébe rejtett értékes kincset, hogy azt vadászzsákmányból készített finom falatnak hazudva kínálja föl a királynénak.[59] A mindaddig hűséges

---

[52] *Uo*., 168.

[53] „És ha a te szemed botránkoztat meg téged, vájd ki és vesd el magadtól! Jobb neked fél szemmel az életre bemenned, mint két szemmel a gyehenna tüzére kerülnöd. Máté, 18,9. *Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgata alapján*, Budapest, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2004. 1123.

[54] *Uo*., 169.

[55] *Uo*., 177.

[56] *Uo*., 177.

[57] *Uo*., 178.

[58] *Uo*., 176.

[59] Mellékesen megjegyezhetjük azt is, hogy ez által érdekes módon éppenséggel a felbőszült férj lesz az, aki a két szerelmes metafizikai egyesülését kiváltja. Itt a továbbiakban nem áll módunkban

hölgy az értékes pecsenyének hitt szív elfogyasztásától rosszul lesz, s végtelenül szomorúvá válik. Miután bosszúszomjas férje elárulja neki, hogy a dalnok szívét tálalták föl neki, megfogadja, hogy ilyen mennyei manna után már életében nem emel ajkához más falatot, s bánatában eleped.

Az uhlandi feldolgozás utolsó jelenetével kapcsolatban Julia Bohnengel megfogalmazza az Eucharisztiával való párhuzam lehetőségét,[60] de rögtön el is veti, mégpedig arra alapozva, hogy a királynét férje csak utólag világosítja fel az elfogyasztott étel mibenlétét illetően.[61] Ebben az értelemben az uhlandi kép nem teljesen felel meg a bibliai jelenetnek, ott ugyanis Jézus az ostya megtörésekor világosan kimondja, hogy önmagát adja a vacsorán résztvevő tanítványoknak.[62] Valóban tagadhatatlan a két jelenet alapvető különbsége, azonban jómagam mégis hajlok arra az értelmezésre, hogy a trubadúr szíve valamiképpen mégiscsak párhuzamba állítható a szent ostya szimbólumával. Különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a dalnok utolsó mondataiból – még ha nem is annyira explicit módon mint a bibliai szöveghelyen – egyértelműen kiderül, hogy tudatosan vállalt áldozatot szeretett hölgyéért: szíve „érte dobogott, szenvedett és kivérzett".[63] Azt hiszem, hogy az itt felvetett párhuzam megtörése nem a kimondás gesztusának hiányában, hanem inkább abban keresendő, hogy a két szereplő nem áll egymással dialogikus viszonyban. Természetesen a két jelenet sok más olyan különbségére is kitérhetnénk, amelyek összevetésük megalapozottságát megkérdőjeleznék, ezért az elgondolható párhuzam forszírozása helyett itt csupán a felbukkanó motívum megkérdőjelezhetetlen erős szakrális töltetére szerettem volna röviden felhívni a figyelmet.

VI. A fentiekben kifejtett történetnek sok változata és annál is több magyar feldolgozása ismert: Kazinczy Ferenc *Keresztes Bálint a' szent földön* című versében,

---

elmélkedni az ő szerepéről, illetve a három főszereplő konstellációjáról, azonban ajánlom ehhez a már idézet Julia Bohnengel egy másik tanulmányát, ami a férfiképek és érzelmek 18. századi változásának tükrében tárgyalja ugyanezt. Julia Bohnengel, *„Lieben und nicht wieder verliebt werden – Ha! Das ist eine Hölle!" : Die Geschichte vom gegessenen Herzeni m 18. Jahrhundert. = Literarische Männlichkeiten und Emotionen*, szerk.Toni Tholen, Jennifer Clare, Heidelberg, Winter 2013. S. 89–108.

[60] Bohnengel, *i. m.*, 307.

[61] Vö. Bohnengel, *i. m.*, 308.

[62] Vö. „És minekutána a kenyeret vette, hálákat adván megszegé, és adá nékik, mondván: Ez az én testem, mely ti érettetek adatik: ezt cselekedjétek az én emlékezetemre" Lukács 22:19, Károli Gáspár fordítása.

[63] Garay, *i. m.,* 176.

Kisfaludy Károly *Gyula' románcza, Lóra' románcza* című versében is találkozhatunk ezzel a motívummal, de éppígy Kölcsey Ferenc *Dobozija* is a szeretett nőért áldozza életét, *Rózája* pedig Faïel várúrnőjéhez hasonlóan a sírba hajlik szerelme után. Rengeteg olyan vers gazdagíthatná még e listát, ami a IV. és V. fejezetben elemzett művekhez tematikailag szorosan kötődik: ilyen például Szelestei Lászlótól *A' dalnokok*, Himértől (Vachott Sándor álneve) a *Dalnok átvonulása*, Szász Bélától a Koszorúban megjelent *Szomorú torna.* A forradalom előtti periodikákat lapozgatva számtalan hasonló hangulatú költeményt találhatunk. A negyvenes években azonban elkezd változni „költőink európai érdeklődésének köre is. Matthisson, Hölty, Bürger, Kleist, Uhland után a figyelem Heine és az Ifjú Németország írói felé fordul,"[64] így lassacskán az Uhland-divat is lecseng. Kitekintésképpen azonban fontos megjegyeznünk, hogy Ludwig Uhland 1848/49 után még körülbelül hét évtizeden keresztül továbbra is uralta a közoktatást illetve irodalom tanterveit,[65] ezért a közgondolkodásban eminens szerepe lett.

VII. Az eddigieket összefoglalva tehát elmondhatjuk, hogy Ludwig Uhland lírájának tizenkilencedik századi magyarországi fogadtatása több szempontból is határátlépést jelöl. Uhland ennek a századnak az elején politizáló polgárként szorosabb hazája, Baden-Württemberg önállóságáért szállt síkra, s a sváb költőkör vezető alakjaként egyben a lovagi középkor értékeinek is emléket állított. Ez a romantikából sarjadó, múltba tekintő irodalom nagy nyitottságra talált a magyar romantika képviselői között. Irodalmi nyelvünk eredeti hangjai után tapogatózva költőink Uhland lírájában megtalálták mindazokat az értékeket, amiket saját irodalmunk megteremtéséhez mintaként használhattak. Műveinek fordításai, majd pedig az azok által ihletett utánköltések nagymértékben hozzájárultak a kortárs magyar irodalom nyelvezetének és formájának nagyfokú fejlődéséhez. Lokálpatriótaként személyes életével és műveivel is értékes példaként állt költőink előtt, így biztosítva egy kultúrpolitikailag kiemelt jelentőségű korban a nyelvek, korok, és irodalmi műfajok közötti átjárások és áthallások létrejöttét.

[64] Pándi Pál, *i. m.*, 721.

[65] Vö. Tarnói, *i. m.*, 265.

Hivatkozott irodalmi művek

Eötvös József V*ersei és novellái*, szerk. Kováts Dániel, Bp., Eötvös József, 2005.

Erdélyi János K*ölteményei*, Buda, Magyar Királyi Egyetem, 1844.

Garay János, *Novellák, népmondák, legendák*, Pest, Hartleben, 1846.

Kisfaludy Károly *Válogatott művei*, kiad., jegyz. Kerényi Ferenc, Bp., Szépirodalmi, 1983.

Költők Lugasa: az ujabbkori magyar költészet termékeinek képekkel díszített gyűjteménye, kiad. Mehner Vilmos Bp., 1886 előtt.

Matisz Pál, *A' dalnok átka,* Regélő Pesti Divatlap, 1844/37.

Uhland, Ludwig, *Des Sängers Fluch*, forrás: http://gutenberg.spiegel.de/buch/ludwig-uhland- gedichte-5084/31.

Bibliográfia

Julia Bohnengel, *Dialektik der Affekte: Ludwig Uhlands „Kastellan von Coucy" im kulturgeschichtlichen Kontext der europäischen Herzmaere-Tradition*, Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, 2005/2. 296–310.

Julia Bohnengel, *„Lieben und nicht wieder verliebt werden – Ha! Das ist eine Hölle!" : Die Geschichte vom gegessenen Herzeni m 18. Jahrhundert,* Literarische Männlichkeiten und Emotionen, 2013. I. 89–108.

Csörsz Rumen István, *A Népdalok és mondák közköltészeti forrásai*, ItK, 2014/5. 611–628.

Agnolo Firenzuola, *A női szépségről*, ford. Molnár Dávid, Máriabesnyő-Gödöllő, Attraktor, 2010.

Horváth János, *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, Bp., Akadémiai, 1978.

Kamarás István, *Az irodalmi mű befogadása (szociológiai és szociálpszichológiai megközelítés)*, Bp., Gondolat, 2007.

Kerner, Uhland, Mörike: schwäbische Dichtung im 19. Jahrhundert, szerk. Bernhard Zeller, München–Marbach a. N., Deutsche Schillergesellschaft, 1980.

Kósa László, *A magyar néprajz tudománytörténete,* Budapest, Osiris, 2001.

Magyar irodalom, főszerk. Gintli Tibor, Bp., Akadémiai, 2010. 313.

A magyar irodalom története III: 1772-től 1849-ig, szerk. Pándi Pál, Bp., Akadémiai, 1965. 5.

Jerome J McGann, *Újragondolni a romantikát*, ford. Elekes Dóra fordította = *Újragondolni a romantikát, Koncepciók és viták a XX. században,* szerk. Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Bp., Kijárat, 2003. 189–207.

Milbacher Róbert, *„…földben állasz mély gyököddel…" A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és pórias hagyományának vázlata*, Bp., Osiris, 2000.

Pornai Gyula, *Garay János költészetének forrásai*, Bp., Sárkány-Nyomda Részvénytársaság Műintézete, 1933.

Rózsa Mária, *Pesti német nyelvű lapok a kultúraközvetítés szolgálatában a reformkorban és az 1850-es években*, Bp., Argumentum, 2013.

Gerhard Storz, *„Schwäbische Romantik: Dichter und Dichterkreise im alten Württemberg,* Stuttgart, Kohlhammer, 1967.

Szegedy-Maszák Mihály, *A magyar irodalmi romantika sajátosságai = „Minta a szőnyegen": A műértelmezés esélyei,* szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Bp., Balassi, 1995. 119–127.

Tarnói László, *Értékítéletek a magyarországi német nyelvű irodalmi életben a 18–19. század fordulóján*, ItK, 1997/3–4. 236.

Tarnói László, *Parallelen, Kontakte und Kontraste*, Bp., ELTE Germanisztika Intézet, 1998. 254–266.

T. Erdélyi Ilona, *Politikai restauráció és irodalmi újjászületés: Értékek és eszmények a reformkor hajnalán,* Bp., Balassi, 1998. 45.

Világirodalmi Kislexikon XVI (U-Vidz), főszerk. Szerdahelyi István, Bp., Akadémiai, 1994. 50.

René Wellek, *A romantika fogalma az irodalomtörténetben = Újragondolni a romantikát, Koncepciók és viták a XX. században,* szerk. Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Bp., Kijárat, 2003.

K. Kaposi Krisztina

KÖLCSÖNHATÁS, ÚJRAÍRÁS ÉS KULTURÁLIS EGYMÁSRA RÉTEGZŐDÉS:

Átjárások és áthallások a dél-német és a lutheránus játékok, valamint a Névtelen Comico-Tragoedia között

Bevezetés

A Névtelen szerzőtől származó *Comico-Tragoedia*[1] látszólag társtalan alkotás a régi magyarországi irodalomban. A darab hazai kontextusát az eddigi kutatás nem tudta egyértelműen meghatározni, és olyan idegen nyelvű alkotást sem sikerült azonosítani, amely a darab forrásaként szolgálhatott volna. A *Comico-Tragoediá*val kapcsolatos vizsgálódásaim egyik legfontosabb célja, hogy a szövegnek mind a szűkebb, mind pedig a tágabb kontextusát behatároljam, vagyis, hogy egyrészt a régi magyarországi, másrészt pedig a kora újkori európai irodalom korpuszából rámutassak azokra az alkotásokra, amelyek a darab forrásaiként, mintáiként szolgálhattak.

Ennek a tanulmánynak a keretei a teljes kutatás ismertetésére nem nyújtanak lehetőséget, ezért az alábbiakban a darab kiterjedt kontextusából csupán a dél-német és a lutheránus játékokkal való kapcsolatot mutatom be, amely számos fontos irodalmi és eszmetörténeti adalékkal szolgál.

A Névtelen *Comico-Tragoedia* forrását, vagy legalábbis megfelelő irodalmi kontextusát keresve nagyon valószínűnek látszik, hogy a 2. scéna mintáját valamelyik kora újkori Lázár-parabola szolgáltathatta. A *Comico-Tragoedia* Lázár-jelenetéhez ugyanis egyértelműen hozzá rendelhetőek a drámakör európai képviselői, annak

[1] *Comico-tragoedia, conatans scenis quator quarum* 1. de Virtute et Vitio, 2. de Divite purpurato et Paupero Lazaro 3. de Milite scelerato 4. de Praefecto tyranno (agit), Várad, Szenczi Kertész Ábrahám, 1646. RMK I. 787b, Sztripszky. I. 191, MKSz 1878, 272, RMNy 2157. Mikrofilmmásolata: OSZK FM2/2213.; Lőcse 1683., Brewer S. (36) lev.-8r., RMK I. 1305, és mikrofilmmásolata: FM 2/2309.; Kolozsvár 1699, Misztótfalusi Kis M. (27///I lev., 1 fm.-8r.), RMK. I. 1539., mikrofilmen: FM2/094. Az elemzések során a szövegre való hivatkozások az RMDE II. kötetéből származnak: *Comico–Tragoedia, constans scenis quator…., = Régi Magyar Drámai Emlékek II.,* szerk. Kardos Tibor, Bp., Akadémiai, 1960. 43–103.

előzményei, valamint még más kapcsolódó Gazdag-Szegény költemények is: ezek a kora újkori Gazdag-Lázár tematikájú alkotások a *Comico-Tragoediá*nak tartalmilag és műfajilag is fontos előképei, párhuzamai.

A délnémet és lutheránus játékoknak a *Comico-Tragoediá*val való kapcsolódásaira figyelve, egyrészt igyekszem rámutatni a drámakör német és latin nyelvű tagjai között fennálló irodalmi kölcsönhatásokra – a konkrét átvételekre, újraírásokra vagy épp a szabadabb mintakövetés megnyilvánulásaira. Másrészt a filológiai-textológiai elemzések segítségével a téma kulturális egymásra rétegződésére való rávilágítás mellett arra is törekszem, hogy a felszínre kerüljenek azok a közös tartalmi, motivikus és nyelvi-stilisztikai sajátosságok is, amelyek a magyar *Comico-Tragoediá*ban is megtalálhatóak, és európai minta hatására formálódhattak.

I. Előzmények

A Lázár-drámák legkorábbi változatai, mint amilyen a *La Vie et l'Histoire du maulvais Riche* vagy a *Rappresantazione di Lazzero ricco e di Lazzero povero* című moralitás, a 15. században jelentek meg Franciaországban és Itáliában. Előzményeiket a 12–13. század dramatizált dialógusai (Gazdag–Lázár, Gazdag–Halál), valamint a késő középkori allegorikus moralitások jelentették (l. az angol *Everyman*-, valamint a németalföldi *Elckerlijk*-dráma).[2]

A drámakör megszilárdulását és egy önálló csoporttá válását egyrészt a közös motivikus sajátosságok[3] jelzik. Másrészt az újszerű dramaturgiai megoldások – mindenekelőtt a figurák erőteljes individualizálása és a társadalombíráló jelleg felerősödése – azok, amelyek elhatárolják ezeket a darabokat a korábbi századok hasonló tematikájú költeményeitől, és egyértelműen jelzik a drámacsoport önállóvá válását. Szembetűnő különbség az is, hogy a korai szegény Lázár-Gazdag ember tematikájú alkotások esetében a szerzők által alkalmazott szöveggenerációs technikák kevésbé kifinomultak, jórészt az evangéliumi történet dialogizált verses feldolgozását adják (mint pl. a 14. századból fennmaradt olasz nyelvű *La Parabola*

[2] Az Akárki-drámák és a Lázár-drámák kapcsolatához lásd: Thiel, Gudrun, *Die Spiele vom Reichen Mann und Armen Lazarus und die Jedermanndramen – ars vivendi versus ars moriendi?*, Daphnis 19 (1990). 16–188.

[3] 1. A gazdag dicsekvése, 2. Angelus intő szavai, 3. Uxor divitis, 4. Servus divitis, 5. A lakoma egyes mozzanatai, 6. Mors (a gazdag hirtelen rosszulléte), 7. Angelus és Daemones versengése a bűnös lekéért, 8. A gazdag pokolbeli gyötrelme, 9. Lessus divitis infernalis, 10. A két paraszt fellépte, 11. Mors dicsekvése, 12. Az erények és bűnök allegóriája. Vö. Binder Jenő, *Egy magyar Lázár-dráma és rokonai*, EPhK 22 (1898). 19–43, 97–111, 221–323, itt: 228.

di Lazzaro povero).[4] A jellemek fejlesztése, a szereplők beszédében rejlő személyiségformáló potenciálok kiaknázása vagy a morális konklúzió kidomborítása, amely a 16. századi Lázár-daraboknál már alapvető dramaturgiai eljárásként jelentkezik, azonban ezekben egyáltalán nem, vagy csak nagyon kis mértékben jut érvényre.

Mégis már a korai darabokban is találunk olyan motivikus sajátosságokat, amelyek a drámakör 16. századi darabjaiban, sőt, a magyar *Comico-Tragoediá*ban is előfordulnak. A Gazdag öntelt dicsekvése földi javaival, valamint az átkozódás motívuma nagyon hasonló képet mutat az említett korai olasz Lázár-parabolában, két 16. századi német játékban, valamint a magyar *Comico-Tragoediá*ban:[5]

A gazdag öntelt dicsekvésének motívuma		
Lazz .pov.: „Or te gode, anima mia, a tuo modo tra' deletto, piena è la tua massaría, d'onne mal tu haie refetto: lungamente puoi godere, de nulla cosa non temere."	*Rollenhagen:* „Ich wil zu meiner Seelen sagen Sey fröhlich jetzt in diesen Tagen, Mein Seel, nu hab ein guten muthm Du hast doch gnug von allem gut."	*Com-Tr.:* „Egyél-igyál lelkem, semmit ne bánkódjál: Minden te csűreid rakvák, vígan lakjál, Nem bánt a szegénység, bár ne sápolódjál: Mint bővítsd meg csűrid, azon gondolkodjál."

Az átkozódás motívuma		
Lazz. pov.: „„Io non vorria maie essere nato, Puoie ch' io dorno a tanta pena!"	*Krüginger:* „Verflucht sei der Tag meiner Geburt Dass ich die welt jhe hab berurt."	*Com-Tr:* „Átkozott volt e világra születésem…"

Ezek a motivikus és kifejezéskészletbeli hasonlóságok egy közös kulturális tudásanyagról és annak áramlásáról, kölcsönhatásáról tanúskodnak, hiszen az idézett Lázár-darabok között, noha különböző térben, időben és nyelven születtek, egyértelmű irodalmi kapcsolat ismerhető fel.

[4] *La Parabola di Lazzaro povero, lauda drammatica del secolo XIV* pubblicata da Giulio Navone, Roma, Forzani, 1897. Vö. E. Monaci, *Uffizi drammatici dei disciplinati dell' Umbria*, Rivista di filologia romanza, I. 237–271; Binder Jenő, *A Lázár-drámához*, Egyetemes Filológiai Közlöny 23 (1899). 828–830.

[5] Vö. Binder Jenő, *A Lázár-drámához*, *i. m*., 830.

II. Tényleges Lázár-drámák: a dél-német és a lutheránus játékok, valamint a Comico-Tragoedia

II.1. A délnémet játékok

A sterzingi játék, 1520/1539

A már valóban kiforrottnak tekinthető, tényleges Lázár-drámák sorát az 1520-as ún. sterzingi játék nyitja meg. A *Der Reich mann und Lazarus* címet viselő 937 soros darab[6] Vigil Raber (1481–1552)[7] festő, mű-, illetve könyvgyűjtő tevékenységének[8] köszönhetően maradt az utókorra. Raber kétszer is lemásolta a darabot, elsőként 1520-ban vagy annál nem sokkal korábban, másodszor pedig 1539-ben, s vallásos játékokból álló kollekciójának a részévé tette. A fennmaradt kézirat pergamen fedéllapja az 1539-es dátumra, valamint a tiroli Sterzing kisváros nevére is utal. A darab a későközépkori tiroli vallásos játékok tradíciójába illeszkedik. A 15. és a 16. század eleji Tirolban, kiváltképp Bozenben és Sterzingben virágzott a népi vallásos színjátszás, ez lehetett a Vigil által másolt darabnak is az elsődleges közege.

A darab szerkezetileg 8 scénára oszlik, amelyet egy prológus és egy epilógus zár keretbe. E strukturális sajátosságok közül a Precursor felvezetése és az epilógus moralizálása az, amely a későbbi darabokban is állandó jellemzőként jelenik meg. Továbbá fontos a morális tartalom kidomborításának és a korabeli egyházi-társadalmi viszonyok bírálatának az együttes jelenléte, amely hasonlóképp olyan jellemző, amely a drámakör későbbi alkotásaiban is megfigyelhető lesz.

A zürichi névtelen Lázár-drámája, 1529

Az időben következő, 1529-es zürichi névtelen Lázár-drámája[9] cselekményét és felépítését tekintve nagyon hasonló az előbbiekben tárgyalt sterzingi játékhoz:[10] Összterjedelmét tekintve mindkét parafrázis viszonylag rövid, a sterzingi játék

---

[6] Anon., *Der Reich mann und Lazarus = Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs*, hg. Walter Lipphardt, Hans-Georg Roloff, V., Bern et al.: Lang, 1980. 237–267.

[7] Ott, Norbert H., *Raber, Vigil* = Neue Deutsche Biographie 21 (2003). 70–71.

[8] Erről lásd: *Altdeutsche Passionspiele aus Tirol mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und litterar-historische Stellung*, hg. J. E. Wackernell, K. K. Universitäts-Buchdruckerei und Verlags-Buchhandlung Styria, Graz, 1897. VI–XIII.

[9] Anon., *Eine waarhafftige Histroy vβ dem heyligen Euangelio Luce am XVI. Capitel von dem Rychen mann vnnd armen Lazaro* = Das Zürcher Spiel vom reicehn Mann und vom armen Lazarus, Pamphilus Gengenbach, Die Totenfresser, hg. Josef Schmidt, Stuttgart, Reclam, 1969. 7–38

[10] Wailes, Stephen L., *The Rich Man and Lazarus on the Reformation Stage: A Contribution to the Social History of German Drama*, Susquehanna University Press, 1997. 54.

937, a zürichi pedig 920 sorra terjed ki. A zürichi névtelen darabja hasonlóképp egy előbeszéddel kezdődik, amelyben a Herold felvezeti a mű cselekményét, megközelítőleg épp olyan terjedelemben (32 sor), mint ahogyan azt a sterzingi játékban a Precursor tette (40 sor). A parabola tulajdonképpeni dramatizálása szintén azonos hosszúságú a két játékban (sterzingi 627 sor, zürichi 630 sor), a szerzők által alkalmazott szereplőgárda is azonos. Továbbá megegyező motívumokra bukkanunk a szolgák dialógusában, a morzsalékért könyörgő Lázár visszautasításában, amelyet a szolgák közvetítenek számára, egy másik szolga rokonszenvező viselkedésében, és a Gazdag vétkes életmódjának kritikával illetésében (egy szolgától a sterzingiben, egy nőtől a zürichiben) is. Hasonló strukturális vonás a darabokat záró epilógus is, amely mindkét játékban hasonló hosszúságú és szerkezetileg kétosztatú. A sterzingi játékot a földművesek és a Precursor 132 soros beszéde zárja, a zürichi játék 122 soros epilógusát pedig az evangélista (illetve egyes változatok szerint a Halál) intése és egy végszó (Beschluβ) alkotja.

Az imitációs jellegű irodalmi egymásra hatás a két darab között tehát vitathatatlan. Amiben viszont egyértelműen a minta meghaladásának (aemulatio) az igénye fedezhető fel, az a bibliai történetnek a valláspolitikai célokra való felhasználása, a zürichi darab ugyanis egyértelmű támadás a római katolikus egyház fényűzésével szemben, ezt a svájci gárdatag figurája és dramaturgiai szerepe teszi nyilvánvalóvá.[11]

Retorikai és lexikális szempontból kiemelt jelentőségű a darabot záró epilógus, amelyben az evangélista (a későbbi változatokban a Halál) inti a Gazdagot, illetve az olvasókat könyörtelenségére és mindent letipró hatalmára. Ezek az elrettentő szavak a drámakör majd minden alkotásában megtalálhatóak, több vagy kevesebb módosítással. A magyar *Comico-Tragoedia* sem kivétel ebből a szempontból, a megfelelő szövegrészlet motivikájában és frazeológiájában kétségkívül a névtelen zürichi játék epilógusának szavait visszhangozza:

[11] Ennek részletes elemzését lásd: Wailes, *i. m.*, 75–81.

zürichi játék:	*Comico-Tragoedia:*
„Darumb so machs bald vff ein ort, Du must mit mir, es darff nit wort! Dann ich gantz niemant übersych, Er syg gross, klein, arm oder rych; Dessglych Bapst, Keiser, Fürsten, herren Mögend sich mins zorns nit erweeren. Da hilfft kein gwalt, da hilfft kein gunst, Da hilfft kein wyssheit noch kein kunst, Da hilfft kein rychtumm noch kein schatz, Da hilfft kein bochen noch geschwatz, Da hilfft kein frommheit noch tugend, Da hilfft kein schyn noch kein jugend. Wenns stündin kumpt, so musst yr dran, Ir sygend frouwen oder mann, Ir sygend alt lüt oder kind, Kein ougenblick jr sicher sind.”	„Hogy jól megértsed, én vagyok a Halál, Senki e világon ellenem nem áll; Bár úgy nézz szemembe, ki fia valál, Jaj lészen annak, aki reám talál. E kaszát még régen, úgy jut eszembe, Hogy a nagy Jupiter adta kezembe, Mind naggyal s kicsinnyel hogy menjek szembe, Senkinek semmit se kedvezzek ebben. Királyok s császárok mind fejet hajtnak, A papok is énnékem adót adnak, E nagy világon valakik hol vannak, Ma vagy holnap mind kezembe akadnak. …… Se személyt, se helyet soha nem nézek; Gazdag vagy szegény, arra nem tekintek, Bölcs-é, bolond-é, püspök-é vagy érsek, Erről soha még csak egy szót sem tészek. Nincsen énnékem sem órám, se napom, Vénet s ifjat mind egyaránt elkapom, Rútat s szépet mind egy verembe rakom, Tenéked is majd megmondom, hol lakom.”

Jakob Funckelin, *Ein gantz lustige vnd nutzliche Tragoedi…*, 1551: az egészen szoros mintakövetés példája

Az egészen szoros mintakövetés példáját nyújtja Jakob Funckelin (1522/1523–1565/1566)[12] 1551-es Lázár-drámája,[13] amely a zürichi játéknak a nyílt parafrázisa. A mű saját pretextusa szerint is átdolgozás, a zürichi história módosított és „meghosszabbított” változata.[14] Funckelin munkája mégsem tekinthető pusztán

[12] Scherer, Wilhelm, *Funkelin, Jakob* = Allgemeine Deutsche Biographie 8 (1878). 203–204.

[13] Jakob Funckelin, *Ein gantz lustige vnd nutzliche Tragoedi/ vβ dem heiligen Euangelio Luce am XVI Cap: von dem Rychen Mann vnd armen Lazaro/* gezogen… Jm M.D.L. Jar gespilt. Colophon: Getruckt zuo Bern / Mathia Apiaro, 1551, microfilm-másolat: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, sig. Lo 1640. l.

[14] „Das ich aber aben dise Histori/ von dem Rychen mann vnd armen Lasaro in rymen gestelt/ vn einer Burgerschafft vbergebe hab/ mochte mir von ettwolliche verkert werden/ als ob ich mich/ diewyl gemelt Histori/ Anno 43. inn der lobliche Statt Zürich gespilt vnd getruckt worden ist/ vβ eignem wolgeallen ettwas bessers vnd kunstlichers zumachen vermessen habe / muβ mich deβhalb nach notturfft entschuldigen/ dann ich gar keinen sundern mangel an dem andern hab/ on allein/ da ser zu kurtz/ vnnd nienen so wytloffig vβ einandern zogen ist/ wie dan der rüstung halb ein

szolgai másolásnak,[15] a szereplői apparátust és a szerkezeti felépítést tekintve ugyanis jelentős eltérések figyelhetők meg.

Forrásával ellentétben új szereplőként lépteti fel például a Gazdag Lelkiismeretét. Ebben a mozzanatban egyrészről a középkori moralitások hagyományának követése figyelhető meg, ám másrészről korabeli kölcsönhatásokat is tükröz. A lelkiismeret allegorikus megtestesüléseként való felléptetése fontos dramaturgiai elem Naogeorgus latin nyelvű drámájában (*Mercator sei Iudicium*, 1540), amelynek 1541-es német fordítását valószínűsíthetően ismerte Funckelin.[16] Nagyon hasonló ehhez a magyar *Comico-Tragoedia* 2. scénájának lamentáció-jelenete, ahol a Gazdag mond hasonló szavakat pokolba kerülésekor, vagyis akkor, amikor már csak lélekként, lelkiismeretként, emberi mivoltának csupán allegorizált részeként szólalhat meg.

Új és egyúttal kiterjedt irodalmi kontextussal rendelkező elem az allegorikus közjáték alkalmazása is. A második és a harmadik felvonás közé Funckelin egyedülálló módon egy 812 soros disputát illeszt be, amely Venus és Pallas Athéné vetélkedését viszi színre. E közjáték nem szerepel a zürichi darabban, forrása Benedictus Chelidonius *Voluptatis cum Virtute disceptatió*ja.[17] Ám nem csupán a chelidoniusi disceptatió és a funckeli közjáték között egyértelmű a genetikus kapcsolat, ugyanis még egy további alkotás, Hans Sachs Pallasról és Vénusról szóló comédiája is ehhez a filológiai-textológiai leágazáshoz köthető.[18] Továbbá fontos figyelni arra is, hogy a magyar *Comico-Tragoedia* allegorikus keretének megformáltsága szintén ehhez az irodalmi hagyományvonulathoz tartozik: Chelidonius, Sachs, Funckelin és a névtelen magyar szerző alkotásai allegorikus

---

solche Histori zuspilen woll von note syn. Darumb ich die personen vnd verβ gemert/vnd vil allenthalb hinyn gesetz hab/ damitt es ein rechte wytlouffige action vnd handlung für einen gantzen tag gebenn mochte. Hoff derhalb/ mir sye sollichs nitt zu verargen/ dann damit man sehe/ das ich das ander vnueracht wolte haben/ hab ich mich geflissen/ das ich ein gutten theil deren verβ/ so im Züricher kleinen Spil stond/ wo sy sich yenen schicken habend wollen/ inn das myn hinzu flickte vnd blyben liesse."

[15] Vö. Wailes, *i. m.*, 96 skk.; Michael, Wolfgang Friedrich, *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, Bern-Frankfurt am Main-New York, Verlag Peter Lang, 1984. 172–176.; Theodor Odinga hg. *Der reiche Mann und der arme Lazarus* = Schweizerische Schauspiele des sechzehnten Jahrhunderts I., 1–50.

[16] Ezt az álláspontot képviseli Wailes is: *i. m.,* 97.

[17] Thon disszertációja (Friedrich Wilhelm Thon, *Das Verhältnis des Hans Sachs zu der Antiken und humanistischen Komödie*, Halle, Buchdruckerei C. Colbatzky, 1889, 19–42) alapján Binder, *Egy magyar Lázár-dráma és rokonai, i. m.,* 43.

[18] Részletesen lásd: Claudia Spanily, *Allegorie und Psychologie: Personifikationen auf der Bühne des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit,* Münster, Rhema, 2010. 105–121.

szöveggenerációs technikáikat tekintve nem kezelhetők tehát egymástól elválasztva, egy többszörös irodalmi kapcsolat köti össze őket.

Újabb kapcsolódásokat jelöl ki a Gazdag temetési jelenete, amelynek helyszíne Jeruzsálem. Funckelin darabjának ezen a pontján egy Márk evangéliumára tett allúzió (Mk 11, 15–18) is megbújik, e két elem együttes használata figyelhető meg Georg Rollenhagen darabjában is, akire valószínűsíthetően Funckelin játéka gyakorolt hatást.[19] A jeruzsálemi helyszín továbbá megjelenik Macropedius *Lazarus mendicus*ában és Jakob Frey darabjában (a 2. actus utolsó jelenetében) is. Ezek tehát újabb imitációs jellegű, előzmény-következmény típusú irodalmi kapcsolatok a drámakör koraújkori képviselői között.

Funckelin darabja fontos szerepet tölt tehát be a drámakörön belül, hiszen sok szállal kapcsolódik más szerzők darabjaihoz, és a *Comico-Tragoedia* kontextusában is kitüntetett helyzetű. A funckelini játék és a *Comico-Tragoedia* között nem csupán egy vagy két hasonló vonás rejlik, hanem több jegy is arra mutat, hogy Funckelin darabja mintaként szolgált a névtelen szerző számára. Meglátásom szerint a 2. scénának a korai Lázár-darabokhoz képest kiterjedtebb apparátust használó dramaturgiai eljárását és terjedelmesebb cselekményvezetését, az allegorikus közjátékot, a Lelkiismeret felléptetésének motívumát, valamint a Gazdag érdem szerinti büntetésének leírását[20] a funckelini játék alapvető dramaturgiai, narrációs, motivikus és nyelvi-retorikai mintaként befolyásolta.

Jakob Frey, *Von dem armen Lasaro vnd dem reichen Mann…* (c. 1550–1555): a mintakövetés és az innováció dialektikája, az irónia mindenekfelettisége

A mintakövetés és az innováció dialektikája hatja át Jakob Frey (1520–1562)[21] Lázár-parafrázisát.[22] Habár e német nyelvű darab pontos forrása jelenleg azonosítatlan,[23] a lehetséges mintákból több is akad. Felmerülhet Macropedius 1539-es

[19] Wailes, *i. m.*, 105.

[20] Com-Tr. 65:866–873 vö. Funckelin H1^{v}

[21] Rosenfeld, Hellmut, *Frey genannt Scharwechter, Jacob* = Neue Deutsche Biographie 5 (1961). 418.

[22] Jakob Frey, *Von dem armen Lasaro vnd dem reichen Mann…*, Colophon: Gedruckt zuo Strassburg/ Jnn Knoblouchs Druckerey. microfilm-másolat: Universitätsbibliothek, Karl-Max-Universität, Leipzig.

[23] A darab több szempontból is problémás helyzetű filológiailag. Egyfelől vitatott a mű megjelenésének pontos ideje, a kolofón (Gedruckt zuo Straβburg/ Inn Knoblouchs Druckerey) csupán annyit árul el, hogy a strassburgi Knoblauch nyomda adta ki a szöveget. A kutatók az 1550-es évek elejét vélik a legvalószínűbbnek, jelenleg az 1550 és 1555 közötti periódus a legelfogadottabb a szakirodalomban. A másik fő problémát Frey darabjának ismeretlen, azonosítatlan forrása jelenti. A címlapon szereplő

*Hecastus*a,[24] ám ennél valószínűbbnek látszik, hogy a darab modelljeként sokkal inkább a névtelen zürichi játék szolgálhatott,[25] amely a drámakör egyik kiinduló forrásaként jelentékeny hatást gyakorolt több más korabeli alkotásra is. Bizonyos közös strukturális vonások is azt támasztják alá, hogy Frey darabjának elsődleges mintája a zürichi játék lehetett. Ugyanakkor szembetűnő törekvés Frey esetében a darab hangnemének és arculatának a radikális megváltoztatása, amiben egyértelműen az újítás igénye fedezhető fel.

A zürichi modellhez képest ugyanis egyéni szerzői lelemény az irónia rendkívüli intenzitása, amelyet a figurák megformáltságától kezdve beszédük nyelvi jegyein át egészen bizonyos bibliai helyek szentségének a paródiájáig feszít. Az irónia, önirónia felfedezhető egyrészt a szereplőkkel kapcsolatban, például a névadásban: S. L. Wailes meglátása szerint a szolga Philoponus neve (= „a munka szerelmese") értelmezhető az Erasmus koldus-dialógusából ismert Misoponus nevű figurának (= „a munka megvetője") az ironikus párjaként.[26] Másrészt textuális szinten is számos ironikus és önironikus töltésű elem bújik meg a műben. Csupán egy példát kiemelve: amikor Antiochus kegyetlen szavakkal utasítja el az éhező Lázárt (I.3.), és a halált és az ördögöket emlegeti, groteszk módon valójában saját sorsát jövendöli meg:

---

sorok szerint a darab ugyanis egy latin nyelvű Lázár-drámának a fordítása (némi hozzátoldással), amelyet Freiburg im Breisgauban elő is adtak: „*…Ein hüpsches Spiel/ auß dem Latin inn das Teutsch gebracht/ mitt ettlichen geschickten reimen der Matery harzuo gethan/ wie das vormaln zuo Freyburg in dem Breyßgaw in Latin gespielt…*". Erről a forrásról azonban semmilyen más információ nem áll a rendelkezésünkre, a mintaként megjelölt latin szöveg jelenleg ismeretlen.

[24] Johannes Bolte elsőként Macropedius 1539-es *Hecastus*ában kereste Frey Lázár-drámájának előképét, elgondolását az első felvonás szereplői neveinek azonosságára építve. A Gazdag feleségének (Epicuria), a szolgálónak (Philoponus) és a papnak a neve (Hieronymus) valóban megegyezik a két műben, sőt, néhány párhuzamos cselekménymozzanatot is észrvehetünk: mindkét mű a gazdag ember monológjával kezdődik, amely már tartalmazza kicsapongó életének további kapzsi terveit is; majd pedig mind Freynál, mind Macropediusnál a Gazdagnak és feleségének a beszélgetése következik, s közös elem a szolgák hívása is, hogy felvegyék a lakomán a Gazdag rendelését. Ám ahogyan azt S. L. Wailes is megjegyezte, ezek a hasonlóságok túl általánosak ahhoz, hogy egyértelmű és közvetlen hatásról beszélhessünk. Vö. *Jakob Freys Gartengesellschaft* (1556), Hg. Johannes Bolte, Tübingen, Literarischer Verein in Stuttgart, 1896. XI; Wailes, *i. m.*, 131.

[25] A zürichi játékot már Bolte is említi lehetséges előképként (*i. m.*, XI–XII), de egészen szoros összefüggésbe csak Wolgang Michael hozza a névtelen játékot Frey darabjával. W. Michael bizonyos közös strukturális vonások alapján egyértelműen az 1529-es zürichi játékban látja Frey darabjának elsődleges modelljét. Látnunk kell azonban azt is, hogy az általa összegyűjtött szerkezeti jellemzők egy része már a bibliai pretextusnak is sajátja, másik részük pedig a korabeli színházi konvenciók közé tartozik. Vö. Michael Wolfgang, *Die Anfänge des Theaters zu Freiburg im Breisgrau*, Feiburg im Breisgrau, Waibel, 1934. 63–64 és *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, Bern, Peter Lang, 1984. 198; továbbá: Wailes, *i. m.,* 132.

[26] Wailes, *i. m.,* 134.

„Fürt/ Fürt/ für tausent Teufel weck
…….
Kumpst aber sag ich dir on spott
So war als mir sol helfen Gott/
So muostu sterben sag ich dir
Da mag kein Teufel nit sein für." (A8^{r})[27]

Az iróniának a legmerészebb megjelenési formája egyes bibliai helyeknek a paródiája. A legszélsőségesebb ezek közül a gazdagnak, Antiochusnak a kétszeres jézusi megszólalása (B6v – vö. Mt 15,26 és G7r – vö. Mt 26, 42 skk).[28]

A groteszk irónia és önirónia mint a darab hangvételét jelentős mértékben átható esztétikai minőség a magyar *Comico-Tragoediá*nak is szembetűnő sajátossága. A Névtelen szerző kora barokk drámájában az irónia hasonlóképp változatos megnyilvánulási formákat mutat, bár olyan merész megoldásokat, mint amilyen a bibliai szentség paródiája, nem alkalmaz. Megfigyelhető viszont szereplői szinten éppúgy, mint a szöveg nyelvi-stilisztikai megformálásában vagy a narrációs technikákban. Továbbá az iróniának az antitézis és a hiperbola alakzataival együtt jelentkező előfordulása is kedvelt és többször alkalmazott technika a *Comico-Tragoediá*ban, éppúgy, ahogyan az Frey darabjában is. Fontos különbség azonban, hogy míg Frey esetében az irónia domináns hangnemformáló tényezővé válik, a névtelen szerzőnél csupán a moralizálásnak alárendelt, komikai elemként van csak jelen.

II.2. A lutheránus játékok

Johann(es) Krüginger, *Comoedia von dem reichen Mann…* (1543) és *Die Historia vom Reichen man vnd armen Lazaro…* (1555)

A lutheránus Johannes Krüginger (1521–1571)[29] kétszer is feldolgozta a Lázár-témát először 1543-ban, majd 1555-ben;[30] elsődleges modelljét Freyhoz hasonlóan a zürichi játék jelentette. Az első változat, amely *Comoedia*ként dolgozza fel a bibliai parabolát, 4 felvonásra tagolódik. A korszak drámaírói gyakorlatára jellemző 5 felvonásos szerkesztéshez viszonyítva ez mindenképpen szembetűnő és rendhagyó megoldás, de nem egyedülálló. Thomas Naogeorgus, aki Krügingernek nem

[27] Idézi Wailes, *i. m.,* 141.

[28] Vö. Wailes, *i. m.,* 145–146.

[29] Kähler, Ernst, *Criginger, Johannes* = Neue Deutsche Biographie 3 (1957). 415.

[30] Johannes Krüginger, *Comoedia von dem reichen Mann vnd armen Lazaro…* 1543, Zwickau; Johannes Krüginger, *Die Historia vom Reichen man vnd armen Lazaro*…1555, Drezden, lelőhely: München,Bayerische Staatsbibliothek, VD16 C 5877.

csupán kortársa volt, hanem szorosabban vett irodalmi környezetéhez is hozzá tartozott, szintén 4 felvonásosra írta *Pammachius* című 1538-as játékát. És 4 felvonásból áll a 17. századi Névtelen szerző magyar *Comico-Tragoediá*ja is.

Ennél azonban meglepőbb a darab dramaturgiája. A viszonylag kis szereplői apparátust használó játék ugyanis redukálja a drámai actiók szerepét, mind számszerűleg, mind jelentőségben, minőségi kidolgozásukat tekintve. Ehhez képest az 1555-ös változat meglehetősen eltérő, s jelentős mértékben meghaladja az első, 1543-as parafrázist, amellyel összevetve szembetűnő eltéréseket mutat struktúrájában éppúgy, mint dramaturgiájában és szereplőinek jellemkarakterét tekintve.[31] A címe szerint *Historia*ként megírt Lázár-játék az első változattal ellentétben a hagyományos poétikai szabályokat követi, és a bibliai történetet szabályos módon, 5 felvonásra osztja. Az egyes jeleneteken belül pedig kiugróan megnövekszik a drámai megszólalásokat tartalmazó szerepek száma, S. L. Wailes számításai szerint 14-ről 43-ra emelkedik.[32] A mű morális-teológiai aspektusát tekintve Krüginger valláspolitikai koncepciója itt sokkal erősebben érezhető, a lutheranizmus liberális szárnya elleni támadás egyértelműbbé válik.

Krüginger Lázár-parafrázisai a drámakörön belül azonban sokkal inkább utóéletük miatt fontosak, ugyanis jelentős hatást gyakoroltak a későbbi szerzők alkotásaira. Mind az 1543-as, mind az 1555-ös Lázár-játékának akadt átdolgozója. Utóbbit Georg Müntzer használta fő forrásaként, előbbit pedig Christophorus Hoffmann.

Georg Müntzer, *Tragoedia von dem Reichen Mann vnd armen Lazaro* (1575)

Georg Müntzer[33] 1575-ös drámájának, a *Tragoedia von dem Reichen Mann vnd armen Lazaro*-nak[34] a megírásához a fő forrást Krüginger *Historia*… (1555)-ája szolgáltatta.[35] Noha Müntzer darabja elég szorosan követi mintáját, munkája mégsem tekinthető pusztán szolgai másolásnak.

A bibliai történet krügingeri feldolgozásán Müntzer ugyanis több módosítást is végre hajt. A brevitas és a nyelvi ökonómia irodalmi-retorikai szempontjait szem előtt tartva mindenekelőtt lecsökkenti a szereplői megszólalások és dialógusok számát. Így például eliminálja Sollicitus patetikus nyelvi fordulatait és Naballal folytatott beszélgetését az életszínvonalról, de elhagyja Dromo és Nabal

[31] Vö. Wailes, *i. m.*, 186 skk.

[32] Wailes, *i. m.*, 186.

[33] Schulte, von, *Müntzer, Georg* = Allgemeine Deutsche Biographie 23 (1886). 37.

[34] Georg Müntzer, *Tragoedia von dem Reichen Mann/ vnd armen Lazaro*…, 1575. Magdeburg, microfilm-másolat: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, sig. Lo 5637.

[35] Wailes, *i. m.*, 213.

későbbi hosszú monológját is. A rövidítés szándékával mellőz bizonyos jeleneteket, például a lakoma előkészületeit vagy az ördögök által készített leltárt Nabal bűneiről. S nem veszi át feldolgozásába a Krüginger darabjában jelentős szerepet betöltő marginálíakat és színpadi utasításokat sem. Hozzátesz viszont más, új részeket és dialógusos szövegegységeket: saját leleményű szereplőként lépteti fel Jecklát, a bolondot, aki a gazdag emberrel heccelődik, új elem Lázárnak, illetve a Gazdag embernek a Halállal és az ördöggel való dialógusa és a Gazdag ember római egyházellenes beszéde is az 5. felvonás végén.

S. L. Wailes véleménye szerint[36] Müntzer ezen változtatásainak fő célja leginkább az lehetett, hogy rámutasson, Krüginger Lázár-játéka kevesebb figura szereplésével egyrészt kevesebb idő alatt is színre vihető, másrészt moralizáló olvasmányként befogadva a darabot, a cselekmény kevesebb kitérővel történő megakasztásával a drámai actiók hamarabb, közvetlenül is a figyelem középpontjába kerülhetnek. A mű dramaturgiai struktúrájának, és arculatának a módosításával Müntzer tehát elsősorban a játékban rejlő centrális szerepű drámai gócpontoknak a közvetlenebb elérését és ezáltal az eszmei-morális tartalom direktebb érvényre jutását tette lehetővé a befogadói folyamatban. Továbbá Müntzer darabjában a lutheránus vallási, katekétikai tézisek különösen erősen éreztetik hatásukat.[37]

Christophorus Hoffmann, *Vom Reichen Manne vnd armen Lazaro* (1579)

Christophorus Hoffmann Lázár-játéka[38] az irodalmi kölcsönhatás és a Lázár-téma kulturális egymásra rétegződése szempontjából kivételes helyet foglal el a drámakör tagjai között. Az 1579-ben, Königsbergben megjelent darab érdekes kompilációját nyújtja a zürichi névtelen játékának és Krüginger 1543-as parafrázisának. A mű szinte teljes egészében e két mintán alapul, a prológus és az epilógus bizonyos részeinek kivételével majd minden sora közvetlen kölcsönzés vagy az egyik, vagy a másik forrásból. Eljárása nem tükröz meghatározott koncepciót, forráshasználata következetlennek tűnik: egyes helyeken kizárólag csak egyik mintájából merít, másutt egyértelműen kombinálja a két forrást, ismét másutt különböző részekből emel át sorokat. S. L. Wailes alapos filológiai összevetése alapján[39] Ch. Hoffmann darabjának szöveggenerációja a következő rétegződést mutatja:

---

[36] Wailes, *i. m.*, 216.

[37] Wailes, *i. m.*, 217 skk.

[38] Critopohorus Hoffmann, *Die Parabel Christi/Luce am sechzehenden/Vom Reichen Manne vnd armen Lazaro/in eine kurtze Action…*, Koenigsberg, 1579, microfilm-másolat: Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

[39] Wailes, *i. m.*, 229.

Prológus: egyik forrás sem, saját szövegegység.
Argumentum: Krüginger *Argument*.
I. actus, 1. scéna: Krüginger I.1.
I. actus, 2. scéna: Krüginger I.2.; Zürichi 33–34.
II. actus: Krüginger I.5., I.6., II.4., III.1.; Zürichi 35–256, 265–90, 305–16.
III. actus: Krüginger III.1–2.; Zürichi 317–566.
IV. actus: Krüginger IV.2–3.; Zürichi 567–798, 814–36.
Beschluß: Krüginger *Beschluß* + Hoffmann saját hozzátételei.

Georg Rollenhagen, *Vom Reichen Manne vnd armen Lazaro, Ein deutsche Action* (1590)

Georg Rollenhagen (1542–1609)[40] Lázár-drámája[41] fontos határkő a bibliai téma irodalmi feldolgozásainak a történetében. Az 1590-ben, Rollenhagen magdeburgi diákjai által színre vitt, majd nyomtatásban is megjelent darab ugyanis rendkívül szemléletes tükre a Lázár-parafrázisok egységes hagyománnyá való formálódásának. Míg az eddigiekben sorra vett feldolgozások esetében tényleges irodalmi kölcsönhatást és mintakövetést többnyire az adott darab és az ahhoz időben vagy térben legközelebb álló Lázár-játék között lehetett kimutatni, a 17. századhoz közeledve már nem a Lázár-drámák egyike vagy másika érezteti konkrét és közvetlen hatását, hanem a bibliai parabola irodalmi feldolgozásaiból önálló drámacsoporttá szerveződő szövegkomplexumnak az egésze. A Lázár-parafrázisok ekkorra tehát már egyetlen hagyományt alkotva szolgálnak követésre alkalmas előképként, forrásként a téma újabb irodalmi megvalósításai számára.

Rollenhagen darabja alapjában véve Joachim Lonemann játékának az adaptációja, és emellett még számos más olyan jellegzetességet mutat fel, amelyek a drámakör korábbi képviselőitől eredhetnek. A lonemanni hatás biztos ténye a darab paratextusából adatolható,[42] Rollenhagen ugyanis a játékhoz írott előszavában maga azonosítja elsődleges forrásaként a korábbi sudenburgi prédikátor régi játékát a gazdagról és a szegény Lázárról.

---

[40] Kühlmann, Wilhelm, *Rollenhagen, Georg* = Neue Deutsche Biographie 22 (2005). 12–13.

[41] Georg Rollenhagen, *Spiel vom reichen Manne und armen Lazaro, 1590* = Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahnrhunderts, 270–273, Hg. Johannes Bolte, Halle/Saale, Niemeyer, 1929.

[42] „…wir [haben] in vnser Magdeburgischen Schulen des Herrn Joachim Lonemanni, weiland Predigers alhie in der Sudenburg, alte Action vom reichen Man vnd Lazaro, in welcher doch die Art der Sprach vnd Reimen vns nicht aller ding gefallen, auffs new angerichtet vnd gespielet, vnd weil die Exemplar nicht mehr verhanden vnd jetzt, wie der Augenschein gibt, zum theil ein ander Werck draus worden ist, auch von newen drucken lassen…" (4–5).

A lonemanni elsődleges forráson túl bizonyos vonások más szerzők Lázár-játékaira emlékeztetnek:[43] A nyitómonológ azon sorai, amelyekben a gazdag ember rövid jellemzést ad magáról, valamint életfilozófiájáról nagyon hasonlóak Funckelin darabjának megfelelő szakaszához, éppúgy, ahogyan a zsidó karakterek szerepeltetése is lehet Funckelin farizeus-figuráinak továbbgondolása.[44] A 4. actus első két jelenetét átható paródia szintén nem előzmény nélküli a drámakörben, előképe megtalálható például Jakob Frey játékában. A Lázár halálakor elhangzó „Laβ sterben, wer nicht leben wil" sort Rollenhagen ismerhette Krüginger 1543-as és 1555-ös darabjából, valamint Müntzer és Hoffmann parafrázisából is, akiknél szintén szerepel az idézett szakasz („Laβ sterben, was nicht bleiben wil!")[45]. A Gazdag halálának és elkárhozásának jelenete a dramaturgiai megformálás és a felléptetett szereplők (egy angyal megjelenése, majd két ördög egy zsákkal jelenik meg a Gazdag lelkéért) szintjén Macropedius *Lazarus mendicus*ának hatását mutatják, továbbá a 4. felvonás struktúrája, bizonyos szereplők figurája és neve (pl. a paraszt Molobrus), valamint a bibliai alapú kórusrészletek is Macropedius ismeretére utalnak.[46] A macropediusi forráshasználat azonban Lonemanntól, Rollenhagen elsődleges mintájából származik, itt tehát egy többszörös irodalmi kapcsolat mutatható ki.

Ezek a hasonlóságok és motivikus, illetve lexikális szintű párhuzamok a Lázár-drámáknak mint összefüggő irodalmi hagyománynak a hatásáról tanúskodnak.[47] Rollenhagen művelt, jól képzett és sokat olvasott drámaíróként valószínűsíthetően birtokában lehetett az őt megelőző Lázár-parabolákkal kapcsolatos irodalmi-művelődéstörténeti tudásanyagnak, s feldolgozása mögött vélhetően a drámakör több képviselőjének az olvasás és/vagy színpadi előadás általi ismerete sejthető.

Jacob Ayrer, *Tragedia vom reichen Man und armen Lazaro* (1598)

A reformáció korabeli Németország Lázár-drámáit Jacob Ayrer (1544–1605)[48] feldolgozása zárja.[49] Ayrer, Rollenhagen kortársaként az őt megelőző irodalmi

[43] Ehhez lásd: Johannes Bolte, *Quellenstudien zu Georg Rollenhagen* = Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften (Berlin) philosophisch-historische Klasse, 1929. 668–689.

[44] Funckelinnél két farizeus: Jesse és Chamnus, Rollenhagennél: két rabbi és egy levita van, ezekről a karakterekről és a zsidó jegyekről részletesen lásd J. Bolte alapján: Wailes, *i. m*., 254–263.

[45] Wailes, *i. m*., 241.

[46] Wailes, *i. m*., 242.

[47] Wailes, *i. m*., 241.

[48] Flemming, Willi, *Ayrer, Jakob* = Neue Deutsche Biographie 1 (1953). 472.

[49] Jakob Ayrer, *Tragedia vom reichen Man und armen Lazaro* = *Ayrers Dramen*, Hg. Adelbert von Keller, 5., Stuttgart, 1865, reprint: 1973, 5., 3159–3230.

anyagból körülbelül kilenc különböző Lázár-játékot ismerhetett, ezek közül a legjobban G. Müntzer Lázár-játékának a hatása érezhető.[50]

A téma irodalmi áramlásának szempontjából Ayrer darabjában talán a két szegénynek, Doroltnak és Morholtnak a figurája legfontosabb. A hozzájuk kapcsolódó jelenet[51] elsősorban a szociális problémákat és a különböző társadalmi rangú személyek közötti kapcsolat nehézségét hangsúlyozza. Morholték panaszkodnak, amiért a jégeső elverte a növényeiket, gazdaságilag nehéz helyzetbe kerültek, ám a Gazdag nem tanúsít feléjük együttérzést. Később a két szegény egy hosszú monológ formájában is reflektál saját kínzó sorsukra, a két legfőbb problémaként uruknak, a Gazdagnak a keménységét és türannikus elutasítását, valamint a mindennapi megélhetésükhöz szükséges, alapvető javak egyre emelkedő költségét említik. Mind a két figura, mind pedig a jelenet megformáltsága és főbb tartalmi motívumai nagyon hasonlóak a magyar *Comico-Tragoedia* társadalombíráló szakaszához. A Névtelen szerző darabjában Patientia és Tolerantia jelenik meg az ayreri figurákkal azonos szerepben és funkcióban, beszédük is jórészt ugyanazokat a panaszokat tartalmazza, mint amiket Morholt és Dorolt is kiemelt megszólalásaiban.

Konklúzió

Tanulmányomban a lehetséges kapcsolódások kontextualizáló célú keresése mellett célom volt, hogy rámutassak a drámakör tagjai között megkonstruálódó irodalmi-retorikai játéktérnek a jellegzetességeire is, és betekintést nyújtsak abba a folyamatba, hogy hogyan formálódott egyetlen történet a különböző felekezetekhez tartozó szerzők tolla alatt.

A dél-német és a lutheránus játékok vizsgálata megmutatta, hogy az alapjukként szolgáló bibliai Lázár-történet mint feldolgozásra alkalmas művészi anyag számos lehetőség kibontakoztatására nyújtott lehetőséget a korabeli szerzőknek: a korai parafrázisok esetében mindenekelőtt a moralizálásé volt a főszerep, a 16. századi feldolgozásokban azonban már előtérbe került a burkolt vagy az akár egészen nyílt társadalombírálat is. Továbbá a szociális problémák kifejezése mellett, (illetve azzal összefüggésben) nem volt példa nélküli az sem, amikor a szerzők valláspolitikai céllal nyúltak a történethez, és a bibliai parabolát a római katolikus egyház fényűzésének kritikával illetésére (a névtelen zürichi játék), vagy épp a lutheranizmus liberális szárnya elleni támadásként (Johannes Krüginger)

[50] Vö. Wailes, *i. m.*, 292.

[51] Ayrer, *Tragedia vom reichen Man und armen Lazaro, i. m.,* 3176,25 szövegegységtől.

használták fel. Láttuk, hogy a történet teljes paródiává fordítása is a parafrazeálás egyik módja, hiszen Jakob Frey egészen a Biblia szentségének kifordításáig ment el darabjában. A Lázár-téma e sokszínű megvalósításai mégis szorosan összetartoznak, és a köztük meglévő irodalmi kölcsönhatás vitathatatlan.

A fenti elemzések a játékok között fennálló irodalmi és eszmetörténeti összefüggésekre figyelve tehát rávilágítottak a téma kulturális egymásra rétegződésére, és megmutatták a legfontosabb irodalmi kapcsokat – a közös motivikus, strukturális, figurális és nyelvi stilisztikai sajátosságokat – a drámakörön belül és azon túl, így a magyar *Comico-Tragoedia* felé is:

Kapcsolódások, lehetséges modellek és párhuzamok ***közös motivikus, strukturális, figurális és nyelvi sajátosságok***	
A Névtelen Comico-Tragoedia	**A dél-német és a lutheránus játékok**
a Gazdag dicsekvése	(La parabola di Lazzaro povero) G. Rollenhagen
az átkozódás motívuma	(La Parabola di Lazzaro povero) J. Krüginger
a két paraszt figurája és a köréjük épülő társadalombíráló jelenet	J. Ayrer
a gazdag Lelkének, Lelkiismeretének allegorikus felléptetése	Th. Naogeorgus J. Funckelin
allegorizáló keretjáték	J. Funckelin B. Chelidonius H. Sachs (Macropedius Hecastus)
4 felvonásos felosztás	J. Krüginger 1543 Th. Naogeorgus
Epilógus	sterzingi játék zürichi névtelen játéka
Irónia	J. Frey
a Gazdag érdem szerinti bűnhődésének leírása és az ördög által való kinyilatkoztatása	J. Funckelin

Bibliográfia

Szövegek, források

Anon., *Der Reich mann und Lazarus = Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs*, hg. Walter Lipphardt, Hans-Georg Roloff, V., Bern et al.: Lang, 1980. 237–267.

Anon., *Eine waarhafftige Histroy vβ dem heyligen Euangelio Luce am XVI. Capitel von dem Rychen mann vnnd armen Lazaro* = Das Zürcher Spiel vom reicehn Mann und vom armen Lazarus, Pamphilus Gengenbach, Die Totenfresser, hg. Josef Schmidt, Stuttgart, Reclam, 1969. 7–38

Ayrer, Jakob, *Tragedia vom reichen Man und armen Lazaro = Ayrers Dramen*, hg. Adelbert von Keller, 5., Stuttgart, 1865, reprint: 1973, 5., 3159–3230.

Comico-tragoedia, conatans scenis quator quarum 1. de Virtute et Vitio, 2. de Divite purpurato et Paupero Lazaro 3. de Milite scelerato 4. de Praefecto tyranno (agit), Várad, Szenczi Kertész Ábrahám, 1646. RMK I. 787b, Sztripszky. I. 191, MKSz 1878, 272, RMNy 2157. Mikrofilmmásolata: OSZK FM2/2213; Lőcse 1683., Brewer S. (36) lev.-8r., RMK I. 1305, és mikrofilmmásolata: FM 2/2309; Kolozsvár 1699, Misztótfalusi Kis M. (27///I lev., 1 fm.-8r.), RMK. I. 1539, mikrofilmen: FM2/094. Továbbá: *Régi Magyar Drámai Emlékek II.,* szerk. Kardos Tibor, Bp., Akadémiai, 1960. 43–103.

Frey, Jakob, *Von dem armen Lasaro vnd dem reichen Mann…,* Colophon: Gedruckt zuo Strassburg/ Jnn Knoblouchs Druckerey. microfilm-másolat: Universitätsbibliothek, Karl-Max-Universität, Leipzig.

Funckelin, Jakob, *Ein gantz lustige vnd nutzliche Tragoedi/ vβ dem heiligen Euangelio Luce am XVI Cap: von dem Rychen Mann vnd armen Lazaro/* gezogen… Jm M.D.L. Jar gespilt. Colophon: Getruckt zuo Bern / Mathia Apiaro, 1551. microfilm-másolat: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, sig. Lo 1640.l.

Hoffmann Chritopohorus, *Die Parabel Christi/Luce am sechzehenden/Vom Reichen Manne vnd armen Lazaro/in eine kurtze Action*…, Koenigsberg, 1579, microfilm-másolat: Sächsische Landesbibliothek, Dresden.

Krüginger, Johannes, *Comoedia von dem reichen Mann vnd armen Lazaro*… 1543, Zwickau.

Krüginger, Johannes, *Die Historia vom Reichen man vnd armen Lazaro*… 1555, Drezden, lelőhely: München, Bayerische Staatsbibliothek, VD16 C 5877.

La Parabola di Lazzaro povero, lauda drammatica del secolo XIV pubblicata da Giulio Navone, Roma, Forzani, 1897.

Müntzer, Georg *Tragoedia von dem Reichen Mann/ vnd armen Lazaro*…, 1575, Magdeburg, microfilm-másolat: Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, sig. Lo 5637.

Rollenhagen, Georg, *Spiel vom reichen Manne und armen Lazaro, 1590* = Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahnrhunderts, 270–273, Hg. Johannes Bolte, Halle/Saale, Niemeyer, 1929.

Szakirodalom

Altdeutsche Passionspiele aus Tirol mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und litterar-historische Stellung, hg. J. E. Wackernell, K. K. Universitäts-Buchdruckerei und Verlags-Buchhandlung Styria, Graz, 1897. VI–XIII.

Binder Jenő, *A Lázár-drámához*, Egyetemes Filológiai Közlöny 23 (1899). 828–830.

Binder Jenő, *Egy magyar Lázár-dráma és rokonai*, EPhK 22 (1898). 19–43, 97–111, 221–323.

Bolte, Johannes, *Quellenstudien zu Georg Rollenhagen* = Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften (Berlin) philosophisch-historische Klasse, 1929. 668–689.

Flemming, Willi, *Ayrer, Jakob* = Neue Deutsche Biographie 1 (1953). 472.

Jakob Freys Gartengesellschaft (1556), Hg. Johannes Bolte, Tübingen, Literarischer Verein in Stuttgart, 1896.

Kähler, Ernst, *Criginger, Johannes* = Neue Deutsche Biographie 3 (1957). 415.

Kühlmann, Wilhelm, *Rollenhagen, Georg* = Neue Deutsche Biographie 22 (2005). 12–13.

Monaci, E., *Uffizi drammatici dei disciplinati dell' Umbria*, Rivista di filologia romanza, I. 237–271.

Odinga, Theodor Hg. *Der reiche Mann und der arme Lazarus* = Schweizerische Schauspiele des sechzehnten Jahrhunderts I., 1–50.

Ott, Norbert H., *Raber, Vigil* = Neue Deutsche Biographie 21 (2003). 70–71.

Rosenfeld, Hellmut, *Frey genannt Scharwechter, Jacob* = Neue Deutsche Biographie 5 (1961). 418.

Scherer, Wilhelm, *Funkelin, Jakob* = Allgemeine Deutsche Biographie 8 (1878). 203–204.

Schulte, von, *Müntzer, Georg* = Allgemeine Deutsche Biographie 23 (1886). 37.

Spanily, Claudia, *Allegorie und Psychologie: Personifikationen auf der Bühne des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit,* Münster, Rhema, 2010. 105–121.

Thiel, Gudrun, *Die Spiele vom Reichen Mann und Armen Lazarus und die Jedermanndramen – ars vivendi versus ars moriendi?*, Daphnis 19 (1990). 16–188.

Thon, Friedrich Wilhelm, *Das Verhältnis des Hans Sachs zu der Antiken und humanistischen Komödie*, Halle, Buchdruckerei C. Colbatzky, 1889. 19–42.

Wailes, Stephen L., *The Rich Man and Lazarus on the Reformation Stage: A Contribution to the Social History of German Drama*, Susquehanna University Press, 1997.

Wolfgang, Michael Friderich, *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, Bern-Frankfurt am Main-New York, Verlag Peter Lang, 1984. 172–176.

Wolfgang, Michael Friderich, *Die Anfänge des Theaters zu Freiburg im Breisgrau*, Feiburg im Breisgrau, Waibel, 1934.

Kosztrabszky Réka

A MÍTOSZ SZEREPE SZABÓ MAGDA *A DANAIDA* CÍMŰ MŰVÉBEN

> „A mítoszoknak nincs saját életük. Arra várnak, hogy életet öntsünk beléjük. Elég, ha egyetlen ember felel a hívásukra, és máris kínálják érintetlen életerejüket" – Albert Camus[1]

Szabó Magda életművében rendkívül fontos szerepet töltenek be a mítoszok, melyeknek hősei nemcsak hasonlat formájában elevenednek meg a szövegekben, hanem történetük olykor az egyes regények pretextusaként is működhet. Az 1964-ben megjelent *A Danaida* című mű már a címében megidézi a mitológiai Danaidák történetét, ezért az alkotás és a mitológiai történet összefüggéseinek vizsgálata releváns megközelítési módnak mutatkozik. Bár a mitologizáló regények a pretextus figyelembe vétele nélkül is értelmezhetőek, mivel azonban Szabó Magda művében a mitológiai pretextusra való explicit utalás kiemelt pozícióban van, úgy – véleményem szerint – a Danaida-mítosz semmiképpen sem hagyható figyelmen kívül az interpretáció során.[2]

A dolgozatban azt a kérdést szeretném körbejárni, hogy vajon *A Danaida* esetében egy olyan modern környezetben játszódó műről beszélhetünk-e, mely egy specifikus mítoszt használ fel analogikus módon, vagy pedig csak egyes

---

[1] Albert Camus, *Prométheusz a pokolban* = Uő, *Sziszüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*, Bp., Magvető, 1990. 148.

[2] Ennek ellenére a mű értelmezői legtöbbször alig érintik a mitológiai pretextus és a regényszöveg közti kapcsolatot, vagy ha igen, akkor is csak a cselekmény szintjén tulajdonítanak neki jelentőséget. A kritikusok közül Bozóky Éva foglalkozott a legrészletesebben a mitológiai hasonlattal és a bűnhődés motívumával, ám ő sem regénypoétikai szempontból közelítette meg a kérdést. „Ha e mitológiai hasonlat alapján az olvasó véres drámát, végzetes bűn véget nem érő megtorlását, vagy valamely modern ››Ágnes-asszony" lelkiismereti gyötrelmét várja, csalódik. A regény hősnője, Csándy Katalin nem követett el semmit, anélkül bűnhődik. […] Mivel […] az analógia sántít, az alaptétel hamis, tévesek lesznek a praemisszák, s a konklúzió is. Ez okozza a regény felépítésének törésvonalát, s ennek nyomán válik csinálttá, mesterkéltté az egész" Bozóky Éva, *Szabó Magda: A Danaida*, Jelenkor, 1964/10. 991.

szakaszaiban utal a mítoszra? És a mítosz csak a párhuzamok révén játszik-e szerepet a regény poétikájában, vagy valamilyen jellegzetes mítoszi technika alkalmazása is tetten érhető-e benne? Ha pedig egyértelműen kimutathatóak bizonyos mitologizáló eljárások, akkor azok milyen módon strukturálják, illetve határozzák meg a mű poétikáját? Ezen kérdések megválaszolása révén az alkotás és pretextusa között fennálló kapcsolat egy lehetséges olvasatát szeretném ismertetni. Mindenekelőtt azonban tisztázni fogom, hogy mit is értek pontosan mítosz alatt, s hogy melyek a mítoszok általános, narratíva és grammatika szintjén megjelenő ismérvei.

A mítosz fogalmának meghatározása már csak azért is nehézségekbe ütközik, mert sokféle mítoszfogalom létezik attól függően, hogy mely tudomány vagy szerző teszi azt vizsgálatának tárgyává, ugyanakkor a szó etimológiája alapján egy általánosabb mítoszfogalom válik körvonalazhatóvá. A *mítosz* a görög eredetű *müthosz* szóból származtatható, melynek jelentése – többek között – *történet*, *elbeszélés*, amely isteni eredetű lényekről és hősökről szól. A dolgozat további részében ezt az értelmezést fogom használni.

A mítosz az ember és az őt körülvevő világ magyarázatakor a kozmikus rendet tartja fenn, s igazi szerepe a felidézésben, visszaemlékezésben teljesedik ki, értékelése során pedig a jelen magyarázatát nyújtja.[3] Northrop Frye szavaival szólva a mítosz „nem azért van, hogy leírjon, hanem hogy magába foglaljon egy adott helyzetet olyan módon, hogy jelentőségét ne korlátozza arra a helyzetre. Igazsága a szerkezetén belül van, nem pedig kívül".[4] A mítosz az egyes szépirodalmi alkotásokba bekerülve a „szöveg szemantikai és kompozicionális megszervezését segíti elő",[5] s ennek során részlegesen vagy akár teljesen átalakulhat, és metaforikus, szimbolikus jelentésekre tehet szert. A mítosz irodalmi szövegben való megjelenésével a mítoszkritika foglalkozik, mely leginkább a mítosz és szöveg struktúrája közti analógiára koncentrál.[6]

Szegedy-Maszák Mihály szerint nincs olyan elbeszélés, amely ne érintkezne a mítosszal, és olyan sem, amely teljesen megismételné azt, ezért amikor a mítoszi elemek jelen vannak a szövegben, nagyon nehéz meghatározni, hogy

---

[3] Fülöp Zsuzsanna, *Kultúrák szembesülése: A mítosz a 20. századi angolszász regényben* = Simigné Fenyő Sarolta, Csetneki Sándorné Bodnár Ildikó, Kegyesné Szekeres Erika, *Az interkulturalitás aspektusai*, Miskolci, Miskolci Egyetemi Könyvkiadó, 2010. 118-119.

[4] Northrop Frye, *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*, ford. Pásztor Péter, Bp. Európa Könyvkiadó, 1996. 98.

[5] Fülöp, *i. m.*, 119.

[6] Pierre Brunel, *A mítosz és a szöveg struktúrája = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből,* szerk. Szávai Dorottya. Bp., Kijárat, 2007. 44.

az adott irodalmi mű mítoszteremtő- vagy utánzó alkotásként értelmezhető-e.[7] Az egyes mítoszelméletek azonban olyan közös pontokkal rendelkeznek, amelyek alapján a narratíva és grammatika szintjén megtalálható állandó mítoszi ismérvek körvonalazhatóvá válnak. Ezek a következők: *a szerkezet körkörössége*, a *példázatjelleg*, a *hasonlóságon alapuló történetszervezés* és az *erősen metaforikus beszédmód*.[8]

Bár a mítoszok tértől és időtől függetlenül sikeresen képesek megtermékenyíteni az egyes irodalmi műfajokat és más művészeti ágakat, a regény mégis csak a 20. század során, a 19. századi klasszikus realizmustól való eltávolodást követően válik a mitologizálás színterévé, ugyanis a klasszikus realizmus a valóság hű képének megrajzolását, az adott kor történelmének művészi eszközökkel való megteremtését tűzte ki célul, s csak implicite tűrte meg a mitologizálás elemeit.[9] A 20. századi irodalomban azonban a mitologizálás már egyszerre világlátás és alkotásmód. Jeleazar Meletyinszkij úgy véli, hogy a mitologizálás további eszközöket kínált az emberi személyiség nivellálódásának, az elidegenedés torz formáinak ábrázolásához, s egyúttal változatlan, örök értékek felmutatására is alkalmasnak bizonyult.[10] A mitologizáló eljárásokra igen változatos és egyedi példákat találhatunk a világirodalomban, amelyek az eredeti mítoszi időbe, de akár a modern időkbe is elhelyezhetik a mitológiai történeteket. Fülöp Zsuzsanna a 20. századi modern környezetben játszódó mítoszregények két csoportját különbözteti meg. Az egyik csoportba tartozókat a mítoszi szituációk, archetipikus alakok bemutatása, jellegzetes technikák, strukturális törvények alkalmazása jellemzi – ezt nevezi *archetipikus modell*nek. A másik csoportba tartozó művek egy specifikus mítoszi anyagot használnak fel, többnyire analogikus módon – ezt pedig *analogikus modell*nek hívja. A továbbiakban az említett ismérvek, illetve a fentebb ismertetett két modell segítségével fogom feltérképezni *A Danaida* pretextusával való kapcsolatát, illetve azt vizsgálom, hogy kimutathatóak-e benne bizonyos mitologizáló eljárások, és ha igen, akkor ezek a szöveg mely helyein lelhetőek fel.

A mítoszkritika alapvető hipotézise, hogy az irodalmi szövegben megjelenő mitikus elemnek *kisugárzási erő*vel kell bírnia, melyet a cím, a mottó, a név vagy

---

[7] Kovács Karolina, *Mítoszteremtés Oravecz Imre költészetében*, http://www.zetna.org/zek/konyvek/134/kovacs04.htm [Letöltés ideje: 2014. október 8.]

[8] *Uo*.

[9] Jeleazar Meletyinszkij, *A mítosz poétikája*, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1985. 10.

[10] Meletyinszkij, *i. m.*, 380.

akár egy ajánlás is hordozhat.[11] Szabó Magda művében ez a kisugárzás a címből kiindulva történik meg, hiszen egy mitológiai pretextust, a Danaidák történetét idézi fel. A Danaidák a görög mitológiában Danaosz király ötven lánya, akiket nagybátyjuk, Aigüptosz a saját ötven fiához akar erőszakkal feleségül adni, ezért Danaosz és lányai Argoszba menekülnek, ahol azonban az Aigüptosz-fiúk utolérik őket, és végül kikényszerítik a házasságot. Danaosz látszólag enged a nyomásnak, ám a nászéjszakán mindegyik lányának egy-egy tőrt ad, és azt parancsolja nekik, hogy azzal öljék meg az alvó férjüket. Hüpermnésztra kivételével mindegyikük engedelmeskedik a parancsnak, mivel az ő férje, Lünkeusz nem erőszakkal, hanem gyengéd tisztelettel közeledik hozzá, s ezzel szerelmet ébreszt a Danaidában. Danaosz bírák elé állíttatta Hüpermnésztrát az árulása miatt, aki azonban Aphrodité közbenjárására megmenekül. Később Lünkeusz meggyilkolja Danaoszt és lányait fivérei halálának megtorlásaként, s a Danaidáknak az alvilágban büntetésül örökkön-örökké vizet kell hordaniuk egy lyukas hordóba.[12]

Szabó Magda művében ez a mitológiai történet látens módon van jelen, ugyanis a cselekmény nem a mítosz terében és idejében, hanem a 20. századi Magyarországon játszódik, továbbá – ahogy arról a bevezetőben már szó esett – a címen kívül nincs semmilyen közvetlen utalás az eredeti mítoszi modellre. A nyílt utalásrendszer miatt a befogadó előzetes tudása szükségeltetik a mitológiai történet és a regényszöveg közti kapcsolatot megteremtő *poétikai kód* meghatározásához. *A Danaida* poétikai kódja a *bűnhődés*, méghozzá az örök időkre szóló, hiábavaló erőfeszítésben manifesztálódó *bűnhődés motívuma*, mely a görög mitológiában „a nagy bűnösök tipikus alvilági büntetése."[13]

A bűnhődés a mitológiai történetben azokat a Danaidákat sújtja, akik apjuknak engedelmeskedve követik el a férjgyilkosságot, ugyanakkor Danaosz nézőpontjából Hüpermnésztra bizonyul bűnösnek, hiszen megszegte az apai parancsot. Ezt a parancsszegést azonban – mint ahogy arra Richard Buxton is rámutat[14] – komoly erkölcsi dilemma előzi meg, hiszen Hüpermnésztrának választania kell az apával (és testvéreivel) szembeni hűtlenség és saját férjének meggyilkolása között. Vagyis nem létezik jó megoldás, hiszen akárkinek a javára

[11] Pierre Brunel, *Felbukkanás, rugalmasság, kisugárzás = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből,* szerk. Szávai Dorottya. Bp., Kijárat, 2007. 64–67.

[12] *Mitológiai enciklopédia I–II,* főszerk. Szergej Alekszandrovics Tokarjev, a.m.k. szerk. Hoppál Mihály, Bp., Gondolat, 1988.

[13] Trencsényi-Waldapfel Imre, *Mitológia*, Bp., Gondolat, 1974. 172.

[14] Richard Buxton, *A görög mitológia világa*, Pécs, Alexandra, 2004. 158–159.

dönt, valamelyik fél szempontjából mindenképp bűnös lesz.[15] Ez a kettősség Szabó Magda regényében is körvonalazódik, s már rögtön a cím kapcsán is felmerül, hiszen a címben szereplő Danaida utalhat az apja parancsát megtagadó Hüpermnésztrára, ugyanakkor érthetjük úgy is, mint egyet a vétkes Danaidák sorából.

Csándy Katalin első árulását apjával, Csándy Kornéllal szemben követi el, ami egész későbbi kapcsolatukat meghatározza. Katalin képmutató módon kijátssza az apját féltestvére, Dániel érdekében, akit az apja gyűlölt, mert „nem tudta elviselni, hogy a fiú elfordította tőle az egyetlent, akit igazán magáénak érzett: a lányát." (*A Danaida*, 29),[16] továbbá azért, mert gyűlölt testvérére emlékeztette. Amikor kitör a második világháború, Csándy Kornél szándékosan elrejti Dániel útlevelét, hogy az ne szökhessen meg a besorozás elől, s ahogy a szövegből is megtudjuk, titkon azt reméli, hogy a fiú elesik majd a fronton. Vagyis – mint ahogyan az a regényszövegben is megfogalmazódik – kvázi meg akarja ölni. „Apa nem vette észre, hogy egyetlen hasonmása élt a családban, és az nem Katalin volt, hanem Dániel. Ha észreveszi, vajon akkor is meg akarja ölni? Meg" – vonja le a következtetést évekkel később Katalin (*A Danaida*, 29) Dániel minden látszat ellenére nem nyugszik bele a besorozásba, és szökését tervezi, s ebben a tervben fontos szerepet szán a húgának: megbízza Katalint, hogy valahogy szerezze meg az útlevelet apjától, s a lány sikeresen teljesíti is feladatát.

> „[Katalin tudta], hogy most vesztette el az apját mindörökre, és azt is, valami titokzatos módon *bűnt követett el* [kiemelés tőlem – K. R.], nem azért, mert megszökni segítette Dánielt, hanem mert azt hazudta testével, csókjaival és szemével az apjának, hogy imádja őt, hogy a szeretet űzi be a levéltárba, és hozzábújt, leselkedő szemmel másra gondolva, mint a szajhák" (*A Danaida*, 48).

A mitológiai pretextus két elemét azonosíthatjuk itt: a szeretett személy előnyben részesítését az annak halálát kívánó szülővel szemben. A szülő elárulásának motívuma a Surányinéhoz fűződő kapcsolatában ismétlődik meg; az asszony

[15] A helyzetet az is bonyolítja, hogy Danaosz a lányai megmentése céljából rendeli el a gyilkosságot, hiszen a lányok házasságát erőszakkal kényszerítették ki. Hüpermnésztra férje azonban kegyesen bánt az asszonnyal, és később kölcsönösen szerelmet ébresztettek egymásban, ezért az ő esetében szerelmének meggyilkolása bizonyult volna a nagyobb horderejű bűnnek. Nem véletlen, hogy Aphroditét is a szerelem, a házasság és az utódnemzés fontosságára hivatkozva tudja felmentetni Hüpermnésztrát a bírák előtt. *I. m.*, 158–159.

[16] A hivatkozott oldalszámok az Európa Könyvkiadó 2008-as kiadására vonatkoznak.

ugyanis lányaként szerette, ezért igyekezett fejleszteni, tanítani őt, később pedig meg akarta óvni a Simkó Elekkel kötött házasságtól, mert előre látta annak következményeit és rossz hatásait. A lány azonban mégis feleségül megy Elekhez, s megtagadja Surányinét, akinek sokat köszönhet, és ezzel eltaszítja magától azt a személyt, aki változást hozhatna a sorsába, és aki igazi szülői szerepet tölthetne be életében. Vagyis megszüntethetné azt a hiányt, ami Katalin sorsát negatívan befolyásolta. Itt némiképp új kontextusban bukkan fel a szülő akaratával való szembehelyezkedés, ami már bizonyos tekintetben közelebb áll a pretextus fabulájához, hiszen a szülő elárulása annak a leendő férj iránt tanúsított ellenszenve miatt történik meg, ugyanakkor ebben az esetben nincs szó még szimbolikus értelemben vett gyilkossági kísérletről sem. Surányiné ráadásul Katalin érdekében nem támogatja ezt a házasságot, s az elbeszélő-olvasó párbeszédhelyzetben fény is derül arra, hogy aggodalma a lány jövője miatt nem volt alaptalan. Katalin azonban rosszul méri fel a helyzetet, és érzései miatt Eleket választja Surányiné ellenében. Későbbi élete mintha Hüpermnésztra sorsának[17] ironikus kiforgatása lenne, mert a mitológiai Danaidával ellentétben nem nyeri el jutalmát választását követően, hiszen az általa szeretett férfi nemcsak hogy nem viszonozza szerelmét, hanem egyenesen kihasználja azt. A főhősnő ráadásul sosem lesz édesanya, csak három évre, amíg kvázi anyai szerepet tölt be Elek tanítványának, Melindának az életében, aki azonban azzal, hogy feleségül megy Elekhez, nemcsak az „anyai", hanem a feleségi státuszától is megfosztja Katalint, aki nem hogy nem dacol ezzel, hanem egyenest lehetővé teszi azt saját életének feláldozása révén.

Láthattuk tehát, hogy a regény és mitológiai pretextusa közötti kapcsolat a már említett szülő-gyermek viszonyt meghatározó árulás motívuma és a választásból adódó bűnösség, bűnhődés tematizálása révén van jelen. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy Katalin a cselekvés pillanatában nincs tudatában annak, hogy bűnt követ el, ezt mindig utólagosan ismeri fel, mert – mint azt az elbeszélő többször megemlíti – hosszú éveken keresztül csak önmagával foglalkozik. Tehát az ő esetében nem beszélhetünk a két rossz közötti tudatos választásról, s pont ezért nem kaphat feloldozást sem bűnei alól. Ily módon Katalin alakjában és sorsában egyszerre egyesül az apja parancsának ellenszegülő Hüpermnésztra, valamint az alvilágban bűnhődő Danaidák alakja, átalakulva ezzel a címbéli Danaidává. A regény tehát részben analogikus módon építi bele a szövegbe a Danaida-mítoszt, ugyanakkor a végkifejlet és az egyes elemek variálása, esetenként kiforgatása révén némiképp újra is írja azt.

[17] Lünkeusz és Hüpermnésztra házassága boldognak bizonyult, dinasztiaalapítók lettek, és haláluk után közös sírba temették őket.

Katalin bűnhődése lényegét tekintve analóg a mitológiai Danaidákéval, hiszen élete során *folyamatosan*, ám *hiábavalóan* áldozza fel önmagát másokért, ám sosem nyeri el jutalmát, s mivel újra és újra elköveti ugyanazokat a hibákat, a problematikus helyzetek örökösen ismétlődnek az életében. Ez a körkörösség és ismétlődés több szinten is visszatér a regényben, ezért a továbbiakban ezek megjelenési helyeire koncentrálok, ugyanis ezek nyomon követése révén olyan jellemző mitologizáló eljárás kimutatása válhat lehetővé, amely által a mű a bevezetőben említett archetipikus modell ismérveit is magában hordozza.

Elsőként érdemes a regény egyes alakjaira irányítani a figyelmünket, mivel azok fontos részét képezik a hősnőre mért, ismétlődésre épülő bűnhődési folyamatnak. Meletyinszkij megállapítja, hogy „a poétika szívesen alkalmazza a ciklikus, rituális és mitológiai ismétlődést az univerzális archetípusok kifejezésére és magának a történetnek a megszerkesztésére, s alkalmazza azt a koncepciót is, hogy a szereplők felcserélhetőek, »szétfolyóak«, társadalmi szerepekben könnyen egymás helyére léphetnek (maszkot cserélhetnek)."[18] A szereplők felcserélhetősége a hasonmás-tematika következetes alkalmazásában nyilvánul meg, hiszen gyakorlatilag minden szereplő egy korábban megismert alak hasonmásaként, ismétlődéseként reprezentálódik, s ugyanígy az egyes szereplők közti viszonyok is repetitívek. A hasonmások főként a főhősnőhöz köthetőek, aki két, háború során elhunyt gyermek alakját is felidézi; Surányiné lányáét, illetve Raisz Micóét – vagyis az életében anya szerepben részt vevő szereplők gyermekeiét.

> „Katalin ösztöne ugyanabba a sarokba húzta az ágyat, ahol valaha Surányiné lánya aludt, annak ömlött el így szőke haja a párnán, az aludt ilyen furán, a hasán, orrát félig a párnába temetve" (*A Danaida*, 162).
> „Katalin sose tudta meg, mennyi alkalmat ad ő maga is arra, hogy Nóra [Surányiné] emlékezzék, […] [mert] szőkesége és fejformája a hajdani kislányéra emlékeztet" (*A Danaida*, 164).
> „Katalin megint pontosan úgy feküdt, ahogy az ő megölt gyereke, nézte a figurát, amely azért mégse volt azonos az ő igazi Katijával, aki tizenkét éves korában is megértőbb és komolyabb lett volna ebben a Raiszné-ügyben, mint ez a másik Kati itt…" (*A Danaida*, 169).
> „Katalint mindig bántotta, hogy külseje emlékeztet egy kicsit a Micóéra, nem vette észre, hogy Anyuci figyelmét kezdetben éppen típusa keltette fel, szőkesége, barna szeme, vékony alkata. Elek ízlése mindig egyazon arcot-figurát kívánt, a nők, akiket Raiszné elmart

[18] Meletyinszkij, *i. m.*, 434.

> a közeléből, mert nem lettek volna alkalmasok arra, amire Micó utódját kiszemelte, kivétel nélkül nyúlánkak, hosszú lábúak, szőkék voltak, a legtöbbnek a szeme is sötét" (*A Danaida*, 181).

A Katalin és Micó közti hasonlóság azonban nem korlátozódik a külső jellemzőkre, hiszen az egyéb párhuzamokra (például, hogy mindkettőjüket kényszerből szülték, mindkettőjüket csak az apja szerette igazán, mindketten bálványozzák a férjüket, Eleket stb.) is fény derül az olvasó-elbeszélő párbeszédhelyzetben, de szereplői szinten nem, hiszen Raiszné pont azon munkálkodik, hogy Micóból egy eszményi, de lényegében hamis példaképet alkosson, akinek személyiségére, tetteire hivatkozva manipulálhatja Katalint.

A regényszövegben azonban nemcsak Katalin alakjának egyes megfeleléseivel, hanem a további szereplők tükrözéseivel is találkozhatunk. Dánielt és Eleket hasonló módon jellemzi a narrátor; mindketten szerencsések, sötét hajúak, Katalin mindkettőjüket bálványozza, és ezt mindketten kihasználják, és ők magyarázzák el neki az események hátterét is – vagyis Katalin kettejükkel való kapcsolata lényegében analóg. Raisz Ákosné az elnyomó édesanya, Somos Aranka tükröződésének tekinthető, s azzal, hogy Katalin bizalmasan „Anyucinak" szólítja Raisznét (aki se nem az anyja, se nem az anyósa valójában, hiszen Elek korábbi feleségének az édesanyja), szimbolikus értelemben újból gyerekszerepbe kerül, és egyúttal azonosul Micó pozíciójával. Az apa alakja azonban hiányzik a képletből, hiszen az apa: hiány.

Dániel alakja azonban nemcsak az említett viszonylatban érdekes; külseje miatt ugyan az édesapja hasonmásaként tartják számon, belső tulajdonságok tekintetében mégis a nagybátyját tükrözi vissza, aki azonban saját ellentétpárjaként tekint rá.

> „[Katalin] [m]indig tudta, hogy Dániel emlékezteti őt valakire, nem külsejével, azt igazán könnyű volt azonosítania bárkinek, aki csak egyszer is látta Csándy Erik fényképét; a fiú apjától örökölte sörényét, kék szemét, még arca gödröcskéit is" (*A Danaida*, 28).
>
> „Dániel csaknem huszonnégy évig élt együtt apával, és a levéltáros sose vette észre, mi van gödröcskéi, szemtelen mosolya mögött, hogy a fiú csak megjátssza olykor a Tücsköt, mert érzi, így bőszítheti fel a legjobban, de nem Tücsök, sosem is volt az, nincs is hajlama a Tücsökséghez. Dániel ideáljai polgári ideálok voltak, a bohémkodás, a szenvedélyek vad megnyilvánulása éppúgy degusztálták, mint apát, a pénzt, amit anyjuktól kapott, beosztotta, adóssága sose volt. Apa nem vette észre,

> hogy egyetlen *hasonmása* [kiemelés tőlem – K. R.] élt a családban, és az nem Katalin volt, hanem Dániel" (*A Danaida*, 29).

Katalin ellentétpárjának egyértelműen Melinda tekinthető, s a kettejük különbözése – mint ahogy arra az elbeszélő is utal – nemcsak a külső tulajdonságokra vonatkozik.

> „Ez a lány nem hasonlított Micóhoz, Katalinhoz sem, pedig nagyjából ennek se lett volna más az útlevél-személyleírása, mint azoké, mégis tökéletesen más volt, mint akármelyik Simkóné" (*A Danaida*, 287).
> „Melinda nem hasonlított sem Katalinhoz, sem Elekhez, nem volt se félénk, se hiú, misztikus érdeklődése nem terjedt ki Micó szellemére…" (*A Danaida*, 333).

Melinda tehát határozott, öntörvényű személyiség, aki nem manipulálható a Micó-mítosszal, épp ezért Katalinnal való kapcsolata nem tükröződése semmilyen korábbi kapcsolatnak, hiszen kölcsönös szeretet és tisztelet alakul ki közöttük, s mindketten pozitív hatással vannak a másikra.[19] Vagyis még a hasonló családi helyzet és a Simkó Elekkel kötött későbbi házassága ellenére sem válik a Katalin–Micó-féle alteregóképlet újabb alakjává. Feltűnése megtörhetné a Katalin életére jellemző változatlanságot, hiszen egyfajta fejlődést indított el Katalin életében, és igazi szeretetet nyújthatott volna neki a későbbiekben is, ez azonban Katalin önfeláldozása miatt csak egy bizonyos pontig valósulhatott meg. Ezt az önfeláldozást apja és Surányiné elárulásának egyfajta jóvátételeként is értelmezhetjük, ám ez – mint azt majd a regény végkifejletének vizsgálatakor látni fogjuk – nem hoz sem megnyugvást, sem békét, mert az életút önmagába való visszatérését, s a múlt szimbolikus újraéledését eredményezi.

Csándy Katalin alakjához azonban nemcsak ebben a tekintetben kapcsolódik a mítoszi változatlanság, hanem a keresztneve által is. A nevek nagy jelentőséggel bírnak a mítoszokban, melyekben a szereplők neve sokszor beszélő név. Szergej Alekszandrovics Tokarjev szerint a név „[…] gyakran kódolt (és „sűrített") mitológiai szüzsé vagy motívum."[20] A *Katalin* tulajdonnév jelentése bár nem

---

[19] „[Katalin] Melinda mellett tanulta meg, hogy életének legsötétebb epizódjai nem világkatasztrófák, fájdalmai jelentéktelenek, hogy sosem éhezett igazán, legrendezetlenebb állapotában is voltaképpen mindig rendezettek voltak a külső körülményei, és sokkal járatlanabb az életben, mint a nevelt lánya. Melinda legalább annyit alakított Katalinon, mint Katalin Melindán, s lényegesebb tekintetben: a mentalitásán, a lány viszont átvette Somos Aranka alapjában könnyen elsajátítható tudományát…" (*A Danaida*, 319–320).

[20] *Mitológiai enciklopédia* szerk. Sz. A. Tokarjev, m. k. szerk. Hoppál Mihály, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1998, I., 198.

egyértelmű, de az elterjedt nézetek szerint a görög *katharosz* szóból származik, melynek jelentése '(mindig) tiszta'.[21] Ez a mi szempontunkból azért is érdekes, mert az elbeszélő egy alkalommal így nyilatkozik a főhősnőről:

> „Katalin nem számított, nem volt semmi különleges tulajdonsága, egyetlen dologgal tűnt ki, személyének kínos, *soha nem változó tisztaságával* [kiemelés tőlem: K. R.]. Nem volt párja az osztályban naponta friss köpenyének, cipője fényének, a gyér alkalommal, amikor a szemhéjlehúzáson túl is megvizsgálták őket, külön figyelmet keltett fehérneműje, ápolt testének friss illata" (*A Danaida*, 58–59).

Csándy Katalin nemcsak nevével, hanem külsejével, szokásaival is a tisztaságról tanúskodik, vagyis ő „a teremtő szó hordozója és egyúttal megtestesítője",[22] továbbá nevének belső formája a „jelzett emberi minőség szemantikai jegyeit őrzi".[23]

Tokarjev arról is beszél, hogy a szöveg „névhasználati módja jelentheti azt, ami történik a mítoszban magával a név viselőjével."[24] Katalin esetében ez a lány személyiségének a tisztaságra és a változásra való képtelenségére vonatkozik, hiszen fejlődése mindig részleges, bizonyos pontig tartó, s az árulása is sokkal inkább tudatlanságából, s az összefüggések felismerésére való képesség hiányából fakad. Az ő alakján keresztül reflektál a regény az egyes ember életét megváltoztató történelemre, politikára is. A főhősnő történelmi eseményekhez való hozzáállása problematikus, hiszen csak saját beszűkült, szinte már időtlennek nevezhető világában él, amelybe a történelem eseményei szinte sohasem hatolnak be, vagy csak később nyerik el jelentőségüket.

> „[…] Katalin nemigen törődött semmivel önmagán, emlékein és a pletykákon kívül" (*A Danaida*, 137).
> „[…] elég megrázó élmény volt, mikor tudatosult benne, hogy hallotta ő ezt vagy azt a világtörténelmi jelentőségű beszédet a rádióban annak idején, de mondjuk úgy, hogy közben a tyúkot kergette be a ketrecébe…" (*A Danaida*, 112).
> „[…] ami a fronton történt, voltaképpen nem is volt háború a szemében, míg Csiszár Laci is oda nem veszett, s iszonyatos voltára,

[21] Ladó János, *Magyar utónévkönyv*, átdolg. Bíró Ágnes, Bp., Vince, 2005. 196–197.

[22] Kovács Árpád, *A szóműGogol prózájában* = Bevezetés *a XIX. századi orosz irodalom tanulmányozásába I–II. (egyetemi tankönyv)*, szerk. Kroó Katalin, Bp., Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2006, I., 211.

[23] Kovács, *i. m.*, 211.

[24] Tokarjev, *i. m.*, 198.

> brutalitására akkor jött rá csupán, mikor hullni kezdtek a bombák, mikor a veszély a saját személyéig ért. (*A Danaida*, 112–113).
>
> „[…] [bár] minden napját folytonosan a történelem irányította, Dániel szökésétől szülei haláláig, Kis Sándor vagy akár önmaga Mecserről való eltűntéig, ezt mindig utólag és mindig későn vette észre" (*A Danaida,* 244).

Katalin tudatlansága miatt nincs tisztában azzal, hogy mik lesznek a jövőben Dániel szökésének következményei, vagyis akaratlanul bár, de ő idézte elő, hogy meghurcolják a Csándy családot, habár az új rezsimben ez már más megítélés alá esik. De ugyanígy nem látja át 1956 októberének eseményeit sem, ezért Elek megjátszott betegségével akarja őt a lakásban tartani.

> „Ha nem ápolsz, valami marhaságot csinálsz, és véged. A dolgok elején nem lehet kijárni, nyilatkozni, akkor még nem lehet tudni semmit, csak a végén. Tudtam, hogy nincs eszed, nem is volt. Nem rajtad áll, hogy nem vagy ott, ahol Emma, mert téged bele lehet húzni mindenbe" (*A Danaida*, 252).

Amikor Katalin már bizonyos távolságból szemléli az eseményeket, és az összefüggések ismeretében elképzeli, mit válaszolna kihallgatóinak, ha őszintén elmondaná az aktuális időszakhoz tartozó élményeit, és nem a brosúrák anyagát felelné, ehhez hasonló gondolatok fogalmazódnak meg benne:

> „»Pap elvtárs, engem nemigen zavart meg a történelem semmiben – ezt válaszolta volna neki –, én mindig túl későn vettem észre a hétköznapok eseményei mögött a történelmet«" (*A Danaida*, 243).
>
> „»Ötvenhat […], azt kérdezte Pap elvtárs, mit is csináltam én akkor. Semmit. Azt hittem, legyőztem Micót. […] Nem figyeltem. Megint kimaradtam a történelemből«" (*A Danaida*, 254).

Az örök változatlanság azonban nemcsak Katalinhoz, hanem Raisz Ákosnéhoz is kapcsolódik, mégpedig a hosszú éveken keresztül sikeresen megőrzött fiatalsága okán. Csak két példát emelnék ki az erre vonatkozó elbeszélői jellemzésekből:

> „Mielőtt [Katalin] lefutott volna a lépcsőn, még egyszer benézett anyósa szobájába, Anyuci rózsásan, kitűnően *konzervált időtlensége* [kiemelés tőlem – K. R.] biztonságában pihent az ágyban…" (*A Danaida*, 26).

> „Mire Raisz Ákosnéból a lány számára Anyuci lett, s megtudta, hány éves, éppúgy megdöbbent, mint Nóra az életkorán: Raiszné a kozmetika csodája volt és még valamié, […] az abszolút, konzerváló semmittevésé…" (*A Danaida*, 167).

Ez a konzervált szépség, fiatalság azonban az évek során egyre inkább kezd megfakulni. A folyamat akkor indul el, amikor Katalin és Elek házassága válságba kerül, veszélyeztetve ezzel Raiszné pozícióját, s akkor teljesedik be, amikor a válság betetőzéseként megjelenik a család életében Melinda. Ettől kezdve Raiszné öregnek, gyengének, szomorúnak és rosszindulatúnak tűnik fel a szövegben.

> „Az asszonynak [Katalinnak] néha elszorult a szíve, ha ránézett Raiszné egyre kisebbé, vénebbé váló riadt szemére, amely már nemcsak Melindára nézett olyan gyűlölködve, hanem őrá is…" (*A Danaida*, 328).
>
> „[…] az alap-Anyuci sem a gonosz Raiszné maradt a [Katalin] szívében, hanem a szomorú, az öreg, akinek immár csakugyan nehezére esett minden akció […] Mikor aztán Raiszné ismét megjelent közöttük, különös módon nem megfiatalodottnak látszott, mint máskor, hanem vénebbnek, öregesebb ruhát is vett fel. Anyuci, aki az utolsó időkig úgy próbált öltözködni, mint egy bizonytalan életkorú szépasszony, hirtelen úgy hatott, mint egy nenő" (*A Danaida*, 329).

Melinda és Elek egybekelése miatt Raiszné ismét otthontalan, gyermekét vesztett özvegyasszony lesz, tehát Melinda az ő életében is megtöri az állandóságot.

Az egyes, nem a Danaida-mítoszhoz köthető mitológiai alakok felbukkanását is érdemes megemlítenünk, már csak azért is, mert erre a technikára igen sok példát találunk a szerző életművében. Northrop Frye szerint a mitikus struktúra a realista fikcióba épülve hihetőséggel kapcsolatos technikai problémákat vethet fel, ami az átvitel *(displacement)* eszközeivel válik áthidalhatóvá, így az, ami a mítoszban metaforikusan azonos volt, az hasonlat alkalmazásával kerülhet be a regénybe.[25] Ez a helyzet *A Danaidá*ban is megfigyelhető, hiszen a mítoszi világ alakjai hasonlat formájában elevenednek meg.

> „[…] mikor őt [Kis Sándort] otthon, Kadarcsék házában érte egy légitámadás, két karjával, mint egy boldogtalan Laokoon, a két bocsot [fiait] ölelte […] magához…" (*A Danaida*, 116).
>
> „Anyuci úgy állt az ajtóban, mint a Gorgó" (*A Danaida*, 312).

[25] Northrop Frye, *A kritika anatómiája: Négy esszé*, Bp., Helikon, 1998. 117–118.

Utolsó szempontként érdemes megvizsgálni az archetipikus helyzetek megnyilvánulási formáit; ilyen tipikus archetipikus mítoszi helyzet a regényben a halottak világának megjárása, illetve a keresés motívuma is. Egy általános mítoszi helyzet szubjektív ábrázolásaként értékelhető az a jelenet, melyben Katalin hasztalan keresi a temetőben Micó sírját, így a temető labirintusként reprezentálódik. A labirintus a mítoszokban általában a beavatás helyszíne, a „sír, a sírbolt [pedig] mindig a társaságba való beavatás legfőbb jelképe…"[26] Amikor Katalin segítséggel megtalálja Micó sírját, így gondolkodik: „[…] *Simkó Elekné*, töprengett, ő is Simkó Elekné, tiszta szerencse, hogy ki van írva, *Raisz Mária* [kiemelések eredetiben], különben azt hihetné, ő maga fekszik itt" (*A Danaida*, 193). A temető labirintusában való bolyongás tehát nemcsak a halál megjárásának szimbolikáját hordozza magában, hanem az én-keresés manifesztációjaként is értelmezhető. Ismét összekapcsolódik a körkörösséggel, hiszen többször is elment Micó sírja mellett, de egyszer sem fedezte ezt fel. Katalin bolyongása a temetőben egy útvesztőben való vergődésként fogható fel.

> „»Simkó Elekné? – kérdezte az öregasszony. – Hogy nem találta meg? Hússzor is elment előtte, hát nincs szeme?« Odamutatott egy útra, amelyen Katalin valóban sokat szaladgált, rámutatott egy szoborra, Katalin látta azt a szobrot, de nem nézte meg, valahogy fel se tételezte, hogy Micónak szobra legyen, s bár számtalanszor ráesett a pillantása, sosem állt meg előtte" (*A Danaida*, 191).

Marianne Hirsch szerint azért fontos a körkörösség a női fejlődésregényekkel kapcsolatban, mert ezekben a belső fejlődés „ahelyett, hogy előrehaladna, a kezdetekhez való visszatérésben kulminál."[27]

Az emlékezés folyamatában is tetten érhető a ciklikus szerkezet, hiszen a múlt alakjai, történései, mondatai rendre vissza-visszatérnek Katalin emlékezetében, csak épp új összefüggésben és csak akkor, amikor már minden hiba és félreértés jóvátehetetlen. A már halott szereplők és egykori helyzetek felidézése az önmagába visszatérő életúttal is összekapcsolódnak, melynek fontos részét képezi a beavatási folyamat, mely a mítosz szerkezetének fontos eleme; a folyamat kiteljesedéséhez a mitikus szereplőnek el kell hagynia otthonát, hogy aztán különböző beavatási szertartásként funkcionáló próbákon, gyakran a szimbolikus halálon átesve új emberként térhessen vissza otthonába. A regényben is

[26] Idézi Meletyinszkij, *i. m.*, 403.

[27] Idézi Szalay Edina, *A nő többször. Neogótika és női identitás a mai észak-amerikai regényben*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 2003. 193.

megvalósul ez a folyamat, csak épp a kezdetekhez való visszatérés szimbolikus.[28] A mű zárlatában Csándy Katalin vidékre költözik, hogy könyvtárvezetőként dolgozzon, s új otthona felidézi benne a múltat és annak alakjait.[29]

> „[…] Katalin is kezet fogott vele [a hivatalsegéddel]. Megnézte jól. »Nem sokat változtál, Matild, valamivel talán öregebb lettél azóta, és kicserélted a fülbevalódat, s mikor utoljára láttam, piros üvegből volt ez az ékítmény, nem kékből. A kezed még a régi, a tenyered recéi is. Nem, ne vezess, tudom én, merre menjek, ha fellépünk a valódi lépcsőn, bal felől nyílnak a lakóhelyiségek, ügyetlenül, ahogy a régiek építkeztek, mind egy irányban«" (*A Danaida*, 412).
>
> „A hegedű ott maradt a kisasztalon, ahová tették, ám Katalin hallja a melódiát, és tudja, hiába is fogná be a fülét, belülről hallja, hát nem volna előle menekülés. Mást is hall […] Léptek, messziről hangzó, egyre közeledő léptek. „Dániel!" – gondolja Katalin, és leugrik a földre, hogy ne kelljen látnia: idegen, ismeretlen az, aki hazafelé lépdel. […] Most nem zavar senkit a hegedűjével, egyedül van, felemeli a hangszert, amely nem idézi már azt a hajdani karácsonyestét, valami egészen mást idéz. Áll pontosan azon a mintáján a szőnyegnek, ahol állni kell, ahol valaha Somos Aranka gyakorolt […] Száll a dal, a jegenyék között motoz, a hold magasan jár, magasabban, mint az imént, mintha nem tudna megállni égi pályáján. A vásártéren szünet nélkül kopognak a léptek" (*A Danaida*, 415).

Az új élethelyzet tudatos választása értékelhető egyfajta fejlődésnek, azonban az, hogy Törökdön újraélednek az elméjében mindazok az alakok és emlékek, melyeket egykor szintén tudatosan, az új élet reményében akart maga mögött hagyni, véleményem szerint nem egy boldogabb és szabadabb élet lehetőségét vetíti előre, hanem a visszatérő alakokkal kikövezett, elkerülhetetlen sors beteljesedését. Ilyen tekintetben *A Danaida* a női fejlődésregények leépítéseként is interpretálható,

[28] A Katalin új lakhelyéül szolgáló Törökd ismerőssége azért lényeges, mert egy korábbi visszalátogatás során a lány úgy érezte, hogy egykori szülővárosa már nem olyan, mint régen, mert „nem a fejlődést érzékelte, csak a változást…" (*A Danaida*, 17). A múlt újjáéledése azonban nem valósulhat meg egy olyan helyen, amelyben már megindult a változás.

[29] A múlttal és emlékekkel kapcsolatban visszatérő mozzanat, hogy a meghalt, illetve a maga mögött hagyott élethez tartozó szereplők árnyalakként térnek vissza Katalin elméjében. Erre egy példa: „Esténként, mikor eljátszott az emlékeivel, Melinda is ott lengett az árnyak sorában, Nóra és Micó mögött, Kis Sándorék, apa, Dániel, Elek, Raiszné, Somos Aranka meg Matild menetében" (*A Danaida*, 316).

hiszen a körkörösség, a ciklikusság itt nem a belső fejlődés sajátos formájaként jelenik meg, hanem a statikusságot, a változatlanságot, a progresszió hiányát emeli ki. „»Változik az egyház is – gondolta Katalin – Elek, Melinda, Anyuci, az ország, *minden változik, csak én nem* [kiemelés tőlem – K. R.]. Milyen különös! Jövök-megyek, megyek-jövök, örökké változatlanul«" (*A Danaida,* 382).

A fentiek során tehát azt vettem számba, hogy a cím által megidézett mitológiai pretextus milyen módon játszik szerepet a mű poétikájában. Az alkotás részben analogikus módon használja fel a Danaida-mítoszt, ám a végkifejlet megváltoztatása és az egyes elemek variálása révén Katalin alakjában egyesül az apja parancsának ellenszegülő Hüpermnésztra, és az alvilági bűnhődésre ítélt testvéreinek alakja. A mitológiai Danaidák büntetését jellemző ismétlődés és statikusság a mű több szintjén is megjelenik a Katalint sújtó bűnhődési folyamathoz kapcsolódva, ami elsősorban a körkörösséggel és a progresszió hiányával jellemezhető életútban, illetve a visszatérő szereplők (hasonmások), problémák, helyzetek megjelenésében érhető tetten. *A Danaida* tehát az analogikus, illetve az archetipikus mítoszi modell ismérveit egyaránt magában hordozza, miközben innovatívan átírja, s olykor ironikusan ki is forgatja az alapjául szolgáló mitológiai pretextust.

Bibliográfia

Albert Camus, *Prométheusz a pokolban* = Uő, *Sziszüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*, Budapest, Magvető Kiadó, 1990.

Bozóky Éva, *Szabó Magda: A Danaida*, Jelenkor, 1964/10.

Fülöp Zsuzsanna, *Kultúrák szembesülése: A mítosz a 20. századi angolszász regényben* = Simigné Fenyő Sarolta, Csetneki Sándorné Bodnár Ildikó, Kegyesné Szekeres Erika, *Az interkulturalitás aspektusai*, Miskolci, Miskolci Egyetemi Könyvkiadó, 2010.

Jeleazar Meletyinszkij, *A mítosz poétikája*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1985.

Kovács Árpád, *A szómű Gogol prózájában* = Bevezetés *a XIX. századi orosz irodalom tanulmányozásába I–II. (egyetemi tankönyv)*, szerk. Kroó Katalin, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2006, I.

Kovács Karolina, *Mítoszteremtés Oravecz Imre költészetében*, http://www.zetna.org/zek/konyvek/134/kovacs04.htm [Letöltés ideje: 2014. október 8.]

Ladó János, *Magyar utónévkönyv*, átdolg. Bíró Ágnes, Budapest, Vince Kiadó, 2005.

Mitológiai enciklopédia I–II, főszerk. Szergej Alekszandrovics Tokarjev, a.m.k. szerk. Hoppál Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1988.

Mitológiai enciklopédia szerk. Sz. A. Tokarjev, m. k. szerk. Hoppál Mihály, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1998, I.

Northrop Frye, *A kritika anatómiája: Négy esszé*, ford. Szili József, Budapest, Helikon, 1998.

Northrop Frye, *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*, ford. Pásztor Péter, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996.

Pierre Brunel, *A mítosz és a szöveg struktúrája = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből,* szerk. és vál. Szávai Dorottya. Budapest, Kijárat Kiadó, 2007.

Pierre Brunel, *Felbukkanás, rugalmasság, kisugárzás = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből,* szerk. és vál. Szávai Dorottya. Budapest, Kijárat Kiadó, 2007.

Richard Buxton, *A görög mitológia világa*, Pécs, Alexandra, 2004.

Szalay Edina, *A nő többször. Neogótika és női identitás a mai észak-amerikai regényben*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003.

Trencsényi-Waldapfel Imre, *Mitológia*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1974.

Schultz Adrienn

HIBA/LEHETŐSÉGEK SZINI GYULA NOVELLÁIBAN

Az előző századforduló kisprózairodalmát rendkívül „zavarbaejtő"[1] műfaji, stiláris és formai sokféleség jellemzi. Az irodalmi alkotások történeti létmódjából adódó szükségszerű formabontás a modernitáson belül a szecessziós-szimbolista művészetben kifejezetten hangsúlyozottá válik. Megmutatkozik ez strukturális-kompozicionális és „tematikus" szinten, vagyis az epikus formatan egészét áthatva. E szövegek nyelvezete, megszólalásmódja a történeti paradigmák átmenetiségével jellemezhető: az affirmatívtól az (ön)ironikus beszéd, a metonimikustól a metaforikus történetmondás felé mutatnak. E szövegalakító jellemzők a maguk ingatag, változékony és szerteágazó létmódjukkal a jelentésteremtés bizonytalanságát és a befogadástapasztalatinkongruenciáját hozzák létre.

Jelen dolgozat – Szini Gyula egyes novelláit tárgyalva – a szövegek említett jellemzőit nem pusztán a szakirodalomban gyakran hangsúlyozott szimbolista-szecessziós stilizálás eljárásmódja vagy a vitatható „lirizált novella" fogalma segítségével kísérli meg értelmezni: a kanonizációban kirajzolódó ellentétre, a „jól formáltság" és „formai rontottság" viszonyára összpontosít. E – manapság egyre nagyobb teret nyerő – megközelítés révén ugyanis a hagyományos irányzati-stiláris szempontú felvetésekhezképest talán árnyaltabban láthatóvá, kitapinthatóbbá válnak a korszak novelláinak egymástól elkülönböződő típusai, historikus távlatai és kialakult vonásai, mivel a formaeszmények bizonyos megsértése az irodalom önmagát újrateremtő poétikai rendszerét teheti felismerhetőbbé, s a hagyományozódás (hatástörténet) egy későbbi szakaszán újrafelismerhetővé. Akár a posztmodern ízlésű olvasó számára is megváltozhat például a „rontott" és az „értékes" esztétikai besorolású szövegrészek, tehát a feltételezett formátlanság értékelése. Móricz Zsigmond egyik írása kapcsán tűntek fel a következő megfontolások:

---

[1] Kulcsár Szabó Ernő, *A zavarbaejtő* elbeszélés, Bp.,[S.n.],1983. 3.

„hibái, a nem szép, az ízléshatáron billegő megszólalásmódja az, ami poétikai kérdéseket vet fel. Például arról az újabb irodalomszemléleteket és interpretációkat is joggal foglalkoztató problémáról, hogy: mikor mit tekintünk hibának? […] Mikor mit akar, mit tud hallani a fülünk? […] A kínosság, a feszélyezés nagy lehetőségeiről, a mértékkeresés mértékvesztésben előadódó esélyeiről […] mindig is sokat tudott a jó irodalom."[2]

A Szini Gyula-recepció, az esztétikai értékelés igen változatos képet mutat. Még a szakirodalomban az életműből kiemelt, legtöbbre tartott novellisztika esetében is, melynek éppen értékszempontú megközelítése láttat egy hanyatló folyamatot:

„*Novelláinak meseszerű líraisága, amellyel a magyar elbeszélő irodalmat egyéni színekkel gazdagította, lassan-lassan megkopott későbbi köteteiben. Néhány remeket még később is alkotott ebből a típusból, […] de kötetének gazdag szimbolizmusa, zárt kompozíciójú, hangulatgazdag versciklusra emlékeztető tömény líraisága a későbbi kötetekben feloldódik, némileg fel is hígul*".[3]

Noha Vargha Kálmán megállapítása pregnáns példája lehet a feltételezett szövegromlás megfigyelésének, ugyanakkor Szini Gyula novelláit elsősorban azok általánosságban hagyott „líraiságával", közelebbről meghatározatlan, meseszerű hangulatával próbálja jellemezni, mellőzvén az elbeszélések poétikai létmódját, modalitását.[4] Ezen nézőpont nyomán „*a költői megszólalás, lírai hangvétel és mesei stilizálás így elsősorban problémátlanul egymást magyarázó, elsősorban a témaválasztás és a szóhasználat, illetve megfogalmazásmód szintjén mozgó jelenségként a szimbolizmus védjegye alá került, mindennek tágabb kontextusát, a Szini-szövegek elbeszéléstechnikai, prózapoétikai összetevőit nem érintve.*"[5]

Az értelmezői hagyományban sokáig töretlen a novellák sajátos világának „műnemi határsértés"-sel[6] magyarázott, a „lirizált novella" fogalmával történő megragadása. E megközelítés a metaforikus szerveződés lehetőségét magában rejtő narrációt a továbbiakban is a lírai elbeszélés differenciálatlan gyűjtőfogalma alá rendeli. E gyűjtőfogalom azonban a századforduló sajátos nyelv- és

---

[2] Balassa Péter, *Hiba, lehetőségek* = B.P., *Magatartások találkozója,* szerk. Szarka Judit, Bp., 2007. 128.

[3] Vargha Kálmán, *A novellista Szini Gyula* = Szini Gyula, *A rózsaszínű hó*, Bp., 1963. 23.

[4] Tekintetbe véve ugyanakkor, hogy Vargha Kálmán említett megállapítása a hatvanas években született.

[5] Bordás Sándor, *A trópusok mesekertje* [PhD-értekezés], 2009, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/698/1/Bordas_Sandor_PhD_dolgozat.pdf, 72.

[6] Bodnár György kifejezését lásd: Bodnár György, *A „mese" lélekvándorlása* = B. Gy., *Párbeszéd az idővel*, [S.l.], Argumentum, 2009. 52.

individuumtapasztalatának vizsgálatához már nem biztosít releváns kiindulást. Feltételezhetően a szövegeknek a modernitás nyelvi-paradigmatikus és műnemilegkevésbé jellemezhető határhelyzetéből következhet az értelmező bizonytalanság-érzete: „*ez a vibrálás, ez a félhomály, ez a bizonytalanság egyik legérdekesebb, legsajátabbvonása Szini Gyulának*"[7].

Csakúgy mint a szabálytalanság hasonló indítékú följegyzése: „*Szini Gyula és Krúdy tárcái még „**szabálytalanabbak**": […] s néha az egész elbeszélés önkifejező líraiságban oldódik fel*"[8]. E téren a „szabálytalanság" okáról elmondható, hogy „*a prózai műalkotások metaforizálódása nem csupán vagy nem is elsősorban a közvetlen nyelvi alakítás képiessé válását s nem az epika „lirizálódását" jelenti. Sokkal inkább egy – az írói szemléletforma lényeges módosulására visszavezethető – új epikai struktúra megjelenését, amelynek jelentésszervező összefüggéseit csak a hagyományos befogadói szemlélet megváltozásával tudjuk megragadni.*"[9] Jelen dolgozat nem tér ki részletesen a korábban már kiemelt, Szini Gyula szövegeiben felismerhető metaforizálódásra, hanema metonimikus és metaforikus elemeket tartalmazó szövegek/szövegrészek sajátos, ambivalens viszonyára koncentrál, hasznosítva a posztmodern távlat visszaértésének tapasztalatait.

Az elbeszélés hagyományosnak tekinthető formájában tehát az események ok-okozati rendben, szoros összefüggésben bontakoznak ki. Az úgynevezett epikai szubsztanciák (tér, idő, alakok és cselekmény) a metonimikus alakításmódú szövegek esetén (egy nehezen meghatározható modern korszakküszöbig) szinte automatizált feltételei a megértésnek. Szini Gyula új formai törekvéseket mutató novelláinak hasonló „fogódzói" nem számolják föl önmagukat, arról van szó pusztán, hogy néhány közülük elbizonytalanodik, megkérdőjeleződik. Cholnoky Viktor kapcsán fejtik ki, hogy „*elbeszélései a századforduló/korai modernség magyar elbeszélésirodalmának változásait és átmeneteit reprezentálják, s ez a folyamat a különböző szerzőknél gyakran ellentmondásosan és a hagyományos elbeszéléshez kötődve megy végbe*".[10]

Kérdés tehát, hogy a korszakváltásból, a fordulat átmeneti jellegéből, a megszólalás határhelyzetéből adódóan a kánonból kiszorulást előidéző szövegromlásként, avagy később helyenként „visszaigazolt", olykor a (poszt)modernitás

---

[7] Thurzó Gábor, *Szini Gyula emléke* = Nyugat, 1940/5. sz., http://epa.oszk.hu/00000/00022/00652/20942.htm.

[8] Kántor Lajos, *A „tiszta" epika felbomlása* = K. L., *Alapozás*, Bukarest, Kriterion, 1970. 38. [Kiemelés tőlem.]

[9] Kulcsár Szabó Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*, Budapest, [S.n.], 1984. 83.

[10] Orosz Magdolna, „*Az elbeszélés fonala*", Budapest, Gondolat, 2003. 249.

felé mutató és onnan újraolvasható jelenségként értékeljük-e a szövegekben artikulálódó beszédmódok ellentmondásait, stílustörő kettősségeit. Ez utóbbi eset megengedi ugyanis a szövegeknek a saját megszólaláshoz való önkritikus, önironikus olvasásának a lehetőségét. „*Ez az ellentmondásosság vagy átmeneti állapot az értelmezői hozzáállás függvényében a századvég elbeszélői közül többeket, a szimbolizmus és szecesszió stílusjegyeivel összefüggésben, a lirizálódás jelenségéhez kapcsol, míg más megközelítések a hagyományos szövegalkotási eljárások meghaladása gyanánt, a reflexív, ironikus jelleg felerősödésével, a modernitás felé mutató törekvésként értékelik.*"[11]

A modern magyar epikán belül a regény kapcsán is említhetők olyan folyamatok, melyek különös módon határozzák meg az említett korszak műalkotásait: a modern magyar epikában bármennyire is felismerhető a személyiség, az individuum új léthelyzetének tapasztalata, mégis feszültség jön létre ennek epikai megjelenítése, vagyis hagyományozott jelrendszere között: Ilyenkor alighanem annak a különös jelenségnek vagyunk a tanúi, amikor a hagyományozott epikai nyelv, a jelrendszer a maga eszközeivel csak részlegesen tudja átsajátítani azokat a rendező struktúrákat, amelyek az írói szemléletben az új léthelyzetek, az új emberkép epikai modelljeiként jelentkeznek. […] Különösen a század első harmadában figyelhető meg a magyar regényben jelrendszer és szemléletmód poétikailag erősen széttartó, az esztétikai egészt megbontó irányultsága.[12]

E jelenség Mikszáth némely alakításával is példázható: „*kísérletei egyszerre jelezték annak az írói szerepfelfogásnak a kialakulását, amely az elbeszélő illetékességét nem az objektív ítélkezés képességére vezeti vissza, hanem műve belső hitelességére, azaz anyagának, mondanivalójának, struktúrájának és esztétikai céljának koherenciájára.*"[13] S éppen ez a koherencia válik kérdésessé a századforduló prózairodalmában, így Szini Gyulánál is. A fölényes-ítélkező megszólalás hiteltelenedésével nem csupán a különböző beszédmódok játéka nyer teret, hanem a műegész is sajátos, önmagát problematizáló távlaton tűnik fel. S e kérdésesség, e határhelyzet mentén nyílik lehetőség a szövegek immár újszerűnek vélelmezhető játékterére tekinteni. A paradigmaváltás logikájából kiindulva (amelyben nem az adható válaszok, hanem inkább a feltehető kérdések változ-

[11] Bordás Sándor, *A trópusok mesekertje* [PhD-értekezés], 2009, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/698/1/Bordas_Sandor_PhD_dolgozat.pdf, 83.

[12] [Tagadva egyúttal a szövegben az epikai jelrendszer eszközszerűségét.] Kulcsár Szabó Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*, Budapest, [S.n.], 1984. 49.

[13] Bodnár György, *A „mese" lélekvándorlása* = B. Gy., *Párbeszéd az idővel*, [S.l.], Argumentum, 2009. 52.

nak), egy – időben pontosan meg nem határozható – korszakküszöbön túl az addigi interpretációs beidegződések megváltoznak. Így tehát két (vagy több) poétikai horizont határán billegő szövegrészek egymást különös fénybe borító, sajátosan megvilágító párbeszédbe kerülhetnek.

E különös többszólamúság, a beszédmódok (néhol ellentmondásos) találkozása figyelhető meg tehát Szini Gyula novellisztikájában, ahol főképp a zárlatok fordulataiban (anekdotákra is utaló kifejezéssel a „csattanókban") érzékelhető a különböző megszólalások elkülönböződése, mely burkoltan magára a nyelvi kifejezhetőségre kérdez rá. E jelenség megvilágításához érdemes vizsgálni a novellaformának a Szini szövegeiben tetten érhető módosulását, tekintettel néhány műfajtörténeti mozzanatra. „*Ahogy a sakkban minden egyes lépés módosítja az állást, s minden pozíció csak a megelőző lépések ismeretében elemezhető, ugyanúgy a nyelv szinkrón állapotát is előzmények magyarázzák. Ennek megfelelően az irodalom egy adott pillanatában fennálló műfaji rendszer is történeti képződmény, s tisztán szinkrón vizsgálattal megközelíthetetlen.*"[14]

E téren felvillanthatók a keleti előzmények, az Ezeregyéjszaka meséi, amelyekhez Szini novellisztikája oly sok szállal, szövegközi utalással kapcsolódik. A keleti elbeszéléseknél Sklovszkij[15] emelte ki az időbeliség sajátos működését és jelölését. A *hol volt, hol nem volt*, *egyszer csak* fordulatok ugyanis arra utalnak, hogy nem a lineáris idő ok-okozati logikája szervezi e csodás történetek struktúráját, hanem az elrendezés, a „szelekció" és a „kombináció"[16] más egyéb, diszkurzív alakításai működnek közre. Ami pedig a novellisztikus fordulat funkcióját illeti, röviden említendő, hogy a novella mint önálló irodalmi műfaj megszületésének történeti kijelölésében e szempont az egyik legfontosabb szerepet játszotta. A váratlan fordulatokra, csattanóra épített kisepikai műfaj ősformáját Boccacciónál a javarészt egyetlen cselekménnyszál, a csodáktól megfosztott történet, a kevés szereplő, a differenciáltabb jellemek, a kontraszthatású keret és a közvetlen hallgatóságra tett drámai hatás fogalmai jellemzik.

Szintén csak utalható, hogy a romantikus elméletírók (Goethe, Schlegel fivérek) a műfaj lényegi sajátosságaként a fordulópont szövegszervező funkcióját emelik ki. A „döntő fordulat" – ahogy August Wilhelm Schlegel nevezte – a fikción belüli valóság törvényszerűségeit fedi fel. Goethe a fordulópontot a novella valóságábrázolási intenciójának tartalmi ellentétében látja. Eszerint a forma egyediségét a fordulatos cselekmény és a köznapi karakter ellentéte

[14] Imre László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban,* Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1996. 37.

[15] Sklovszkij, Viktor, *A szépprózá*, Budapest, Gondolat, 1963. 137.

[16] Vö. Iser, Wolfgang, *A fiktív és imaginárius,* Budapest, Osiris, 2001.

adja meg, a csattanó tehát nem pusztán formai megoldás, hanem a hétköznapi és a rendkívüli ellentmondásából fakad. A rendkívüli fogalma ebben az esetben elszakíthatatlan a kontextustól: nem önmagában, hanem csupán viszonylataiban válik a mindennapihoz képest különlegessé.

A kompozíció e koherenciája Szini Gyula novelláiban felbomlik, szövegei többségében a műalkotásnak mint esztétikai egésznek a szétesése, a jól formáltságnak – egy tipikusan modernista elvárásnak – a teljesületlensége figyelhető meg. Általában azért, mert a különböző valóságorientált intenciók párbeszédében egyik narratív modalitás sem válik központi-egyedüli viszonyítási tényezővé, uralkodóvá. Jól példázzák ezt azon szöveghelyek, amelyekben a meseszerű, sejtető atmoszférájú közlés az említett kulcsmozzanatban, a fordulatban, a „csattanóban" önmagát kérdőjelezi meg. E gyakori kompozicionális fogás Szininél többféle módon érvényesül. Egyrészt a történetmondás heterogenitásának benyomását keltve rákérdezhet saját megszólalásának hitelére, miáltal nem magyarázza az eseményeket, hanem problematizálja. Másrészt túllép a szecesszió vagy a szimbolikus nyelvvel teremtett „másik világtól" elválasztó példázatosságon.[17] Olyképp, hogy a „másik világba" átemelés helyett ugyanannak a tarthatatlanságát, ironikus fénytörésű olvasatát nyerhetjük ki a szövegekből, melyek úgy haladják meg olykor paradox módon a példázatosságot, hogy benne magát a művészi (és a nyelvi) kifejezhetetlenséget „példázzák". A továbbiakban néhány ilyen mozzanatot veszünk sorra.

A *Vesszőparipa* című elbeszélés középpontjában álló műalkotás, a szárnyak nélküli Pegazus nem nyer testi formát, de a hiányként megjelenő lószobor mint modern műalkotás is olvasódhat a szövegben, ironikus felhanggal: „*Állítsd ki csak a talapzatát, és mondd, hogy a ló olyan élethű volt, hogy egészen el is repült!*"[18] Az ironikus hangnemre vall a cím *vesszőparipa* kifejezése is, amely a lehetséges művészi alkotásra mint a kifejezés kényszerére utal előre. A művészetté szublimált lét esztétista ábrándját a novellában kétségessé teszi az ok-okozatiság elvén működő közvetett valósághoz térő logika, amely a csattanószerű zárlatban pusztán látszólag rekeszti be a két lehetséges világ párbeszédét: „*Demeter restellte azt az egy csepp könnyet, ami a szeméből önkéntelenül kipergett. Hátat fordított a lónak, és vad «mindegy»-mozdulattal nyúlt az ötvenkoronás után, amit a kapucímerért kegyesen átnyújtott neki a zsírosparaszt.*"[19]

---

[17] „*Olykor az átlényegített jelképiség, a szimbolista sejtetés közelébe jutott, de egyetlen példázatos meséje sem emel át abba a másik világba, ahová a dolgok, «mint csodálatos arabeszkek be vannak írva»*" Dobos István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1995. 128–129.

[18] Szini Gyula, *Különös álmok*, Budapest, Szépirodalmi, 1983. 259.

[19] *Uo.,* 268.

A jegesmedve számos rokon vonást mutat e novellával. A költő csalóka világát mint festett hátteret jeleníti meg, ezzel reflektál a vágyott stilizált lét „valódi" dimenziójára (élet és irodalom kettészakadására). E történetben már nincs visszaút a költészet mesei világába, hiszen az a bizonyos „tizenharmadik vers" csupán mint hiányzó szöveg van jelen. A tizenharmadik vers létmódja a létesülőben levés (lehetősége, illetve lehetetlensége), egyfajta elvárási gesztus, melynek eredményeképpen a költemény még nem, de hírneve már létezik: „*A kiadóknak minden különösebb ünnepi alkalomkor eszükbe jutott a nagy lírikus, és ilyenkor heteken át üldözték, hajszolták, hogy írja meg végre azt a híres tizenharmadik verset.*"[20] A művészetté formált élet, s vele együtt az egységes személyiség képzete már a költő-szereplő önreflexiójában feloldódik, különválasztva nyelvet és szubjektumát: „*Amit írtam, külön él tőlem. […] Ami bennem szép és fennkölt, felszállt belőlem, mint minden szép, légies dolog a világon, és talán túl fog engem élni.*"[21] Annak a másik világnak a lebontásáról van tehát szó, melyben még érintetlen a „valóság" kifejezhetőségébe vetett hit, s annak a másik világnak a felépítéséről, „*amelyet a valóság mindig agyonütött, amióta költők vannak a világon*".[22]

A *Különös álmok* című novella fordulata úgy oldja szét a példázat kereteit, hogy egészen a zárlatig lebegteti a lehetséges olvasatot, amely szerint a két szereplő által elbeszélt történetek közül mind a kettő (vágy)álom. (Vágyálomnak nevezhetők, mert az ébrenlét tudatos gondolkodásmódjára utaló jelzések találhatók a szövegben.) Ezt az illúziót a második „álom" narrátora sajátos módon kelti: nem mondja ki ugyanis, hogy előadandó története álom, nyelvtanilag ez azonban az *enyém* névmás helyére illeszthető: „*Furcsa álom – szólt a gesztenyebarna asszony […] – De most hallgasd meg az enyémet!*"[23] A két szereplő által elmondott történet menetében nyomatékosan kidomborított párhuzamokat találhatunk. Az alaphelyzet megegyezik: mindkét asszonyt titokban látogatja meg az egyenruhába öltözött katonája, lovagja, akiknek első mondata szóról szóra megegyezik: „*Bocsásson meg, bocsássa meg a vakmerőségemet, de más módon nem tudtam magához jutni, pedig olyan szerelmes vagyok, hogy még nagyobb őrültséget is elkövettem volna a maga kedvéért.*"[24] – „*Bocsásson meg – szólt a páncélos vitéz –, bocsássa meg ezt a vakmerőséget, de más módon nem tudtam magához jutni, pedig olyan szerelmes vagyok, hogy még nagyobb őrültséget is elkövettem volna*

[20] *Uo.,* 65–66.

[21] Szini Gyula, *Különös álmok*, Budapest, Szépirodalmi, 1983. 69–70.

[22] *Uo.,* 71.

[23] *Uo.,* 331.

[24] *Uo.,* 330.

a maga kedvéért."[25] A két, szereplők által elbeszélt történet ilymódon egymás variánsaként, csupán részletekben eltérő autotextusaként tűnik föl. A szentimentiális klisék iróniáját a novella befejezése, a különbség kiderülése tovább erősíti: „*Én… én… nem álmodtam*."[26] A két történet effajta összjátéka pedig már nem egyszerűen az illúziók világát pusztán „leleplező" intenció következménye: a két történet hasonlósága és különbsége inkább magát a nyelvet mutatja be úgy, mint ami a „valóság" kimondása helyett inkább mindig elfed valamit.

A *Firlefánc és Paperlapap*című elbeszélésben a nyelvhasználat a szereplői szólamok öntükröző jellemzésével válik többértelművé. A két szereplő már a nevük által (Firlefánc és Paperlapap) előhívhatja azt az olvasásmódot, melyben beszédük nem pusztán mint szereplői közlés, hanem mint egy nyelv beszéde tűnik elő, így a szereplők beszédmódokat színre vive nyilatkoznak meg. Firlefánc és Paperlapapbeszélő neve már eleve valamilyen fecsegő nyelvhasználatra utal, valamint a narrátor is szószátyár semmitmondásukat emeli ki: „*Hónapokon át figyeltem, kihallgattam őket. Soha, még véletlenül sem mondtak olyasmit, amit már százszor ne hallottam, olvastam volna. […] Órák hosszat tudtak beszélgetni anélkül, hogy elárulták volna belső, titkos gondolataikat, amelyek valószínűleg egyáltalán nem is voltak. A beszédjük olyan arany volt, mint a hallgatás, és ezért aranyszájúaknak neveztem őket magamban. […] És tőlük tanultam meg, hogy mit kell mondanom, ha azt akarom, hogy ne tartsanak az életben bolondnak*."[27] A nyelv azon öntükröző képességét, miáltal a szereplők teljesen beszédmódokká absztrahálódnának, végső soron megakadályozza az itt talán valóban példázatos zárlat: „*Dühösen váltak el egymástól, és többé nem is láttam őket a kávéházban. Két boldog emberrel lett kevesebb a világon. És mi miatt? Egy olyan lárifári, egy olyan etyepety, egy olyan paperlapap miatt. Egy nő miatt.*"[28]

Szini Gyula néhány kiemelkedő alkotása (többek között *A sárga batár*, a *Tücsökdal*) mellett életművére sokkal jellemzőbbek azok a művei, amelyek lehetséges világát némi „hamis hang"[29] zavarja meg. E novellák többsége olyan kísérlet, melyben a magas esztétikai színvonalú alkotásnak – például a Kosztolányi-kánonon mérhető művészi értéknek – csupána lehetősége villan föl: „*Sokféle lehetőséget jelzett pályája, de egyik irányban sem tudott igazán kifejlődni. […]*

[25] *Uo.*, 332.

[26] *Uo.*, 334.

[27] *Uo.*, 237.

[28] *Uo.*, 243.

[29] Kosztolányi Dezső, *Szini Gyula* = Nyugat 1917/23. sz., http://epa.oszk.hu/00000/00022/00235/07073.htm.

novellaírói pályája egészében mégis a be nem váltott ígéretek, a ki nem élt és meg nem valósított lehetőségek példája lett."[30] A mondottak alapján megállapítható, hogy a nyelvi kifejezésbe vetett hit megingásának ugyanezzel a (művészi) nyelvvel történő reflektálása zilálja szét elsősorban a kompozíciót mint műegészt. E szemléleti határhelyzetben a nyelv iránti bizalmatlanság már nemcsak „*a nyelvet, hanem magát a szubjektumképzetet illeti. Vagyis a bizonytalanság iránya megfordul és magára a kérdezőre kezd vonatkozni. Elérvén a közismert fordulatig, amelyben a beszélő – leegyszerűsítve mondva – kevésbé a nyelv által akar „kifejeződni", sokkal inkább önmagát tekinti a nyelv beszédének*".[31]

Szini Gyula novellái ezen állapot kialakulásának-kibomlásának első fázisában születtek, ilyen értelemben kezdeményező jellegűek, mindemellett formaeszményük elrontásával, egy történeti folyamat elvárásainak „hibás" megoldásaival is jellemezhetők, és ekként olvashatók,az innovatív és a régit ismétlő beszéd összefonódó, egymásban tükröződő, diszharmonikus tapasztalatát nyújtják.

[30] Vargha Kálmán, *A novellista Szini Gyula* = Szini Gyula, *A rózsaszínű hó*, Bp., 1963. 33.

[31] Eisemann György, *Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz = A kánon peremén*, szerk. Eisemann György, ELTE, Bp., 1998. 20.

Bibliográfia

Balassa Péter, *Hiba, lehetőségek* = B. P., *Magatartások találkozója*, szerk. Szarka Judit, Budapest, Balassi, 2007. 127–131.

Bodnár György, *A „mese" lélekvándorlása* = B. Gy.,*Párbeszéd az idővel*, [S.l.], Argumentum, 2009. 39–53.

Bordás Sándor, *A trópusok mesekertje* [PhD-értekezés], 2009, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/698/1/Bordas_Sandor_PhD_dolgozat.pdf.

Dobos István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1995.

Eisemann György, *Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz = A kánon peremén*, szerk. Eisemann György, ELTE, Bp., 1998. 19–32.

Imre László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban,* Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1996.

Iser, Wolfgang, *A fiktív és imaginárius,* Budapest, Osiris, 2001.

Kántor Lajos, *A „tiszta" epika felbomlása* = K. L., *Alapozás*, Bukarest, Kriterion, 1970.

Kosztolányi Dezső, *Szini Gyula* = Nyugat 1917/23. sz., http://epa.oszk.hu/00000/00022/00235/07073.htm.

Kulcsár Szabó Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*, Budapest, [S.n.], 1984.

Orosz Magdolna, *„Az elbeszélés fonala"*, Budapest, Gondolat, 2003.

Sklovszkij, Viktor, *A szépprózа*, Budapest, Gondolat, 1963

Szini Gyula, *Különös álmok*, Budapest, Szépirodalmi, 1983.

Thurzó Gábor, *Szini Gyula emléke* = Nyugat, 1940/5. sz., http://epa.oszk.hu/00000/00022/00652/20942.htm.

Vargha Kálmán, *A novellista Szini Gyula* = Szini Gyula, *A rózsaszínű hó*, Budapest, 1963.

Sebestyén Ádám

A HUNYADI-GENEALÓGIA TÖRTÉNELEMSZEMLÉLETE ANTONIO BONFINI ÉS HELTAI GÁSPÁR TÖRTÉNETI MŰVEIBEN

1. Bevezetés

Dolgozatom témája az Antonio Bonfini és Heltai Gáspár Hunyadi-genealógiájában megjelenő történelemszemlélet összehasonlítása. Bonfini hatalmas történeti munkájának, A magyar történelem tizedeinek (Rerum Ungaricarum decades) és Heltai Krónika az magyaroknak dolgairól című művének egyaránt központi részét képezik a Hunyadiak eredetével, leszármazásával foglalkozó fejezetek. Összehasonlításomat egy olyan eszmetörténeti jellegű elméleti keretben végzem, amely a humanizmus és a reformáció történelemszemléletéből indul ki. Vizsgálódásom tárgya a választott szövegrészletek elemzésével bemutatni, hogy az adott eszmetörténeti, ideológiai nézetek miként jelenhetnek meg történetírói művekben, illetve mennyiben befolyásolhatja a világnézeti meggyőződés egy időben korábbi munka újrafeldolgozását, interpretációját.

2. Az augustinusi modell és Dániel könyve a középkori történelemfelfogásban

A humanizmus és a reformáció történelemszemléletének összehasonlítása előtt célszerű felvázolni a középkor történelemről alkotott képét, hiszen bizonyos, ehhez a korszakhoz kötődő, alapvetően teológiai jellegű megállapítások, a későbbi korok számára is hivatkozási pontként szolgáltak.

A középkori történetírás teológiai-ideológiai kerete a kereszténység véges történelemszemléletében fogalmazódott meg. Ez azt jelentette, hogy a világ teremtése, a megváltás és az utolsó ítélet a történelem legfontosabb fordulópontjaiként értelmeződtek, hiszen ezeknek az eseményeknek a megtörténtekor Isten közvetlenül avatkozott be az emberi történelem menetébe.

Ennek a történelemfilozófiának talán legnagyobb hatású képviselője Augustinus, aki *De civitate dei* című munkája tizenkettedik könyvében, fogalmazza meg a lineáris, célelvű történelemszemléletet.[1]

Augustinus másik döntő jelentőségű gondolata az isteni és a földi birodalom elkülönítése.[2] Az isteni birodalom az igazság fokozatos kinyilatkoztatásában nyilvánul meg, míg a váltakozó és mulandó földi birodalmak pusztulásra ítéltettek. Az isteni birodalom feltárulkozása Augustinus szerint hat világkorszakon keresztül valósul meg, a földi birodalmak pedig a Dániel könyvében megjelenő négy világbirodalomból nyerik eredetüket.[3]

Belsazár király uralkodásának idején jelent meg Dániel álmában a négy, tengerből kiemelkedő állat, az oroszlán, a medve, a párduc és a szarvas fenevad víziója. Az apokaliptikus értelmezés mindegyiket egy-egy nagy birodalommal azonosítja. Az első állat az Asszír–babiloni Birodalom megtestesítője, a második a Méd–perzsa Birodalom, a harmadik Nagy Sándor országának a jelképe, míg a negyediket (Hieronymus alapján) sokan a Római Birodalommal azonosítják (dolgozatomban nem térek ki a negyedik birodalommal kapcsolatos ókori és kora újkori vitákra). A látomás a negyedik szörnyetegben teljesedik ki, hiszen ez a legutóbbi olyan félelmetes, hogy földi élőlényhez nem is hasonlítható. Ezek a birodalmak kellő hatalommal bírnak, Isten azonban elveszi hatalmukat, és minden dicsőségükkel egyetemben az Emberfiának adja azt.

A másik látomásban Nabukodonozor álmában egy szobrot lát, amely (fejtől lefelé haladva) aranyból, ezüstből, rézből és vasból lett megalkotva. A szobrot azonban egy leszakadó kő, „kéz érintése nélkül" (vagyis isteni elrendelésre) összezúzza.[4]

A két látomás egyaránt lineáris folyamatként bemutatja be a történelmet; kezdete az isteni teremtés, vége pedig az utolsó világbirodalom megdőlése. Az allegorikus magyarázat szerint a Római Birodalom lenne az utolsó államalakulat az utolsó ítélet eljövetele előtt, mivel azonban Róma bukása nem jelentette a világ véget érését, szükség volt arra, hogy a négy világbirodalom elméletét átszármaztassák a középkori történelembe. Ez a translatio imperii, vagyis a birodalmak öröklődésének elmélete. Eszerint az ember alkotta államoknak is van genealógiájuk, így például a Német–római Birodalom (már maga az elnevezés

[1] A. J. Gurevics, *A középkori ember világképe*, ford. Előd Nóra, Bp., Kossuth Könyvkiadó, 1974. 97.

[2] *Uo.*

[3] *Szent Biblia azaz: Istennek Ó és Új testamentomában foglaltatott egész Szent Írás*, magyar nyelvre fordította Károli Gáspár, Dan. 2, 7.

[4] Dan. 2, 34.

is egyfajta hatalmi reprezentációként fogható fel) a Római Birodalom örökösének tekintendő.

A fentiek alapján a középkori gondolkodásban a történelem célja a negyedik világbirodalom bukása, amely Krisztus országának eljövetelét és ezáltal a történelem elmúlását jelenti. Dániel így szól imájában Istenhez: „És ő változtatja meg az időket és az időknek részeit; dönt királyokat és tesz királyokat; ád bölcsességet a bölcseknek és tudományt az értelmeseknek."[5] Ez a felfogás Istent állítja a történelem középpontjába, aki azontúl, hogy mozgatója az eseményeknek, az egyes korszakok és birodalmak megdöntésével az emberi történelem megszüntetőjévé, az isteni világba és örök életbe való átvezetővé is válik.

3. Virtus és fortuna, valamint a dicsőség utáni vágy a humanizmus gondolkodásában

A humanisták gondolkodásmódja az Isten irányította történelem középkori felfogása helyett a saját tetteivel a történelmet alakítani képes embert helyezte a vizsgálódások középpontjába. Ennek a lényeges változásnak az eredete az antikvitás „viri illustres" hagyományára nyúlik vissza, ami a humanizmus nagy személyiségekről alkotott teóriáiban bontakozik ki. A mitológiai és ószövetségi hősök helyett már számos humanista koruk kiemelkedő embereit dicsőítette, akik nem a keresztény világot döntően meghatározó tetteket hajtottak végre, hanem saját városuk, illetve államuk javára cselekedtek. Filippo Villani saját korának nagy alakjait, főleg tudósokat, költőket, történetírókat illet az uomini famosi címmel, Vespasiano da Bisticci pedig már teljes egészében a kultúrához való viszony függvényében szemléli a kiválóságot.[6]

Ezeknek a nagy embereknek a tetteit nem kizárólagosan az isteni akarat determinálja, hanem két összetevő, a „virtus" és a „fortuna".[7] A virtus, ahogy Bonfininél látni fogjuk, több jó tulajdonságnak az összegzője: az erénynek olyan tágan értelmezett fogalma, mely magában foglalhat jámborságot, szeretetet, igazságosságot, hadi erényeket, dicsőségre való vágyakozást. A fortuna sem fordítható egyszerűen szerencsének, sokkal inkább egy lehetőség arra, hogy gyakorolhassuk a virtust, kibontakoztathassuk képességeinket. A virtus gyakori használattal elsajátítható és tökéletesíthető, addig a fortuna vagy jelen van, vagy nincs, kívül esik az emberi befolyáson, megfoghatatlanná válik. Általában ez az oka annak,

---

[5] *Uo.*, 2, 21.

[6] Klaniczay Tibor, *A nagy személyiségek humanista kultusza XV. században*, ItK, 1982. 137.

[7] Kulcsár Péter, *Humanista történetírás Magyarországon*, Bp., Lucidius Kiadó, 2008. 63.

hogy a fortuna nem mindig enged teret az erények megmutatkozásának és gyakorlásának. A forgandó szerencse elleni védekezés Bonfininél is megtalálható: Hunyadi János várat épít, hogy hadi cselekedeteit nagyobb siker koronázza,[8] Mátyás pedig a Frigyes német-római császár ellen való hadjárat megindítása előtt fordul az asztrológiához, hogy az égitestek mozgásának értelmezésével fürkészhesse ki az isteni akaratot.[9]

Fontos megjegyezni, hogy a fortuna Bonfini művében eléggé összetett és bonyolult fogalom. Kázmér lengyel király megfogalmazásában „a szerencse állhatatlan és változékony, és miközben azt színleli, hogy alárendeltje a virtusnak, egyszer csak alattomos lest vet neki […] a virtus és a szerencse örök irigyei egymásnak."[10] A fortuna negatív hatása többnyire a kudarccal végződő hadi vállalkozások alkalmával jelenik meg. Még az olyan kiváló hadvezérek, mint Hunyadi János sem kerülhetik el ezt a veszélyt. Akad azonban olyan felfogás is, mely szerint a fortunát nem annyira ellenségként, mint inkább egyfajta próbatételként kell elképzelni: „[…] amit a szerencse alkalmasint nem ok nélkül tett, hanem hogy a herkulesi fejedelem virtusát mindenképpen próbára tegye."[11]

Emellett az sem kerülheti el figyelmünket, hogy a fortuna pozitív oldalára is lehet példát találni. Mátyás királlyá választásakor a következőt olvashatjuk: „Úgy látszott, a Duna is enged és kedvez az általános vidámságnak, ugyanis e kapkodó sietségben és meggondolatlan átkelésben senkinek sem esett baja; mindenki azt rebesgette, hogy ez a Corvinus szerencsének köszönhető."[12]

Az ember virtusa, illetve az ezt segítő vagy gátló fortuna mellett Kulcsár Péter a humanista történelemszemlélet kialakulásában az augustinusi organizmuselmélet megváltozásának is döntő jelentőséget tulajdonít.[13] Ennek lényege, hogy a világ hatalmas élő szervezet, amelynek alkotóelemeit, így például az egyes történelmi korszakokban felbukkanó államformákat az emberi test, illetve a testrészek analógiájára kell elképzelnünk. Augustinusnál azonban az organikus folyamat adott, eleve el van rendelve, egyfajta Isten által épített út, melyre az embernek csak rá kell találnia és végig kell mennie rajta. Ezzel szemben a humanistáknál csupán az isteni terv ismert, a világ ugyanis folyamatos keletkezésben van, az emberek

[8] Antonio Bonfini, *Rerum Ungaricarum decades (A magyar történelem tizedei)*, ford. Kulcsár Péter, Bp., Balassi Kiadó, 1995. 585.

[9] *Uo.*, 815.

[10] *Uo.*, 790.

[11] *Uo.*, 777.

[12] *Uo.*, 705.

[13] Kulcsár *i. m.*, 64–65.

pedig tetteikkel hozzájárulhatnak a világ alakulásához, társak lehetnek a teremtésben. Az emberi tettek ily módon való felértékelődése vezethetett a halhatatlanná válás gondolatához: aki virtusa és a pártoló szerencse révén a közösség számára kiemelkedő jelentőségű tettet visz végbe vagy maradandó dolgot alkot, méltó lesz arra, hogy dicsérettel illessék, ami a hírnév biztosításához járul hozzá, ez pedig a dicsőség fennmaradását szolgálja. A hírnév továbbélése az újjászületés egy lehetséges módját is biztosítja, ily módon az élet és halál kettőssége mellett születés-fejlődés-tetőpont-hanyatlás-halál-újjászületés ciklikusságáról beszélhetünk, hiszen a nagy tettek vagy jelentős alkotások az ember hírnevét, ezáltal pedig valamilyen formában a halhatatlanságát is biztosítják. Amikor Kázmér király hataloméhséggel vádolja Mátyást, az így válaszol neki: „Nem uralomvágy ez, Kázmér, hanem a dicsőség és halhatatlanság vágya, melyre, nem tagadom szomjazom, hiszen a nemes lelkű fejedelemnek ez a dolga."[14] Ha ebben az értelemben közelítjük meg a humanista ideálnak megfelelő uralkodó lényegét, megállapíthatjuk, hogy cselekedeteinek egyik fő motiváló ereje a dicsőségének fennmaradása iránti vágy, a halhatatlanság elérése.

4. A humanista történelemszemlélet kialakulása Bonfini Hunyadi-genealógiájában

A Hunyadi család római eredetének már Bonfini előtt is számos teoretikusa volt, így például Pietro Ransano aki Annales omnium temporum című munkájában népszerűsíti a Corvinus-genealógiát.[15] Tudnivaló, hogy mind a római eredetnek, mind pedig egy másik, a Hunyadi család alacsony származását hirdető genealógiának is ideológiai alapjai voltak. Ez utóbbit Bonfininél gyakran emlegetik Mátyás ellenfelei, többek között azok az összeesküvők, akik a lengyel királynak akarják átjátszani a hatalmat: „…a magyarok meggondolatlan kegyeletből választották királlyá a nem uralkodói, alacsony nemzetségből született Corvinust; ez a királyságról zsarnokságra ragadtatta magát, hiszen nem fejedelmi vérből származván nem képes megőrizni a trón méltóságát és becsületét".[16] Az igaz nemesség elvét lehet az alacsony sorból való származás teóriájában felfedezni, ugyanis a saját virtusára támaszkodó és a fortuna segítségével a királyi trónt elérő uralkodó alakja ennek az elképzelésnek maradéktalanul megfelelhetne. A továbbiakban azzal is

[14] Bonfini, *i. m.*, 791.

[15] Kulcsár Péter, *A Corvinus-legenda = Mátyás király, 1458-1490*. szerk. Bartha Gábor, Bp., 1990. 17–40.

[16] Bonfini, *i. m.*, 778.

szembesülhetünk, hogy a dicsőséges római eredet, valamint az alacsony sorból való feltörekvés gondolata összekapcsolódnak a Bonfini-féle genealógiában, így nem kell szükségszerűen kizárniuk egymást.

Az isteni származás legfőbb ideológiai alapja a törvénytelen születésű Corvin János hatalmának legitimálása volt. Bonfini fiktív genealógiáját az Aeneisben megfogalmazott Augustus-leszármazás alapján kell elképzelni és egyféle hatalmi reprezentációként értelmezhető: a Jupitertől származó lacedaemoniak kolóniát alapítottak Itália földjén, tőlük származnak a szabinok, akik közül a Volusiusok és a Corvinus emelkedtek ki.[17]

Bonfini innentől kezdve a köztársaság korának, valamint a császárkornak a jeles Corvinusait veszi számba, kiemelve, hogy az isteni eredet önmagában még nem elegendő a dicsőség megszerzésére. Az első fontos személy, akit említ, Marcus Valerius még csak egyszerű tribunus a római hadseregben, aki azzal hívja fel magára a figyelmet, hogy a gall háborúk idején párbajra áll ki egy gall harcossal: „[…] bátor szívvel kiáll az ellenfél elé, áhitattal felfohászkodik az istenségekhez […] Majd összecsap a bősz ellenféllel; az előrelendülő gall sisakjára hirtelen rátelepszik egy holló, csőrével, karmával nekiesik az arcának, szemének, és az ellenfelet addig riogatja, míg a fiatalember vitézül levágja, a holló pedig a diadal után a légbe röppen, és elszáll keletnek."[18] A holló megjelenése többféleképpen is értelmezhető. Bonfini kijelenti, hogy ez a madár a fejedelmek védelme alatt áll, az uralkodók hatalmával van összefüggésben. A virtus-fortuna kettős rendszerében is érdemes megvizsgálni ezt a párviadalt. Marcus Valerius erénye kétségbevonhatatlan, hiszen önként kér engedélyt a diktátortól a párbajra, bátorsága tehát elegendőnek bizonyul arra, hogy rátermettségéről példát adjon, és kivívja ezzel a fortuna segítségét.

A következő megkerülhetetlen Corvinus-ős az a Corvinus Messala, aki már nem csupán egy kiemelkedő tettet tudhat magáénak, hanem többek között Pannónia és Dalmácia meghódítását is.[19] A császárkor nagy alakjáról van szó, akinek a virtusát Bonfini már sokkal árnyaltabban és rétegzettebben mutatja be. Hódításai igazolják hadi tudását, törvénytisztelete, szelídsége és szerénysége pedig olyan jellemvonások, amelyek Mátyás erénykatalógusában is fel fognak bukkanni. Corvinus Messala jóságos cselekedetei azonban nem merülnek ki katonai és erkölcsi jelességeiben: „Hiszen ki mellőzhetné hallgatással Corvinus Messalát, a latin ékesszólás atyját, a poétáknak is jeles pártfogóját, aki nagyon kedvelte

[17] *Uo.*, 708–709.

[18] *Uo.*, 710.

[19] *Uo.*, 711.

Tibullust, akit vénségében az ifjú Tiberius császár oly nagyon tisztelt, és a latin szónoklatban utánozni igyekezett?"[20] Vespasiano da Bisticci értékelésének megfelelően a virtus a tudományok és művészetek iránt tanúsított magatartásban is megnyilvánul. Bonfini a humanista elképzelések alapján alkotja meg a Hunyadiős dicséretét, kiemelve jártasságát a retorikában és költészetszeretetét.

Néhány sorral később Bonfini már egy császári Corvinus-sarjról, a Corvinus-család Valerianus-ágának szülöttéről, Valerianus császárról ír: „bölcs és higgadt szenátor, a jók barátja, a zsarnokok ellenfele, a bűn ellensége, nemzetségét tekintve patrícius, származását tekintve nemes, életvitelében kifogástalan, tudásban ragyogó, erkölcsiben páratlan, az ősi becsület mintapéldánya".[21] Valerianus virtusának bizonyságai mellett nem szabad elfelejteni, hogy ő volt az a császár, aki döntő vereséget szenvedett a perzsáktól; „bátorságához sosem társult szerencse" – írja róla Bonfini, vagyis ebben az esetben a virtus kiteljesedéséhez nem társul a fortuna, a pártoló szerencse segítsége.

Az erények felsorolása talán ennél a Corvinus-ősnél éri el tetőpontját, épp ezért volna érdemes összevetni a Hunyadiak dicsőítésének technikájával. Bonfini két legfőbb erénykatalógusa közül az egyik Hunyadi Jánost jellemzi, a másikat pedig Szilágyi Mihály használja fel arra, hogy Mátyás királlyá választásáról győzze meg az ország főurait. Hunyadi János bemutatása a következőképpen történik: „Tekintete méltóságteljes és tiszteletet ébresztő volt, katonai erővel megfékezhetetlen, szelíd és kiváló erkölcse megfelelt a római méltóságnak. Szeme és arca kedvességet sugárzott. […] Nagy buzgalommal gyakorolta a vallást, az igazságot, a nagylelkűséget és a jótékonyságot. Nem hiányzott belőle a dicsőségvágy, ápolta a barátságot, a katonák jóindulatának megnyerésére és mások hálájának kiérdemlésére annyira kész volt, hogy egytől egyig mindenki szerette. Nyájassággal, jóindulattal, helyénvaló megbocsátással elhárította magától az ellenségeskedést és a gyűlölködést […]. E férfi kemény volt és magasztos lelkületű, észjárása okos és furfangos […] A háborúzásban hol ilyen, hol olyan szerencse kísérte […]".[22] A leírás lépésről lépésre halad, a külső tulajdonságok a méltóságteljes tekintetben összegződnek, a szelíd és kiváló erkölcs Valerianus császárra emlékeztet, de a keresztény erények számbavétele is éppen olyan fontos, mint a dicsőségvágyé, ami a humanista virtus lényeges eleme.

Visszatérve Bonfini genealógiájára, fontos megemlíteni még azt a bekezdést, melyben az eredet részletes bemutatása a végéhez ér: „A Corvinus vér tehát

[20] *Uo.*

[21] *Uo.*, 713.

[22] *Uo.*, 584–585.

ezután igen hosszú időn át itt lappangott, s végre Corvinum faluban tört a felszínre. És bizony nem történt ez a hatalmas istenségek akarata nélkül, hanem hogy amint a Corvinus tehetség oly sok éven át védelmezte a római népet a barbároktól, úgy most ugyanezen vezérlet alatt a keresztény közösség szabadítsa meg ezeket a tartományokat a pogány rabságtól. Ebben a faluban született tehát Mátyás apja, János, akinek rendkívüli virtusa és dicsősége a föntebb írtakból könnyen felmérhető. Fia, Mátyás, Erdélyben született, Kolozsvárott, és ott nevelkedett éretlen kamaszkoráig."[23] Ezen a ponton eljutunk oda, amit már említettem, méghozzá a dicső eredet és az alacsony származás összefonódásához: a Corvinus-vér lappangása, majd Hunyadi János felemelkedése a hanyatlás-újjászületés ciklikusságának felel meg. A római eredet önmagában még nem szolgálja meg a dicsőséget, hiszen a genealógia mint fejlődési szakasz, a hanyatlást is magába kell, hogy foglalja. A Magyar történet Mátyás-központúsága és az újjászületés elve ebben nyilvánul meg a leglátványosabban: a letűnt ősök virtusa először Hunyadi János alakjában bukkan felszínre szinte a semmiből, majd Hunyadi Mátyás uralkodásában teljesedik ki, nyeri el beteljesedését, majd az ő halála után értelemszerűen újra hanyatlásnak indul. A történelem mozgásának ez a szemlélete a nagy embert (jelen esetben Mátyást és a Corvinusokat) állítja a középpontba, akit virtusa segít abban, hogy sikerrel (vagy éppen sikertelenül) szembeszálljon a változó szerencsével.

5. Isten és ember viszonya a reformáció történelemszemléletében

A humanisták felfogásához képest a protestáns történelemszemlélet lényege a Bibliához, valamint az Isten irányította történelem gondolatához való visszatérésben fedezhető fel. A reformáció fellépése, a Szentírás középpontba állításával kibontakozó, az egyházatyák munkáit alapul vevő szövegmagyarázatok megjelenése az isteni teremtés keretei között kezdte szemlélni a történelmet.

A reformáció történelemszemléletének a középkori világnézettel való egyik lényeges hasonlósága az emberi cselekedet jelentőségének háttérbe szorulása. Míg a humanista emberideál a virtusára támaszkodik, és képes arra, hogy a fortuna kiszámíthatatlanságával szembeszálljon, a reformáció teoretikusai az Istenbe vetett bizalmat tekintették alapvető követelménynek. Luther ezt írja A német nemzet keresztyén nemességéhez című munkájában: „Legelső teendőnk, hogy mindenha teljes komolysággal fogjuk fel dolgunkat és hogy semmibe se kezdjünk emberi nagy hatalomba avagy okosságba vetett bizodalommal, bárha az egész

[23] *Uo.*, 713.

világ ereje a mienk volna is, mert az Isten meg nem tűri, hogy a jó dologba saját hatalmunkba és okosságunkba vetett bizodalommal fogjunk."[24] Károlyi Gáspár a Minden országoknak és királyoknak jó és gonosz szerencséjeknek okairul című művének első könyvében így fogalmazza meg a lutheri gondolatot: „Azért az királynak nem kell az ő maga bölcsességére magát bízni, hanem az Istentől kérjen bölcsességet, hogy tudja az népet és az országot bírni és igazgatni."

A reformáció értelmezése szerint a birodalmak állhatatlansága az emberek bűneivel van összefüggésben.[25] A bűnök ugyanis előbb vagy utóbb romlást hoznak a birodalomra, így az egyes periódusok hosszúsága a birodalom polgárainak erkölcsétől függ. Melanchthon szerint két történelemformáló erő létezik: az egyház, illetve a birodalom (ahogy a parancsolatok két táblája is isteni és világi törvényekre osztható).[26] Az egyház az adott vallási doktrínák betartása felett őrködik, a birodalom elöljárói pedig a rendet kell, hogy fenntartsák. Eszerint az erények is kétfélék: világiak (ez a típusa az erénynek elsősorban a fejedelmeknek szól) és hitbeliek.[27] Ha az uralkodó erkölcsösen jár el mind az egyház, mind a világ dolgaiban, lehetővé válik, hogy a birodalom az isteni rend alapján legyen kormányozva, a rossz cselekedetek viszont káoszba taszítják azt. Ez utóbbiért az ördög tevékenysége a felelős.

6. Heltai Gáspár Krónikája a protestáns történelemszemlélet keretében

Bonfini Rerum Ungaricarum decadesének a recepciója meglehetősen sokat váratott magára. Az első három decast csak 1543-ban sikerült Martin Brennernek közzétennie, a teljes kiadásra azonban 1568-ig kellett várni, mikor Zsámboky János teljes egészében megjelentette a szöveget.[28] Ezt a kiadást vette alapul Heltai Gáspár Krónika az magyaroknak dolgairól című munkájához, amelyet a következőkben a protestáns történelemszemlélet keretei között fogok elemezni.

Annak ellenére, hogy Heltai számára a Bonfini-szöveg jelentette az alapvető forrást, a Krónika mégsem tekinthető teljes mértékben fordításnak, sokkal

---

[24] Luther Márton, *A német nemzet keresztyén nemességéhez* = L. M., *D. Luther Márton egyházreformáló iratai*, s. a. r., Dr. Masznyik Endre, II. kötet, Pozsony, Wigand F. K. Könyvnyomdája, 1905. 25.

[25] Kulcsár, *Humanista történetírás Magyarországon*, *i. m.*, 88–89.

[26] Őze Sándor, *„Bűneiért bünteti Isten a magyar népet" Egy bibliai párhuzam vizsgálata a XVI. századi nyomtatott egyházi irodalom alapján*, Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 1991. 106–107.

[27] Utasi Csilla, *A polgári mentalitás diskurzusrétegei Heltai Gáspár Krónikájában = Nyelv, lelkiség és regionalitás a közép-és kora újkorban*, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, 2013. 394.

[28] Kulcsár, *Humanista történetírás Magyarországon*, *i. m.*, 145.

inkább kompiláció.[29] Zsámboky ugyanis nem ott zárja le a magyar történelmet, ahol Bonfini műve véget ér, hanem saját koráig tárgyalja az eseményeket. Brodarics István mohácsi csatáról szóló beszámolója éppúgy megtalálható a Zsámboky-féle kiadás függelékében, mint a Zsámboky által Bonfinihez fűzött kommentárok, és ezeket Heltai is igyekszik beépíteni a szövegébe. Mindezek mellett saját korábbi műveit is felhasználta a Krónika elkészítésekor, többek közt egy állítólag Brodaricstól kapott latin nyelvű leírást a Mátyás tervezte óbudai egyetemről, a magyar históriás énekeket tartalmazó Cancionalét, illetve a Historia inclyti Matthiae Hunnyadis, regis Hungariae augustissimi című latin Mátyás-történetet.[30]

A leglényegesebb pont, amelyen Heltai eltér Bonfinitől, a Hunyadi-genealógia megkonstruálása. Mint már korábban utaltam rá, Bonfini a nem római származás elvét igyekszik olyan személyeknek a szájába adni, akik valamilyen oknál fogva ellenségesen viszonyulnak Mátyáshoz, illetve általában a Hunyadiakhoz. Érdekes, hogy Bonfini pont azt az alternatív genealógiát nevezi Cillei gróf jóvoltából kiagyalt szellemes mesének, amelyet Heltai hiteles eredetként mutat be. Cancionaléjában is megemlíti Zsigmond királynak és az oláh nemes lánynak a történetét, amely azonban a Krónikában teljesedik ki a legjobban, így, mondhatni, egy önálló elbeszélésként is olvasható a történeti műben.

Heltai számos ponton különbözik Bonfinitől. Már az itáliai történetírói hagyomány vizsgálatakor utaltam arra, hogy Bonfini humanista módszertana lényegében abban áll, hogy a Thuróczy-féle krónikát, illetve más, a középkorból örökölt forrásokat a humanista történetírás retorikája mentén írja át. Ennek egyik módja a kitalált beszédek megszerkesztése (például Szilágyi Mihály szónoklata vagy Mátyás és Kázmér vitája), melyekben, mint a korábbi példákban láthattuk, kitűnően lehet hivatkozni virtusra és fortunára, valamint a dicsőségvágy jelentőségére is. Heltai ezeket a hosszú betoldásokat nemcsak lerövidíti, hanem arra is ügyel, hogy a humanista terminológia mellett hangsúlyosabb legyen a Luther gondolatait idéző, Istenbe vetett bizalom fontosságának kiemelése. Podjebrád György így köszönti Mátyást: „Üdvözlégy, magyaroknak felséges fejedelme, kit csodaképpen választott az Úristen. […] Isten vólt veled, és csak ő oltalmazott meg"[31] Bonfininél Mátyás a hódításokat számonkérő Kázmérnak a dicsőség és halhatatlanság utáni vággyal indokolja tetteit, Heltai azonban sokkal jobban hangsúlyozza az Isten nevében való cselekvést: „Semmit el ne hadjatok

[29] Kulcsár, *Humanista történetírás Magyarországon, i. m.*, 148.

[30] *Uo.*, 149.

[31] Heltai Gáspár, *i. m.*, 269–270.

haragotokban, és bízom Istenbe és az én igasságomba. És az én igasságomért meg merek én vínom mindkettőtekkel: egy nap az attyával, másodnapon a fiával. Tudom, hogy az Isten mególtalmaz engemet az én igasságom mellett."[32]

7. A Hunyadi-genealógia Heltai-féle változata

A Heltai-féle Hunyadi-genealógia elbeszélésének kiindulópontja a havasalföldi vajdák viszálya: „[…] Hogy kedig az Havaselvő vajda meghólt vala, marada utána két fia. Egyiknek Dánnak, a másiknak Mircse vala neve. […] Üdő mulván hassonlás lőn közettek, és egymás ellen kezdének támadni. Az Dán vajda eszejt elvesztvén török császárhoz külde, és ahhoz raggaszkodék, és népet kére tőlle az ő attyafia, Mircse ellen. […] Látván az öccse, Mircse, hogy olly hatalmas erővel vólna, megijede tőlle, és kiszekék az országból, és Magyarországba jöve, és feljöve Budára Sigmond királyhoz."[33] Zsigmond király tehát hadjáratot indít a törökök ellen. Az elbeszélés következő epizódjában már Havasalföldön van, ahol megkíván egy nemes származású, szép oláh lányt. A lány származására hivatkozva az uralkodó szavát veszi, hogy amennyiben gyermekük születne, Zsigmond gondját fogja viselni törvénytelen utódjának: „Ha megterhesülsz tőllem, gondom leszen reád, és szép jószágot adok tenéked és magzatodnak, nemzetségedet is jobban megnemesítem, és nagyobb méltóságra viszem. […] Egyníhány nap múlva elindítá a népet, és beméne onnan Havaselvőföldébe, […] És győzedelmes lőn ellenek [a törökök ellen], és mind Nikápolig el-beméne, és megvévé Nikápolt, és mind elpusztítá aszt."[34] Az első mondatban a királyt Heltai egyáltalán nem bűnös csábítóként ábrázolja (jóllehet az uralkodó által megkívánt szép nő motívuma, gondoljunk csak a bibliai Dávid és Betsabé történetére, a paráznaság elleni figyelmeztetésként is funkcionálhatna). Itt azonban Zsigmond sokkal inkább a gondviselés választottjaként tűnik fel, aki mintegy előrevetíti a majdani Hunyadi-család méltóságát. Az alacsony sorból való feltörekvés az Isteni gondviselés segítségével kedvelt motívum a protestáns szerzők körében.[35]

---

[32] *Uo.*, 331.

[33] *Uo.*,198.

[34] *Uo.*, 199.

[35] Szikszai Fabricius a börtönben sínylődő Mátyást idézi példaként, akit Isten jó szándéka „a tömlöc mocskából Pannónia királyságának tetejére" emel (ugyanígy szabadíttatott meg Dániel az oroszlánok barlangjából és nyert nagy méltóságot). Az alacsony sorból való feltörekvés tehát nem feltétlenül jelent alacsony származást is egyben: Szikszainál mindez egy pillanatnyi helyzetre utal, Bonfini genealógiájában pedig a kettős újjászületésre (a Corvinus-család és a magyar nép felemelkedése).

Heltainál Zsigmond megjelenése ezért lehet hasonló az isteni gondviseléshez: felemel, mi több, saját maga teremt egy új és dicsőséges családot.

A második mondat már a királlyal töltött éjszaka utáni eseményekről számol be, méghozzá arról, hogy Zsigmond győzelmet tud aratni a törökök felett. Ez az esemény azért fontos, mert a Krónika egy korábbi, a 1396-os nikápolyi vereséget, illetve az azt követő, Zsigmond elleni pártütést bemutató része mintegy újraíródik: Hunyadi János (a későbbi törökverő hős) foganása és születése egybeesik egy győztes csata megvívásával.

A cselekmény következő pontja a gyűrű motívuma: „[…] És ujjából kivoná az egyik gyűrőt, és adá aszt a Morzsinainak és monda néki: Semmit ne félj! Eszt tarcsad jegyül, evvel mególtalmaszhatod magadat mindenek ellen. Cédulát is adok. Azzonközbe várj Istentől. És reggel bőv kölcséget ada néki, és úgy bocsátá haza."[36] A Morzsinai lány megtudja, hogy teherbe esett, ezért elmegy a királyhoz, és számon kéri rajta ígéretét, aki gyűrűjét adja neki, ezzel jelképezve, hogy köteles megtartani a lánynak tett ígéretét.

Hunyadi János megszületése után a következő lényeges epizód a holló által elragadott gyűrű jelenete. A madarat csak másodszorra tudja meglőni a lány testvére, ily módon a gyűrűt visszaszerzik. Ez a jelenet nemcsak a Hunyadi család címerét vetíti előre, hanem a csupán másodszorra eltalált madárral azt is feltételezi, hogy isteni rendelés és figyelmeztetés volt a holló megjelenése. A későbbiekben ugyanis azt olvassuk, hogy a gyűrű visszakerül Zsigmondhoz, aki magához veszi az ifjú Jankulát, vagyis Hunyadi Jánost, akinek ezáltal a sorsa elrendeződik. Az elbeszélés ezen a ponton ér véget, innentől veszi kezdetét a Hunyadi család két kiemelkedő hősének története.

Heltai Krónikája Bonfinihez hasonlóan Mátyásban kiteljesedő magyar történelmet vázol fel. Míg Bonfini ezt a hanyatlás-újjászületés logikájával magyarázta, addig Heltai az isteni rend megtestesítőjeként, helyreállítójaként tekint a királyra. Ezt szemlélteti a Mátyás király dicséretéről szóló fejezet vonatkozó része, amelyet manapság leginkább a kolozsvári bíró meséjeként ismerhetünk, Heltainál azonban még nagyon erős a protestáns történelemfelfogásra való reflektálás, ami a folklorizálódás során az igazságos uralkodó kategóriájára egyszerűsödött: „[…] Mi nem jobbágyul adtanánk a szent királyok a szegény népet és falukat az várasakhoz, hogy a bírák és tanácsok rabbul bírják azokat. Nem tü jobbágyitok, hanem minnyájan én jobbágyim vagytok, mint szinte amazok, szegények, az ő gondja visselésseknek terhejét raktuk türeátok, és hogy az várasaknak építésére segítségül legyenek. Még a nemeseknek is nem adtuk a szegény népet jobbágyul

[36] *Uo.*

avagy rabbul, hanem csak a földet nékik az ő vitézségekért, hogy majorkodjanak rajta, és szegénység is majorkodjék rajta. És miérthogy a szegények élik a földeket, hogy azért adót adjanak nékik, a király adaja mellett, és bizonyos napokon is szolgállyanak nékik, és ezért viszontag tartoznak a nemesek véle, hogy gondjokat visellyék, és mególtalmazzák őket. […] Te hamis és kegyetlen bíró, miérthogy ezt a törvénteleneséget művelted, és ekképpen szömemnek láttára hamissan megrabboltattad, ezért akasztófa vólna hellyed."[37] Ahhoz, hogy az idézet érthető legyen, fontos visszautalni a reformációra jellemző történelemszemlélet lényegére, amelyben nagyrészt a középkori, Isten irányította történelem gondolata tér vissza. Eszerint a világot Isten teremtette és ő is tartja fenn, a társadalom pedig az isteni rend megtestesítője. Ez a meghatározás magában foglalja a hatalom intézményét is, mely Istentől van, tehát jónak és állandónak kell lennie. Ahogy korábban kifejtettem, a dánieli birodalmak életének hosszúsága azzal van összefüggésben, hogy polgárai erkölcsiekkel mennyiben felelnek meg az isteni rendnek.

Isten mellett azonban az ördög is működik a történelemben, méghozzá oly módon, hogy kihasználja az emberben rejlő gonosz ösztönöket, és az isteni rend megdöntésére törekszik.[38] Ha visszatérünk a humanista gondolkodás virtus-fortuna kettősségéhez, láthatjuk, hogy a protestáns felfogás lényegében az állandóság és változékonyság ellentétét helyezi teológiai keretbe. A virtus az Isten által fenntartott hatalomhoz hasonlóan állhatatos és biztos erősség, előbbi azonban arra van, hogy az embernek dicsőséget szerezzen, és ezáltal biztosítsa halhatatlanságát, utóbbi pedig üdvtörténeti célokat szolgál, vagyis egy történelem utáni világba, Krisztus ezeréves országába kell, hogy vezessen. A fortuna az, ami veszélybe sodorhatja a kiváló erényeket (gondoljunk Valerianus császárra): az ördög ehhez hasonlóan a rend megbontására törekszik. Ennek két lehetséges formája a zsarnokság, mint a hatalommal való visszaélés, illetve a hatalom ellen való lázadás. A kolozsvári bíró példázata azt mutatja meg, hogy az uralkodónak az isteni gondviselést kell képviselnie, hatalmával nem élhet vissza. A Zsigmond elleni pártütés pedig az isteni rendet képviselő hatalom elleni lázadás veszélyeire és hiábavalóságára figyelmeztet. A lázadás gondolatát már Luther is határozottan elutasította, mondván, hogy a zsarnoki, Isten ellen törő hatalom csak Isten által szüntethető meg, emberi kéz tevékenykedése nélkül[39] (hiszen Nabukodonozor

[37] *Uo.*, 397–398.

[38] Kulcsár, *Humanista történetírás Magyarországon*, *i. m.*, 86–87.

[39] Luther Márton, Intés miden keresztyénhez, hogy óvakodjunk lázadástól és forradalomtól = L. M., *D. Luther Márton egyházreformáló iratai*, s. a. r., Dr. Maszнyik Endre, III. kötet, Pozsony, Wigand F. K. Könyvnyomdája, 1905. 169.

álmában is a kéz érintése nélkül leszakadó kő, vagyis Isten akarata döntötte meg a föld nagy birodalmait).

A történetírásnak végső soron az a célja, hogy kimutassa az isteni gondviselés jelenlétét a történelemben. Zsigmond király, noha csatavesztő is, ráadásul a főurak pártütő lázadását is megtapasztalhatta, mégis fenn tudta tartani az isteni rendet, sőt, általa fog tovább öröklődni a Hunyadi családon keresztül az isteni rend fenntartásának szükségessége. Ebben az összefüggésben az ember nem a saját dicsősége biztosítása végett cselekszik, hanem azért, hogy az isteni rendet megtartsa, biztosítva ezáltal a birodalom hosszú fennmaradását.

Bibliográfia

Antonio Bonfini, *Rerum Ungaricarum dacades (A magyar történelem tizedei)*, ford. Kulcsár Péter, Bp., Balassi Kiadó, 1995.

A. J. Gurevics, *A középkori ember világképe*, ford. Előd Nóra, Bp., Kossuth Könyvkiadó, 1974.

Heltai Gáspár, *Krónika az magyaroknak dolgairól*, s. a. r., Kulcsár Margit, Bp., Magyar Helikon, 1981.

Károlyi Gáspár, a gönci prédikátor, vál., s. a. r., Szabó András, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1984.

Klaniczay Tibor, *A nagy személyiségek humanista kultusza XV. században*, ItK, 1982.

Kulcsár Péter, *A Corvinus-legenda = Mátyás király, 1458-1490*. szerk.: Bartha Gábor, Bp., 1990.

Kulcsár Péter, *Humanista történetírás Magyarországon*, Bp., Lucidius Kiadó, 2008.

Luther Márton, *A német nemzet keresztyén nemességéhez* = L. M., *D. Luther Márton egyházreformáló iratai*, s. a. r., Dr. Masznyik Endre, II. kötet, Pozsony, Wigand F. K. Könyvnyomdája, 1905.

Luther Márton, *Intés miden keresztyénhez, hogy óvakodjunk lázadástól és forradalomtól* = L. M., *D. Luther Márton egyházreformáló iratai*, s. a. r., Dr. Masznyik Endre, III. kötet, Pozsony, Wigand F. K. Könyvnyomdája, 1905.

Őze Sándor, *„Bűneiért bünteti Isten a magyar népet" Egy bibliai párhuzam vizsgálata a XVI. századi nyomtatott egyházi irodalom alapján*, Bp., Magyar Nemzeti Múzeum, 1991.

Szent Biblia azaz: Istennek Ó és Új testamentomában foglaltatott egész Szent Írás, magyar nyelvre fordította Károli Gáspár, Dániel könyve

Utasi Csilla, *A polgári mentalitás diskurzusrétegei Heltai Gáspár Krónikájában = Nyelv, lelkiség és regionalitás a közép-és kora újkorban*, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, 2013.

Nyelvi színterek

U V

Fazekas Boglárka

AZ INTERNETES RAJONGÓI KÖZÖSSÉGEK NYELVHASZNÁLATA RAJONGÓI SZÓKINCS A *TUMBLR*-ÖN

1. Bevezetés

Jelen dolgozatban az internetes rajongói közösségek nyelvhasználatáról lesz szó, azon belül is az erre a szubkultúrára jellemző szókészletről. Az 1990-es évek előtt a rajongók fanklubokba tömörültek, rajongói magazinokat, más néven fanzinokat szerkesztettek, amelyeket postai úton vagy a rajongói találkozókon terjesztettek. Az internet azonban jelentős változásokat hozott a rajongói közösségekben: hírleveleiket e-mailben kezdték terjeszteni, a fanzinokat felváltották a rajongói oldalak, fórumok, a rajongók szélesebb körben terjeszthették alkotásaikat, valamint a világhálónak köszönhetően olyanok is beléphettek a közösségbe, akik ezt korábban a földrajzi távolságok miatt nem tehették meg.[1] Ma már számtalan nemzetközi közösség létezik, amelyhez a világ minden tájáról csatlakozhatnak rajongók.

Hasonló közösségek tagjaként felfigyeltem arra, hogy létezik egy, a rajongói szubkultúrára jellemző szókészlet, amelyet egy Star Trek-rajongó ugyanúgy megért és használhat, mint az, aki inkább a kosztümös drámákat részesíti előnyben. Mivel ezek nemzetközi közösségek, a tagok általában angolul kommunikálnak egymással, így az angol lett a rajongói szleng bázisnyelve.

Dolgozatomban ennek a szókészletnek olyan elemeit fogom bemutatni, amelyek meghatározóak a rajongói közösségek és tevékenységek szempontjából, ám függetlenek a rajongás tárgyától, tehát bármely hasonló közösségben megérthetik és használhatják ezeket. Ezért a rajongói kollektíván belül általánosnak tekinthetők, ellentétben azokkal a kifejezésekkel, amelyeket például csak a Harry

[1] Wiatrowski, Myc, *The Dynamics of Fandom: Exploring Fan Communities in Online Spaces.* 2012. Elérhető innen: http://www.academia.edu/491940/The_Dynamics_of_Fandom_Exploring_Fan_Communities_in_Online_Spaces (A letöltés dátuma: 2015. január 04.)

Potter-rajongók értenek meg. Kutatásom célja, hogy nyelvészeti aspektusból közelítsem meg a rajongói közösségeket, ugyanis erre a szakirodalomban még nem volt példa.

A továbbiakban ismertetem a kutatási módszert, röviden bemutatom a rajongókat és legfontosabb tevékenységeiket, majd áttérek a szókészlet elemzésére: mit jelentenek az egyes elemek, illetve hogyan használják ezeket. Emellett szeretnék kitérni arra is, milyen nyelvi eszközökkel fejezhető ki a rajongói identitás. Rajongói identitás kifejezése alatt azt értem, amikor a rajongó kijelenti, hogy ő egy rajongó. Végezetül pedig azt mutatom be, hogyan jelennek meg a vizsgált szókészlet elemei a magyar rajongói blogokon.

2. A módszer

A dolgozatban szereplő definíciókat különböző papíralapú, illetve internetes szótárakra, valamint a Tumblr online felületen végzett korpuszalapú vizsgálat eredményeire támaszkodva adom meg, a korpusz elemeiből összeállított példákkal kiegészítve.

A Tumblr egy mikroblog írására alkalmas weboldal, amelyen szövegeket, képeket, videókat, linkeket, idézeteket és hangfelvételeket lehet megosztani. A felhasználók saját blogot vezethetnek, illetve követhetik más felhasználók blogbejegyzéseit.[2]

A Tumblr felhasználói felületét dashboardnak, vagyis műszerfalnak nevezik, hiszen itt található minden fontos elem, amelyre a felhasználónak szüksége van. Központi eleme a hírfolyam: a követett blogok bejegyzései láthatók rajta, időrend szerinti csökkenő sorrendben. A felhasználók ezeket lájkolhatják vagy megoszthatják a saját blogjukon. Az így megosztott bejegyzések a reblogok, amelyeket a felhasználók ugyanúgy tudnak szerkeszteni, mint a saját bejegyzéseiket, amelyeket szintén a dashboardon keresztül tehetnek közzé. Innen érhetők el továbbá az üzenetek, a legutóbbi tevékenységek, valamint a követett és a blogot követő felhasználók listája. A Tumblr-ön szerkesztett oldalak bárki számára hozzáférhetőek, azonban a bejegyzéseket lájkolni és megosztani csak a regisztrált felhasználók tudják.

Azért ezt a felületet választottam a kutatásomhoz, mert míg egy rajongói oldal vagy egy fórum alapú közösség egyetlen dolog köré szerveződik, a személyes rajongói blogokon egyszerre több könyv, film, sorozat stb. jelenik meg, így jobban látható, hogy ez a szókészlet független a rajongás tárgyától.

---

[2] *Netszótár,* Veszelszki Ágnes szerk., Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2012. 336–337.

A korpusz kezdetben 10 személyes rajongói blog bemutatkozó szövegéből, valamint első 200 szöveges bejegyzéséből állt, mely blogokból ötöt angol anyanyelvű, ötöt pedig nem angol anyanyelvű felhasználók szerkesztettek. A kiválasztásnál a következő szempontokat vettem figyelembe: legyen személyes rajongói blog, legyen bemutatkozó szövege, illetve a szerkesztője vagy legyen angol anyanyelvű, vagy legyen bármilyen anyanyelvű az angol és a magyar kivételével. A korpuszt mostanra kiegészítettem további öt személyes rajongói blog bemutatkozó szövegével és első 200 bejegyzésével, mely blogokat magyar anyanyelvű felhasználók szerkesztik.

A vizsgálat során nem tettem különbséget a saját bejegyzések és a reblogok között, ugyanis a felhasználók általában felcímkézik a bejegyzéseiket, ez pedig arra enged következtetni, hogy ismerik azok tartalmát, ezáltal a vizsgált szavakat is. Mivel a vizsgált blogok angol nyelven íródtak, a példáim is angol nyelvűek, a fordítást azonban nem adom meg hozzájuk. Ennek az az oka, mert egyrészt nincs tudomásom arról, hogy a vizsgált kifejezéseknek van-e magyar megfelelőjük, másrészt szlengről lévén szó, sok esetben a fordítás nem adná vissza az eredeti jelentést.

A dolgozatban szereplő példákat olyan helyesírással és formában adom meg, ahogyan a blogokon megtalálhatóak, egyedül a sortöréseken változtattam. A szögletes zárójelben lévő megjegyzések minden esetben tőlem származnak, a félkövér kiemelések is, azokat kivéve, amelyek már az eredeti bejegyzésben is szerepeltek. Azoknál a példáknál aláhúzást használtam a kiemeléshez.

3. A rajongók és a rajongói tevékenységek

Mielőtt azonban rátérek a szavakra, röviden bemutatom a rajongókat és az ő tevékenységüket. Kacsuk Zoltán a következőképpen határozza meg a rajongó fogalmát: „A rajongó vagy fan az, aki valamilyen fiktív társadalmi mércéhez képest túlzott mértékű energiát, érzelmet fordít valamilyen témára vagy tevékenységre."[3] A rajongás tárgyát gyakran a saját személyisége részének tekinti, és társadalmi kapcsolatokat épít rá azáltal, hogy bekerül egy rajongói közösségbe.[4]

---

[3] Kacsuk Zoltán, *Superman, Kirk kapitány és Songoku: Rajongói értelmező közösségek =: Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás lehetőségei,* Lóránd Zsófia – Sheibner Tamás – Vaderna Gábor – Vári György szerk., Budapest, L'Harmattan, 2005, 223. Elérhető innen: http://www.academia.edu/274884/Superman_Kirk_Kapitany_es_Songoku_Rajongoi_ertelmezo_kozossegek (A letöltés dátuma: 2014. április 22.)

[4] Pearson, Roberta, *Bachies, Bardies, Trekkies and Sherlockians = Fandom. Identities and Communities in a Mediated World,* Gray, Jonathan – Sandvoss, Cornel – Harrington, C. Lee eds., New York, New York University Press, 2007, 107.

Kacsuk kiemeli a rajongók igényét befogadási élményeik, értelmezéseik megosztására. A rajongói közösségeket értelmező közösségeknek nevezi a Stanley Fish-féle definíció alapján, amely szerint minden olvasási aktus egyben értelmezés is, vagyis az olvasók hozzák létre a szöveget az értelmezéssel együtt.[5] Ez az értelmezés történhet saját, véletlenszerű ötleteik alapján, valamint annak az értelmező közösségnek a szabályai, előfeltevései mentén, amelynek maguk is tagjai.

A rajongói közösségeknek is, ahogy arra Kacsuk is rámutatott, megvannak a maguk értelmezési gyakorlatai. Ilyen például az újraolvasás és aprólékos szövegelemzés; az intertextualitás: más szövegek, például az adott szerző további munkáinak bekapcsolása az értelmezésbe; a szövegen túli információk felhasználása; közösségi jelentésalkotás: a különböző értelmezések megosztása, megbeszélése; kánonalkotás: a legfontosabb művek kijelölése, amelyek aztán a továbbiak befogadásának mércéjét és alapját képezik; vagy ilyen még az alkotó/befogadó kettősség kikezdése, hiszen a rajongók sokszor kiegészítik, átírják kedvenc műveiket.[6] Ezáltal a befogadott mű alapján új kulturális terméket hoznak létre.[7] Az itt felsorolt értelmezési stratégiák közül több is megjelenik a rajongói szlengben.

4. A rajongói szókészlet

Az alábbi alfejezetekben a rajongói szókészlet néhány – általam érdekesnek, fontosnak tartott – elemét fogom bemutatni. Igyekeztem olyan szavakat, kifejezéseket választani, amelyek a legalapvetőbb rajongói tevékenységekhez kapcsolódnak, illetve amelyek nem egy-egy közösséghez kötődnek, hanem a rajongói kollektíván belül általánosak, vagyis bármilyen rajongó megértheti és használhatja azokat.

4.1. Fandom

A rajongói szókészlet egyik legfontosabb kifejezése a **fandom**. Ez a főnév a rajongói kollektívát jelöli, vagyis a teljes rajongói közösséget, a rajongás tárgyától függetlenül.[8] Karen Hellekson és Christina Busse kollektív entitásnak is nevezi a fandomot, amely közösségként hoz létre jelentéseket[9].

---

[5] Kacsuk, *i. m.*, 224.

[6] *Uo.*, 226.

[7] Vö. Wiatrowski, *i. m.*

[8] Vö. *Webster's New World Large Print Dictionary,* Agnes, Michael E. ed., Cleveland, Wiley, 2004.

[9] Hellekson, Karen – Busse, Kristina, *Introduction: A Work In Progress* =: H. K – B. K., *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays.* McFarland. 2006. 5–33. Elérhető innen:

1. *Ohana means family and family means **fandom**.*

Az 1. példában is a rajongói kollektíva jelenik meg, és emellett megfigyelhető még a rajongók közötti kötődés, ugyanis ezekben a közösségekben a tagok között személyes kapcsolat is kialakul, amelyeket sokszor erős érzelmi kötődés is jellemez.[10] Ez az érzelmi kötődés azonban nem csupán egy személy felé irányulhat, hanem az egész közösség felé is. Ennélfogva a fandomot gyakran állítják párhuzamba vagy azonosítják a családdal, ahogy az a fenti példában is látható.

2. *My main **fandoms** at the moment are Supernatural, Glee, Team Starkid, Doctor Who, Sherlock, Harry Potter and Once Upon A Time – but I also post stuff about other shows, movies and actors.*

Ezen kívül a fandom a rajongás tárgyát is jelölheti, amint azt a 2. példa is mutatja, amelyben a felhasználó felsorolja, mely fandomokhoz tartozik. Ezekhez a közösségekhez azonban a rajongó nem azonos mértékben kötődik – ezt igazolja a fenti példában szereplő „*main*" (itt: fő) szó használata. Az „*at the moment*" időhatározó pedig arra utal, hogy a fandomhoz tartozás nem egy stabil állapot; az, hogy valaki éppen miért rajong, folyamatosan változik.

3. *Can I still be considered a part of the **Star Trek fandom** even though I've only seen the new movies?*

4. *people who think the **modern bbc sherlock fandom** is crazy no you dont understand*
sherlock holmes fans have always been crazy

5. *Dear rest of Game of Thrones fandom, the **Jaime Lannister fandom** is hurting right now.*

Mivel számtalan fandom létezik, ki kell jelölni, éppen melyikről van szó. Ilyen esetekben a rajongás tárgyát (pl. egy sorozat címét) teszik a szó elé jelzős szerkezetet alkotva, ahogy az a fenti példákban is látható. A 3–4. példában a sorozatok címe *(Sherlock, Star Trek)* szerepel, míg az 5.-ben az egyik szereplő neve jelenik

http://books.google.co.uk/books?hl=hu&lr=&id=UgZsi_DOKoQC&oi=fnd&pg=PA1&dq=Online+fan+communities&ots=DCYH0gVhX7&sig=Kvw_S_h_hjQoNloUX5tVuyeeif0#v=onepage&q&f=false (A letöltés dátuma 2014. április 23.)

[10] *The New Shape of Online Commnity: The Example of Swedish Independent Music Fandom,* Baym, Nancy K., 2007. Elérhető innen: http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/7545/1/Baym_ShapeofOnlineCommunity.pdf (A letöltés dátuma: 2014. április 23.)

meg jelzőként (Jaime Lannister a Trónok harca című sorozatból). A rajongóknál ugyanis gyakori jelenség, hogy egy közösségen belül a tagok több kisebb közösségbe tömörülnek, attól függően például, hogy ki a kedvenc szereplőjük, kedvenc párosuk stb.

4.2. Canon, headcanon, fanon

A rajongói közösségekben a hivatalos értelmezések összességét **canon**nak nevezik. Ide tartoznak azon források, illetve olvasatok, amelyek a rajongás tárgyának előállítóitól származnak.[11] Ez például lehet egy könyv, a belőle készült film vagy sorozat, de akár egy epizód audiokommentárja vagy egy interjú a szerzővel, rendezővel stb.[12] Tulajdonképpen ez a hivatalos kánon. A *canon* szót általában akkor használják, ha egy értelmezést úgy akarnak igazolni, hogy annak kanonikusságát hangsúlyozzák: (6–7. példa)

6. *Not only their[Arthur and Guinevere's] romance is **canon** and legendary, but the way they are portrayed in Merlin makes them the best romance of all the time.*

7. *Jaime and Brienne are **canon**.*

8. *Okay so I have this weird **headcanon** that Miranda teaches Gary how to play an instrument.*

9. *This is ridiculously stupid and self-indulgent but **I'm taking it as my headcanon**.*

Korábban már említettem, hogy a rajongói értelmezési stratégiák egyike a kánonalkotás. Ezt igazolja a **headcanon** szó, amely a rajongó saját, önálló értelmezését jelöli. A *canon*nal ellentétben nem gyűjtőfogalom, hanem egy adott értelmezésre utal. Egy rajongónak végtelen számú *headcanon*ja lehet, és ezekből épül fel az ő személyes kánonja.[13]

Ezt a szót általában akkor használják, amikor megosztják ezeket az egyéni értelmezéseket (8. példa), vagy olyankor, amikor egy értelmezés elnyeri a tetszésüket és beépítik azt saját személyes kánonjukba (9. példa).

---

[11] Hellekson–Busse, *i. m.*, 9.

[12] Kacsuk, *i. m.*, 226.

[13] Vö. *Urban Dictionary*, http://urbandictionary.com, 2014. (A letöltés dátuma 2014. április 22., november 6.)

10. Now, Sherlock *is using the* ***fanon*** *from their own show*

Ezekből az egyéni értelmezésekből pedig összeáll a 10. példában megjelenő **fanon** *(fan + canon),* amely a rajongói közösség által elfogadott értelmezések összességét jelöli.[14] Ez a rajongói kánon. Ez sokszor nem egyezik a hivatalos kánonnal *(canon),* sőt előfordul, hogy teljesen ellentmond annak.[15] A rajongói kánon nem homogén; sokféle értelmezésből áll, amelyek sokszor nemcsak a hivatalos kánonnak, hanem egymásnak is ellentmondanak.

4.3. Fanfiction

A fentebb említett egyéni és közösségi értelmezések legjobban a különböző rajongói alkotásokban figyelhetők meg, ezek közül is különösen a **fanfiction**ökben. A fanfiction *(fan + fiction),* és olyan rajongók által készített írásokat jelent, amelyek egy filmhez, meséhez, könyvhöz stb. kapcsolódnak.[16] Ezekben az írásokban a rajongók gyakran alakítják át az alapművet saját igényeiknek megfelelően, az egyéni vagy a rajongói kánonokhoz igazodva. Sokszor, ha úgy gondolják, valami hiányzik az eredeti műből, fanfictionök írásával pótolják a hiányt.[17]
A szó négy alakban jelent meg a vizsgált blogokon: a *fanfiction*, valamint ennek a rövidebb változatai, a *fanfic, fic* vagy *ff*.

11. We should continue this little thing, it might become a ***fanfiction****.*

12. Do you know the feeling when a ***fanfic*** *is so perfect you just want to scream but you can't so you wiggle and giggle awkwardly alone in your room*

13. I don't read a huge amount due to time restraints, but I will always leave a comment on the ***fic****s I do manage to read.*

14. I haven't read many ***ff****, but believe me, this one is worth every minute.*

---

[14] Kaplan, Deborah. 2006. *Construction of Fan Fiction Character Through Narrative = Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays,* Hellekson, Karen – Busse, Kristina eds., McFarland, 2006. 136.

[15] Vö. Hellekson–Busse, *i. m.*, 9.

[16] Havancsák Alexandra, *Ki mit tud? A magyarországi fanfiction-világ, Piton professzor és a serdülőkori írói tevékenység* = H. A., *Virtualitás és fikció*. Pécs, PTE–BTK Neveléstudományi Intézet, 2013. 41. Elérhető innen: http://digitalia.tudaskozpont-pecs.hu/books/havancsak-alexandra-virtualitas-es-fikcio-tanulmanyok-kutato-diakok-irasai-i-pte-btk-ni-pecs-2013/pdf/havancsak-alexandra-virtualitas-es-fikcio-tanulmanyok-kutato-diakok-irasai-i-pte-btk-ni-pecs-2013.pdf (A letöltés dátuma: 2014. április 23.)

[17] Wiatrowski, *i. m.*

A fenti példákban a *fanfiction* és változatai konkrét írásokra utalnak, azonban vonatkozhatnak a fanfictionre mint jelenségre is:

*15. **fanfiction** should be taken a lot more seriously as literature.*

*16. …it is truly one of the greatest fanfics in **fanfic** history*

*17. And because some people still view **fic** as ...not real writing.*

4.4. A shipping és a hozzá kapcsolódó fogalomkör

A **shipping** az egyik leggyakoribb és legkedveltebb rajongói tevékenység, amely két szereplő romantikus kapcsolatának támogatását jelenti,[18] és a *relationship* 'kapcsolat' szóból származik.[19] A tevékenység jelentőségét igazolja, amint az az alábbi példákból is látható, hogy egy egész fogalomkör rekonstruálható az ehhez kapcsolódó kifejezésekből:

*18. I have no shame **shipping** Jaime and Brienne.*

*19. Why I **ship** Miranda/happiness*

*20. do you ever wonder if people could watch your life on tv who they'd **ship** you with*

*21. Do you ever ship a **ship** so hard*
You don't care if they're romantically or platonically involved
YOU JUST WANT THEM TO INTERACT
BECAUSE YOU JUST LOVE THEM SO MUCH

*22. Help me! What else should new **shippers** know?*

Igei alakja a ***to ship*** (19–20. példa), ami annyit tesz: támogatni egy kapcsolatot, illetve a ***ship*** főnévként magát a kapcsolatot jelöli (21. példa). A ***shipper*** pedig az, aki a shipet shippeli,[20] vagyis aki az adott kapcsolatot támogatja (22. példa). A *ship* ige vonzata a *with*: ship somebody with somebody, vagyis shippelni valakit

[18] Vö. Driscoll, Catherine, *One True Pairing: The Romance of Pornography and the Pornography of Romance, = Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays,* Hellekson, Karen – Busse, Kristina eds., McFarland, 2006. 79–97.

[19] Vö. *Netlingo*, http://netlingo.com, 2014. (A letöltés dátuma: 2014. április 22.)

[20] A magyarítás tőlem származik.

valakivel (20. példa), de gyakoribb a vonzat nélküli változata (18–19. példa). Itt érdemes megjegyezni, hogy a rajongók a különböző párokat gyakran jelölik úgy, hogy a két tag közé perjelet tesznek: *Miranda/happiness* (19. példa).

A Netlingo internetes szótár szerint a *shipping* olyan kapcsolatokra vonatkozik, amelyek nem részei a hivatalos kánonnak[21], de valójában ez nincs kánonhoz kötve. A *shipping* bármilyen romantikus kapcsolatra vonatkozhat, legyen szó kanonikus vagy nem kanonikus, azonos vagy különböző nemű párról. Sőt, az is előfordul, hogy az adott szereplőt egy elvont fogalommal (*happiness*, 'boldogság') párosítják össze, ahogy az a 19. példában is látható, amelyben az adott felhasználó így fejezi ki, hogy azt szeretné, ha Miranda boldog lenne.

Emellett a *ship* ('kapcsolat') főnév homonim a hajót jelölő *ship* szóval, aminek köszönhetően több olyan kifejezés került be a rajongói szlengbe, amelyek a köznyelvben a hajózáshoz kapcsolódnak.

23. CAN I SHIP IT
No, itll ***sink***

24. ***So you've decided to ship Jaime and Brienne[22].***
Welcome to the ***canoe!*** *Before* ***we set sail****, there's a few things you ought to know*

25. YellowDelaney is the ***captain*** *talk to her.*

26. i don't just ship it
i ***luxury cruise*** *that shit*

A 23. példában az 'elsüllyed' jelentésű *sink* igével találkozunk, amely ebben a kontextusban azt jelenti, hogy az adott kapcsolat véget ér. A 24. példában megjelenik a *canoe* szó ('kenu'), egy másik vízi közlekedési eszköz, valamint a *set sail*, ('vízre szállni') ami ebben a kontextusban azt jelenti, hogy valaki támogatni kezd egy kapcsolatot. A 25.-ben a *captain* szó a leglelkesebb, legelhivatottabb shippert jelöli. A 26. példában pedig a *luxury cruise* ('luxushajó') szerepel, szokatlan módon igei állítmányként. A bejegyzés szerzője ezzel az adott páros támogatásának intenzitását fejezi ki.

A fent említett homonímia miatt a shippinggel kapcsolatos bejegyzéseket gyakran kísérik hajókat ábrázoló képek, animált gifek is. Ezek arra utalnak,

[21] *Netlingo*, http://netlingo.com, 2014. (A letöltés dátuma: 2014. április 22.)

[22] Kiemelés a blog szerkesztőjétől.

hogy a rajongók valóban elkezdték hajózásként konceptualizálni a shipping jelenséget.

4.5. OTP

A shipping a rajongói értelmezéseket is befolyásolja, ugyanis a rajongó sokszor úgy alakítja ki a személyes kánonját, hogy azzal elősegítse (vagy fenntartsa) a két szereplő közötti romantikus kapcsolatot. Ez a két szereplő pedig a rajongó **OTP**-je, azaz a kedvenc párosa. Ez a rövidítés a „*one true pairing*" ('az egyetlen igazi pár') kifejezésből származik, és az a két szereplő alkotja, akiknek a szerelmi kapcsolata a legközelebb áll a rajongó szívéhez.[23]

27. Best ship from all of them?
*1. Johnlock[24], **OTP** par excellence, the purest and most magnificent ship that ever sailed.*

*28. i just watched 3x02 and I think my **otp** might actually be Miranda/happiness*

A shippinghez hasonlóan az OTP is lehet a hivatalos vagy a rajongói kánon része, különböző vagy azonos nemű (27. példa), esetleg egy szereplő és egy elvont fogalom (28. példa).

*29. I had so many **Otps** in my life but nothing can even come as close as Arthur and Guinevere.*

30. i have lots of otps
but then i have otps
*and finally **the otp***

Bár a kifejezésben szerepel a *one* szó, az OTP állhat többes számban is (29. példa), hiszen az egyetlen csak fandomon belül értendő, tehát egy rajongónak tulajdonképpen annyi OTP-je van, ahány fandomhoz tartozik. Ám akárcsak a különböző fandomok esetében, a rajongó az egyes OTP-khez különböző mértékben kötődik, amint azt a 30. példa is mutatja, amelyben a kötődés különböző fokozatai jelennek meg *(lots of otps, otps, the otp)*.

[23] Vö. Hellekson–Busse, *i. m.*, 11.

[24] A John és a Sherlock nevek összemosása, Sherlock Holmes és John Watson romantikus kapcsolatát jelöli. A rajongók párok megnevezésére gyakran mossák össze a szereplők neveit, mivel azonban az így keletkezett kifejezések egy-egy adott rajongói közösséghez kapcsolódnak, nem pedig az egész kollektívához, ezeket nem vettem bele a kutatásba.

4.6. Identitásjelölő kifejezések

A rajongói szókészlet részét képezik olyan szavak, kifejezések is, amelyek segítségével a rajongó felépítheti a saját rajongói identitását.

Rajongói identitás alatt azt értem, hogy a rajongó kijelenti, hogy ő egy rajongó, emellett megnevezi a fandomokat, amelyeknek a tagja (31. példa). Ez utóbbit nem mindegyikük tartja szükségesnek, amint azt a 32. példa is mutatja:

31. ***Fandoms;***
A Song of Ice and Fire/Game of Thrones, Sleepy Hollow, Temeraire, Tolkien, Wheel of Time, Castle, The Walking Dead, Doctor Who, Firefly, Star Trek, Les Misérables, Disney, Merlin, HBO's Rome, Frozen, Dexter

32. *This is where I unleash my inner* ***fangirl****, you've been warned.*

33. *Hey my name is Luz Angela,* ***big fan*** *of Harry Potter, Merlin, ouat, Friends, pride and prejudice, anime and rock Music.*
My otp's:
Arthur/Guinevere, Ron/Hermione, Rumpe/Belle,
Lizzy /Darcy, Chandler/Monica, Stefan/Elena.

34. *Australian. 20-something. Loves ASoIaF [A Song of Ice and Fire], BSG [Battlestar Galactica], most things Joss Whedon and J.R.R. Tolkien.* ***Card-carrying member of the good ship Jaime/Brienne in ASoIaF****.*

35. *I* ***became a full blown fangirl*** *because of* ***Firefly*** *in 2005 and I haven't left the internet since)*
My main fandoms at the moment are Supernatural, Glee, Team Starkid, Doctor Who, Sherlock, Harry Potter and Once Upon A Time - but I also post stuff about other shows, movies and actors.

Vannak olyanok, akik nemcsak a fandomjaikat tekintik a rajongói identitásuk részének, hanem az általuk támogatott párosokat, otp-iket is: a 33. példában az illető felsorolja a kedvenc párosait, a 34.-ben pedig kijelenti, hogy Jaime és Brienne kapcsolatát teljes mellszélességgel támogatja *(Card-carrying shipper of the good ship Jaime/Brienne in ASoiaF)*. A 35. példában láthatjuk, hogy akadt olyan rajongó is, aki a legelső fandomját *(Firefly)* építette be a rajongói identitásába, habár ahhoz mostanában már nem kötődik annyira.

Vannak azonban olyan rajongók, akik külön szóval fejezik ki az adott közösséghez való tartozást:

36. *Marta, 16, Poland, sarcastic alien, seahorse,* ***Sherlockian****,* ***Cumberbitch****,* ***Whovian****,* ***Fannibal****, aspiring writer, musician, but it takes time, doesn't it?*

37. *Fangirl on a freelance basis.* ***Sherlockian, Cumberlady, Freemaiden, Whovian, Ravenclaw Potterhead, Tolkienian****.*

Ezek lehetnek képzővel ellátott alakok *(Sherlockian, Whovian),* szóösszetételek *(Potterhead),* valamint szójátékon alapulók *(Freemaiden)*. A képzővel ellátott alakoknál általában a rajongás tárgyának címéhez tesznek valamilyen képzőt, jelen esetben az *-ian* valakihez, valamihez vagy földrajzi helyhez való tartozást jelölő képzőt: *Sherlock* + *ian*, [Doctor] *Who* + *v* + *ian*[25]. Kivételt képez a 37. példában szereplő *Tolkienian*, amelynél nem egy címhez, hanem a szerző, J. R. R. Tolkien nevéhez járul a valamihez tartozást jelölő képző, amely arra utal, hogy Tolkien teljes életművéért rajong az illető, nem csak egy-egy darabjáért. A szóösszetételes alakok közül egyedül a *Potterhead* szerepelt a korpuszban (37. példa).

A szójátékon alapuló alakok között találjuk többek között a Hannibal című sorozat rajongóira utaló *Fannibal*t (36. példa), amelyben a szójáték a *Hannibal* első szótagja, a „*han*" és a *fan* ('rajongó') minimális párra épül. Hasonlóan keletkezett a Benedict Cumberbatch rajongóit jelölő *Cumberbitch* kifejezés (36. példa): a „*batch*" és a „*bitch*" minimális pár adta a szójáték alapját. Akadnak azonban olyanok, akik ezt pejoratívnak tartják, hiszen a *bitch* szukát, szajhát jelent, ezért ezt egy elegánsabb, nőket jelölő szóra cserélték. Így született meg a 37. példában található *Cumberlady* alak. *Freemaiden*nek pedig Martin Freeman brit színész női rajongói nevezik magukat.

38. *I cannot believe* ***Fassy fans*** *beat out* ***The Armitage Army*** and *Tom Hiddleston's fans.*

A 38. példában további szójátékon alapuló identitásjelölő kifejezések jelennek meg, ám ez a példa nem bemutatkozó szövegből származik, hanem a vizsgált blogbejegyzésekből, ezért is tárgyalom külön. Itt található a Michael Fassbender ír-német színész rajongóit jelölő, allteráción alapuló *Fasyy fans*, valamint a figura etymologicán alapuló *Armitage Army*, amely Richard Armitage brit színész rajongóira utal.

[25] Bár a korpuszomban kizárólag a *-ian* képzővel ellátott példák szerepelnek, ezek mellett léteznek még egyebek között *-er* vagy *-ie* képzős alakok is, úgymint a *trekker* vagy a *bachie* – előbbi a Star Trek című sci-fi sorozat rajongóit jelöli, utóbbi pedig Johann Sebastian Bachéit (vö. Pearson, *i. m.*, 98).

Érdemes megfigyelni, hogy a személyekhez (ebben a korpuszban kizárólag színészekhez) köthető identitásjelölő kifejezésekben expliciten megjelennek embereket (*maiden*, *fan* stb.) vagy csoportokat *(army)* jelölő nyelvi elemek, ellentétben a címekhez kapcsolódó kifejezésekkel *(Sherlockian, Whovian)*. Úgy gondolom, ennek az lehet az oka, hogy utóbbiak esetében komplex művekről, alkotásokról van szó, amelyeknek része a történet, a szereplők, a helyszínek – mindegyik mű egy-egy külön világ, amellyel a rajongó azonosulni tud, amelynek a része lehet. Ezt fejezi ki a címekhez kapcsolódó kifejezésekben az *–ian* valakihez, valamihez vagy földrajzi helyhez tartozást jelölő képző. A művekkel szemben azonban a személy egy egyszerűbb konstrukció, amelynek a rajongó nem lehet a része, legfeljebb köré tud szerveződni, és ez explikálódik például a *Freemaiden* vagy az *Armitage Army* kifejezésekben.

A rajongói identitás külön szóval történő kifejezése nem új keletű jelenség; a Star Trek rajongók a '70-es, '80-as években képzős alakkal fejezték ki a fandomhoz tartozást: ők *Trekker*eknek hívták magukat.[26] Még ennél is korábbra, az 1930-as évekre tehető a *Holmesian* és a *Sherlockian* kifejezések keletkezése. Előbbi Arthur Conan Doyle detektívjének brit, utóbbi pedig az észak-amerikai rajongóira utal.[27] Ez azonban nem azonos a korpuszomban szereplő *Sherlockian*nal, amely a BBC Sherlock című sorozatának rajongóit jelöli, habár a két példa nem különíthető el egymástól teljesen, hiszen mindkét esetben Doyle művei adják a kiindulási pontot. Érdemes még megemlíteni a Firefly című sorozat rajongóit, akik *Browncoats*nak ('Barnakabátosoknak') nevezik magukat a sorozat főszereplőiből álló, ugyanezen a néven működő csoport után.[28]

5. A rajongói szókészlet magyar felhasználók Tumblr-blogjain

Végezetül pedig arra térek ki, hogyan jelentek meg ezek a kifejezések magyar Tumblr-felhasználók személyes rajongói blogjain. Ehhez, az öt angol anyanyelvű és az öt nem angol anyanyelvű felhasználók szerkesztette bloghoz hasonlóan öt magyar felhasználó személyes rajongói blogjának első 200 szöveges bejegyzését és bemutatkozó szövegét vizsgáltam. A blogok kiválasztása az alábbi szempontok alapján történt: legyen személyes rajongói blog, legyen bemutatkozó szövege, és a szerkesztője legyen magyar anyanyelvű.

---

[26] *Flappers 2 Rappers. American Youth Slang,* Dalzell, Tom ed. Springfield, Merriam-Webster, 1996. 174.

[27] Pearson, *i. m.*, 98.

[28] Wiatrowski, *i. m.*

A vizsgált bejegyzések nagyrészt angol nyelvűek voltak, amely nem jelentett problémát, ugyanis a jelenlegi vizsgálatban nem tartottam fontosnak, hogy a bejegyzések is magyar nyelvűek legyenek. Mégpedig azért nem, mert a cél az volt, hogy kiderítsem, a magyar rajongók ismerik-e, használják-e ezeket a kifejezéseket. Az eredmények azt mutatják, hogy használják ezeket, bár a magyar blogokon a vizsgált szavak nem mindegyike szerepelt.

*39. 2013 is almost over and all i did was join more **fandoms***

*40. A girl I know told me **assassin's creed** is a serious **fandom** and people in it will never like absurd humour and jokes about it.*

*41. When the way they say the line is completely wrong and the **HP** [Harry Potter] **fandom** never forgave and it never forgot*

Amint az a 39–41. példákban látható, a **fandom** itt inkább 'közösség' jelentésben fordult elő, nem pedig a rajongás tárgyaként.

*42. why are you so confused? isn't it **canon** that our protagonist simply can't smile normally?*

*43. have you ever shipped a ship so hard you forgot it wasn't **canon***

A 42. és a 43. példa mutatja, hogy a ***canon*** szó megjelent a blogokon, viszont sem a ***fanon***, sem pedig a ***headcanon*** nem szerepelt a vizsgált bejegyzésekben. Ez azonban nem feltétlenül jelenti azt, hogy a magyar rajongók egyáltalán nem ismerik ezeket a kifejezéseket, hiszen a vizsgált korpusz 5 blogból áll, a magyar Tumblr-felhasználók pedig ennél jóval többen vannak.

*44. So are there any **fanfictions** inspired by McAvoy crashing into stuff in the wheelchair yet?*

*45. When there are 0 **fanfics** with the pairing you want*

*46. i went to read a **fic** and i…*

A ***fanfiction*** viszont 3 változatban is szerepelt a blogokon (44–46. példa); egyedül a 14. példában található *ff* alakja hiányzott. A szó minden esetben írásművekre utalt, nem pedig magára a jelenségre.

A **shipping** és a hozzá kapcsolódó fogalomkör is megjelent a vizsgált bejegyzésekben: a főnévi, az igei alakja, valamint a hajózással kapcsolatos kifejezések is előfordultak:

*47. i **ship** everybody **with** everybody.*

48. Relationship Status:
*Too busy **shipping** fictional characters to focus on myself*

*49. **i will go down with these ships**: steve/bucky, thorin/thranduil, dany/jon snow, nat/clint, dean/cas, cesare/lucrezia, kieren/simon, tons more*

*50. My freetime activities include being drunk, **watching random people on the street and shipping them**, writing short stories, drawing flowers on literally everything and cycling myself to death.*

A vonzat nélküli alakok mellett az 47. példában a ship vonzata is megjelenik, a 49. példában látható az *I will go down with these ships* kifejezés, amely eredetileg azt jelentette, hogy 'én leszek az utolsó, aki elhagyja a hajót', itt pedig azt, hogy 'a végsőkig támogatni fogom ezeket a párokat'. Sőt, az egyik bemutatkozó szövegben a blog írója kiterjesztette a shipping tevékenységét az utcán sétáló emberekre is (50. példa).

*51. **OTPs:** stucky, destiel, thorinduil[29], cesare/lucrezia, jon snow/daenerys*

*52. Imagine your **OTP** having a fun day at the beach.*

*53. Found my new **NOtp***

Az **OTP** is több változatban fordult elő a blogokon (51–52. példa), illetve az 53. példában megjelent a **NOtp**, amellyel a korábbi vizsgálataim során még nem találkoztam. Ez a "*one true pairing*" ellentéte, feltehetőleg már a rövidített formából alakult ki egy *n-* hozzáadásával, és arra a párosra utal, amelyet a rajongó semmilyen körülmények között nem támogatna.[30] A rövidítés feloldása feltételezhetően a **none true pairing* lehetne ebben az esetben.

Ami az identitásképzést illeti, a magyar blogokra inkább a felsorolás volt jellemző (54–55. példa). A képzős, illetve szójátékos alakok nem fordultak elő

[29] A 27. példában szereplő *Johnlock*hoz hasonlóan a szereplők neveinek összemosásával létrehozott, párokat jelölő kifejezések. *Stucky*: Steve és Bucky az Amerika Kapitány: A tél katonája című filmből; *Destiel*: Dean és Castiel az Odaát című sorozatból, *Thorinduil*: Thorin és Thranduil A Hobbit-filmekből.

[30] Vö. *Urban Dictionary*, http://urbandictionary.com, 2014. (A letöltés dátuma 2014. április 22, november 6.)

a bemutatkozó szövegekben, a vizsgált bejegyzésekben azonban feltűnt a *Hetalian* kifejezés, amely a Hetalia című manga és anime rajongóira utal (56. példa).

54. ***My favoutites*** *[favourites]: cosplaying; Ice cream; pizza; Pastaaa~; FOOD X'D; art history; Hetalia <3; Mirai Nikki; Baccano; FMA [FullMetal Aclhemist]; Attack on titan; Sherlock…*

55. *i have* ***unhealthy obsession*** *with twice-my-age actors like hugh laurie and johnny depp and benedict cumberbatch*
    - *also cats are* **very *important*** *to me*
    - *so are bob's burgers and bucky barnes*

56. *Reblog if you are a proud* ***Hetalian.***

Emellett megfigyelhető volt, a *fan* szó kerülése: inkább körülírással fejezték ki rajongásukat: *My favourites* (54. példa), *I have an unhealthy obsession* (55. példa). Ez értelmezhető negatív identitásgyakorlatként is, amikor is az adott személy elhatárolja magát az adott szereptől.[31] Ennek ellenére a blogbejegyzések mégis azt mutatják, hogy rajongókról van szó, hiszen használják az itt bemutatott szavakat, illetve a 3. fejezetben megnevezett értelmezési gyakorlatok is megjelennek náluk. Mi lehet az oka annak, hogy mégis elhatárolódnak a rajongói szereptől?

Roberta Pearson az egyik, rajongókról szóló tanulmányában az elhatárolódást azzal magyarázza, hogy a médiában a rajongókat gyakran ábrázolják irracionális, sokszor agresszíven viselkedő őrülteknek, akik nem képesek a valóságot megkülönböztetni a fantáziavilágtól.[32] Úgy gondolom, ez lehet az oka a magyar felhasználók negatív identitásgyakorlatának is, bár erre a kérdésre csak egy attitűdvizsgálat után lehetne biztos választ adni.

6. Összegzés, kitekintés

Ebből a vizsgálatból kiderült, hogy a magyar rajongók számára sem ismeretlenek a tárgyalt kifejezések, bár ők – az eredményeim alapján – negatívabban viszonyulnak a rajongói identitáshoz, mint külföldi társaik. Azt gondolom, hogy érdemes

[31] Bucholtz, Mary, "*Why be normal?": Language and identity practices in a community of nerd girls*, Language in Society. 1999. 28, 211. Elérhető innen: http://www.linguistics.ucsb.edu/faculty/bucholtz/sites/secure.lsit.ucsb.edu.ling.cms_bucholtz/files/docs/publications/Bucholtz1999-LinS.pdf (A letöltés dátuma: 2015. január 4.)

[32] Pearson, *i. m.*, 107.

lenne további kutatásokat folytatni a témában, mind a nemzetközi, mind pedig a magyar oldalon. Érdekes lehet például egy, a rajongói identitással kapcsolatos attitűdvizsgálat, vagy akár a szókészlet egyéb elemeinek összegyűjtése és elemzése (akár fandomokra lebontva is), hiszen amint azt a dolgozat elején is említettem, az itt bemutatott szavak és kifejezések csupán egy része a rajongói szókincsnek. Emellett azt is érdemes lehet megvizsgálni, hogyan jelennek meg ezek az elemek más rajongói közösségekben (például fórumokon) vagy más nyelvekben.

Kutatásaimat ez utóbbi irányban kívánom folytatni: fel szeretném mérni, hogy magyar nyelvű, fórumalapú rajongói közösségekbe került-e be bármi az itt bemutatott szókészlet elemeiből. Ha igen, melyek és milyen alakban, ha pedig nem, akkor milyen szavakat, kifejezéseket használnak, illetve beszélhetünk-e magyar rajongói szlengről?

Bízom abban, hogy ezzel a dolgozattal sikerült közelebb hoznom ezeknek a közösségeknek világát azokhoz, akik eddig keveset tudtak róluk.

Bibliográfia

Szakirodalom:

The New Shape of Online Commnity: The Example of Swedish Independent Music Fandom, Baym, Nancy K., 2007. Elérhető innen: http://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/7545/1/Baym_ShapeofOnlineCommunity.pdf [A letöltés dátuma: 2014. április 23.]

Bucholtz, Mary, "*Why be normal?": Language and identity practices in a community of nerd girls*, Language in Society. 1999. 28, 203–223. Elérhető innen: http://www.linguistics.ucsb.edu/faculty/bucholtz/sites/secure.lsit.ucsb.edu.ling.cms_bucholtz/files/docs/publications/Bucholtz1999-LinS.pdf [A letöltés dátuma: 2015. január 4.]

Driscoll, Catherine, *One True Pairing: The Romance of Pornography and the Pornography of Romance, = Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays,* Hellekson, Karen – Busse, Kristina eds., McFarland, 2006, 79-97. Elérhető innen: http://books.google.co.uk/books?hl=hu&lr=-&id=UgZsi_DOKoQC&oi=fnd&pg=PA1&dq=Online+fan+communities&ots=DCYH0gVhX7&sig=Kvw_S_h_hjQoNloUX5tVuyeeif0#v=onepage&q&f=false [A letöltés dátuma 2014. április 23.]

Havancsák Alexandra, *Ki mit tud? A magyarországi fanfiction-világ, Piton professzor és a serdülőkori írói tevékenység* = H. A., *Virtualitás és fikció*. Pécs, PTE-BTK Neveléstudományi Intézet, 2013, 40-51. Elérhető innen: http://digitalia.tudaskozpont-pecs.hu/books/havancsak-alexandra-virtualitas-es-fikcio-tanulmanyok-kutato-diakok-irasai-i-pte-btk-ni-pecs-2013/pdf/havancsak-alexandra-virtualitas-es-fikcio-tanulmanyok-kutato-diakok-irasai-i-pte-btk-ni-pecs-2013.pdf [A letöltés dátuma: 2014. április 23.]

Hellekson, Karen – Busse, Kristina, *Introduction: A Work In Progress* =: H. K. – B. K., *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays.* McFarland. 2006 5-33. [A letöltés dátuma 2014. április 23.]

Kacsuk Zoltán, *Superman, Kirk kapitány és Songoku: Rajongói értelmező közösségek* =: *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás lehetőségei,* Lóránd Zsófia – Sheibner Tamás – Vaderna Gábor – Vári György szerk., Budapest, L'Harmattan, 2005. 221–227. Elérhető innen: http://www.academia.edu/274884/Superman_Kirk_Kapitany_es_Songoku_Rajongoi_ertelmezo_kozossegek [A letöltés dátuma: 2014. április 22.]

Kaplan, Deborah. 2006. *Construction of Fan Fiction Character Through Narrative = Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays,* Hellekson, Karen – Busse, Kristina eds., McFarland, 2006. 134–153.

Pearson, Roberta, *Bachies, Bardies, Trekkies and Sherlockians = Fandom. Identities and Communities in a Mediated World,* Gray, Jonathan – Sandvoss, Cornel – Harrington, C. Lee eds., New York, New York University Press, 2007. 98–110.

Wiatrowski, Myc, *The Dynamics of Fandom: Exploring Fan Communities in Online Spaces.* 2012. Elérhető innen: http://www.academia.edu/491940/The_Dynamics_of_Fandom_Exploring_Fan_Communities_in_Online_Spaces [A letöltés dátuma: 2015. január 04.]

Szótárak:

Chambers 21st Century Dictionary, ROBINSON, Mairi – DAVIDSON, George ed., Chambers, 1999.

Flappers 2 Rappers. American Youth Slang, DALZELL, Tom ed. Springfield, Merriam-Webster, 1996.

Longman Dictionary of English Language and Culture, SUMMERS, Della ed., Harlow, Langenscheidt-Longman, 1998. 174.

Netlingo, http://netlingo.com, 2014. (A letöltés dátuma: 2014. április 22.)

Netszótár, VESZELSZKI Ágnes szerk., Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2012. 336–337.

Urban Dictionary, http://urbandictionary.com, 2014. (A letöltés dátuma 2014. április 22, november 6.)

Webster's New World Large Print Dictionary, AGNES, Michael E. ed., Cleveland, Wiley, 2004.

Példák:

http://alfrescotree.tumblr.com
http://geronimo-sherlock.tumblr.com
http://jackiecello23.tumblr.com
http://kinnabaris.tumblr.com
http://luzan.tumblr.com
http://oathkeeprs.tumblr.com

http://raynelove.tumblr.com
http://sirumm.tumblr.com
http://yellowdelaney.tumblr.com
http://yungarnet.tumblr.com
http://blackdirewolf.tumblr.com/
http://yumikoooo.tumblr.com/
http://letskilljackharkness.tumblr.com/
http://merminea.tumblr.com/
http://mahbucky.tumblr.com/

Hantó Réka

KOGNITÍV METAFORAÉRTELMEZÉS PETŐFI SÁNDOR SZERELMES VERSEIBEN

1. Bevezetés

Jelen tanulmány a Petőfi Sándor szerelmes verseiben található metaforákat kognitív nyelvészeti keretben vizsgálja. A vizsgálat relevanciáját nemcsak az adja, hogy a korpusz metaforaanyagát még nem vizsgálták kifejezetten szemantikai alapú nyelvelméleti keretben, hanem az is, hogy a kognitív poétika iránti megnövekedett itthoni érdeklődés történeti tágíthatóságát kívánja felvetni a dolgozat. Mivel azonban az ilyen hátterű irodalomtörténeti kutatás csak mostanában kezdődik, viszonyítási alap híján az elemzés egyelőre megmarad tisztán nyelvészeti keretek között, jelezve a folytatás irányait. A kutatás az elemzéshez a Lakoff–Johnson-féle standard fogalmimetafora-elméletet alkalmazza. Célja az, hogy az említett módszer segítségével olyan vonásait is feltárja az elemzett korpusznak, amelyekre ez idáig kevesebb figyelmet fordított a Petőfi-kutatás.

A dolgozat először elhelyezi magát az irodalomtudományi diskurzusokhoz képest, majd bemutatja a metafora standard kognitív eleméletét az említett szerzők legfőbb alapvetései mentén. Majd elkülönít gyakori és kevésbé gyakori metaforákat, és rávilágít ezek működésére, az összekapcsolt jelentéstartományok közötti viszonyok, leképezések rendszerére. Foglalkozik a kiválasztott versek metaforáinak nyelvi megvalósulási formáival (birtokos szerkezet, egyszerű mondatok), végül pedig kitér arra, hogy ezek a nyelvi eszközök az adott szövegnek mekkora részére vannak hatással, mekkora a hatókörük.

2. Elméleti háttér

2.1. A vizsgálat diszciplináris keretei

Habár a célkitűzés, mint láttuk, nyelvészeti típusú, a korpuszválasztást jelen esetben az irodalmiság és egyben az irodalomtudomány felől is szükséges indokolni.

Hiszen a tárgyalandó szövegek némelyike még a középiskolai tananyagnak is része, tehát a kulturális beágyazottság és az idevonatkozó irodalomtudományi szakirodalom kidolgozottsága okán nem magától értetődő egy új vizsgálat relevanciája. Ezért előre kell bocsátanunk néhány lehatároló megjegyzést.

Egyrészt a vizsgálatot sem poétikai, sem irodalomtörténeti vagy egyéb kanonizációs vonatkozásban nem tekintjük mérvadónak. Ez még a kognitív poétika újabban nálunk is egyre elterjedtebb módszertani gyakorlatához képest is igaz; habár lehetségesnek látszik az itteni eredményeket későbbi ilyen típusú kutatással összekapcsolni.

Másrészt természetesen a dolgozat támaszkodik az irodalomtudomány bizonyos eredményeire. Előfeltevésként kezeli, hogy ez a szövegegyüttes az életmű poétikatörténetileg legkevésbé invenciózus rétege, tehát maga a metaforaanyag ily módon az irodalmi regiszteren belül is meglehetően konvencionalizáltnak tekinthető. Épp ez teszi alkalmassá általánosabb vizsgálatokra. Az elemzések retorikai hátterű előzményeként a korpusz irodalomelméleti értelemben vett strukturalista és dekontrukciós alapozottságú olvasatai jelölhetők meg. Idevágó legfontosabb felismeréseik a Petőfi-versek metaforizációs technikáját illetően a nagyfokú nyelvi kifejtettség (jelzőkben, határozókban) és hosszabb szövegrészeken végigvonuló szerkesztés.

2.2. A kognitív nyelvészet metafora-felfogása. A standard fogalmi-metafora-elmélet

A vizsgálat kereteinek rögzítéséhez, éppen a jelzett diszciplináris lehatárolás jegyében indokoltnak látszik a kognitív metaforaelmélet alapjainak a felelevenítése. A metafora a kognitív nyelvészet szerint nemcsak díszítőelem a nyelvben, hanem kiemelt szerepet kap az emberi gondolkodásban: az egyik eszközünk arra, hogy a körülöttünk lévő világot konceptualizáljuk. Kialakulását nagymértékben meghatározza testünk, a fizikai valóság.[1][2]

A metafora kognitív alapú standard elmélete[3] szerint a metaforában két, egymástól különböző fogalmi tartomány (mátrix) között létesül kapcsolat, ez a két tartomány az ún. forrás- , illetve céltartomány[4]. A két mátrix között szisztematikus

[1] Raymond W. Gibbs, Jr., *Metaphor and thought: The state of the art* = The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought, New York, Cambridge University Press, 2008. 3–5.

[2] Tolcsvai Nagy Gábor, *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*, Bp., Osiris Kiadó, 2013.

[3] George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, New York, Cambridge University Press, 1980.

[4] Tolcsvai Nagy Gábor, *Kognitív szemantika*, Nyitra, Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, 2010.

megfelelések vannak. Mindig a forrástartomány az, amelyen keresztül a nála nehezebben befogadható céltartományt értelmezni szeretnénk.[5, 6, 7] A köztük lévő megfelelések csak részlegesek.[8] Például A SZERELEM UTAZÁS fogalmi metaforában AZ UTAZÁS mint forrástartományon keresztül próbáljuk értelmezni az elvontabb céltartományt (SZERELEM). Ez a folyamat a következő nyelvi kifejezéseinkben ölt testet: *elválnak útjaink, válaszúthoz érkezett, ez a kapcsolat nem tart semerre*. Látható, hogy mindhárom nyelvi forma az utazás jellemző kifejezéseiből merít, viszont ezeket a szerelem jelentéstartományának megértéséhez, jellemzéséhez használja fel.

Léteznek univerzális metaforák is, amelyek a különböző kultúrák nyelveiben hasonló nyelvi eszközök segítségével valósulnak meg. Ilyen A BOLDOGSÁG FENT VAN metafora, amelynek működésére a magyarban a *fel vagyok dobva* kifejezésünk utal. Fontos, hogy a metaforahasználatban nemcsak kultúrák közötti, hanem kultúrán belüli eltérések is vannak. Egy metaforikus képben egyszerre több metafora is vegyülhet, amely fokozza kifejezőerejét. Ezt a jelenséget ebben a keretben komponálásnak hívjuk.[9, 10]

A metafora hatása a két jelentésmátrix között lévő alábbi tényezőktől függ:[11, 12]

a) A leképezés mértéke (a szemantikai tartományegyezések mértéke).
b) A mátrixok közötti szemantikai távolság mértéke.
c) A fogalmi metafora kidolgozottsága és kiterjesztése.
d) A metaforikus kifejezés konvencionalitásának mértéke: Minél konvencionálisabb egy metafora, annál kevésbé lesz feltűnő a szövegben,

---

[5] George LAKOFF, Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, New York, Cambridge University Press, 1980.

[6] KÖVECSES Zoltán, *Versengő metaforaelméletek: „Ez a sebész egy hentes"*, MNy., 2009. 271–272.

[7] KÖVECSES Zoltán, BENCZES Réka, *Kognitív nyelvészet*, Bp., Akadémiai, 2010.

[8] KÖVECSES Zoltán, *A metafora: Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Bp., Typotex, 2005.

[9] KÖVECSES Zoltán, BENCZES Réka, *Kognitív nyelvészet*, Bp., Akadémiai, 2010.

[10] KÖVECSES Zoltán, *A metafora: Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Bp., Typotex, 2005. 59–67.

[11] George LAKOFF, Mark TURNER, *More Than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1989.

[12] TOLCSVAI NAGY Gábor, *A metafora alakulástörténete a magyar lírai modernségben. Történeti tipológiai vázlat = Hang és szöveg. Költészettöréneti kérdések a lírai modernségben*, szerk. BEDNADICS Gábor, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003. 26–61.

mert a befogadó nincs tisztában annak metafora voltával, valamint szintén ezzel függ össze, hogy feldolgozása nem igényel nagy mentális erőfeszítést. Ezzel szemben a kevésbé konvencionális metaforák feltűnőbbek, és nagyobb erőfeszítést kíván a befogadásuk.

e) A metafora hatóköre a szövegkörnyezetben.
f) Több metaforikus leképezés átfedésének mértéke.
g) A metaforikus leképezés beépülése a szövegértelembe.

A Lakoff–Turner-szerzőpáros szerint a poétikai gondolkodás a mindennapi gondolkodás mintájára történik, de azt kiterjeszti és kidolgozza, ám ugyanazt a nyelvi apparátust használja fel, mint a hétköznapi beszéd.[13]

3. Anyag és módszer

A vizsgált korpusz 20 darab rövidebb terjedelmű szerelmes versből tevődik össze, melyeket véletlenszerűen választottunk ki a költő életművéből. A szerelmes vers tematikus kategóriájának definíciós dilemmmáiba itt nem bocsátkozunk bele, egyszerűen követjük a Petőfi-pályaképek szokványos tipológiáját.[14] Azért lettek véletlenszerűen kiválasztva, mert egy általános képet kívántunk kialakítani az életműről, amelyhez szükségesnek tartottuk, hogy a kiválasztott versek a költő alkotói időszakát a lehető legteljesebb módon lefedjék. A dolgozat nem törekedett az eredmények kvantitatív összegzésére, hanem a kvalitatív kutatás mellett döntött.

4. Eredmények

A kutatás a kiválasztott versekben lévő metaforákat elsősorban a gyakoriság szempontja szerint osztályozza. Gyakoriság alatt itt azt értjük, hogy az adott metaforikus nyelvi szerkezet ebben a 20 verset számláló korpuszban milyen gyakran fordult elő. Ez alapján elkülönítünk gyakori, illetve kevésbé gyakori metaforákat.

A korpuszban a leggyakoribb fogalmi metaforák A SZERELEM/ SZERELMES LÉNY VIRÁG, A SZERELEM/ SZERELMES LÉNY NAP/ TŰZ/ FÉNY (TERMÉSZETI ERŐ) voltak.

[13] Margaret H. Freeman, *Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies: State of the Art in Cognitive Poetics* = The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics, Oxord, Oxford University Press, 2007. 1176–1183.

[14] Újabban lásd Kerényi Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete: Kritikai életrajz,* Bp., Osiris Kiadó, 2008.

4.1. A korpuszban leggyakrabban előforduló metaforák

4.1.1. A SZERELEM/ SZERELMES LÉNY VIRÁG fogalmi metafora

Ebben a fogalmi metaforában a VIRÁG a forrástartomány, amely egy konkrét, kézzel fogható fizikai jelenség. Ezen keresztül próbáljuk értelmezni a nehezebben befogadható céltartományt, A SZERELEM vagy A SZERELMES LÉNY tartományát. A szerelem egy elvont fogalmi tartalom, amely érzékszerveinkkel nem észlelhető közvetlenül, ezért nyúl a nyelv és az ember olyan eszközhöz (a VIRÁG mint forrástartomány), amely által azt könnyebben le tudja képezni saját maga számára. A szerelmes lény mint fogalom már könnyebben konceptualizálható a szerelem fogalmánál, mert a valóságban tartozik hozzá fizikai, érzékszerveink által érzékelhető tartalom. Ellenben az ezt kifejező nyelvi szerkezetben is megtalálható a szerelem fogalma a *szerelmes* jelzőben, ettől válik a hozzátartozó tartalom nehezebben feldolgozhatóvá a VIRÁG forrástartománynál.

A SZERELEM VIRÁG és A SZERELMES/SZERETETT LÉNY VIRÁG fogalmi metafora a korpuszban a következő nyelvi szerkezetekben valósul meg:

(1) *Kikelet a lyány,* ***virág a szerelem*** (Minek nevezzelek?)
(2) *Egész babérerdőnél egy /****Rózsabimbó*** *többet ér* (A szerelem)
(3) *S nékem a sors csak* ***virággal****/ Ékesítse kalapom* (A szerelem)
(4) *Mit ér a kert, ha* ***rózsát*** *nem terem, / Ha szerelemmel nem díszeskedik?* (Szerelemvágy, 1845)
(5) ***Szerelemnek rózsafája****…/ Árnyékában heverek* (Szerelemnek rózsafája)
(6) *Mást szeretsz-e,* ***gyöngyvirágom****, vagy engem?* (Minek nevezzelek?)
(7) *Letenném koronám,/ Egy kis* ***virágkoszorúért****, mit/ Kezecskéd fűzne rám* (Szeretlek én, szeretlek téged)

A felsorolt példákból látható, hogy a leggyakoribb virágnév, amelyet használ a szerző, az a *rózsa*, de megjelenik ennek egy része is forrástartományként, A RÓZSABIMBÓ. A rózsa mellett a virág mint fölérendelt fajfogalom szerepel többször. Ebben az öt példában megfigyelhető, hogy két esetben teljes metaforát alkalmaz (1), (5), amelyben mind a forrás-, mind a céltartomány explikálva van *(virág a szerelem, szerelemnek rózsafája),* három esetben viszont csak az egyik elem, a forrástartomány van megnevezve *(Rózsabimbó többet ér, csak virággal ékesítse; Mit ér a kert, ha rózsát nem terem)*. Érdekesség, hogy a (4) példában, a metaforát tartalmazó sor utáni verssorban mintegy megmagyarázza az előző szakaszban használt metaforikus képet. A teljes metaforát tartalmazó részletekben a két tartomány sorrendjét tekintve megfigyelhető, hogy az (1)-ben a forrástartomány szerepel elöl, az (5)-ben viszont fordítva, a céltartomány kerül előre, ezt követi

a RÓZSAFA mint forrástartomány. Utóbbi egy birtokos szerkezetben (referenciapont-szerkezet[15]) valósul meg, amelyben a forrástartománynak megfelelő nyelvi elem a birtokos, a céltartományt jelölő elem pedig a birtok. A birtokos jelzőn szerepel annak - *nak* ragja is, amely miatt még transzparensebb lesz a két elem között meglévő nyelvi viszony milyensége. A (7) példában csak a forrástartomány (VIRÁGKOSZORÚ) szerepel, céltartománya itt is A SZERELEM.

A (6) példában a GYÖNGYVIRÁG mint forrástartomány áll A SZERETETT LÉNY mint céltartomány helyett. Itt sem a fajfogalom, a virág szerepel, hanem annak egy alárendeltje.

A SZERELEM VIRÁG metaforában leképezések felállításának egyik lehetséges módja a következő:

a virág szép	→	a szerelem szép
a virág illata édes	→	a szerelem (vagy a lány illata) édes
a virág színes, sokféle	→	a szerelem változatos
a virág törékeny	→	a szerelem törékeny
a virágok nagy része tavasszal nyílik	→	a szerelmek nagy része tavasszal szövődik (a sztereotípia szerint)

4.1.2. A SZERELEM/ A SZERELMES NAP/ TŰZ/ FÉNY (TERMÉSZETI ERŐ) fogalmi metafora

Ebben a csoportban az elvontabb céltartományt (SZERELEM, SZERELMES) a nála könnyebben értelmezhető NAP, TŰZ, FÉNY, összefoglaló néven – amelyet a szakirodalom is említ[16] – TERMÉSZETI ERŐ forrástartományon keresztül konceptualizáljuk. A NAP, A TŰZ ÉS A FÉNY azért kerülhet a forrástartomány helyére, mert a hozzájuk tartozó természeti jelenségek érzékszerveink által észlelhetőek: mindhárom érzékelhető a látás útján, a napnak (vagy a nap sugarainak) és a tűznek a hője pedig a hőérzet útján is. (Ezzel szemben a szerelem érzése – ahogy a fentebbiekben már részleteztük – egy elvont fogalmi tartalom, amelyet legfeljebb a gyomrunkban keletkező kellemes érzés során érzékelünk fizikailag.)

A SZERELEM/ SZERELMES NAP, TŰZ, FÉNY fogalmi metaforára a következő példákat lehet találni a korpuszban:

(1) … *lenn a szív mélyében/ Van, s* ***e nap a szerelem*** (A szerelem)
(2) ***Te vagy a nap****, én az éjjel,/ Teljes teli sötétséggel* (Ez a világ amilyen nagy)

[15] TOLCSVAI NAGY Gábor, *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*, Bp., Osiris Kiadó, 2013.
[16] KÖVECSES Zoltán, BENCZES Réka, *Kognitív nyelvészet*, Bp., Akadémiai, 2010.

(3) *Nem tudom, mi voltam eddig,/ Ámde azt sem, mi leszek;/ Tőled függ, hogy sötét árnyék/ Vagy* ***fényes sugár leszek*** (Júliához)
(4) ***Szerelemnek holdvilága****/ Rám arany palástot vet* (Szerelemnek rózsafája)
(5) *…ölelned kéne* ***égő, égő*** *keblemet* (Szép vidéknek szépséges leánya)
(6) ***Ég*** *lelkem, testem* (Szerelmes vagyok én)

Az (1)–(6) példákban teljes, kifejtett metaforák láthatóak, amelyekben mindkét mátrixra utal nyelvi elem: az (1) példa második sorában, az *e nap a szerelem* szerkezetben a forrástartomány (NAP) áll elöl, ezt követi a nála elvontabb céltartomány (A SZERELEM). A két tartomány egymáshoz való viszonyát egy alanyi-állítmányi szerkezet fejezi ki. A következő, (2) idézetben szintén teljes metaforával van dolgunk, itt A SZERETETT LÁNY helyett áll a NAP mint forrástartomány, és szintén alanyi-állítmányi hozzárendelő szerkezettel valósul meg. Ebben a verssorban egy ellentét is található, amely a romantika irodalmának nagyon jellemző eszköze: a költő magát *éj*nek nevezi, szembeállítva ezzel a nap és az éj fogalmát. A (3) példában a költő nem a lányt, hanem saját magát jeleníti meg fényes sugár képében, vagyis kialakul A SZERELMES (FÉRFI) FÉNYSUGÁR fogalmi metafora. A (4)-ben kiemelt metaforában is megtalálható mindkét mátrix, a céltartomány (SZERELEM) szerepel elöl, ezt követi a forrástartomány (HOLDVILÁG). Mind a (3), mind a (4) példában megfigyelhető, hogy sem a fénysugár, sem a holdvilág fogalmához tartozó valóságdarab nem kézzel fogható fizikai jelenség, mégis könnyebb a befogadásuk, értelmezésük, mint az elvontabb szerelem fogalmának, érzésének, hiszen szemünkön keresztül ezek a jelenségek érzékelhetőek. Az (5) és (6) idézetekben A SZERELEM/ SZERELMES TŰZ fogalmi metaforát aknázza ki a szerző, erre utal az *ég* ige, illetve az *égő* folyamatos melléknévi igenévi alak.

A SZERELEM NAP fogalmi metaforában található leképezések egyik lehetséges elkülönítése a következő:

a nap táplálja a földet	→	a szerelem élteti a szerelmeseket
a nap forró	→	a szerelem forró
a napsütés jó kedvet okoz	→	a szerelem boldoggá tesz

4.1.3. További példák a korpusz gyakori metaforikus eszközeire

Gyakori megoldás, amikor a forrástartomány helyén a *madár* szó vagy ennek valamely alárendelt fogalma, nyelvi megfelelője áll:

Lelkem *bolyongó, hontalan* ***madár*** (Szerelemvágy):
A LÉLEK MADÁR

Szeretem ***lelkednek*** *magas* ***röpülését,****/ Szeretem szivednek/ Tengerszemmélységét* (Szeretlek, kedvesem!):
A LÉLEK MADÁR
Te énekelsz, ***remény****, te kedves* ***csalogány!*** (Szerelmem zúgó tenger…):
A REMÉNY CSALOGÁNY
Szerelemnek fülemiléje*/ Csattog a fejem fölött* (Szerelemnek rózsafája…):
A SZERELEM FÜLEMÜLE
Szerelmem sasmadár (Szerelmes vagyok én):
A SZERELEM SASMADÁR

Szintén több példát találni arra, amikor a forrástartomány a tenger, ár fogalmához kötődő nyelvi megfelelőben ölt testet:

Vad ***ár e szenvedély****; amerre medrét ássa,/ Sodor magával s végre belehalni kell* (Költői ábránd volt, mit eddig érzék…, 1846):
A SZENVEDÉLY ÁR
Szerelmem *zúgó* ***tenger****,/ De most zúgása nem ver* (Szerelmem zúgó tenger…):
A SZERELEM TENGER

4.1.4. A vizsgált korpuszban szerepelnek olyan metaforikus szerkezetek is, amelyek igen megszokottak, konvencionálisak a mindennapi nyelvhasználatban is. Ide sorolom A SZEM CSILLAG, A LÁNY GALAMB, valamint A LÁNY KINCS fogalmi metaforákat. Ezek a képek, illetve a forrástartományoknak megfelelő *csillag*, *galamb* és *kincs* szavak ugyanis gyakorta előfordulnak nemcsak a szépirodalmi, írott szövegekben, hanem a köznapi nyelvhasználatban, élőbeszédben is a következő alakokban: *csillagom, galambom*, *galambocskám*, *kincsem*. Ezek használata, gyakorisága koronként, valamint korosztályonként természetesen eltérő lehet.

4.2. A korpusz kevésbé gyakori metaforái

Itt tárgyaljuk azokat a fogalmi metaforákat, amelyek a korpuszban csak egy-egy esetben fordultak elő, valamint a mai ember számára kevésbé konvencionálisnak tűnhetnek.

(1) *Ottan minden* ***patak*** *egy* ***szivárvány****, / S híg* ***gyémánt*** *a tiszta* ***levegő****,/ S a mezőnek minden órán új s a/ Régieknél szebb virága nő* (A szerelmes tenger):
A PATAK SZIVÁRVÁNY, A LEVEGŐ GYÉMÁNT
(2) ***Szived*** *bölcsőben fekvő* ***csecsemő****;/ Ott fekszik és még mélyen alszik ő* (K. J. kisasszony emlékkönyvébe) :
A SZÍV CSECSEMŐ

(3) *Kél a **hold**, az éj **lovagja*** (Szerelem vándorai):
A HOLD LOVAG
(4) *Szeretem erényid tiszta sugárzását/ Szeretem **hibáid/ Napfogyatkozását*** (Szeretlek, kedvesem!):
A HIBA NAPFOGYATKOZÁS

Az (1) példában szereplő fogalmi metaforák azért kerültek ide, mert a két tartomány közötti szemantikai távolság viszonylag nagynak mondható. A PATAK SZIVÁRVÁNY metaforában a következő hasonlóságok, közös elemek figyelhetőek meg az összekapcsolt tartományokhoz kötődő valóságdarabok között: a szivárvány szép → a patak szép; a szivárvány színes, sokszínű → a patak vize színes, sokszínű; a szivárvány izgalmas (mert elérhetetlen) → a patak látványa izgalmas stb. A LEVEGŐ GYÉMÁNT metafora megfelelései lehetnek: a gyémánt értékes → a(z ott található) levegő értékes; a gyémánt szép → a(z ottani) levegő kellemes. Ezekből a megfigyelésekből látható, hogy a tartományegyezések mértéke viszonylag kicsi. A konvencionalitás mértékéről lehetne vitatkozni, de a mai ember számára ezek valószínűleg a kevésbé konvencionális elemek közé sorolhatóak, emiatt feltűnőek a szövegben, befogadásuk nagyobb mentális erőfeszítést igényel, mint a konvencionális metaforáké éppen azért, mert egymástól távolabb álló fogalmi tartományokat kapcsolnak össze.

A (2) idézetben lévő A SZÍV CSECSEMŐ metaforában – megítélésem szerint – kisebb a szemantikai távolság a mátrixok között, hiszen a szív és a csecsemő fogalmak egymással rész-egész viszonyba is állíthatók, vagy másképpen: az ember vagy az emberi test fölérendelt fogalmak állíthatók föléjük hierarchikusan, amelyben az ember alárendeltje a csecsemő, az emberi test alárendeltje pedig a szív. A leképezések megállapításának egyik lehetséges módja az alábbi: a csecsemő védtelen, törékeny → a szív védtelen, törékeny; a csecsemő kedves → a (hölgy) szív(e) kedves; a csecsemő drága → a (hölgy) szív(e) drága. Ebben a metaforában a céltartomány szerepel elöl, utána következik a forrástartománynak megfelelő nyelvi elem, melyet két hozzákapcsolódó bővítmény választ el a céltartománytól.

A (3) példában A HOLD LOVAG metafora egy értelmezős szerkezetben valósul meg, amelyben a céltartomány van elöl, ezt követi a forrástartomány. A metafora egyediségét az jelenti, hogy a két mátrix közötti szemantikai távolság nagy. A holdat lovag képére képzeli el, utóbbi azért működhet magyarázó forrástartományként, mert kézzel fogható, fizikai megfelelője van a valóságban, míg a hold égitest főként látás útján észlelhető az ember számára, amelyet közelről nem láthatunk, tapinthatunk.

A (4) idézetben a két tartomány összekapcsolása egy birtokos szerkezetben (referenciapont-szerkezet) valósul meg, ahol a birtokosnak megfelelő fogalom a céltartomány, a birtoknak megfelelő pedig a forrástartomány. A metafora attól válik (elsősorban feltehetően a mai ember számára) különlegessé, hogy ebben az esetben is nagy a szemantikai távolság a két összekapcsolt fogalom között, hiszen a hiba egy elvont gondolati tartalom, fizikailag nem érzékelhető, a napfogyatkozás ezzel szemben látás útján észlelhető, leírható jelenség. A két tartomány közötti megfelelések a következőek lehetnek: a napfogyatkozás negatív/kellemetlen következményekkel jár (sötétség) → a hiba negatív következményekkel jár.

Az (1)–(4) példák közös jellemzője, hogy feltűnőek a szövegben az olvasó számára, könnyen kiugranak belőle a szemantikai tartományok és az általuk jelölt valóságdarab között meglévő jelentősebb távolság miatt.

4.3. A korpusz metaforáinak nyelvi megvalósulása

A kiválasztott versekben található fogalmi metaforák jellegzetessége, hogy a legtöbb esetben mindkét tartományra utal valamely nyelvi elem, és ezek a szöveg terében egymáshoz közel helyezkednek el, ami megkönnyíti befogadásukat:

Kikelet a lyány, ***virág a szerelem***; ***Szerelemnek rózsafája****…/ Árnyékában heverek*; ***Szerelemnek holdvilága****/ Rám arany palástot vet*; ***Te vagy a nap****, én az éjjel,/ Teljes teli sötétséggel*; *… lenn a szív mélyében/ Van, s* ***e nap a szerelem***; ***Lelkem*** *bolyongó, hontalan* ***madár***; *Te énekelsz,* ***remény****, te kedves* ***csalogány!***; ***Szerelemnek fülemiléje****/ Csattog a fejem fölött*; ***Szerelmem sasmadár***; *Vad* ***ár e szenvedély;*** ***Szerelmem*** *zúgó* ***tenger;*** *Ottan minden* ***patak*** *egy* ***szivárvány****, / S híg* ***gyémánt*** *a tiszta* ***levegő;*** ***Szived*** *bölcsőben fekvő* ***csecsemő;*** *Kél a* ***hold****, az éj* ***lovagja****; Szeretem* ***hibáid/ Napfogyatkozását***.

Megfigyelhető továbbá, hogy a metaforák sok esetben birtokos szerkezetben (referenciapont-szerkezetben) valósulnak meg, ahol a birtokos funkcionál céltartományként, a birtok pedig forrástartományként:

Szerelemnek rózsafája*…/ Árnyékában heverek;* ***Szerelemnek holdvilága****/ Rám arany palástot vet;* ***Szerelemnek fülemiléje****/ Csattog a fejem fölött*; *Szeretem* ***hibáid/ Napfogyatkozását;*** *S innen hiszem: van szíved, lángoló,/ Csakhogy az* ***észnek jégpáncélja*** *rajta;* ***Szerelemnek*** *fehér* ***felhői****; Hajnal is alkony is/* ***Örömim hajnala****,/ Örömim hajnala,/* ***Bánatim alkonya****; Nehéz, nehéz a szivem,/ Rajta csügg a szerelem,/* ***A szerelem bánata****,/ Roskadozok alatta.*

Ezekben a birtokos szerkezetekben a birtokos jelző *-nak, -nek* ragja is a legtöbb esetben ki van téve, ettől még transzparensebb lesz a viszony a két mátrix között. A birtokos szerkezet mellett a már említett alanyi-állítmányi hozzárendelő szerkezet, illetve az alanyi-állítmányi szerkezetnél részletezőbb, bővített

egyszerű mondatok használata is jellemző a korpuszra: *Szerelmem sasmadár, Te vagy a nap, s e nap a szerelem*. Az egyszerű mondatok jellemzője az, hogy a két tartományt egy vagy két minőségjelző választja el, de sohasem kerülnek ennél távolabbra egymástól, hanem megmaradnak egy verssoron belül. Emiatt ezek a költői megoldások is könnyen áttekinthetők, így könnyen értelmezhetők: *Lelkem **bolyongó, hontalan** madár, Szerelmem **zúgó** tenger*, *S híg gyémánt a **tiszta** levegő; Szived **bölcsőben fekvő** csecsemő.*

4.4. A metaforák hatóköre a szövegkörnyezetben

A korpuszban található metaforák kiterjedése vagy lokális: ez azt jelenti, hogy hatókörük nem terjed tovább egy verssoron vagy egy versszakon túl, de gyakori eszköze Petőfinek az is, hogy továbbfűzi a gondolatot, és további egy, két, esetleg három strófára is kiterjed a metafora hatása (1). Azokban az esetekben, amikor a vers eleve csupán egy, két vagy három versszakból áll, sok esetben úgynevezett megametafora[17] keletkezik (2), amely így az egész verset uralja:

(1)

Szerelemnek lobogója szívem, Érte két szellem viaskodik; Rémes a harc és mindennap eltart
Kora reggeltől késő alkonyig.

Egyik szellem, hófehér ruhába

***Öltözködve, a vidám remény*;** (A REMÉNY SZELLEM, A REMÉNY EMBERI LÉNY)
***Másik szellem a mogorva kétség*,** (A KÉTSÉG SZELLEM, A SZELLEM EMBERI LÉNY)
Öltözködve hollófeketén.

***Egyre vínak**, és nem tudhatom még*: (A REMÉNY EMBERI LÉNY, A KÉTSÉG EMBERI LÉNY, A SZELLEM EMBERI LÉNY)
Győzedelmes melyikök lehet?

*Attól tartok, hogy **kettészakítják***: (A REMÉNY, A KÉTSÉG EMBERI LÉNY, A SZELLEM EMBERI LÉNY)

E szerelmi zászlót, szívemet!

(Szerelemnek lobogója, 1845)

[17] KÖVECSES Zoltán, *A metafora: Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Bp., Typotex, 2005. 59–67.

Ebben a versben tehát a reménynek és a kétségnek szellemként, valamint emberi lényként történő leképezésével találkozhatunk. A második szakaszban A REMÉNY SZELLEM és A KÉTSÉG SZELLEM fogalmi metaforák nyelvileg expliciten ki vannak fejezve. A SZELLEM EMBERI LÉNY fogalmi metafora ezzel ellentétben viszont nincsen explikálva, ennek működésére az *öltözködve*, a *vidám*, valamint a *mogorva* szavakból következtethetünk, hiszen utóbbi két melléknév jellemzően emberi tulajdonságot jelölő szavak, és az öltözködés, a ruha viselete is az emberhez köthető. A harmadik versszakban tovább folytatódik az említett fogalmak megszemélyesítése, ezekre utalnak a *vínak*, a *kettészakítják* igék, valamint a *melyikök* kérdő névmás, amelyet prototipikusan szintén emberre, élőlényre vonatkoztatunk.

(2)

Szerelemnek rózsákkal
Hintett nyoszolyája! (A SZERELEM NYOSZOLYA)
Megint lefektettem

Lelkemet reája.

Szerelem rózsáiból (A SZERELEM RÓZSA)
Tövis-e vagy illat, (A BÁNAT TÖVIS, A BOLDOGSÁG ILLAT)
Mely szívemig, életem
Gyökeréig elhat?

Akár tövis jut nekem, (A BÁNAT TÖVIS)

Akár az illatja, (A BOLDOGSÁG ILLAT)
Mindegy! ***feküdj rá lelkem,***
S álmodozzál rajta; (A SZERELEM NYOSZOLYA)
Álmodd meg azt a nagy szót,
A melly nincsen még meg,
A melly kifejezze majd:
Millyen forrón érzek!

(Szerelemnek rózsákkal…, 1846)

A vers két versszakában a szerelem, a bánat és a boldogság érzését képzeli el a szerző a nyoszolya, a tövis és az illat fogalmain keresztül. Ezek egyúttal össze is kapcsolhatók a rózsa fogalomkörében, hiszen a RÓZSA, az ILLAT és a TÖVIS rész-egész viszonyt képeznek le. A *Megint lefektettem lelkemet reája* szakaszban pedig metonimikus jelentésviszonyt láthatunk, hiszen a lélek szerepel mint réz a szerelmes férfi mint egész helyén. Ugyanide sorolható a *Mely szívemig, életem gyökeréig elhat* verssorokban a *szívemig*, ez is a szerelmes lény helyén áll, azzal rész-egész viszonyt alkot. Jelen dolgozat azonban a korpuszban található további metonimikus nyelvi szerkezetekre nem kívánt kitérni.

5. Konklúzió

A tanulmányban elemzett korpusz eredményei alapján összegzésként megállapítható, hogy a versek nyelvészeti szempontú, kognitív nyelvészeti keretben végzett elemzése alapján is megerősíthető, hogy Petőfi törekedett a közérthető, világos fogalmazásmódra, ahogyan azt ars poeticáiban is hangsúlyozza. A birtokos szerkezetek, egyszerű mondatok, illetve értelmezős szerkezetek befogadása nem igényel nagy mentális erőfeszítést, mivel ezek a szerkezetek nagymértékben transzparensek. Ez azonban nem negatív értékítélet: pont ezáltal válhatott Petőfi népszerűvé korában és a későbbi korokban egyaránt. Erényei közé sorolható, hogy fontos gondolatokat mindenki számára közérthető módon adott át.

Az elemzés folytatásaként többféle kutatási irány is felvethető. A metaforaalkotás és a metonímia használatának kérdése is egy ezek sorában, de érdekes utakat nyithat meg a forrás- és céltartományok sorrendjének, a verssorokban való elhelyezkedésének megfigyelése is, vagy az ontológiai, orientációs és szerkezeti metaforák[18,19] leírása és mennyiségi elemzése a korpuszban. Mindezen felvetett irányokat, a jelen korpuszt természetesen össze lehet vetni 20. századi modern költők vagy a kortárs magyar irodalom verselőinek nyelvi megoldásaival is, és ezekből a megfigyelésekből valamelyest képet kaphatunk a jelen és a múlt szerzőinek képi gondolkodásáról is – természetesen ennek a kérdéskörnek a feltérképezése óriási munkát igényelne.

[18] TOLCSVAI NAGY Gábor, *Kognitív szemantika*, Nyitra, Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, 2010.

[19] KÖVECSES Zoltán – BENCZES Réka, *Kognitív nyelvészet*, Bp., Akadémiai, 2010.

Bibliográfia

Szakirodalom:

Margaret H. Freeman, *Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies: State of the Art in Cognitive Poetics* = The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics, Oxord, Oxford University Press, 2007. 1176–1183.

Raymond W. Gibbs, Jr.,*Metaphor and thought: The state of the art* = The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought, New York, Cambridge University Press, 2008. 3–5.

Kerényi Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete: Kritikai életrajz,* Bp., Osiris Kiadó, 2008.

Kövecses Zoltán – Benczes Réka, *Kognitív nyelvészet*, Bp., Akadémiai, 2010.

Kövecses Zoltán, *Versengő metaforaelméletek: „Ez a sebész egy hentes*", MNy., 2009. 271–272.

Kövecses Zoltán, *A metafora: Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Bp., Typotex, 2005.

Lakoff, George – Turner, Mark, *Metaphors We Live By*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 1980.

Lakoff, George – Turner, Mark, *More Than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1989.

Tolcsvai Nagy Gábor, *A metafora alakulástörténete a magyar lírai modernségben. Történeti tipológiai vázlat*. In: Bednadics Gábor – Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály szerk.: Hang és szöveg. Költészettöréneti kérdések a lírai modernségben. Bp., Osiris Kiadó, 2003. 26–61.

Tolcsvai Nagy Gábor, *Kognitív szemantika*, Nyitra, Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, 2010.

Tolcsvai Nagy Gábor, *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*, Bp., Osiris Kiadó, 2013.

Szövegkiadások:

Petőfi Sándor *összes költeményei 1847*: *kritikai kiadás,* kiad. Kerényi Ferenc, Bp., Akadémiai, 2010.

Petőfi Sándor *összes költeményei: 1845. augusztus – 1846: kritikai kiadás*, kiad. Kerényi Ferenc, Bp., Akadémiai, 2003.

Petőfi Sándor *összes költeményei: 1844. szeptember – 1945 július: kritikai kiadás*, kiad. Kiss József et. al; szerk. Kerényi Ferenc, Bp., Akadémiai, 1997.

Petőfi Sándor *összes költeményei: 1844. január-augusztus: kritikai kiadás*, kiad. Kiss József, Ratzky Rita, Szabó G. Zoltán, Bp., Akadémiai, 1983.

Petőfi Sándor *összes költeményei: 1838-1843: kritikai kiadás*, Bp., Akadémiai, 1973.

Függelék

Az elemzett versek jegyzéke

A virágnak megtiltani nem lehet…(1843)
Minek nevezzelek? (1848)
A szerelem (1847)
Ez a világ amilyen nagy… (1844)
A szerelmes tenger (1846 április)
Juliához (1846)
Költői ábránd volt, mit eddig érzék (1846)
Szerelemvágy (1845)
Szerelemnek lobogója…(1845)
Szerelem vándorai (1844)
Szerelmem zúgó tenger… (1844)
K. J. kisasszony emlékkönyvébe (1846)
Szerelemnek rózsafája… (1848)
Szerelmes vagyok én (1846)
Nehéz, nehéz a szivem… (1846)
Szeretek én… (1846)
Szeretlek én, szeretlek téged… (1848)
Szeretlek, kedvesem! (1848)
Szép vidéknek szépséges leánya… (1845)
Szerelemnek rózsákkal (1846)

Liszkai Dalma

A KOREAI KOMMUNIKÁCIÓS TECHNIKÁK

Dolgozatomban különféle példákkal illusztrálva szeretnék betekintést nyújtani a Dél-Koreában megfigyelhető, a nyugatitól eltérő kommunikációs technikákba, ezzel elősegítve a koreai emberek kommunikációjának megértését. A dolgozatot olvasmányaim mellett saját tapasztalataimra, koreaiakkal folytatott beszélgetéseimre támaszkodva készítettem el.

Két, egymástól gyökeresen eltérő kultúra között számos különbség mutatkozhat a kommunikációban. Mindenképpen ketté kell választanunk a verbális és a nem verbális kommunikációt, mert ezeknek működése, illetve megítélése nagymértékben különbözhet egymástól.

A verbális kommunikáció (beszéd, írás), illetve annak kódrendszere (a nyelv)[1] tanulható: ezt sajátítjuk el kisebb-nagyobb mértékben, mikor idegen nyelveket tanulunk. A nyelv beszélőközössége számára minden esetben identitáskonstruáló, nemzeti érzéseket hordoz. Minden nemzet polgárát örömmel tölti el, ha egy olyan külföldivel találkozik, aki az ő nyelvét tanulja – ezzel ugyanis a külföldi elsajátíthatja az adott nyelvhez tartozó kultúrát, látásmódot is. Humboldt elgondolása szerint minden nyelvnek önálló világszemlélete van,[2] tehát a nyelvi struktúra a beszélőközösség gondolkodásmódját tükrözi: ezek a kultúránként eltérő gondolkodásbeli különbségek vagy éppen hasonlóságok teszik érdekessé és izgalmassá az idegennyelv-tanulást. A nyelvtani szerkezetek, a többjelentésű, illetve azonos alakú, motivált és motiválatlan szavak, a szólások, közmondások mind-mind az adott nyelv, illetve kultúra szemléletét mutathatják.

Ha idegen nyelvet tanulunk, óhatatlanul elkövetünk hibákat – hiszen nem vagyunk anyanyelvi beszélők. Azonban vannak dolgok, melyekre jobban kell ügyelnünk: a nemcsak társadalmilag, de nyelvileg is erős hierarchikus rendszert mutató távol-keleti nyelvek (köztük a koreai nyelv) beszélői sokkal kevésbé nézik el, ha nem megfelelő udvariassági szintet használunk, mint ha valamely egyéb

[1] Buda Béla, *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*, Bp., Animula Kiadó, 1986. 72.

[2] Péntek János, *Teremtő nyelv*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1988.

nyelvtani, kiejtésbeli vagy szóhasználati hibát vétünk. Ez más udvariassági szinteket alkalmazó/használó nyelvek esetében is így lehet; gondoljunk csak a magyar nyelvre. Ha például egy magyarul tanuló külföldi diák tanárát letegezi, sokkal nagyobb hibát vét, mint ha például hibásan használja a tárgyragot.

A koreai kultúrában a hatalmi távolság magas, a társadalom maszkulin értékrendű és erősen kollektivista.[3] A koreai nyelv esetében a magyarhoz hasonlóan, ám annál sokkal nagyobb mértékben van jelen a hierarchia kifejezése, a beszélgetőpartner megtisztelése. A szociokulturális tényezők – így a társadalmi hatalom, rokonsági kapcsolat, nem, státusz, foglalkozás és életkor – alapvető szerepet játszanak a koreai kommunikációban.[4] Ez elsősorban az állítmány személyragozás helyetti tiszteleti ragozásában jelenik meg.[5] A koreai nyelvben hat beszédszintet különíthetünk el aszerint, hogy ki kihez beszél, tehát a kommunikációs helyzetben a feladó-címzett viszonya a mérvadó – ezen formák közül azonban ma már csak négy használatos.[6] Így tehát a mondatok mindig kifejeznek valamilyen viszonyt vagy szituációt, gyakorlatilag nincsen teljesen semleges közlés.[7]

A koreai nyelv a beszélgetőpartnerhez fűződő viszonyt nem csupán az állítmány mondatzáró végződése által fejezi ki: a szavak szintjén is bőven találkozhatunk hasonló jelenséggel. Például a személyes névmásokat is a címzetthez kell alakítani: így változik a 저 (*chŏ* > ’ën’) tiszteletteljes E/1. személyes névmás 나 (*na* > ’ën’) alakú, szintén E/1. személyű személyes névmássá, ha beszélgetőpartnerünkhöz baráti, bensőséges viszony fűz minket. Más a helyzet azonban az E/2. személyes névmással: ezt a koreaiak nem szívesen használják, illetve amikor igen, akkor is főként a nem tiszteletteljes, baráti formáját (너*nŏ* > ’te’), közeli viszony esetén. Az E/2. személyes névmásnak ugyan létezik tiszteletteljes alakja (당신 *tangsin* > ’ön, maga’), ennek használata azonban viszonylag ritka. Amennyiben mégis kimondják, használata teljesen eltérő beszédhelyzetekben is megjelenhet: így szólítani a másikat– szituációtól függően – lehet nagyon goromba, de nagyon tiszteletteljes is. Másodlagos jelentése több tényezőtől függ,

[3] Osváth Gábor, *A koreai kommunikáció sajátosságai* = Kultúrák@kontextusok.kommunikáció, szerk. Hidasi Judit, Budapest, Perfekt Kiadó, 2007. 120–132.

[4] Sooho Song, *Politeness in Korea and America: A Comperative Analysis of Request Strategy in English Communiation*, Korea Journal, 2014/1. 61.

[5] Osváth Gábor, *Koreai nyelv és irodalom: válogatott tanulmányok*, Bp., Editio Plurilingua, 2006, 40.

[6] Osváth, Terebess.

[7] Osváth Gábor, *A távol-keleti verbális kommunikáció néhány sajátossága* = Nyelvek és kultúrák találkozása, szerk. Tóth Szergej, Szeged, Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar Alkalmazott Nyelvészeti Tanszék, 2003, 42.

például a megszólított életkorától és nemétől. A szó így kifejezhet hatalmat és felsőbbrendűséget, ha a beszélő férfi és a megszólított nála alacsonyabb státuszú; míg bizalmas, meghitt érzetet is kelthet, ha nő szólítja meg így férjét.[8] Emiatt a nyelvtanulóknak általában azt javasolják, hogy kerüljék az E/2. személyes névmás használatát.

A személyes névmások helyett a koreaiak inkább a – más nyelvre nehezen lefordítható, hatalmas mennyiségű – rangot vagy viszonyt jelölő megnevezéseket használják, pédául. 과장 (*kwajang* > 'igazgató, főnök'), 선생 (*sŏnsaeng* > 'tanár'), 선배 (*sŏnbae* > 'idősebb, aki ugyanabba az iskolába járt, mint a beszélő, vagy előbb lett az adott csoport tagja'). Ezeket még kiegészíthetik a 님 (*nim*) szótaggal, amely még tiszteletteljesebbé teszi a megnevezést, például: 과장님 (*kwajang-nim*), 선생님 (*sŏnsaeng-nim*), 선배님 (*sŏnbae-nim*), illetve vegyíthetik a családnévvel is: 박과장님 (*Pak-kwajang-nim*, *Pak* = családnév). Ez a fajta megnevezés bizonyos mértékben a magyar nyelvben is megjelenik (pl. *Igazgató úr*, *Tanár úr*, *Tanárnő*), azonban vannak a koreaiak által használt megnevezések között általunk nem használt, nyelvünkre lefordíthatatlan megszólítások is: például a már említett 선배 (*sŏnbae* > 'idősebb, aki ugyanabba az iskolába járt, mint a beszélő, vagy előbb lett az adott csoport tagja').

A koreaiak nem szívesen mondják ki egymás utónevét, főleg ha a beszélgetőpartner magasabb rangú vagy idősebb. Valószínűleg éppen ezért alakulhatott ki a személynév, illetve az E/2. személyes névmás helyett használt megnevezések széles skálája. A magyartól eltérően a koreaiak a családi viszonyok kifejezésére is ezekhez hasonlatos megszólításokat használnak. Példaként a testvéri viszonyokra vonatkozó megnevezéseket mutatom be:

- 오빠 (*oppa* > 'bátyám', lánytestvér a beszélő)
- 형 (*hyŏng* > 'bátyám', fiútestvér a beszélő)
- 언니 (*ŏnni* > 'nővérem', lánytestvér a beszélő)
- 누나 (*nuna* > 'nővérem', fiútestvér a beszélő)
- 동생 (*tongsaeng* > 'fiatalabb testvér' (húg vagy öcs), a beszélő neme mindegy) – valamint ennek két változata: 여동생 (*yŏdongsaeng* > 'húg'), 남동생 (*namdongsaeng* > 'öcs'). Ez utóbbi kettőt – az előzőekkel ellentétben – nem használják abban az esetben, ha az idősebb testvér megszólítja fiatalabb testvérét, hanem csak akkor, ha az idősebb testvér fiatalabb testvéréről egy harmadik személynek beszél (tehát például *A húgom tegnap elment moziba*; *Az öcsém megcsinálta a házi feladatát*).

[8] John H. Koo, *The Term of Address „You" in South Korea Today*, Korea Journal, 1992/1. 31.

A magyar nyelvben ehhez hasonló családon belüli megnevezések régebbi korokban voltak használatosak, a hierarchiát erősebben éreztető *Bátyám*, *Nővérem* megszólítások ritkábbak.

A koreaiak az idősebb testvérekre vonatkozó megnevezéseket nemcsak testvéreikre, hanem közeli barátokra, valamint egyéb viszony kifejezésére is használják. Ez valószínűleg annak tulajdonítható, hogy a családi kötelék fontos számukra, és erős a szolidaritásérzetük is.[9] Így például ha egy lány közeli barátságban áll egy nála idősebb lánnyal, akkor 언니 (*ŏnni*)-nak fogja őt szólítani annak ellenére, hogy nincs közöttük testvéri kapcsolat, illetve ez a megnevezés elterjedt fiatal cégalkalmazottak, ápolónők, eladók között is. A diáklányok az idősebb fiú diáktársukat is gyakran 오빠 (*oppa*)-nak szólítják.

A többi családi viszonyt kifejező megszólítás azonban a fentieknél még bonyolultabb rendszert alkot. Ha például a nagynénire, nagybácsira irányuló megnevezéseket vizsgáljuk meg, az adott személy megszólítása több szempont alapján választandó ki: nem mindegy, hogy a nagynéni/nagybácsi az édesanya vagy az édesapa testvére, idősebb vagy fiatalabb az édesanyánál/édesapánál, házas vagy nem házas. Továbbá külön megnevezés illeti a nagynéni/nagybácsi házastársát is. A többi családi viszonyra alkalmazott megszólítás is rendkívül változatos, ezek bemutatása egy külön dolgozat témája lehetne.

A családi megnevezésekkel kapcsolatban még egy jelenségre szeretnék kitérni. Néhány megnevezés, így például az 어머니 (*ŏmŏni* > 'édesanya'), 아버지 (*abŏji* > 'édesapa'), 할머니 (*halmŏni* > 'nagymama'), 할아버지 (*halabŏji* > 'nagypapa') szavak egyfajta „szerepet", „rangot" jelentenek, így például az édesanya gyermekének barátai is szólíthatják őt 어머니(*ŏmŏni* > 'édesanya')-nak. Ezenkívül bárki megszólíthatja úgy is, hogy a megnevezésbe belefoglalja gyermekének nevét: például 준호 어머니 (*Chun ho ŏmŏni* > 'Chun ho édesanyja', *Chun ho* = utónév).

Amennyiben egy koreai a megszólításként – a bemutatott megnevezések helyett – mégis a másik ember utónevét használja, és viszonyuk nem bensőséges, az utónév után a 씨 (*ssi*) szótagot illeszti, például 준호 씨 (*Chun ho-ssi, Chun ho* > utónév). Ezenkívül csupán fiatalabb családtagoknak, illetve közeli barátoknak mondják ki az utónevét, ám ehhez legtöbbször az 아/야 (*a/ya*) szótagot illesztik, például 준호야 (*Chun ho-ya*).

Láthattuk, hogy a koreai nyelv hogyan fejezi ki a beszélgetőpartnerhez fűződő viszonyt. Emellett azonban fontos szerepet játszik a beszélőn és a hallgatón kívüli személyekhez / dolgokhoz, így a mondat alanyához, tárgyához vagy határozójához fűződő viszony is.

---

[9] John H. Koo, *The Term of Address „You" in South Korea Today*, Korea Journal, 1992/1. 36.

Amennyiben általunk tisztelt személyről beszélünk, ezt jelezni kell a mondatban függetlenül attól, hogy ki a beszélgetőpartnerünk. A mondat alanya, tárgya vagy határozója által jelölt személy tisztelete kifejezhető a szavak szintjén, két- vagy többalakú főnevek által: 집 (*chip* > 'ház'), ha a a saját vagy általunk nem tisztelt személy házáról beszélünk, és 댁 (*taek* > 'ház') – ha általunk tisztelt személy házáról van szó. Valamint kétalakú igék által, például 자다 (*chada* > 'alszik'), ha saját magunk vagy nem tisztelt személy alszik, 주무시다 (*chumushida* > 'alszik'), ha általunk tisztelt személy alszik. Az alany tisztelete kifejezhető a morfémák szintjén is. Az alanyi végződés normál alakja az 이 (*i*) vagy 가 (*ka*), amely ragként kapcsolódik az alany szerepét betöltő szóhoz. Ha általunk tisztelt személy a mondat alanya, az alanyi végződés tiszteleti formára változik: 께서 (*kkesŏ*) például 할머니께서 (*halmŏni-kkesŏ* > 'nagymama'), illetve az igék esetében a 시 (*shi*) / 으시 (*ŭ -shi*) tiszteleti infixum ékelődik be, például 가다 (*kada* > 'megy', normál alak) 가시다 (*ka-shi-da* > 'megy', tiszteletteljes forma).

A meglehetősen kollektivista koreai társadalomban a birtokos névmások használata eltér az európai használattól. Amennyiben a birtok nem csupán egy emberé, hanem egy közösségé, a koreaiak az E/1. birtokos névmás helyett a T/1. alakot használják[10]: például 우리집 (*uri-jip* > 'a mi házunk', nem pedig az én házam), 우리 가족 (*uri-kajok* > 'a mi családunk', nem pedig az én családom), 우리 아버지 (*uri-abŏji* > 'a mi apánk', nem pedig az én apám), 우리 애기 아빠 (*uri-aegi-appa* > szó szerinti jelentése: 'a mi gyerekünk apja', de valójában annyit jelent: 'a férjem'), 우리 나라 (*uri-nara* > 'a mi országunk', ez a szókapcsolat gyakran használatos a „Korea" országnév helyett) stb.

Az eddig leírtakból láthattuk, hogy a koreai nyelvben az európai nyelvektől eltérően rendkívül gazdag eszköztára van a tisztelet, udvariasság kifejezésének a nyelvtan-, szó-, és morfémahasználatban is. Song szerint a koreai tiszteleti rendszernek három alkotóeleme van: a tiszteleti főnevek, a tiszteleti igék és a tiszteleti szuffixumok. Az udvariasság kimutatásához mindhárom tényezőt együtt kell használni. Amennyiben ez nem megfelelő módon történik, az félreértésekhez vezethet: a beszélgetőpartner úgy gondolhatja, hogy a beszélő vele szemben udvariatlan vagy szarkasztikus, gúnyos magatartást mutat.[11] Ehhez szorosan kapcsolódnak az európai emberek számára durvának, tolakodónak tűnő, koreaiak által feltett személyes jellegű kérdések. Ilyenek például a korra, családi állapotra,

[10] Osváth Gábor, *Koreai nyelv és irodalom: válogatott tanulmányok*, Bp., Editio Plurilingua, 2006. 40.

[11] Sooho Song, *Politeness in Korea and America: A Comperative Analysis of Request Strategy in English Communiation*, Korea Journal, 2014/1. 63.

iskolai végzettségre, munkában elfoglalt pozícióra vonatkozó kérdések. Mindez a konfucianizmusra vezethető vissza: a társadalmi hierarchia ugyanis vezető szerepet foglal el a konfuciánus tanokban. Mint láthattuk, ez szoros összefüggésben áll a koreai nyelvvel: az embernek tudnia kell beszélgetőpartnere korát, illetve társadalmi státuszát ahhoz, hogy ki tudja választani a megfelelő beszédszintet és megszólítást. Ezzel magyarázható az is, hogy a koreaiak a névjegykártyát – melyen szerepel a pontos munkahelyi beosztás – hosszasan tanulmányozzák, nem illik azonnal zsebre vágni.[12]

A fentieken kívül figyelmesek lehetünk néhány egyéb, szintén verbális elemre, amelyek nagyban eltérnek az európai ember kommunikációs technikáitól. Ilyenek például a negatív kérdésekre adott válaszok. Ha például koreai beszélgetőpartnerünket megkérdezzük: *Nem voltál még külföldön?*, és ő azt válaszolja, *Nem*, ez valójában azt jelenti, hogy volt már külföldön. A koreai ember logikája ugyanis a kérdés helyességét vizsgálja:[13] válasza tehát arra vonatkozik, hogy a kérdésben megjelenő állítás igaz-e. Így nemleges válasza valójában ezt jelenti: 'Nem igaz az állítás'. Ez a fordított logika könnyen félreértést okozhat, így érdemes kerülni – még közvetítőnyelv használatával is – az ilyen jellegű kérdéseket.

Kommunikációs nehézséget okozhatnak az ázsiai nyelvekre jellemző, sokak által emlegetett „homályos" közlések is. A koreai emberek sokszor burkoltan fogalmazzák meg mondandójukat, ezeknek a közléseknek a dekódolása pedig nehézkes lehet egy az ázsiai kultúrát nem ismerő ember számára. A koreai kommunikáció célja ugyanis mindig az, hogy a beszélgetőpartner ne kerüljön kényelmetlen helyzetbe,[14] valamint a beszélő se kerüljön bajba a nála magasabb pozíciójú, nagyobb hatalmú ember előtt.[15] Magyarázatként szolgálhat az is, hogy a koreai kultúra általában nagyra értékeli az udvariasságot, harmóniát, indirektséget és szerénységet.[16]

Egy másik kultúrából érkező ember számára félreértelmezhető jelenség, hogy a koreaiak viszonylag ritkán mondják ki a *köszönöm*, *elnézést*, *bocsánat* szavakat,

---

[12] Osváth Gábor, *A távol-keleti verbális kommunikáció néhány sajátossága* = Nyelvek és kultúrák találkozása, szerk. Tóth Szergej, Szeged, Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar Alkalmazott Nyelvészeti Tanszék, 2003. 42.

[13] *Uo.*, 42.

[14] Donald W. Klopf – Myung-Seok Park, *Korean communication practices: Comparative Research*, Korea Journal, 1992/1. 96.

[15] Osváth Gábor, *Koreai nyelv és irodalom: válogatott tanulmányok*, Bp., Editio Plurilingua, 2006. 42.

[16] Sooho Song, *Politeness in Korea and America: A Comperative Analysis of Request Strategy in English Communiation*, Korea Journal, 2014/1. 64.

ezek helyett inkább nem verbális jelekkel fejezik ki érzelmeiket.[17] Ennek oka az eltérő szocializáció és kulturális közeg, nem a gorombaság, neveletlenség. Megfigyelhetjük továbbá, hogy koreai emberek társaságában sűrűn elhangzik az *igen* szó; ennek funkciója kultúrájukban nem minden esetben a beleegyezés, jelentése az *értem, hallom amit mondasz*, tehát szerepe főként a megerősítés, illetve a beszélők közötti kapcsolat fenntartása.[18]

A verbális és a nonverbális kommunikáció átmenetét képezik a szupraszegmentális tényezők, így a hangsúly, hanglejtés, hangerő, hangfekvés, szünet, beszédtempó. Ezek közül a magyar nyelvhez képest a koreai nyelv könnyen észrevehető eltérést mutat hangerő, hangsúly és hanglejtés szempontjából. A koreai emberek beszédét, főleg nagyobb társaságban túl hangosnak vélhetjük, illetve hangsúlyozásaikat furcsának találhatjuk. Sokszor hangsúlyossá teszik egy-egy szó utolsó szótagját, például ha ezzel a szótaggal ellentétet fejeznek ki, ezen kívül számunkra „éneklősnek" mondható az a hanglejtés, amelyet a mondat végén alkalmaznak méltatlankodás, elégedetlenség, felháborodottság esetén.

A dolgozat ezen szakaszában áttérek a nem verbális tényezőkre. A nem verbális tényezőkkel kapcsolatban ki kell emelni, hogy kommunikatív funkciójuk nagyrészt nem tudatos, vagy a tudatosságnak csak a peremén van.[19] A nem verbális tényezők ugyanis főként a szocializáció eredményei, a környezet megfigyelése és utánzása révén alakulnak ki az egyénben, a verbális kommunikációtól elválaszthatatlanná válnak, illetve azzal kölcsönösen kiegészítik egymást. Ray Birdwhistell szerint a kétszemélyes társalgásban a nem verbális elemek alkotják a kommunikáció 65%-át.[20] Éppen ezért nagyon fontos az általunk tanult nyelv mellett a beszélőközösség nem verbális kommunikációjának tanulmányozása is.

Megeshet, hogy koreai beszélgetőpartnerünket gorombának vagy pimasznak gondoljuk, amikor – látszólag minden ok nélkül – mosolyogni, nevetni, kuncogni kezd. Ez azonban korántsem a szemtelenség, neveletlenség jele: beszélgetőtársunk valószínűleg kellemetlenül érzi magát, illetve zavarát leplezi mosolyával, nevetésével, vagy éppen így kér bocsánatot[21] – míg egy nyugati ember ezt verbálisan fejezi ki. Egy Koreában élő német professzor szerint a koreaiak arckifejezései

[17] Osváth Gábor, Koreai nyelv és irodalom: válogatott tanulmányok, Bp., Editio Plurilingua, 2006. 41.

[18] *Uo.,* 41.

[19] Buda Béla, A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei, Bp., Animula Kiadó, 1986. 83.

[20] Osváth Gábor, Koreai nyelv és irodalom: válogatott tanulmányok, Bp., Editio Plurilingua, 2006. 38.

[21] *Uo.,* 46.

sokkal változatosabbak, mint a németeké. Ezt úgy magyarázza, hogy a kollektivista koreai társadalomban a csoportok tagjai legtöbbször valamilyen egyenruhát hordanak, így arckifejezésük mutatja eltérő, egyéni személyiségüket.[22]

Az ázsiai, így a koreai testbeszédnek egyik legfontosabb, nélkülözhetetlen eleme a meghajlás. Ennek elsajátítása már a gyermekek korai szocializációjában megjelenik.[23] A meghajlás mértéke függ a szituációtól, illetve attól, hogy ki előtt kell meghajolni. A legmélyebb, inkább leboruláshoz hasonlítható meghajlást manapság szinte csak újévkor használják, amikor a fiatalok tiszteletüket fejezik ki idősebb rokonaik előtt.

A hagyományos koreai társadalomban az üdvözlés kifejezésére csak a meghajlás szolgált – manapság azonban nyugati mintára a kézfogás is jelen van, melyet meghajlással kísérnek.[24] A koreai társadalom tehát amellett, hogy enged a külföldről beáramló – főként nyugati – szokásoknak, megtartja saját, identitást hordozó viselkedésformáit is. Külföldiként éppen ezért nem kell aggódnunk, hogy nem megfelelő (vagy esetleg elmaradó) meghajlásunk miatt szankcionálnának: a koreaiak ilyen szempontból elnézőek a más kultúrából érkező emberekkel szemben. Amire azonban európaiként figyelnünk kell, az a személyes tér betartása, illetve a testi érintkezések mértéke. A koreai emberek üdvözlésként vagy elköszönésként sohasem köszönnek puszival vagy öleléssel. Ehelyett inkább az egymás érintését nélkülöző, nyitott ujjakkal való integetést választják.[25] Az érintkezések mértéke és a személyes tér – amely a magyar kultúrában megszokottnak körülbelül a másfélszerese[26] – betartása tehát egyrészről nagyon fontos, másrészről azonban elhanyagolható: a koreaiak nem törődnek vele, ha a tömegközlekedési eszközökön egymáshoz préselődnek, illetve ha a zsúfolt utcákon egymásnak ütköznek, ezért nem is kérnek bocsánatot. Ennek alapja szintén a konfucianizmus lehet, amely szerint a csoport élvez prioritást, a közösségi érdekek a legfontosabbak.[27]

Nyugati emberek számára érdekes lehet, hogy a koreaiak öklüket lefele fordítva, ujjaikkal evező mozdulatot téve hívják egymást. Az európai forma, amely ennek

---

[22] Osváth Gábor, *Koreai nyelv és irodalom: válogatott tanulmányok*, Bp., Editio Plurilingua, 2006, 45.

[23] *Uo.*, 46.

[24] *Uo.*, 46.

[25] *Uo.*, 44.

[26] *Uo.*, 48.

[27] Pápai Eszter, *Korean and Westerners (Communication difficulties due to cultural gaps)* = Koreai nyelv és kultúra, szerk. Osváth Gábor, Bp., Külkereskedelmi Főiskola, 1995. 15.

ellentéte – vagyis a felfelé fordított tenyérrel, ujjakkal való integetés – Koreában tiszteletlenségnek minősül: csak az állatokat hívják így, valamint a mozdulatnak obszcén értelmezése is lehet.[28]

A nyugati kultúrkörből érkező nőknek figyelniük kell arra, hogy konferencián vagy bármilyen más formális szituációban, ahol náluk magasabb rangú/korú emberekkel ülnek egy asztalhoz, sose tegyék keresztbe a lábaikat. Ez ugyanis a koreai társadalomban udvariatlan, sértő, a másikat nem tisztelő magatartást mutat a szemükben – a koreai nők (amennyiben szoknyát viselnek) egy kendőt terítenek lábaikra.

A koreai etikett egy másik, nyugatiak számára különös eleme, hogy az orrfújást tabuként tartja számon.[29] Hangtalanul sem, de főként hangosan nem szabad mások előtt orrot fújni, ha pedig mindez evés közben történik, az hatalmas modortalanságnak számít. Ezzel szemben a böfögés és csámcsogás nemcsak hogy elfogadott, hanem dicséretnek számít; kommunikációs üzenete: ízlik az étel, jó a szakács.[30]

Dolgozatomban a verbális, illetve nem verbális kommunikációs technikák közül a saját tapasztalataim alapján legfontosabbnak vélt tényezőket emeltem ki. Reményeim szerint, amennyiben az olvasó koreai emberekkel kerül kapcsolatba, a fentiek alapján könnyebben megérti viselkedésüket, és így el tudja kerülni a félreértéseket.

---

[28] Osváth Gábor, *Koreai nyelv és irodalom: válogatott tanulmányok*, Bp., Editio Plurilingua, 2006. 44.

[29] *Uo.,* 45.

[30] Osváth Gábor, *A koreai kommunikáció sajátosságai* = Kultúrák@kontextusok.kommunikáció, szerk. Hidasi Judit, Budapest, Perfekt Kiadó, 2007. 120–132.

Bibliográfia

Buda Béla, *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei,* Bp., Animula Kiadó, 1986.

Donald W. Klopf, Myung-Seok Park, *Korean communication practices: Comparative Research*, Korea Journal, 1992/1. 93–99.

John H. Koo, *The Term of Address „You" in South Korea Today*, Korea Journal, 1992/1. 27–42.

Osváth Gábor, *A távol-keleti verbális kommunikáció néhány sajátossága = Nyelvek és kultúrák találkozása,* szerk. TÓTH Szergej, Szeged, Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar Alkalmazott Nyelvészeti Tanszék, 2003. 41–44.

Osváth Gábor, *Mártonfi Ferenc (1945–1991) koreanisztikai munkássága*, Elektronikus Kiadás, Terebess Ázsia E-Tár, http://terebess.hu/keletkultinfo/nyelv1.htm.

Osváth Gábor, *Koreai nyelv és irodalom: válogatott tanulmányok,* Bp., Editio Plurilingua, 2006[3]. 15–49.

Osváth Gábor, *A koreai kommunikáció sajátosságai* = Kultúrák@kontextusok.kommunikáció, szerk. Hidasi Judit, Budapest, Perfekt Kiadó, 2007. 120–132.

Pápai Eszter: *Korean and Westerners* (*Communication difficulties due to cultural gaps*) = *Koreai nyelv és kultúra*, szerk. Osváth Gábor, Bp., Külkereskedelmi Főiskola, 1995. 14–18.

Péntek János, *Teremtő nyelv,* Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1988.

Sooho Song, *Politeness in Korea and America: A Comperative Analysis of Request Strategy in English Communiation*, Korea Journal, 2014/1. 60–84.

Szabó Gergely

ÁTJÁRÁS NYELVI IDEOLÓGIA ÉS NYELVI TEVÉKENYSÉG KÖZÖTT

1. Nyelvi ideológiák

A nyelvi ideológiák az alkalmazott nyelvészet, a szociolingvisztika és a nyelvészeti antropológia egyik meghatározó kutatási területe az elmúlt két és fél évtizedben. Míg a nemzetközi szakirodalomban az 1990-es évekre honosodott meg a fogalom,[1] a magyarban a 2000-es években gyökeresedett meg, és a kérdés fontosságát mutatja, hogy a 15. és a 16. Élőnyelvi Konferenciának egyaránt fő témáját adta.[2]

A különböző nyelvről szóló elképzelések, metanyelvi reflexiók természetes velejárói a nyelvi tevékenységet folytató ember gondolkodásának, hiszen a nyelvre mint állandó kommunikációs eszközre való referálás a világról való tudásunk bővítésének is az eszköze. Az egyes nyelvi formulák és stílusválasztások megítélése, a nyelvi rendszerről való gondolkodás, az értékelés megalapozza és létrehozza a normákat, és adott közösségek és gyakorlatközösségek önértelmezésében is szerepet játszik. Susan Gal nyelvideológia-meghatározása ehhez kapcsolódva a következő: „[a] nyelvideológiák kultúrafüggő fogalmak, amelyeket a résztvevők és megfigyelők visznek bele a nyelvbe, gondolatok arról, hogy mire jó a nyelv, mit jeleznek az egyes nyelvi formák azokról az emberekről, akik ezeket használják,

---

[1] Kathryn A. Woolard és Bambi B. Schieffelin 1994-ben már háromszáz tételes historiográfiai munkát publikált a témában, míg 1998-ban Paul V. Kroskrityvel közösen tanulmánykötetet adtak ki a nyelvideológiák témájában. Kathryn A. Woolard, Bambi B. Schieffelin, *Language Ideology,* Annual Review of Anthropology 23(1994). 55–82. és *Language Ideologies, Practise and Theory,* eds. Bambi B. Schieffelin, Kathryn A. Woolard, Paul V. Kroskrity, New York–Oxford, Oxford University Press, 1998.

[2] A konferencia előadásaiból tanulmánykötet is készült: *Nyelvideológiák, attitűdök és sztereotípiák. 15. Élőnyelvi Konferencia,* szerk. Borbély Anna, Vančoné Kremmer Ildikó, Hattyár Helga, Bp., Tinta, 2009 és *Nyelvi mítoszok, ideológiák, nyelvpolitika és nyelvi emberi jogok Közép-Európában elméletben és gyakorlatban. A 16. Élőnyelvi Konferencia előadásai,* szerk. Hires-László Kornélia, Karmacsi Zoltán, Márku Anita, Bp.–Beregszász, Tinta, 2011.

illetve egyáltalában miért vannak nyelvi különbségek."[3] Petteri Laihonen annyiban egészíti ki ezt a koncepciót, hogy a nyelvi ideológiák a nyelv és a nyelven kívüli világ kapcsolatával kapcsolatos elképzelések.[4] Mindebből azt láthatjuk, hogy a nyelvi ideológiákról való gondolkodás nemcsak valamilyen nyelvvel kapcsolatos vizsgálati téma, hanem egy tágabb társadalmi kontextussal is rendelkező interdiszciplináris kutatási terület.

A téma magyar szakirodalma kettős, ugyanis nemcsak a nyelvi ideológia terminus használatos, hanem sok olyan publikáció is napvilágot látott, amely a nyelvi babonák, a nyelvi tévhitek, avagy a nyelvi sztereotípiák szakszavakat alkalmazzák.[5] Kérdésessé válik, hogy a nyelvideológia-kutató feladata megítélni, hogy melyek a nyelv igazi, megfelelő szemléletét bemutató, és emiatt preferálandó ideológiák, és ezzel együtt valamilyen preskripciót létrehozva, avagy inkább az lenne a vizsgálatok célja, hogy a különböző közösségek nyelvi ideológiáit leírja úgy, hogy abban a kutató nyelvi ideológiái a lehető legkevésbé legyenek tetten érhetők.[6] A kérdés tehát az, hogy a nyelvésznek kritikai vagy semleges kutatói attitűdöt kell-e megvalósítania. Jelen tanulmány utóbbi lehetőség mellett foglal állást, hiszen a nyelvi ideológiák működésének és megjelenésének vizsgálata sokkal fontosabb a nyelvről való gondolkodás tudományos megismerésében, mint szubjektív értéknyilvánítások kifejtése, illetőleg azt is fontos belátni, hogy a nyelvészek is rendelkeznek nyelvi ideológiákkal, amelyeket a kutatás során követnek.[7]

A nyelvi ideológiák Szabó Tamás Péter szerint „explicit metanyelvi diskurzusok".[8] Ennek alapján a nyelvről szóló vélekedéseket, melyeknek hatásuk van

---

[3] A fordítás Petteri Laihonentől származik. Az eredeti szöveg: Susan Gal, *Language Ideologies and Linguistic Diversity: Where Culture Meets Power = A magyar nyelv idegenben,* szerk. Keresztes László, Maticsák Sándor, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2002. 197.

[4] Laihonen, Petteri, *A nyelvideológiák elmélete és használhatósága a magyar nyelvvel kapcsolatos kutatásokban = Nyelvi mítoszok, ideológiák, nyelvpolitika és nyelvi emberi jogok Közép-Európában elméletben és gyakorlatban. A 16. Élőnyelvi Konferencia előadásai,* szerk. Hires-László Kornélia, Karmacsi Zoltán, Márku Anita, Bp.–Beregszász, Tinta, 2011. 22.

[5] Vö. a korábban említett két magyar nyelvű tanulmánykötet tartalomjegyzékét.

[6] Ezen tanulmány kérdésfelvetésén messze túlmutató filozófiai-ontológiai kérdés lenne az, hogy egy teljesen független nézőpont kialakítása lehetséges-e egy kutatásban. Valószínűleg ez nem megvalósítható, egy nyelvész sem tudja kutatási témáját és saját nyelvi ideológiáit teljesen elhatárolni egymástól, de ez nem is feladata.

[7] Vö. a kérdéshez Lanstyák István tanulmányát, s az ahhoz kapcsolódó, Petteri Laihonen által megfogalmazott kritikát. Lanstyák István, *Nyelvhelyesség és nyelvi ideológia = Hungarológia a szlovák kultúra kontextusában,* szerk. Beke Zsolt, Lanstyák István, Misad Katalin, Pozsony/Bratislava, Stimul, 2010. 117–145.

[8] Szabó Tamás Péter, *„Kirakunk táblákat, hogy csúnyán beszélni tilos". A javítás mint gyakorlat és*

a nyelvhasználatra, befolyásolják az emberek viselkedését, s mások megítélését a beszédük alapján, nyelvi ideológiáknak tekinthetjük. A nyelvi ideológiák egyaránt lehetnek explicitek és implicitek is. Ez a felismerés értelemszerűen módszertani nehézségeket okoz – ennek alapján a jelenségkör nem csak kimondott véleménykinyilvánítások alapján elemezhető, hanem előhozhatók a diskurzusok és az írott szövegek elemzésével olyan ideológiák is, melyeket a megnyilvánuló maga nem tud körülírni. A kimondott vélekedések olykor a ki nem fejtettektől, ki nem mondottaktól eltérő világképet reprezentálhatnak.[9] Szabó Tamás Péter fenti megállapítása így részben módosításra szorul, hisz maga a szerző elemzései sem zárják ki az interpretációból a rejtett, közvetett elgondolásokat – erre Bodó Csanád kritikája is rámutatott.[10] Ennek megfelelően jelen dolgozat sem fog kizárólag az explicit nyelvi ideológiákra fókuszálni, hanem ugyanolyan jelentőséget fog tulajdonítani az impliciteknek. A nyelvi ideológiák diskurzusban való létrehozását a narratívák dinamikus szerveződése is elősegíti – narratíva fogalma alatt itt saját nyelvvel és nyelvi tevékenységgel kapcsolatos tapasztalatok és történések elbeszélését érthetjük.

Jelen dolgozat egy olyan esettanulmány részletét mutatja be, amely az obszcén nyelvi tevékenység nyelvi ideológiák felőli értelmezését hajtja végre. A kutatás fő kérdése, hogy milyen nyelvi ideológiák realizálódhatnak az obszcenitásokról szóló metanyelvi diskurzusokban, s milyenek implikálódnak az egyes adatközlők nyelvhasználatban.

2. Az obszcenitások

Az obszcenitás egy nehezen behatárolható nyelvi jelenség. Kutatásom egyik kiinduló nehézsége a vizsgálni kívánt témakör megnevezése volt. Be kellett látnom, hogy a górcső alá vett nyelvi elemek köznapi kifejezésekkel való megnevezése, mint *csúnya beszéd* vagy *káromkodás* problematikus, értéksemlegességet nélkülöz, ideológiavezérelt. Ugyanez a nehézség a szakirodalomban már

mint téma diákok és tanáraik metanyelvében, Dunaszerdahely, Gramma Kiadó, 2012, 15.

[9] Vö. Lukas D. Tsitsipis, *Implicit linguistic ideology and the erasure of Arvanitika (Greek-Albanian) discourse*, Journal of Pragmatics, 35(2003). 539–558 és Bodó Csanád, *„Hamarabb, mikor kicsike, oláhul, aztán magyarul" (A nyelvi szocializáció mintái moldvai kétnyelvű beszélőközösségekben) = Nyelvideológiák, attitűdök és sztereotípiák. 15. Élőnyelvi Konferencia,* szerk. Borbély Anna, Vančoné Kremmer Ildikó, Hattyár Helga, Bp., Tinta, 2009.

[10] Bodó Csanád, *Szabó Tamás Péter: „Kirakunk táblákat, hogy csúnyán beszélni tilos." A javítás mint gyakorlat és mint téma diákok és tanáraik metanyelvében,* Anyanyelv-pedagógia, 2013/4. http://www.anyanyelv-pedagogia.hu/cikkek.php?id=485 [A letöltés dátuma 2014. 10. 30. 12:23]

alkalmazott *nyelvi agresszió*[11] és *verbális agresszió*[12] kifejezésekkel is. Ezért vált indokolttá az *obszcenitás* műszó alkalmazása, amely prototípuselvű kategória alatt olyan szavakat, szókapcsolatokat vagy szintagmákat értek, melyek egy adott diskurzusban valamelyik résztvevő számára obszcénnak, trágárnak, sértőnek vagy illetlennek tűnhetnek, szemérmet sérthetnek, másokat bánthatnak vagy erőszakosnak értelmezhetőek.

Ezenfelül fontos azt is kiemelni, hogy az obszcenitás fogalmát stílusválasztásként is értelmezem. Ennek megfelelően jelen dolgozat elméleti hátterét a szociolingvisztika „harmadik hulláma",[13] avagy annak társas konstruktivista irányzata adja. Ennek értelmében a mereven elkülönített szocio- és dialektusok helyett a stílushasználat („styling") kerül a vizsgálat középpontjába. Ebben a szemléletben a stílus választása egy olyan nyelvi tevékenységként értelmeződik, melyet meghatároznak szociokulturális, kontextuális, diszkurzív és egyéni tényezők egyaránt.

3. A minta és a módszer

Kutatásomat nem reprezentatív mintán hajtottam végre, ugyanis célom elsősorban egy tényfeltáró jellegű esettanulmány elkészítése volt a téma ilyen megközelítése kapcsán. Vizsgálatom során három közösség adatait vettem fel. A kiválasztásnál szempont volt az, hogy több, hasonló korosztályt felölelő, de eltérő nyelvi szocializációs környezetből származó csoportot vizsgáljak. Ebből kifolyólag már érettségivel rendelkező, de még oktatási intézménybe járó, egyetemi vagy felsőfokú szakképesítésben résztvevő közösségeket választottam ki.[14] A csoportokból tizennégy, tizenegy és nyolc adatközlőt sikerült megnyerni a kérdőív kitöltésére, míg interjút a csoportok három, illetve négy tagjával készítettem.

---

[11] Pl. Domonkosi Ágnes, *A nyelvi agresszió szerepe a személyközi viszonylatokban = Az agressziókutatásról interdiszciplináris keretben*, szerk. Zimányi Árpád, Eger, EKF Líceum Kiadó, 2008. 51–58.

[12] Pl. Vasová Kinga, *Verbális agresszió a középiskolások körében,* Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények 6 (2011). 239–247.

[13] Penelope Eckert, *Three Waves of Variation Study: The Emergence of Meaning in the Study of Sociolingustic Variation,* Annual Review of Anthropology, 41 (2012). 87–100.

[14] A választást az motiválta, hogy életkorukból fakadóan az adatközlők még viszonylag közeli élményekkel rendelkezzenek a közoktatásban esetlegesen elsajátított, tanult, univerzálisnak tekinthető nyelvi ideológiákról. Emellett praktikus ok volt, hogy a jogi megkötöttségek végett 18. életévüket már betöltött adatközlőkkel dolgozzam. Ezenfelül célszerű volt, hogy hasonló korosztályú csoportokon végezzem el a felmérést, hiszen így kiderülhet, hogy léteznek-e adott korosztályra jellemző nyelvi ideológiák.

Az első vizsgált közösség egy megyeszékhely zömében fiú (elektrotechnikus és fotográfus OKJ-s képzésben részt vevő) osztálya lett. Az ő esetükben az adatgyűjtés 2014 tavaszán valósult meg. A kérdőív kitöltetése és az interjú között három hét telt el. A második gyakorlatközösség egy budapesti jogászhallgatókból álló nemileg vegyes csoport, míg a harmadik egy szintén vidéki, nagyrészt lányokból álló (ápolónak tanuló) osztály lett. Utóbbi kettő esetében az adatgyűjtés 2014 őszén zajlott, esetükben azonban a kérdőív kitöltésénél nem voltam ott személyesen, hanem egy internetes felületre feltöltött teszt formájában valósítottam meg az adatlekérdezést.

4. Az adatelemzés

Jelen dolgozatban az esettanulmányom egy részletét mutatom be – az interjúkhoz kapcsolódó két főbb tematikus blokkot (a nyelv romlásának gondolatát és a magyar nyelv egyediségét) választottam ki, amelyekkel egyrészről tipikus obszcenitáshoz kötődő nyelvi ideológiák elemzését hajtom végre, másrészt a nyelvi ideológiák működésének egy-egy aspektusára fogok rámutatni.

4.1. A nyelvromlás

Ahogy Kiss Jenő tanulmányában rámutat, a nyelvi tevékenységet folytatók kollektív tudatában jelen van a nyelvromlás eszménye, amely a nyelv olyan változásait jelenti, amelyeket a laikusok veszélyesnek találnak a nyelv tekintetében.[15] Ennek egyik eleme lehet a szlengesedésen túl „a közbeszéd durvulása, a vulgáris, sőt alpári kifejezések nyilvános használata".[16] Persze ez nem a nyelv romlása nyelvtudományi értelemben, hanem a nyelvközösség bizonyos tagjai számára zavaró nyelvhasználat. A romlás fogalma azt feltételezi, illetőleg azt az ideológiát implikálja, miszerint a múltban létezett a magyar nyelvnek, a nyelvi tevékenységnek egy jobb változata, amely esztétikailag értékesebb volt, s funkcióját is megfelelőbben látta el. Habár a *nyelvromlás* szó így nem is explikálódott az interjúkban, az obszcenitások témaköre kapcsán is előkerült az a gondolat, miszerint a magyar nyelvben negatív folyamatok zajlanak, zajlottak le.

[15] Kıss Jenő, *Nyelvromlás?,* Magyar Nyelv, 2011/1. 9–20.

[16] *Uo.*, 10.

(1)[17]

42	1A[18]	*Há:t* (.) *nem tudom,* (.) *régebben talán még nem is káromkodtak annyit, mint mostanában.*
43	1B	*Nem,* (.) *régebben ez* [ti. a „fűzfán fütyülő rézangyalát"] *volt a káromkodás.*
44	1C	*Igen.*
45	1A	*Hát ez az. Ahhoz képest, amik most vannak, azok nem is* (..) *az már nem is beszéd* (.) [*vagy*
46	1C	*Régen*] *elnyújtották, hosszan mondtak finom szavakat,* (.) *most meg tömören kimondják a lényeget.*
47	1B	*Most már nem olyan burkolt.*
48	1C	*Így van.*

Az (1) részlet első adatközlője azt a vélekedést fogalmazza meg, hogy korábban, vagyis a korábbi generációk nyelvhasználói kevesebb obszcenitást alkalmaztak, mint a maiak. Ez az ideológia egyből dekonstruálódik a diskurzusban azzal, hogy a második interjúalany megközelítésében mást jelenthetett a káromkodás a korábbiaknak. Ezt az első elfogadja, s továbbépíti azzal, hogy a ma használt kifejezéseket „*már nem is beszéd*"-ként nevezi meg. A diskurzus ideológiáján részben módosít a harmadik adatközlő, aki szerint az obszcenitás növekedése mint a lényeg tömör kimondása egyértelműen negatív változásként fogalmazódik meg.

A (2) ugyanazon interjú későbbi részlete, ahol a párbeszéd visszatér ugyanehhez a gondolatmenethez.

(2)

162	1C	*Régebben ugye még nem kezdődtek el,* (…) *ugye voltak ezek a rézfán fütyülő rézangyalát meg hasonlók, aztán elkezdett jönni ez a kurvaanyázós időszak* (.) *akkor az újnak számított ebből lett egy divatszerűség.*

[17] Saját lejegyzési rendszeremet Boronkai Dóra javaslatai alapján alakítottam ki (Boronkai Dóra, *Bevezetés a társalgáselemzésbe,* Bp., Ad Librum Kft., 2009). Az idézett interjúrészletek első oszlopában a félkövér betűvel szedett számok az aktuális interjú fordulójának számát jelölik, melyben elhangzott a megnyilatkozás. A második oszlopban a megnyilatkozó található: a szám az interjúnak a számát jelöli, míg a betű az interjúalany betűjele adott interjúban. Az IV kód az interjúvezető fordulóit jelöli. A kurzivált rész a konkrét nyelvi adat. (.) jellel jelöljük a szünetet, mértékét a pontok száma mutatja: így lehet (.), (..) vagy (…). A kettőspont az elnyújtott fonémákat jelzi. A szögletes zárójel jelöli, ha egyszerre beszélnek az interjúalanyok. Az elkülönülő szintaktikai egységeket ponttal, illetve vesszővel választottam el a könnyebb olvashatóság érdekében.

[18] 1: elektrotechnikusi és fotográfusi OKJ-s osztály; 1A: 19 éves férfi, 1B: 20 éves férfi, 1C: 18 éves férfi.

163 1A *Ez majd benn lesz a töriatlaszba, hogy lett egy kurvaanyázós korszak.* [nevetnek]

164 1C *Így van.* [nevet] *Ami megmaradt* (..) *az 1980-as évek környékén talán* (..) *bejött ez. És* (.) *ugye manapság mindenki használja.*

165 IV *Miért jött be?*

166 1C *Hát* (..) *úgy ahogy bejött a divat. Sokak nem követik a divatot, de viszont ők is hordanak ruhát. És sokszor nem is tud már másmilyen ruhát venni, csak az elmúlt időszak divatából kihasználódott ruhákat. Így valamennyire ragad rá* (.) *felvesz mind divatból* (.) *egyéniségéhez építi és így elkezd használni ilyen szavakat is.*

A (2)-ben újra megfogalmazódik az obszcenitások megkülönböztetése. Az 1C interjúalany egy anticipációs megakadásjelenséggel[19] a magyar nyelvközösség korábbi tagjai által használt káromkodásokat *rézfán fütyülő rézangyalát* típusúnak nevezi, míg megkonstruál egy olyan narratívát is, melyben az 1980-as évektől datálja a *kurvaanyázós időszak*ot. A 164-es fordulóban két ideológiát is létrehoz: egyfelől hogy mindenki él obszcenitással, másfelől hogy ez a jelenség a magyar nyelvbe *bejött*, korábban nem volt része. Az 1A adatközlő a 163. fordulóban megfogalmazott ironikus megjegyzése magában foglalja az ideológiával való azonosulást is. Ezt követően egy olyan gondolatot is explikál, melyben az obszcén stílusválasztásokat a divathoz hasonlítja. Létrejön egy olyan ideológia, amely egyfajta legitimációt ad a megnyilatkozó nyelvi tevékenységének. A divattal (a szó itt ˝öltözködési divat˝ értelemben jelenik meg) mindenki azonosul az adatközlő szerint, mert az üzletek kínálata miatt nem tud másképp tenni – és az „*ilyen szavak*", obszcenitások használata is olyan, mint a ruhák viselete, tehát szükségszerű. Az obszcenitások divatként való értelmezése a 166. fordulóban azonban már nem feltétlenül a nyelv romlását megjelenítő ideológia, hiszen a különböző divatjelenségek sosem állandóak, és nem valamilyen múltban lévő tökéletes állapot elromlott változatai.

Mindegyik közösség interjúiban megjelent az a narratíva, amelyben egy fiatalabb gyereket hallottak olyan obszcénül beszélni, ahogyan ők nem kommunikáltak abban a korban. Erre ad példát a (3) és a (4) részlet.

[19] Az anticipációs megakadás-jelenség pszicholingvisztikai fogalom, amely olyan beszédprodukciós hibát jelöl, amely során valamely nyelvi elem korábban jelenik meg a beszédben. (Vö. Gósy Mária, *Pszicholingvisztika,* Bp., Osiris, 2005. 73–80.)

(3)

398 3C[20] *Nekem az a kép ugrik be, amikor megyek haza a: blaha lujza téren a: lakásomba,* (.) *és a kis kétéves hároméves kislány így nem tud mást ordibálni utánam, mint hogy baszd meg a kurva anyád, adjál pénzt. És ez szerintem alapból neveltetés, mert szerencsétlen ezt hallja otthon. Akkor mi mást mondjon? Szóval igen, szerintem vannak olyan társadalmi csoportok, akik teljesen máshogy értékelik mint mi.*

399 IV *És ha ezt máshogy fogalmazta volna meg, akkor adtál volna neki pénzt?*

400 3C *Nem. Nem de* (…) *megbotránkoztam rajta nagyon, hogy egy két-három éves kislány ö: ilyet ordít utánam egy cigány kislány. Tehát ilyet egy fehér kislány nem nem.*

401 3A *Roma.*

402 3D *Na hát akkor már meg is érkeztünk a rasszizmushoz.* [nevetnek]

A (3)-ban egy olyan narratívába ágyazza az obszcenitást az adatközlő, ahol egy két-három éves lányka kiabált rá a *baszd meg* és a *kurva anyád* kifejezésekkel élve. Az interjúalany ideológiája szerint azért történt ez, mert a megnevezett nyelvhasználó az elsődleges szocializációs környezetében ezt tanulhatta meg. Az interjúvezető kérdését követően az az ideológia is explicitté válik, miszerint ez a cigány származású gyermekekre jellemző, a „fehér" gyermekekre pedig nem.

(4)

31 2B[21] *Azért is én legalábbis nem szeretek nagyon nyilvánosan így izé í bazmeg a folyosón, mert ö: megítélnek azáltal mer szerintem tökre nem kulturált. Tehát az egy olyan öm főleg így most jó hát hülyén hangzik ennyi idősen, hogy a fiatal kiscsajok itt tényleg így mindenféle* (.) [halkan *kurvaanyád*] (.) *az ilyeneket kurjongatnak csak úgy lazán, és és szerintem az nem tudom* (..) *nem* (.) *nem kell. És me tehát megítél szerintem,* (.) *buta az az ember, aki tényleg ennyire ö: nagyon sokat káromkodik, és így a folyosón ezt ordibálja, meg így beszél a másikkal folyamatosan, és ö: én például a kurvaanyázást, azt nagyon arra*

[20] 3: jogászhallgató csoport; 3A: 21 éves férfi, 3B: 22 éves férfi, 3C: 21 éves nő, 3D: 21 éves férfi.

[21] 2: ápolói OKJ-s osztály; 2A: 20 éves nő, 2B: 21 éves nő, 2C: 21 éves nő.

nagyon allergiás vagyok, és nagyon néha így kicsúszik egy ilyen anyád de egyébként nem. Tehát mer hiába nem úgy gondolja az ember, ne (.) *az anyukákat hagyjuk ki ebből. Tehát* [nevet] *nem tehetek róla, hogy az a gyerek hülye.*

A (4)-ben az előző részlettel ellentétben nem a neveltetéshez és származáshoz köti az obszcén nyelvhasználat meglétét, hanem az eleve adott mentális képességekhez: „*buta az az ember aki tényleg ennyire ö: nagyon sokat káromkodik*". Ebben az interjúban is jelen van mögöttesen egy olyan ideológia, miszerint az adatközlő jelenének nyelvhasználata kevésbé lenne értékes, mint a múlté, amikor ő volt olyan idős, mint a megnevezettek.

Az idézett interjúrészletek érdekessége a nyelv és a nyelvhasználók nyelvi teljesítménybéli romlásának megfogalmazásán túl az, hogy az adatközlők saját magukat egy olyan önmegfigyelői nézőpontban láttatják, melyben mások nyelvi tevékenysége mindig kevésbé értékes. Ezenkívül azt is érdemes leszögezni, hogy a romlás metaforája egyben annak is a kifejeződése, miszerint az obszcenitások egyértelműen negatív nyelvi jelenségek lennének. Ennek némiképp ellentmondanak a magyar nyelv egyediségéről szóló tematikus blokkban megfogalmazott ideológiák.

4.2. A magyar nyelv egyedisége

Az interjúk során mindegyik gyakorlatközösségnél megfogalmazódott egy olyan ideológia, miszerint a magyar nyelv értékesebb lenne a többinél az obszcén kifejezések minősége és mennyisége alapján egyaránt.

(5)

178	1C	*Azért a magyar egy olyan nyelv,* (.) *ahol nem minden a szó. Sokszor egy szóban sokkal több információt rejt maga a hangsúly és a* [*hangerő.*
179	1B	*Meg a*] *magyar nyelv olyan szép, hogy nekünk van a legtöbb trágár szavunk.*
180	1C	*Jó* (.) *hát igen* (...)
181	1B	*Mi tudjuk a legjobban kifejezni magunkat.*
182	1C	*Ez biztos.*

Az (5) részletben először azt fogalmazza meg az 1B interjúalany, hogy a magyar nyelvközösségnek van a legtöbb trágár szava, s ez az ő narratívájában a magyar nyelv szépségeként értelmeződik. Az 1C adatközlő 178-as fordulóban adott

megnyilatkozása miatt explikálódott ez az ideológia, ahol arra utalt, hogy a magyar nyelv más nyelvektől eltérő lenne, mert a hangsúly és a hangerő is információkat hordoz. A 181-es fordulóban a magyar nyelv egyediségére vonatkozó nyelvi ideológia tovább konstruálódik, miszerint mi – azaz a magyar nyelv használói, amelybe inkluzív módon beleértődnek az interjúalanyok és az interjúvezető is – tudjuk a legjobban kifejezni magunkat. Az (5) interjúrészlet azért is fontos, mert rámutat az ideológiaépítés egy sajátosságára, mivel a metanyelvi diskurzus témája az obszcenitások körül forog, az egyediséget, szépséget megfogalmazó ideológia azonban áttevődik az egész nyelvre, és annak használóira, ezzel megadva az obszcén nyelvi tevékenység legitimációját.

(6)

130	2A	*Ö: én úgy tudom, ez nem biztos, hogy igaz, de: hogy a magyar emberek azok nagyon jól tudnak káromkodni, és ö:* [2C nevet] *és ö nagyon sok csúnya szavuk van, mer például a németeknek talán a hülye, meg a nem tudom, az állat, meg a szar, meg az ilyenek vannak, mint káromkodás szintjén, és hát nekünk magyaroknak meg hát eléggé bő a káromkodásunk.*
131	2B	*De ez ez minden tehát* (..) *tehát a a magyar nyelv az egy nagyon bő szókincsű a többi nyelvhez képest. És akkor például a németnek a káromkodásnak ott van a sájsze* [Scheiße], *és akkor az lehet picsába, izé meg minden a szartól elkezdve minden, már bocsánat, de az valami öt-hat féle dolgot ö: foglal magába. Tehát az nem csak a káromkodás szintjén nyilvánul meg hanem ö: ugye a: szinonimákban is például.*

Az (6) részletben hasonlóan történik az ideológiaképzés, mint az (5)-ben. Azt fejtegeti a 2A interjúalany, hogy a magyar nyelvközösség tagjai „*jól*" tudnak káromkodni, és hogy nagyon sok csúnya szó van a szókincsükben. A „*jól*" kifejezés valószínűleg itt mennyiségre és választékosságra vonatkozik. Ezt az ideológiát fűzi tovább a másik interjúalany, aki szerint ez nem csak az obszcenitásra vonatkozik – azt fogalmazza meg, hogy a magyar nyelv szókincse terjedelmesebb a világ többi nyelvéhez viszonyítva. Erre példaként a német nyelvet hozza fel; ebben a narratívában a *Scheiße* lexéma több jelentéssel is bír, a magyar nyelv értéke pedig így abban rejlik, hogy azt a jelentésmezőt öt-hat különböző szóval fedi le.

(7)

194	3B	*Jó meg a magyar nyelvben annyi ilyen rejtelem rejtőzik, hogy ilyen tényleg e e:gy csomó szórakoztató káromkodás lehet, meg van, amivel tényleg színesebbé lehet tenni a beszédet, nem azt mondom, hogy szebbé vagy kulturáltabbá, hanem színesebbé. Nem mint az angol, hogy van a fákk* [fuck] *és a siten* [shit] *kívül semmi nincs. Itt aztán tényleg lehet.*
195	3D	*A magyarban huszonhatféleképpen el lehet küldeni a másikat.*
196	3B	*Meg annyi lehetőségünk van erre, hogy különféle módon kifejezzük magunkat kevésbé szalonképesen, hogy szinte adja magát. De szinte már ha csak tényleg csak a bazmeget és a kurvát használjuk, és ennek a különféle variációit, az fantáziahiányra utal.* [nevetnek] *Nem, én nem azt mondom, hogy* [*jó*
197	3A	*Tehát*] *választékosan kell káromkodni.* [nevetnek]
198	3B	*Én nem azt mondom nem azt mondom, hogy jó, ellenben azt is lehet valahogy úgy megoldani, hogy* (.) *ez nem feltétlenül von le a beszéd értékéből. Mer ö tényleg üm lehet ezt csűrni-csavarni úgy a szót, hogy* (.) *szórakoztató legyen. Főleg itt a magyarba.*

A (7) interjúrészletben a (6)-hoz hasonlóan a magyar nyelv egy másikhoz történő hasonlítása történik meg. A 3B adatközlő a 194-es fordulóban megfogalmaz egy olyan ideológiát, miszerint az angol nyelvben csak a *fuck* és a *shit* szavak hatnak obszcénként, a magyar káromkodásokat azonban sokkal színesebbé lehet tenni, amelyek még szórakoztatóak is. A 196-os fordulóban ezt a gondolatot azzal fűzi tovább, hogy a magyar anyanyelvűek számára a nem szalonképes nyelvhasználat szinte természetes, elképzelése szerint az obszcenitások a *bazmeg* és a *kurva* szavakra való korlátozódása a megnyilatkozó fantáziahiányát feltételezik. A 198-as fordulóban ideológiáját újra megerősíti azzal, hogy a korábban elmondottakat kifejezetten a magyar nyelvre tartja igaznak.

E blokk összegzéseként érdemes elmondani, hogy jelen kutatás közösségeiben a magyar nyelv egyediségének egyik elemeként az obszcenitások mennyiségi és minőségi előrehaladottságát tartják más nyelvekhez képest azzal az ellentmondással együtt, hogy az interjú más részeiben a káromkodások egyaránt valamilyen végletesen rossz, kerülendő nyelvi formaként jelennek meg. Az (5) és a (6) interjúrészletek az előbbi, míg az (7) elsősorban utóbbira szolgáltak példaként. Közös vonásnak tűnik, hogy az obszcén megnyilvánulások milyenségéből kiinduló ideológiateremtés sokszor áttevődik a magyar nyelv többi elemének

egyediségére vonatkozó gondolatokra is, illetve az is, hogy ezt alátámasztandó a narratívában egy másik, nem anyanyelvi szinten beszélt nyelv jelenik meg.

5. Összegzés

Dolgozatom eredményeinek rövid összefoglalásaként fontos megemlíteni, hogy a kutatás három, fiatal felnőtteket magában foglaló gyakorlatközösség nyelvi ideológiáinak vizsgálatát tűzte ki célul, e tanulmány pedig a vizsgálat két tematikus blokkját dolgozta fel.

E rövid szöveg két sajátosságra hívja fel a figyelmet a nyelvi ideológiák működése kapcsán. A nyelvi ideológiák aktuális diskurzusokban konstruálódnak meg, de sokszor az azokban való előrehaladáskor dekonstruálódnak is. Ennek értelmében az ideológiák nem egzaktak, eleve adottak, stabilak vagy állandóak, hanem a diszkurzív közegben dinamikusan változhatnak.

A másik kiemelendő dolog, hogy a nyelvi tevékenységet végző személy nyelvi ideológiái ellentmondásosak is lehetnek. Egyfelől a vizsgált közösségekben elfogadott a nyelv valamilyen romlásának a gondolata, amit az obszcenitásról szóló metanyelvi diskurzus aktivál. Ennek ellenére a káromkodások a magyar nyelv egyediségeként és szépségeként értelmeződtek az interjúkban, ami arra is rámutat, hogy az eltérő nyelvi értékrend és gyakorlat ütközésekor a nyelvhasználók saját nyelvi tevékenységük legitimálására új nyelvi ideológiákat hoznak létre.

Bibliográfia

Bodó Csanád, *„Hamarabb, mikor kicsike, oláhul, aztán magyarul" (A nyelvi szocializáció mintái moldvai kétnyelvű beszélőközösségekben) = Nyelvideológiák, attitűdök és sztereotípiák. 15. Élőnyelvi Konferencia,* szerk. Borbély Anna, Vančoné Kremmer Ildikó, Hattyár Helga, Bp., Tinta, 2009.

Bodó Csanád, *Szabó Tamás Péter: „Kirakunk táblákat, hogy csúnyán beszélni tilos." A javítás mint gyakorlat és mint téma diákok és tanáraik metanyelvében,* Anyanyelv-pedagógia, 2013/4. (http://www.anyanyelv-pedagogia.hu/cikkek.php?id=485) [A letöltés dátuma 2014. 10. 30. 12:23]

Domonkosi Ágnes, *A nyelvi agresszió szerepe a személyközi viszonylatokban = Az agressziókutatásról interdiszciplináris keretben*, szerk. Zimányi Árpád, Eger, EKF Líceum Kiadó, 2008. 51–58.

Gósy Mária, *Pszicholingvisztika,* Bp., Osiris, 2005.

Kathryn A. Woolard, Bambi B. Schieffelin, *Language Ideology*, Annual Review of Anthropology 23(1994). 55–82.

Kiss Jenő, *Nyelvromlás?*, Magyar Nyelv, 2011/1. 9–20.

Language Ideologies. Practise and Theory, eds. Bambi B. Schieffelin, Kathryn A. Woolard, Paul V. Kroskrity, New York–Oxford, Oxford University Press, 1998.

Lanstyák István, *Nyelvhelyesség és nyelvi ideológia = Hungarológia a szlovák kultúra kontextusában,* szerk. Beke Zsolt, Lanstyák István, Misad Katalin, Pozsony/Bratislava, Stimul, 2010. 117–145.

Lukas D. Tsitsipis, *Implicit linguistic ideology and the erasure of Arvanitika (Greek-Albanian) discourse*, Journal of Pragmatics, 35(2003). 539–558.

Nyelvi mítoszok, ideológiák, nyelvpolitika és nyelvi emberi jogok Közép-Európában elméletben és gyakorlatban. A 16. Élőnyelvi Konferencia előadásai, szerk. Hires-László Kornélia, Karmacsi Zoltán, Márku Anita, Bp. – Beregszász, Tinta, 2011.

Nyelvideológiák, attitűdök és sztereotípiák. 15. Élőnyelvi Konferencia, szerk. Borbély Anna, Vančoné Kremmer Ildikó, Hattyár Helga, Bp., Tinta, 2009.

Penelope Eckert, *Three Waves of Variation Study: The Emergence of Meaning in the Study of Sociolingustic Variation*, Annual Review of Anthropology, 41(2012). 87–100.

Petteri Laihonen, *A nyelvideológiák elmélete és használhatósága a magyar nyelvvel kapcsolatos kutatásokban = Nyelvi mítoszok, ideológiák, nyelvpolitika és nyelvi emberi jogok Közép-Európában elméletben és gyakorlatban. A 16. Élőnyelvi Konferencia előadásai,* szerk. Hires-László Kornélia, Karmacsi Zoltán, Márku Anita, Bp.–Beregszász, Tinta, 2011. 22–29.

Susan Gal, *Language Ideologies and Linguistic Diversity: Where Culture Meets Power = A magyar nyelv idegenben,* szerk. Keresztes László, Maticsák Sándor, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2002. 197–204.

Szabó Tamás Péter, *„Kirakunk táblákat, hogy csúnyán beszélni tilos". A javítás mint gyakorlat és mint téma diákok és tanáraik metanyelvében.* Dunaszerdahely, Gramma Kiadó, 2012.

Vasová Kinga, *Verbális agresszió a középiskolások körében,* Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények 6(2011). 239–247.

Viola Beáta

A NYELV A MARKETING SZOLGÁLATÁBAN

Cikkszerű reklámok nyelvi vizsgálata

1. Bevezetés

A reklámok világában nagy a versengés a fogyasztók figyelméért.[1] Mindenütt körülvesznek bennünket, és nagy részükről tudomást sem veszünk.[2] A reklámszakemberek ezért alakítanak ki folyamatosan új reklámstratégiákat, amelyek az infotainment elvén működnek. Az *information* és *entertainment* szavakból származó fogalom arra utal, hogy egy tartalom (adott esetben reklám) egyszerre szórakoztat és informál. Egy reklám a szórakoztatással tudja rávenni a fogyasztót, hogy foglalkozzon vele, és közben észrevétlenül informálja valamilyen termékről vagy szolgáltatásról.

Jelen kutatás az infotainment stratégiáját követő reklámokon belül a nyomtatott sajtóban megjelenő reklámokra irányul. A reklámnyelvészet[3] korábban foglalkozott ugyan sajtóreklámokkal, de csak olyanokkal, amelyek egészen más stratégiákat követtek. Nem tartalmaztak történetelemet, nem akartak szórakoztatni, a figyelemfelkeltés volt a fő céljuk. Az ilyen típusú reklámokban nagy szerepe van többek között a szókincsnek, a mondatfajtáknak. Az infotainment körébe tartozó reklámoknál azonban a pragmatikai szempontok a hangsúlyosabbak. Ezért tartom fontosnak és időszerűnek az infotainment elvét követő sajtóreklámok vizsgálatát, amelyeket dolgozatomban cikkszerű reklámoknak nevezek.

Ezzel az elnevezéssel utalok arra, hogy a nyomtatott sajtóban megjelenő reklámok egyik módszere a szórakoztatás és reklám mivoltuk eltitkolása, emiatt a sajtócikkekre hasonlítanak. Dolgozatomban megvizsgálom azokat az eszközöket,

---

[1] A reklámtermékekre vagy eszmékre vonatkozó, azonosítható szponzoroktól származó, meggyőző információk fizetett, nonperszonális kommunikációja. Ld. Róka Jolán, *Kommunikációtan. Fejezetek a kommunikáció elméletéből és gyakorlatából*, Budapest, Századvég Kiadó, 2005. 62–96.

[2] Sas István, *Reklám és pszichológia,* Budapest, Kommunikációs Akadémia Könyvtár 2007. 108.

[3] Ld. Árvay 2003, Árvay 2007, Bártházi 2008, Dyer 2008, Jakusné 2005, Janich 2010.

amelyekkel a cikkszerű reklám eléri, hogy hasonlítson a szerkesztői tartalomra. Ezt követően a cikkszerű reklámok közül a narrációra épülő reklámok csoportját vizsgálom, és bemutatom, hogyan és miért használ narratív struktúrát ezen szövegek egy része.

2. A korpusz

Korpuszomat képezi a Story, a Best és a Nők Lapja újságok 2013-as évfolyamának minden olyan szöveges reklámja, amely legalább öt mondatnyi összefüggő szöveget tartalmaz. Így megközelítőleg száz darab cikkszerű reklám gyűlt össze. A nagyobb korpuszon belül elkülönítettem a narrációra épülő reklámszövegeket. Így kaptam egy kisebb, 16 elemből álló korpuszt, amelynek elemeit narratív reklámoknak nevezem. A vizsgálatot ezen a kisebb korpuszon végeztem el.

3. A cikkszerű reklámok

Ebben a fejezetben körüljárom, miért nevezhetők a sajtóban megjelenő, hosszabb összefüggő szöveget tartalmazó reklámok cikkszerű reklámoknak; kitérek arra, hogy tartalmilag milyen sajtóműfaji jegyek jelennek meg bennük, majd megvizsgálom, hogy elrendezésükben, megjelenésükben milyen formákat vesznek át az újságcikkektől. Emellett foglalkozom a sajtócikkekhez hasonló tipográfiai jegyek használatával is.

3.1. Sajtóműfaji jegyek a cikkszerű reklámokban

A korpusznak mintegy felét teszik ki az olyan reklámszövegek, amelyek a riport vagy az interjú műfajához sorolhatók. Riport jegyeit[4] mutatja az alábbi példa:

Hosszan tartó száraz köhögés, súlyos légúti betegségek, fulladásos rohamok – ez keseríti meg sok kisgyerek, köztük Marci mindennapjait is. Az asztmára való hajlama már korán, az óvodába kerülése után kiderült. Marcinál számítani lehetett erre, hiszen mind édesanyja, mind édesapja családjában van asztmás beteg. – Már az első télen azt tanácsolta az orvosunk, hogy próbáljuk ki a Salvus gyógyvizet. (…) – emlékezett vissza Tímea, Marci édesanyja.

A szövegből az oknyomozó, tényfeltáró műfajnak megfelelően értesülünk a főszereplő családi viszonyairól, a történet előzményeiről, az időviszonyokról.

Az interjú ennél is jobb hatáskeltő eszköz, hiszen itt a kérdések és válaszok nyomtatásban való elválasztása az első pillanattól azt sugallja, hogy szerkesztői tartalomról van szó, mint az alábbi példában is:

[4] Szirmai Éva, *A sajtóműfajok elmélete,* Szeged, JGYF Kiadó, 2005.

– Ötödször autóztál a Coop Rallyn. Nem fárasztó?

– Á, dehogy! Fontos a demonstráció! Óriási figyelemfelhívó ereje van, három napig a minőségi, hazánkban előállított élelmiszerekről beszél mindenki. Tudod, nem mindenki gondol arra, jobb, ami itt terem, ami itt készül, mert nem veszít vitamint, nem kell tartósítani, mert helyi, erre a klímára való.

Ahogy erre a példára is, az ilyen reklámszövegek szinte mindegyikére jellemző, hogy a kérdések és válaszok tartalmukban egyáltalán nem függenek össze, és nincs közük az interjúhoz, csak közvetítik a reklámtartalmat.

A korpusz mintegy egynegyedét teszik ki a kis- és nagyinformáció[5] sajtóműfaji jegyeit hordozó reklámok. Ezek szakszavakat és tudományos nyelvet használnak, és lehetőleg egy „szakembert" is megszólaltatnak, hogy hitelesnek tűnjenek:

Újkeletű felfedezés, hogy a K2-vitamin rendkívül fontos a kalcium hatékony csontba épüléséhez, és emellett akadályozza a kalcium érfalakon való lerakódását – mondja dr. Bors Katalin, reumatológus főorvos. – A K2-vitamin kétféle módon javítja a csontok állapotát: egyrészt fokozza az új csont képződését, másrészt akadályozza a csontbontó sejtek túlzott képződését.

A korpuszban talált reklámok harmadik része nem sorolható be egyértelműen valamely sajtóműfajba, a fentieken kívül leggyakrabban a tárca és glossza jellemzői keverednek bennük.

A sajtócikkek formai, elrendezésben megmutatkozó tulajdonságai közül a cikkszerű reklámokra a cím és a lead megjelenése a legjellemzőbb – a korpuszbeli cikkszerű reklámok több mint felében fordult elő. De sok példát találni keretes szerkesztésre, képaláírásra, alcímre, fejlécbe írt kiemelt mondat megjelenésére is. A már idézett K2-vitamin egész oldalas reklámszövegét például hat alcím tagolta részekre és tette átláthatóbbá.

3.2. Tipográfia

A tipográfia szerepe a cikkszerű reklámok esetében különbözik a régebbi típusú hirdetésekétől. Azok igyekeztek minél jobban elkülönülni a szerkesztői tartalomtól és az ott található többi reklámtól, hogy felhívják magukra a figyelmet, és az olvasók elolvassák őket. Ezért általában változatos betűtípusokat és betűszíneket, nagyméretű betűket használtak, de a bennük található képek már önmagukban is figyelemfelkeltőek voltak.

A cikkszerű reklámok egészen máshogy használják a tipográfiai eszközöket. Szintén fel kell kelteniük a figyelmet, hogy felfigyeljen rájuk az olvasó. De nem

[5] A kis- és nagyinformáció a tájékoztató műfajcsaládhoz tartozik, akár a hír, de a hírek alapját képező négy kérdés megválaszolásán túl a következmények, összefüggések, körülmények ábrázolására is hagy teret.

célszerű sokkal harsányabbnak lenniük a szerkesztői tartalomnál, hiszen akkor első pillantásra nyilvánvalóvá válik, hogy reklámról van szó, és a fogyasztó továbblapoz. A cikkszerű reklám érdeke, hogy minél jobban hasonlítson a szerkesztői tartalomhoz a tipográfiai jegyek terén is.

A figyelemfelkeltés mellett a másik szempont a jó olvashatóság. Egy hosszabb szöveg esetén nem mindegy, milyen gyorsan olvassa el és dolgozza fel az olvasó az információkat. A hasonlóság és a jó olvashatóság terén három fontos tényező játszik szerepet: a negatív nyomás (sötét alapon világos betűk) használata vagy mellőzése, a kapitális betűk használata vagy mellőzése és a betűtípus. A negatív nyomás és a kapitális betűk a figyelemfelkeltés eszközei, ezért a korábbi típusú reklámok nagyon kedvelték ezeket a megoldásokat. A cikkszerű reklámok nagy része azonban hosszabb összefüggő szöveget tartalmaz, és a negatívan nyomtatott, valamint a kapitális betűk lassítják az olvasást, nehezítik a befogadást. A legcélszerűbb tehát olyan mértékben használni e két eszközt, amilyen mértékben a sajtócikk is teszi.

A korpuszban vizsgált cikkszerű reklámok megfelelően éltek a negatív nyomással és a kapitális betűkkel. Főleg a leadben és a címben, esetleg a törzsszöveget tagoló alcímekben, illetve keretesekben találtam példákat e két eszköz használatára. A már említett K2-vitamin reklámban az alcímek kapitális betűket használnak, és egy negatív nyomással kiemelt keretes *(Új korszakot nyit a K2-vitamin)* ragadja meg a figyelmet, de a törzsszöveg normál betűkkel van nyomtatva, hogy az olvasást segítse.

A betűtípusok közül harmonikus képet nyújt a talpatlan betűtípus, így rövid szövegek esetén jó választás, de nyomtatásban egyelőre még a talpas betűtípust olvassuk könnyebben, mert ezt szoktuk meg. A serif betűtípus „talpacskái", a vonalkontraszt vezeti a tekintetet a horizontális tengely mentén, folytonosságot kölcsönöz a szövegnek.[6] (Bár előreláthatólag ez meg fog változni, hiszen az internetes oldalak, hírportálok szövegei már nagyrészt talpatlan betűtípust használnak, és a szemünk erre fog átszokni.)

Akárcsak a negatív nyomást és a kapitális betűt, a talpatlan betűtípust is megfelelő arányban és helyen használja a cikkszerű reklám. Címben, leadben és keretesben[7] fordul elő talpatlan betűtípus, a törzsszövegben pedig az olvasást segítő talpas betűtípus található.

---

[6] Szirmai Éva, *A sajtóműfajok elmélete,* Szeged, JGYF Kiadó, 2005. 38.

[7] A törzsszövegtől kerettel leválasztott, gyakran másféle nyomtatással vagy színnel kiemelt, a törzsszöveg témájához kapcsolódó rövid szöveg.

Mindezeket átfogó és legfontosabb szempont pedig, hogy mennyire hasonlít a cikkszerű reklám tipográfiailag az ugyanabban az újságban megjelenő szerkesztői tartalomra. Ez egyrészt jogi kérdés, hiszen a reklámot meg kell különböztetni (X) jellel, promóció, hirdetés vagy egyéb felirattal, vagy megjelenésbeli (többek között tipográfiai) elkülönüléssel.[8] A hasonlóság vagy különbözőség attól is függ, mennyi pénzt fordít a reklámozó a hirdetésre. Vannak olyan reklámok, amelyek több újságban is megjelennek változatlanul. Ez kevesebb tervezést igényel, ezáltal olcsóbb. Így azonban nyilván jobban elüt a cikkszerű reklám külleme az újság tipográfiájától. Harmadik szempont a tipográfiai egyezésnél, mennyire engedi meg egy lap, hogy a reklám a betűtípusát, tördelését, esetleg teljes laptükrét használja. Ilyenkor a reklám kihasználja, hogy az újság, amelyben megjelenik, egy hiteles sajtótermék, melynek hitelessége a benne megjelenő reklámokra is kihat.

Nyolc olyan reklámot találtam, amelyeknek betűtípusa, laptükre, színvilága teljesen megegyezik az újságban megjelenő szerkesztői tartalom betűtípusával, laptükrével és színvilágával. Érdekes lenne megvizsgálni, hogy az ilyen cikkek esetében mikor döbben rá a befogadó, hogy nem cikket, hanem reklámot olvas.

3.3. Színszimbolika

A marketinggel foglalkozó irodalom[9] nagy jelentőséget tulajdonít a színszimbolikának. Ebből a szempontból is elvégeztem az elemzést a cikkszerű reklámokon. Azt találtam azonban, hogy a cikkszerű reklámok esetében nem lényeges szempont a színvilág. Többségük nem akar a színeivel informálni, és burkolt üzeneteket sugallni. Legalábbis olyan szimbolikus üzeneteket nem találtam, mint például a mosógépreklám esetében a fehér és kék szín mint a tisztaság és megtisztulás jelképe, a parfümreklámban a piros mint a szenvedély jelképe és így tovább.

Jellemzően a termék csomagolásának vagy a termék logójának színei jelennek meg a cikkszerű reklámok színvilágában. Ellenpéldaként megemlíthető egy Omega-3 zsírsavat reklámozó cikkszerű reklám sárga keretese és sárga illusztrációja, amely egyértelmű asszociációt kelt magára a termékre, és nem a csomagolására, megjelenésére. Egy kozmetikai szert reklámozó, egész oldalas összeállítás pedig a férfi és női célcsoportot egy hirdetésen belül szólította meg, és ezt a színösszeállítás is jelezte. A lap felső részén nőknek reklámozták a terméket rózsaszín betűkkel, halvány rózsaszín háttérrel, rózsaszín keretessel és nőt ábrázoló illusztrációval. A lap alsó részén pedig ugyanazt a terméket ugyanolyan

[8] *Magyar Reklámetikai Kódex* 5. Cikkely (1), (3).

[9] Móricz–Téglássy 2002, Sas 2012, Virányi 2010.

elrendezéssel és betűtípussal, de kék betűkkel, világoskék háttérrel és férfit ábrázoló illusztrációval férfiaknak ajánlották. Ezeket a példákat leszámítva csak a logó és a csomagolás színeire utaló megoldásokkal találkoztam. Tehát a cikkszerű reklám ezen a téren is inkább a sajtócikkekre akar hasonlítani, ellentétben a korábbi típusú reklámokkal.

4. A narratív reklámok

Az előző részben tartalmi és formai jegyek számbavételével bemutattam, miért nevezem cikkszerű reklámoknak az általam vizsgált, nyomtatott sajtóban megjelenő reklámokat. Ebben a fejezetben nyelvi vizsgálatnak vetem alá a cikkszerű reklámok egy kisebb csoportját, a narratív reklámokat, melyeket a korpuszban 16 reklámszöveg képviselt.

Tátrai Szilárd narrációra épülő szövegekre kidolgozott modelljében.[10] különválasztja a beszédeseményt és az elbeszélt eseményt. Mindkettőben megkülönböztet társas, fizikai (időbeli és térbeli), valamint mentális viszonyokat. Ezek a viszonyok a referenciális központ felől konstruálódnak:

Két barátnőmmel elhatároztuk, hogy a nyári strandszezonra formába hozzuk magunkat. Kisgyermekes anyukák révén, nagymamák, kispapák álltak csatasorba, hogy a kitűzött cél, a tavalyi bikiniforma eléréséért folytatott elszánt harcunkat a maguk módján, 3 x 2 óra szabadidő biztosításával támogassák.

Ebben a példában a beszélő a referenciális központ, hozzá képest konstruálódik meg a nyári strandszezon mint jövő és a tavalyi bikiniforma mint múlt, így alakulnak ki az elbeszélt esemény időviszonyai. (Térbeli viszonyokra ez a részlet nem utal.) A társas viszonyokról is azáltal kapunk információt, hogy a beszélő a szereplőket a saját magához való viszonyával nevezi meg. (A barátnő esetében közvetlenül, a kispapák, nagymamák esetében közvetetten: kiderül a beszélőről, hogy kisgyermekes anyuka, és a nagymamák említésekor a rokonsági viszonyokat a saját gyerekéhez viszonyítja.) A mentális viszonyokra utalhatnak például a *csata*, *harc* szavak, hiszen ezek mutatják, miként tekint kitűzött céljára.

Kutatásom során a fentiek közül a társas és fizikai viszonyokat vizsgáltam.

4.1. Az elbeszélt esemény társas és fizikai viszonyai

A narratív reklámokban az elbeszélt eseményre rendkívül kidolgozott társas és fizikai viszonyok jellemzőek. A feljebb idézett példában felvonul a narrátor két barátnője – közülük az egyikről megtudjuk azt is, hogy Klárinak hívják, és

[10] Tátrai Szilárd, *Bevezetés a pragmatikába,* Budapest, Tinta Kiadó, 2011.

sportos –, a három barátnő férje, a kisgyerekeik, a gyerekek nagyszülei és egy gyógyszerésznő is. Ez a példa jó keresztmetszetet ad az általam vizsgált narratív reklámokról. A 16 narratív reklám közül 15 narrátora nő (ami az újságok célcsoportját tekintve kézenfekvő), és ebből következik, hogy a társas viszonyokat legnagyobb számban barátnők, majd férjek, és végül a reklámhoz elengedhetetlen szakemberek (edző, szakorvos, gyógyszerész, biztosítási tanácsadó stb.) alkotják, illetve a háttérben felsejlenek még a gyerekek és egyéb rokonok, nagyszülők is.

Ezzel a kidolgozottsággal a reklám eléri, hogy az olvasó egy hiteles, valósnak tűnő világban érezze magát a reklám olvasásakor. A bevonódást is segíti a kidolgozottság: minél több történetelem, minél több szereplő színesíti a történetet, annál könnyebb beleélnie magát a befogadónak. A társas viszonyok ugyanakkor igen sematikusak, így az olvasó a saját társas viszonyaira ismerhet bennük, és úgy érzi, hogy a reklámban leírtak vele is megtörténhetnek.

A fizikai viszonyok közül az időviszonyokra szintén a nagyfokú kidolgozottság jellemző. Ezt részben a témájuk indokolja. A korpuszba került reklámok túlnyomó része gyógyszert vagy egyéb egészségügyi készítményt, szolgáltatást reklámoz, és ha terjedelmük engedi, bemutatnak egy egész folyamatot egy tünet jelentkezésétől az elhatalmasodásán át a gyógyszer használata utáni tünetmentes időszakig. Ez magában foglalja az időviszonyok kidolgozottságának szükségességét. De a téma csak az egyik ok, az időviszonyok kidolgozottsága ennél sokkal fontosabb szerepet tölt be a reklámokban, amire később bővebben kitérek.

A legutóbbi példaszövegben az időviszonyokra utaló szavak, kifejezések a következők: *nyári strandszezon, 3 x 2 óra, gyorsan, heti, aztán, zumba órán, közben, óra végén, másnap, után, akkorra már, kislányom születésekor, ismét, azon a héten, a következő héten, az első futás után, megint, hazafelé menet, egy hétig, néhány nap alatt, hamarosan, a kúra végére, egy kis kényszerpihenő után, azóta, mindig, már*. Ez a reklámszöveg 17 mondat terjedelmű, azaz minden mondatban előfordul legalább egy időviszonyra utaló kifejezés!

Különösen feszített ritmusúvá teszik a reklámban ábrázolt történetet a *gyorsan, másnap, már, megint, hamarosan* szavak. Ezek jellegzetesek és gyakoriak: a 16 narratív reklámban az *azonnal, hamar/hamarosan* és *azóta* szavak mindegyike hétszer fordul elő, a *hirtelen* szó pedig háromszor. A fordulatos, tempós cselekmény szintén a bevonódás alapvető feltétele, akárcsak a sok szereplő. Az *azóta* is tipikusnak mondható elem a narratív reklámok esetében, de nem a feszített tempó kialakításában. Ez a szó rendszerint olyan mondatban fordul elő (általában a reklámszöveg végén), amely a termék használata előtti és utáni állapot közti ellentétet érzékelteti.

A térbeli viszonyok a társas viszonyokhoz hasonlóan egyszerre kidolgozottak és sematikusak. Az eddig elemzett reklám több helyszínen játszódik (sportpálya, zumbaóra és patika). Tehát helyszínváltások is szolgálják a fordulatosságot és változatosságot. Az olvasók a helyszínekben is saját térbeli viszonyaikra ismerhetnek: a leggyakoribb reklámbeli helyszínek az otthon, munkahely, kávézó, fitneszterem, patika, rendelő.

Egyetlen cikkszerű reklám játszódik egzotikus helyszínen, egy olaszországi körúton, közelebbről Nápolyban, illetve Capri szigetén. A főszereplők azonban itt is hétköznapi emberek, két barátnő egy turistacsoporttal. Ez a reklám kiszolgálja a fogyasztók távoli, egzotikum iránti vágyát, a hétköznapokból, illetve az átlagemberek közül való kiemelkedés vágyát. A hétköznapi főszereplők egyúttal azt sugallják az olvasóknak, hogy a távoli helyszínek, az egzotikum számukra is elérhetőek.

4.2. A beszédesemény társas és fizikai viszonyai

Amennyire kidolgozottak az elbeszélt esemény társas és fizikai viszonyai, olyannyira kidolgozatlanok ezek a viszonyok a beszédeseményre nézve. A legutóbb elemzett reklámban sem tudjuk meg, hol, mikor és kinek beszél a narrátor. Csak annyit érzékel a befogadó – és ez elmondható az összes, általam vizsgált narratív reklámra – hogy az elbeszélt esemény a beszédeseményhez képest múltbeli történés. A kidolgozatlanság következtében viszont az olvasó kiegészítheti a szituációt egy általa ismert szituációvá, például barátnő beszámolójává egy bizalmas beszélgetés során. Vagy akár saját magának szóló narrációnak is értelmezheti.

Egyetlen példát találtam csak a korpuszban, amelyben volt utalás a beszédesemény társas viszonyaira: ez a reklámszöveg *Anyu* megszólítással kezdődött, és a narrátor végig az édesanyjához beszél:

Anyu, most mesélte a barátnőm, hogy az idei nyaralásra az édesanyja is velük tart. Eddig nem vállalt hosszabb utazást, mert zavarta, hogy a melegben sokat fájó lába egészen megdagadt. Szinte pontosan ugyanúgy, mint neked.

4.3. Referenciális központ

Többféle elbeszélésre található példa a korpuszban: E/1. elbeszélés, E/2. elbeszélés, E/3. elbeszélés és T/1. elbeszélés, amelyek váltakoznak egy reklámszövegen belül is. Az E/1. elbeszélés esetén az elbeszélt esemény és a beszédesemény referenciális központja azonos, így az elbeszélt esemény társas viszonyai vonatkoztathatók a beszédeseményre is. A narratív reklámok körülbelül egyharmada épül E/1. elbeszélésre, fele E/3. elbeszélésre, mint például a fizikai és társas viszonyoknál

idézett reklám is. E/2. elbeszélés a már említett *Anyu* megszólítással kezdődő reklámot jellemzi.

Az E/1. elbeszélést tartom a reklámban a leghatásosabbnak. Egyrészt a hitelesség elvét követik: ha egy személy maga mondja el, hogyan segített neki az adott termék, sokkal jobban hiszünk abban. Nem véletlen, hogy a leghatásosabb reklám, amit minden marketinges, illetve termékforgalmazó el szeretne érni, az, hogy önként ajánlják egymásnak a fogyasztók a terméket. Másrészt az E/1. személyben elbeszélt narratív reklámoknál a beszédesemény és az elbeszélt esemény referenciális központja közös. A beszédeseményre is hatnak az elbeszélt esemény kidolgozott társas térbeli és időviszonyai, és ez segíti a beleélést. S minél kevesebbet változik a referenciális központ, annál inkább bevonódik az olvasó. Ugyanezen okból a legcélszerűbb nem váltogatni az elbeszélési módokat.

A narratív reklámok felében előfordult egyenes idézés. Ekkor a referenciális központ áttevődik a narrátorról az idézett személyre: *Barátai faggatták: mi hiányzik a legjobban Amerikából? Anita azt felelte: „Akad néhány dolog, amit itthon nehéz megszokni, de a legjobban az hiányzik, hogy nem találtam meg a kintihez hasonló egészségbiztosítást.*"

Függő beszédre csak néhány narratív reklámban találtam példát. Ekkor viszont a narrátor marad a referenciális központ, és nem válik referenciális központtá az idézett személy: *Szerinte az is nagyon hasznos a Medicover Family csomagban, hogy a limitált szolgáltatások a család egészére értendők – tehát az veheti igénybe, akinek szüksége van rájuk.* A referenciális központ változatlansága miatt jobban elősegíti az olvasói beleélést ez az idézési forma, mint az egyenes idézés.

T/1. elbeszélésre is találtam példát a narratív reklámok között, de E/1. elbeszéléssel váltakozott. Ebben a reklámban a T/1. hol két személyt jelent, a narrátort és a barátnőjét, hol az egész turistacsoportot, akikkel együtt utaznak.

Egy másik reklám esetében, ahol E/3. elbeszéléssel váltakozott a T/1. elbeszélés, ez utóbbi különösen hatásos: *Végül felkereste a Euromedic Diagnosztika központját, ahol először hasi ultrahang vizsgálatot végeztünk.* Itt a T/1. megnyilatkozás azt sugallja, hogy az említett cég dolgozóit erős együttműködés, csapatszellem, összetartozás-érzés jellemzi.

4.4. Forgatókönyv

Már korábban utaltam arra, hogy a narratív reklámok legtöbbje egy folyamatot mutat be, mint például a nagyszámú gyógyszerreklám a betegség fellépését, a gyógyszer hatását, a gyógyulást, a gyógyult állapotot. Kutatásom során kerestem egy közös forgatókönyvet, amely minden narratív reklámra vonatkoztatható

a témától függetlenül. Végül nem egy, hanem két különböző forgatókönyvet különítettem el, amelynek elemeit az alábbiakban ismertetem.

A narratív reklámok egy tökéletes állapot, legtöbbször idilli családi légkör és sikeres szakmai élet felvázolásával kezdődnek.

Az egyetem elvégzése után Móni szerencsésnek érezte magát, amikor egy multihoz került. Az évek múltak, a ranglétrán is szépen haladt fölfelé. Aztán elérkezett a családalapítás ideje… Mónika kisfia születése után otthon maradt, és hamarosan megszületett a kislánya is. Elképesztően boldog volt. Hát még amikor kiderült, hogy a gyes után visszamehet dolgozni a munkahelyére.

Az idill ábrázolásában a feljebb tárgyalt, kidolgozott társas és térbeli viszonyoknak van kulcsszerepük. Az idillt azonban egy váratlan probléma szakítja meg, egy betegség vagy egy megoldandó feladat (például jellemző „probléma" volt a befektetési vagy biztosítási kérdés). Ezt követően közös elem a forgatókönyvekben a segítség azonnali megjelenése is, méghozzá egy segítő személyében, aki tudja a tökéletes megoldást. Ez a segítő legtöbbször barátnő, esetleg rokon, közeli ismerős vagy szakértő, például orvos, patikus. A segítség gyors érkezését jellegzetes szavak, kifejezések érzékeltetik, mint például:

„***már másnap***", „***egyenesen*** *a sebészeti osztályra került*", „***azonnal*** *felkereste a Medicover honlapját*", „*ő* ***egyből*** *a Medicovert ajánlotta nekünk*", „***hirtelen*** *minden egyszerűvé vált*", „***meglepően gyorsan*** *csökkent a fájdalma*".

E történetelem érvényesüléséhez nagyon fontos az időviszonyok kidolgozottsága. Ezt követően visszaáll az eredeti idilli állapot, legalább egy mondat erejéig vagy hosszabban kifejtve. Itt játszik kulcsszerepet a már említett *azóta*, összesen hét reklámban fordul elő, ha nem is mindenhol a záró idill ábrázolásának részeként, mint ebben a példában: *Anita azóta mosolyogva mondogatja: Végre itthon sem kell fáznom – az egészséget illetőleg sem.*

Tehát a közös forgatókönyv elemei: idill, probléma, gyors megoldás (segítővel), idill visszaállása. Ez a forgatókönyv azonban a 16 narratív reklámnak csupán felére volt jellemző.

A korpuszban található másik nyolc narratív reklámban is megjelent egy forgatókönyv. Ez hasonló volt az említetthez, és itt is kibontakozott egy egységes szüzsé. Ebben a típusban a reklámszöveg azonnal a problémát jelentő helyzet ismertetésével kezdődik. A másik forgatókönyvhöz hasonlóan szintén gyorsan érkezik a segítség, és ugyanúgy egy segítő személyében. Magával a megoldással zárul a reklám, nem követi a visszatérő idilli ábrázolás.

Mindkét forgatókönyvben közös az azonnali megoldás megjelenése. Ez amellett, hogy a termék hatásosságát bizonyítja, ugyanúgy fenntartja a feszültséget,

mint a már korábban elemzett időviszony-kidolgozottság. Az első típusú forgatókönyvre építő narratív reklámokban ráadásul maga a probléma is hirtelen-váratlan lép be a szereplők életébe.

A forgatókönyv részei olyan pragmatikai elemek segítségével jelennek meg, mint a társas, térbeli és időviszonyok kidolgozottsága.

4.5. A narráció szerepe a reklámban

Paul Zak neuroközgazdász a kutatásai során megfigyelte, hogy egy megfelelően felépített történet hallgatása, olvasása vagy nézése közben figyelmünket a történetre összpontosítjuk (fókuszálunk), ezáltal oxitocintermelődés játszódik le a szervezetben. Az oxitocin termelődése következtében pedig egy időre átvesszük a főszereplő érzelmeit, s akár cselekedeteit is leutánozzuk.[11] Egy főszereplővel rendelkező történet hatására több oxitocin termelődik a szervezetben, mint akár egy négyszemközti párbeszéd során. Fontos, hogy elég hosszú ideig tartsa fenn a feszültséget a történet, hogy a fókuszálás is végbemenjen.[12]

A marketingszakemberek a Freytag-piramishoz nyúltak vissza egy megfelelő történetfelépítés érdekében. Gustav Freytag szerint – a korábbi mintákra építve – egy jó történet öt elemből áll: expozíció, bonyodalom, tetőpont, fordulat és kifejlet. Minél több elemet használ fel egy történet a Freytag-piramis cselekményelemei közül, annál hatásosabbnak bizonyul, azaz annál sikeresebben tartja fenn a feszültséget, elősegítve ezzel a kortizol, majd az oxitocintermelődést.[13]

A fentiek megmagyarázzák, miért választja a cikkszerű reklám a narrációt mint befolyásoló eszközt. A narratív reklám által elbeszélt történetben a főszereplő a termék megvásárlásának következtében kerekedik felül valamilyen nehézségen, és pozitív érzelmeinek ábrázolásával zárul a cselekmény. Ha a történet megfelelően van felépítve, és elég jó arányban alkalmazza a Freytag-piramissal ábrázolt cselekményelemeket, az olvasó átveszi a főszereplő pozitív érzelmeit, s ezáltal pozitív asszociációkat kapcsol a termékhez, s nagy valószínűséggel utánozza a főszereplő cselekedeteit, és megvásárolja a terméket.

A Freytag-piramis lehet a közös alapja az előző részben bemutatott két forgatókönyvnek. Az idill az expozíció speciális, reklámra jellemző változata, és általában a bonyodalom a megoldandó probléma. A fordulat itt mindig a segítő

---

[11] Zak, Paul J., *Why Your Brain Loves Good Storytelling.* 2014. http://blogs.hbr.org/2014/10/why-your-brain-loves-good-storytelling/ [2014. 11. 05.]

[12] Zak, Paul J, *i. m.*

[13] Monarth, Harrison, *The Irresistible Power of Storytelling as a Strategic Business Tool*. 2014. http://blogs.hbr.org/2014/03/the-irresistible-power-of-storytelling-as-a-strategic-business-tool/ [2014. 11. 09.]

közbelépésével jön, a végkifejlet pedig ugyancsak az idill bemutatása. A második forgatókönyv csak két elemet használ fel, a bonyodalmat és a fordulópontot.

A dolgozat második felében vizsgált tulajdonságok, a társas, térbeli és időviszonyok kidolgozottsága és a referenciális központ változatlansága a minél tökéletesebb befogadói beleélést szolgálták, hogy elérjék, hogy az imént részletezett folyamatok lejátszódjanak az agyban, és vásárlásra serkentsék az olvasót.

5. Befejezés

Dolgozatomban a sajtóban megjelenő nyomtatott reklámokat vizsgáltam. Ismertettem, milyen tartalmi és formai jegyeket vettek át a szerkesztői tartalmaktól, amelyek alapján cikkszerű reklámnak nevezhetők. Ezután egy kisebb, narratív sémára épülő csoportjukat elhelyeztem egy funkcionális kognitív modellben. Célom az volt, hogy bemutassam, miként használ fel nyelvi eszközöket a reklám egy megfelelően kidolgozott, feszített tempójú és hatásos forgatókönyvre épülő történet megalkotásához.

Jelen kutatáshoz olyan újságokból gyűjtöttem reklámszövegeket, amelyek női fogyasztókat céloztak meg. A jövőben érdemes lenne megvizsgálni, hogy a narratív reklámokban alkalmazott stratégiák férfi, illetve gyermek célcsoport esetében is működnek-e. Különböző célcsoportok körében végzett attitűdvizsgálatok pedig kimutathatnák, hogy a befogadókban milyen hatást váltanak ki a cikkszerű reklámok.

Kutatásomat szeretném kiterjeszteni pedagógiai irányba is. Fontosnak tartom, hogy a diákok megismerjék a reklám működési mechanizmusait, nyelvi és egyéb stratégiáit, hogy dönthessenek a reklámok befogadásáról vagy elutasításáról. Remélem, hogy dolgozatom hozzájárul a tudatosabb reklámértelmezéshez.

Bibliográfia

Árvay Anett, *A manipuláció és a meggyőzés pragmatikája a magyar reklámszövegekben= Általános Nyelvészeti Tanulmányok 20* (2003). 11–35.

Árvay Anett, *Manipulatív érvelés írott reklámokban= Az I. Alkalmazott Nyelvészeti Doktorandusz Konferencia kötete.* Szerk. Váradi Tamás, 2007. 1–11. http://www.nytud.hu/alknyelvdok07/proceedings07/Arvay.pdf [2014. 08. 21.]

Bártházi Eszter, *Manipuláció, valamint manipulációra alkalmas nyelvhasználati eszközök a sajtóreklámokban*, Magyar Nyelv, 104 (2008). 443–463.

Dyer, Gillian, *A reklám nyelve= Szóbeli befolyásolás II. Nyelv és szituáció,* szerk. Síklaki István, Budapest, Typotex, 2008. 287–303.

Jakusné Harmos Éva, *A kereskedelmi és a politikai propaganda nyelvi eszközei,* Magyar Nyelvőr, 129/4 (2005). 419–436.

Janich, Nina, *Werbesprache: ein Arbeitsbuch,* Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2010.

Monarth, Harrison, *The Irresistible Power of Storytelling as a Strategic Business Tool.* 2014. http://blogs.hbr.org/2014/03/the-irresistible-power-of-storytelling-as-a-strategic-business-tool/ [2014. 11. 09.]

Móricz Éva–Téglássy Tamás, *Kreatív tervezés a reklámban,* Budapest, Aula Kiadó, 2002.

Róka Jolán, *Kommunikációtan. Fejezetek a kommunikáció elméletéből és gyakorlatából*, Budapest, Századvég Kiadó, 2005. 62–96.

Sas István, *Reklám és pszichológia a webkorszakban. Upgrade 3.0,* Budapest, Kommunikációs Akadémia Könyvtár, 2012.

Sas István, *Reklám és pszichológia,* Budapest, Kommunikációs Akadémia Könyvtár, 2007.

Szirmai Éva, *A sajtóműfajok elmélete,* Szeged, JGYF Kiadó, 2005.

Tátrai Szilárd, *Bevezetés a pragmatikába,* Budapest, Tinta Kiadó, 2011.

Virányi Péter, *Reklámszociológia,* Budapest, Gondolat Kiadó, 2010.

Zak, Paul J., *Why Your Brain Loves Good Storytelling.*2014. http://blogs.hbr.org/2014/10/why-your-brain-loves-good-storytelling/ [2014. 11. 05.]

Színházi tradíciók

U V

Bagdi Sára

CSAK EGYSZERŰEN!

Szemelvények Eleonora Duse és Suzanne Desprès hazai recepciójából, fókuszban Hevesi Sándor

Hevesi Sándor 1907-ben távozik a Thália Társaságtól,[1] majd rövid ideig a Népszínház-Vígorpera főrendezője, mielőtt újra a Nemzeti Színházhoz szerződik. A rendezés mellett sem hanyagolja szakírói feladatait, 1908-ban újra számos cikke, továbbá két könyve is megjelenik; *A rendezés művészete* és *A színjátszás művészete*. Közülük az utóbbiban található az a pároldalas elemzés Eleonora Duséról (1858–1924), amely ennek a tanulmánynak az elsődleges fókuszát adja.

A Hevesi-irodalom kevés figyelmet szentelt *A színjátszás művészetének* ezen szakaszára. A kiadás éve (1908) a kötetet megjelenésétől arra predesztinálta, hogy a Thália Társaság kontextusában értelmeződjön, és megörökölje a színház irodalmát is jellemző, Hevesi életművét szigorúan a naturalizmuson belül tárgyaló olvasatokat. A naturalista diskurzus keretében Hevesi Duse-olvasata nem szolgál újabb felismeréssel, viszont egyéb publikációival összevetve – értem ez alatt első sorban az *Új görög renaissance* esszéit[2] és Hevesi számlálatlan Shakespeare-rel foglalkozó tanulmányát –, könnyen belátható, hogy az itt megjelenő gondolatok egyáltalán nem nevezhetőek Hevesi színház-esztétikájában marginális problémának.

A következő tanulmányban szeretném megvizsgálni, a szöveg milyen pozíciót foglal el a hazai recepcióban. A dolgozat már csak a terjedelmi korlátok miatt

---

[1] A Thália Társaságot (1904-1908) Bánóczi László Lukács György és Benedek Marcell alapították 1904-ben. Főrendezőnek, az egyetlen színházi tapasztalattal rendelkező tagot, a Nemzeti Színház segédrendezőjét, Hevesi Sándort kérték fel. A Tháliát azzal a céllal hozták létre, hogy a magyar színházművészetet bekapcsolják a kortárs európai áramlatokba. A társaság egyszerre volt színházi, műfordító és szellemi műhely, repertoárjában szerepelt *Hauptmann,* Ibsen, D'Annunzio és más olyan kortárs drámaírók, akik addig ismeretlenek voltak a hazai színpadokon.

[2] Hevesi 1904-ben három részes esszésorozatot közölt ezzel a címmel a Magyar szemlében (40–42. szám).

sem alkalmas a teljes recepciótörténet felállítására, jelenlegi célom pusztán a legfontosabb találkozási pontok ismertetése és rövid értelmezése.

1. Suzanne Després és Eleonora Duse Budapesten

A kortárs interpretáció között válogatni több szempontból is nehéz feladatnak bizonyult. Elsősorban *A színjátszás művészetének* 1908-as kiadása teszi problematikussá a válogatást, ugyanis a hazai Duse-olvasatok között Hevesié megkésettnek és ezért nehezen kontextualizálhatónak számít.

Duse az 1890-es évektől rendszeresen vendégszerepelt Budapesten, és utoljára 1904-ben lépett fel a Vígszínházban. A hazai kritika kissé megkésve, a századforduló beköszöntével reagált érdemben „kifejező" és „egyszerű" játékára és a színésznő hatására változtatott is valamelyest a színikritikák addig megszokott, patetikus-deklamáló stílushoz idomult nyelvezetén. Alexander Bernát, 1903-ban Sarah Bernhardthoz hasonlítja Duse kvalitásait: „oly csekély eszközökkel, annyi finom nüansszal tudja kidomborítani a beszéd értelmét és az értelem érzelmi visszhangját, mint Bernhardt".[3]

A századelőn a Vígszínház rendszeresen fogadott külföldi társulatokat és előadókat. Duse mellett több olasz színész, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Ermete Zacconi is gyakori vendég, és Max Reinhardt is többször megfordul Budapesten a *Deutsches Theaterrel*. 1906-ban Suzanne Després (1875–1951) is bemutatkozott a Thêatre de L'Oeuvre francia szimbolista társulatával.[4] A magyar közönség Dusét és Després-t is *Nóra*ként ismerte elsősorban. A két színésznő repertoárja sokban egyezett, és Després nemcsak Duse szerepeit, hanem az őt éltető retorikát is megörökölte. Miközben „[a] kritika versengett a hódolásban"[5] Després előtt, Hevesi szinte nem is vett tudomást az érkezéséről. Először két évvel később, *A színjátszás művészetében* nyilatkozik róla, ahol miután a francia színészekről általában megállapítja, hogy játékukból „hiányoznak a valódi érzelmi mélységek"[6], röviden „megdicséri" Després-t: „Yvette Guilbert, a bettliművésznő s újabban Suzanne Després germán egyszerűségre és mélységre is képesek."[7]

---

[3] *Magyar színháztörténet 1873-1920*, szerk. Gajdó Tamás, Bp. Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. 427.

[4] *Uo.*, 424–450.

[5] Fülep Lajos, *Egyszerűség = A művészet forradalmától a nagy forradalomig II. Cikkek, tanulmányok*, szerk. Tímár Árpád, Budapest, Magvető, 1976. 99.

[6] Hevesi Sándor, *A színjátszás művészete*, Bp, Stampfel-féle Könyvkiadó, 1908. 150.

[7] Uo.

Ahogy Desprès 1906-ban megnyerte magának a magyar közönséget, Duse neve egy időre hátrébb szorult a színházi rovatokban, de az addig őt jellemző retorika – az olyan kulcsfogalmak, mint az „egyszerűség" – még élénkebben jelentkezik a magyar lapokban, mint azelőtt. A már sokszor megfogalmazott Duse-olvasatok láthatóan újrahasznosításra kerültek a Desprès-ről íródott szövegekben. A tanulmányhoz végzett forráskutatás egyik első tapasztalata volt, hogy a Duse-Desprès horizonton megjelenő esszék és kritikák nem kezelhető kétpólusú rendszerben. Természetesen mindenki letette a saját voksát valamelyik színésznő mellett, de a kritika nem oszlott külön táborokra, a Duse és a Desprès frakció egységes maradt. Ezért, mikor Hevesi Duse-interpretációjának közvetlen kontextusát keressük, érdemesebbnek tűnik a Desprès-ről szóló recenziókat szemügyre venni, mint a Hevesi-szövegtől időben és tartalom tekintetében is távolabb álló hazai Duse-olvasatokat.

Tudatosan nem az olyan kanonikus, színháztudomány területén gyakran hivatkozott szövegek közül válogattam, mint Alexander Bernát cikke, hanem egy fiatalabb és művészettörténeti szempontból talál fajsúlyosabb generációtól, akik nem feltétlen színházi szakemberek – hiszen Fülep Lajos és Feleky Géza a képzőművészet területén fogalmazta meg legfontosabb kritikáit –, viszont szoros kapcsolatban álltak a balszélfogó asztaltársaság vonzásában kialakuló szellemi körrel. A balszélfogó eredetileg a Magyar Szemle szerkesztőségének asztala volt, de színészek, festők és más, a laptól független értelmiségiek is csatlakoztak. A későbbi Nyolcak[8] tagjai (Kernstok Károly, Márffy Ödön) és a Thália Társaság teljes létszámmal képviseltette magát a Baross kávéházban. Közülük Hevesit leszámítva, egy további tag, Márkus László, a Thália dramaturgja is hozzájárult egy Després-kritikával a hazai recepcióhoz.

Hevesi Duse-interpretációja mellett a fent említett Márkus László, Fülep Lajos és Feleky Géza szövegei alkotják a tanulmány gerincét kiegészülve azon két, Arthur Symons nevéhez fűződő Duse-esszével, melyek eklatáns példái annak a diskurzusalakítási folyamatnak, amibe a magyar publicisták is egyre nagyobb számban bekapcsolódnak 1906-tól.

2. Arthur Symons két kritikája (1903 és 1906) – Duse a szimbolisták között

Duse a Rossit és Salvinit követő olasz verista színésznemzedékhez tartozik, 1885-től saját társulatával lépett fel, és a vezető olasz színházak mintájára rögtön

[8] Tagjai: Berény Róbert, Czóbel Béla, Czigány Dezső, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan és Tihanyi Lajos. A festőcsoport alakulását az 1909–1910 telén szervett Új képek kiállításhoz kötik. Ebből az alkalomból olvassa fel Kernstok Károly a Galilei körben, később a Nyugatban nyomtatásban is megjelenő, *Kutató művészet*.

európai és amerikai körutat szervezett. A kritika mindenhol pozitívan fogadta Duse feltűnését, akit hamar érdemesnek találták arra, hogy a színház- kritikai és elméleti folyóiratok oldalain Sarah Bernhardt-al szemben is megmérettessen, és Bernhardt alul maradt ebben a versenyben.[9] Bernard Shaw összevetésből szintén Duse kerül ki pozitívan. Mindaz, amit 1895-ben Sarah Bernhartdt-ról ír, finom stílusa ellenére is nehezen olvasható elismerő kritikaként: „[S]he is beautiful with the beauty of her school, and entirely inhuman and increditable […] her acting, which is not the ait of making you think more highly or feel more deeply, but the art of making you admire her".[10] A jelzők, amiket Shaw Bernhardt-ra alkalmaz („childishly egotistical",[11] „effective"[12]) lényegüket tekintve antonim párjai azoknak a fogalmaknak, amelyekkel Dusét kitünteti: „purity and delicacy of emotion, and simplicity of expression".[13]

A Duse-kritikák retorikája, amelyet a Shaw-esszé is használ, verista-naturalista környezetben jött létre, de a Duse-interpretációknak létezik egy második, inkább szimbolista szakasza. Ennek, a naturalista olvasathoz sokban hasonlító, de részleteiben megújított interpretációnak az egyik legfontosabb teoretikusa Arthur Symons, aki 1903 és 1906 között hozza létre saját Duse-szövegeit.

Duse elsősorban Ibsen és Gabriele D'Annunzio darabjaiban játszott. Az olasz szimbolista szerző 1894-től sorban írja számára a különböző kortárs tragédiákat *(La Gioconda, La cittá morta),* amelyek már túlmutatnak a hagyományos naturalista színházak, a Freie Bühne és a *Théâtre Libre* polgári drámákból szervezett repertoárján. Mindenki számára egyértelművé vált, hogy a Duse-interpretációknak már nem elégséges a naturalista retorika: „She's not at all naturalistic artist […] Duse has created herself her own mannerism, she has created a kind of convention peculiar to her".[14]

D'Annunzio révén Duse veristából kortárs tragikává minősült át és kettőjük együttműködése felkeltette a szimbolista kritikusok figyelmét is. Duse 1903-ra a legelkötelezettebb rajongói között tudhatta Symonst is. Symons a *Yellow Book* (1894-1897) munkatársa, költő, kritikus és publicista. 1899-ben megjelent kö-

---

[9] Duse életrajzáról bővebben: Helen Sheehy, *Eleonora Duse: A Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 2003.

[10] Bernard Shaw, *Duse and Bernhardt* = B.S. *Dramatic Opinions and Essays with an apology*, *volume 1,* szerk. James Huneker, New York, Brentano's Press, 1922, 127.

[11] *Uo*.

[12] *Uo*. 128

[13] *Uo*.

[14] *Adelaide Ristori assesses Eleonora Duse's star quality = Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918*, szerk. Claude Schumacher, Cambridge, Cambridge University Press, 442.

tete, *The Symbolist Movement in Literature*, az angol szimbolista-dekandens mozgalmak egyik alapszövegének számít. *Plays, Acting and Music* című 1903-as esszégyűjteményében – Az 1903-as New York-i kiadás nyitó oldalain Eleonora Duse fotója közvetlen egy Meaterlinck-nek szánt ajánlás előtt szerepel. – Symons megismétli a Duse-interpretációk megszokott frázisait: „she has the Italian simplicity and directness in place of that terrible English capacity for uncertainty in emotion".[15] De kiegészíti a következőkkel: „She brings profound tragedy […] this woman bows down under her fate in so terrible a spiritual loneliness, realising that we cannot fight against Fate".[16]

Duse, aki végig aktívan részt vett a róla megjelenő kritika alakításában, zürichi tartózkodása alatt 1903-ban meginvitálja magához Symonst és ettől kezdve színész és kritikus közvetlen barátságot ápolnak. Symons következő kötete (*Studies in Seven Arts,* 1906) újabb adalékokkal szolgál Duse-ról. Egy fiktív beszélgetésüket közli. Ebből a származik az az elhíresült mondat is – „To save the theatre, the theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague"[17] –, amelyet később Craig előszóként felhasznál *A színész és Übermarionetthez*. A Symons esszé agresszív stílusú felütése valójában egy kevéssé radikális, D'Annunzióhoz köthető programot vezet be, melynek középpontjában a tragédia modern színpadra alkalmazása és újra előadása áll. Erről idézi Symons hosszan Dusét: „We should return to the Greeks […] Hedda Gabler, Nora and the rest: it is not that I want! I want Rome and the Coliseum, the Acropolis, Athens".[18]

Nincs rá közvetlen utalás, de könnyen kiolvasható a szövegből, hogy a színház, amelyről Dusén keresztül Symons beszél, D'Annunzio monumentális tragédia-színpada. D'Annunzio drámái zömét maga is megrendezte, azzal az explicit céllal, hogy előadásai méreteikben is megközelítsék az antik tragédiákat. Ezt a rendezői attitűdöt jól illusztrálja a *Francesca da Rimini* előadása (1901), amelynek díszletén Mariano Fortuny, korának egyik leginvenciózusabb szakembere kezdett dolgozni. Fortuny az előadáshoz minden elképzelhető színpadtechnikát felvonultató, hiteles csatajelenetet tervezett, de a megvalósítás előtt, otthagyta a produkciót, mivel D'Annunzio további terveit kivitelezhetetlennek ítélte. [19]

---

[15] Arthur Symons, *Duse and some of her parts* = A. S. *Plays, Acting and Music*, London, Duckworth and CO, 1903. 53.

[16] *Uo*.

[17] Uő, *Eleonora Duse* = A. S., *Studies in Seven Arts, London, Archibald Constable and CO., LTD., 1906,* 336.

[18] *Uo.*, 336–337.

[19] Sheehy, *Eleonora… i. m.*, 199.

D'Annunzio nagyratörő elképzelései, ha csak részleteiben valósultak is meg, rendszerint megakadályozták, hogy az olasz verista társulatok mintájára, külföldi vendégszereplésekre utaztassa előadásit. Mikor a magyar kritika értesült Duse szimbolista fordulatáról D'Annunzio színpadán, konzekvensen tragikaként kezdett hivatkozni a színésznőre, de a nézők továbbra is mint Ibsen-színészt és Bernhardt verista ellenfelét ismerték. A szimbolista diskurzus nem felváltotta a naturalistát, hanem beszivárgott mellé, és a különböző Duse-olvasatok szerzői kedvükre válogathattak naturalista és szimbolista kulcsszavak között, olyan arányban vegyítve azokat, hogy folyóiratuknak és saját művészeti elveiknek is megfeleljen.

D'Annunzio magyar fogadtatása tehát alig befolyásolta Duse itthoni megítélését. A Thália 1907-ben bemutatja a *Holt várost,*[20] de Duse és D'Annunzio együttműködése továbbra is kevés figyelmet kap, és míg Duse sikere töretlen, D'Annunzio drámáinak valós potenciálja egyre több helyen megkérdőjeleződik. Lukács György, aki 1904-ben szintén részt vesz a Thália alapításában, 1906-tól a Kisfaludy Társaság pályázatán dolgozik. A végeleges változat 1911-ben jelenik meg *A modern dráma fejlődésének története* címmel, ekkor írja *A Szellem*[21] számára *A tragédia metafizikáját* Paul Ernstről, amelyben Ernst neoklasszicizmusának „egyszerű monumentalitása"[22] mellett érvel Shakespeare-rel szemben. Lukács drámaelméletében D'Annunziónak csak a kevéssé hálás antagonista szerep jut Ernst mellett. A „régi szépségért rajongó, eklektikus"[23] írót „dagályosnak"[24] ítéli, és Lukács azt is megkockáztatja, hogy D'Annunzio Nietzschét félreértelmezve teljesen elvéti a tragédia fogalmának lényegét.[25]

A modern dráma… határozott álláspontja ellenére Lukács elismeréssel nyilatkozik Duséról és használja említésekor a D'Annunzio hatására terjedő retorikát. Szintén 1911-ben *Gedanken zu einer Aesthetik des „Kino"* címmel közli esszéjét a Pester Lloydban,[26] ahol azért hivatkozik röviden Duséra, hogy a színház sze-

---

[20] *La cittá morta* D'Annunzio drámája, D'Annunzio a szerepet Sarah Bernhardtnak szánta, de Duse elérte, hogy 1897-ben ő játszhassa Anna szerepét. A Tháliában 1907. március 24-én mutatja be Márffy Ödön díszletével, Forgács Rózsival a főszerepben.

[21] 1911-ben Hevesivel és Füleppel közösen indítja *A Szellem* című folyóiratot.

[22] Lukács György, *A tragédia metafizikája = Lukács György ifjúkori művek (1902-1918)*, szerk. Tímár Árpád, Bp, Magvető kiadó, 1977. 505.

[23] Uő, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., Magvető Kiadó, 1978. 469.

[24] *Uo*., 558.

[25] *Uo*., 469.

[26] 1913-ban Lukács a *Frankfurter Zeitungban* is közli a szöveget, a szövegtörzsön nem változtatott, de kibővítette egy új záróbekezdéssel. A Tímár Árpád szerkesztésében megjelent Lukács György ifjúkori műveinek gyűjteménye a 1913-as változatot tartalmazza.

repének mozgókép utáni devalválódása ellen érveljen: „[H]a egy igazán jelentős színész (mondjuk Duse) pusztán megjelenik a színpadon, már önmagában is, nagy dráma nélkül, a sors által megszentelt lét, tragédia, misztérium, istentisztelet bontakozik ki előttünk."[27]

Lukács saját Duse-interpretációja ebben az egy mondatban kimerül, de pontosan mutatja milyen utat tett meg Duse vagy legalábbis a körülötte alakuló a diskurzus Shaw 1895-ös kritikájától 1911-ig.

Hevesi Sándor – A színjátszás művészete, *1908*

Hevesi Duse-olvasata második generációs, vagyis a naturalista recepcióhoz képest bővített és újragondolt Duse-interpretáció köszön vissza benne. Az 1908-as szöveg és Duse utolsó budapesti látogatása között négy év telik el, mégsem nevezhető olyannyira megkésettnek, legalábbis nem az, Symons 1906-os szövegéhez viszonyítva. Hevesi akár olvashatta is Symonst, de nem feltétlenül kellett tőle értesülnie a Dusét modern tragikaként beállító, új szemléletről.

A *színjátszás művészetében* szereplő Duse-olvasat fontossága mellett kívánok érvelni, de nem tartom lényegesnek, hogy megtegyem Hevesit a hazai Duse-recepció megújítójának, ami a kötetben olvasható a színésznőről, az részleteiben már mind megjelent magyar sajtóban. A szöveg fontosságát nem annak újdonsága, hanem a felhasznált retorikai elemek tudatos használata adja – mely majd a későbbiekben látható lesz, hogy nem minden kritikát jellemez –, valamit a tény, hogy Hevesi 1908-ra átfogó és koherens színházesztétikát hozott létre, melyben Dusénak külön szerepet szánt.

Hevesi *A színjátszás művészetében* Dusét egy új stílus megalkotójaként mutatja be: „játékstílusa átalakult, mondhatjuk azt is, hogy leszűrődött s egész művészetének súlypontja a detailok gazdagságáról teljesen áthelyeződött a lelki átélésre […] redukált mimikai eszközökkel dolgozik. Egy másik rokon kifejezést használva, a színjátszásnak ezt a módját klasszikai stílusnak is lehet nevezni".[28] Ebben az értelemben „a klasszikai stílus nem egyéb, mint az életnek és az embernek legkomprimáltabb, legelvontabb, legleszűrtebb ábrázolása, tehát jóformán az a stílus, mely csak a legszükségesebb jelekkel dolgozik".[29]Az idézet a *Stílus és színjátszás* című zárófejezetből származik. Ebben Hevesi kitekint a kötet szigorú

[27] Uő, *Gondolatok a mozi esztétikájáról = Lukács György ifjúkori művek (1902-1918)*, szerk. Tímár Árpád, Bp, Magvető kiadó, 1977. 595.

[28] Hevesi, *A színjátszás… i. m.*, 192.

[29] *Uo.*, 192.

történeti perspektíváján túlra, röviden reagál a jelenkori színházi viszonyokra, és meghatározza a modern színházak legfontosabb feladatait, ilyen Hevesi szerint a stílusalapítás. Az itt megjelenő Duse-elemzés kísérlet arra, hogy az utolsó nagy színházi mozgalom, a naturalizmus után, megismerve annak minden előnyét és hátrányát, a színház stílusának kérdését Hevesi újra tematizálja.

A színjátszás művészete elsősorban történeti munka és nem stíluskritika, de a könyv végére Hevesi explicit módon szembe fordul Antoine és Brahm színházával, akiknek reformjaiból maga is profitál. Nincs szó konzekvens szakításról, a mozgalmat a modernség szükségszerű következményeként aposztrofálja, Hevesi kritikája arra vonatkozik, hogy a naturalizmus nem tudott egyetemes színházi formává emelkedni, pontosabban, nem talált válaszokat a tragédia szerepére és helyére a modern színházban. A naturalista színház vagy eleve száműzte a színpadról a klasszikus tragédiát vagy „bizonyos színészek, akik modernitásukkal kérkednek, azt a következtetést vonták le, hogy a shakespearei tragédiát éppen úgy kell játszani, mint a mai naturalista drámát, […] itt egy tudatos vagy öntudatlan tévedéssel van dolgunk, mely abban áll, hogy a köztudat a természetesség és a köznapiság fogalmát rendesen azonosítja egymással."[30] Ebben a kontextusban vetődik fel Duse neve, aki „a görög tragédia fele hajlott s Antigonét akarta játszani, de azután Ibsen utolsó drámáinál állott meg."[31]

Hevesi, mint a legfontosabb kortárs jelenség kezeli Dusét, de nem gondolja, hogy vele a színház elérte volna végső célját. Ennek oka kevéssé filozófia probléma, mint inkább az lehet, hogy Hevesi elsősorban Shakespeare-színészt keresett, ami Duséra egyszerűen nem illett, de a klasszikai stílus fogalma, amit a színésznő segítségével interpretál, megadja azokat a színészi eszközöket, amik elvezetik a színházat a stílus problémájához. *A színjátszás művészetén* keresztül érthető meg a legkönnyebben, hogyan alakul át Duse naturalista, puritán egyszerűsége „pátosszá". A naturalista színjátszáshoz képest Bernhardt előadása „soknak" ítéltetett, később a naturalizmus ugyanerre a sorsra jut a szimbolista, neoklasszicista színészesztétikákkal szemben. A különbség, hogy a szimbolisták vádja a naturalisták felé már nem a modorosság, hanem az, hogy előadásuk túlzottan „részletező". Vagyis a naturalizmus: „töméntelen külső jellel, tehát adattal dolgozik, ezer meg ezer mimikai árnyalattal".[32] Ezzel szemben: „a klasszikai stílus mindössze néhány vonással adja meg az alaknak a külső valószerűséget, minél fogva könnyű elképzelni, hogy a klasszikai művészetnek milyen összefoglaló,

[30] *Uo*., 171–172.

[31] *Uo*., 193.

[32] *Uo*.

milyen karakterisztikus jelekre s milyen mélységes lírikumra van szüksége, hogy igazán emberinek hasson."[33]

Márkus László – Suzanne Desprès, 1906

Márkus László szintén a Thália Társaság tagja, változó, hogy a szakirodalom mekkora szerepet tulajdonít neki a színházon belül. Katona Ferenc és Dénes Tibor kötete a színház dramaturgjaként jegyzi, két darabot fordított a Thália számára, Hebbel *Mária Magdolnáját* és D'Annunziótól a *Holt várost*, utóbbi díszlettervét közösen készítette Márffy Ödönnel.[34]

Márkus 1907-ben Beöthy László meghívására a Magyar Színházhoz szerződik, ahol főrendezőként alkalmazzák, addig elsősorban publicista. Az *Alkotmány,* majd *A Hét* képzőművészeti rovatát is évekig meghatározzák cikkei. Desprès magyarországi tartózkodása alatt *A Hét*ben közöl egy recenziót a színésznő látogatásról. [35] Ez a kritika illusztrálja a legjobban a hazai Desprès diskurzusban fellépő zavart. Egy Duse–Desprès szimultán elemzésről van szó, Márkus hosszan tárgyalja mindkettőjük kvalitásait anélkül, hogy lényeges különbséget tenne közöttük. Az esszé tartalmában nem tér el különösen a hagyományos olvasatoktól, szerepelnek benne azok a frázisok, amelyek a kritikák többségében jelentkeznek. Márkus is jegyzi, hogy Duse és Desprès „a valóság legegyszerűbb és legintenzívebb kifejezőeszközeit találja meg".[36] Továbbá akkora potenciált lát a két színésznőben, hogy felveti a lehetősége egyfajta stílusváltásnak vagy stílusalapításnak: „Úgy látszik ezen a művészeten ismét fel fog épülni valamelyes stílus, de többé nem fog hiányozni az emberi igazság, akár közvetlen naturalisztikus formában, akár mint elvont, testetlen szimbólum".[37] Az új stílus igénye Márkusnál nem kapcsolódik egy olyan programhoz, ami Lukács, Fülep és Hevesi „szerényebb" neoklasszicizmusát is jellemzi. Láthatóan nincs szó a naturalizmus leváltásáról vagy reformjáról. Ellenkezőleg, Márkus éppen a naturalizmusra hivatkozik új, stílusalapító mozgalomként, de ez nem gátolja abban, hogy felhasználjon olyan elemeket, amik már a „szimbolista" Duse–Desprès-olvasatokhoz tartoznak. 1904-ban az *Egyetemi lapokban*[38] még Duse játékát egyértelműen naturalistaként

---

[33] *Uo.*

[34] Katona Ferenc – Dénes Tibor, *A Thália története (1904–1908)*, Budapest, Művelt Nép, 1954.

[35] Márkus László, Suzanne *Desprès*, A Hét, 1906. január 28., 60–61.

[36] Márkus, *Suzanne… i. m.,* 61.

[37] *Uo*.

[38] Uő, *Sarah Bernhardt*, Egyetemi lapok, 1904. november 27. 12–13.

határozza meg, 1906-ra ezen minimálisan változtat, naturalista és szimbolista olvasatok között egyensúlyozva egy homályos értelmezéssel áll elő, amelyben Duse és Desprès tragikaként jelennek meg, akik „minden tragédiához a maguk legsajátosabb életének emlékeiből találnak megelevenítő formát. Az asszony nagy A-val írva, az emberiségnek komprimált lelke szenved mindkettőjükben."[39] Márkus, amikor tragikumról beszél, nem előadás-technikai problémákat fejteget, egyszerűen jegyzi, hogy Duse és Desprès repertoárjába szinte kizárólag tragikus sorsú karakterekből válogat. Ebben az esetben fel sem merül egy Hevesiéhez hasonló program lehetősége, tartalmi szempontok nem indokolják a szimbolista, neoklasszikus retorika beemelését a szövegbe. A mindenki által szimbolistának elismert Desprès jellemzéséhez aligha lett volna adekvát a tisztán naturalista kontextus, viszont az, hogy Márkus szükségét érezte annak, hogy Dusét is bevonja a cikkbe, mutatja a Duse-interpretációk szimbolista fordulatának sikerét.

A Hét szerkesztőségében a színház mellett a képzőművészeti rovat is mindig számíthatott Márkusra. A lap Nagybányához szorosan kötődő művészeti programjának megfelelően Ferenczy eredményeiről tudósított a legelkötelezettebben, de 1906-ra érdeklődése Rippl-Rónai felé fordult, aki ekkoriban maga is rendszeres látogatója volt a balszélfogó asztaltársaságnak. Márkus Desprès és Rippl-Rónai kritikája között egy hét sem telik el, utóbbi apropója, hogy Desprès érkezésével egy időben Rippl-Rónainak reprezentatív kiállítása nyílik a Könyves Kálmán Szalonban. A kiállításreferátum jóval kiforrottabb szöveg, mint színikritikái, ezért úgy vélem, Rippl-Rónain keresztül könnyebben érthető az is, mit gondol Márkus Desprès-ről. Rippl-Rónai Nabik eredményein átszűrt impresszionizmusa lesz az a művészetfelfogás, amelyre Márkus érdemesnek tart egy teljes programot alapozni. Az 1906-ban kikristályosodó gondolatokat írja majd tovább Gulácsy Lajos és Márffy Ödön 1907-es Urániában rendezett kiállításának katalógusában is. Márkusnak köszönhető, hogy a szimbolista-szecessziós Gulácsy és a későbbi Nyolcak-tag Márffy első nagy kiállításán paradox módon impresszionistaként mutatkozik be.[40]

A Márkus-féle impresszionizmus két kulcsfogalom mentén jön létre: „szintetikus" és „szubjektív". Először 1903-ban veti fel a szintetikus festészet problémáját az *Alkotmány*ban, erre Ferenczy 1903-as kiállítása szolgáltatott alkalmat,[41] ahol

[39] Uő, *Suzanne… i. m.,* 61.

[40] Márkus László, *Márffy Ödön és Gulácsy Lajos képeinek katalógusa*, Budapest, Lengyel Lipót könyvnyomdája, 1907, valamint bővebben a kiállításról: Rockenbauer Zoltán, *Márffy*, Budapest–Paris, Makláry Artworks KFT, 2006.

[41] Márkus a kiállításról és Ferenczy kijelentéséről részletesen beszámol az Alkotmányban: Márkus László, A *nagybányaiak*, Alkotmány, 1903 november 28., 1–2.

a festő saját eredményeit meglehetősen körülményesen, úgy határozta meg: „kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon".[42] Szinte elképzelhetetlen továbbá, hogy Márkus ne ismerte volna Meier–Graefe sikerkönyvnek számító 1904-es kötetét *(Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst)*. Ezek alapján tájékozódhatott a szintézis jelentőségéről a művészeti diskurzusban, mielőtt a segítségével interpretálja Rippl-Rónait.

Rippl-Rónai technikájának mitologizált, idealizált leírásából kiolvasható, hogyan találkozik az impresszionizmus és a szintézis szimbolista hagyományú fogalma Márkus elgondolásában: „[A] látó művész lelkében konzerválódott a futó impresszió, tisztán kiváltak a kifejezés egyedül szükséges elemei, szintetikus egységben megformálódott a kép s a pillanat egész szilaj öröme ott van az egyszerre festett kép színeinek és vonalainak diadalmas harmóniájában".[43] Ami Márkus szemében a szimbolizmussal szemben végleg az impresszionizmus javára dönti el az ideális művészet kérdését, az a szubjektivitás követelménye. Az impresszionizmust nem technikaként kezeli, az alkotó impresszionista, amennyiben személyes élménye alapján dolgozik. Márkus megfogalmazásában: „Egy intenzív pillanat egész érzéstömegének emlékei élnek ebben a művészetben, ebben a legtisztább lírában, amelyet impresszionizmusnak is szoktak nevezni a tudósok."[44]

Ahogy a századfordulón a kritika általában, Márkus sem választja szigorúan ketté a színházelmélet és a műkritika területén végzett munkát, és a színház esetében is gyakran visszaköszön nála az eredetét tekintve képzőművészeti retorika. Nem közvetlen megegyeztetésekről van szó, Márkus nem állítja, hogy Desprès impresszionista lenne, de Desprès-olvasatában hiába alkalmazza a Hevesinél megismert frázisokat, értelmezése közelebb áll Rippl-Rónai „intim", impresszionizmus és szimbolizmus között egyensúlyozó művészetéhez, mint Hevesi klasszikai stílusához. Márkus utal rá, hogy akár a szintetikus festészet esetén, a két színésznő előadásánál is az emlék felfokozásáról, expresszívebbé tételéről van szó, de a retorika szintjén nem használja ki, hogy Desprès és Duse egyszerű, komprimált játékához illeszkedik a szintetikus festészet koncepció. A szubjektivitás játssza a szövegben a főszerepet. A két színésznő originalitását azzal magyarázza, hogy játékukhoz személyes élményeikből merítenek:

---

[42] Ferenczy állításáról bővebben: Gosztonyi Ferenc, *Perifrázis „Kolorisztikus naturalizmus szinthetikus alapon" = Ferenczy Károly (1862-1917) gyűjteményes kiállítása*, szerk. Borsos Judit, Bp, Magyar Nemzeti Galéria, 2011. 102–109.

[43] Márkus László, *Rippl-Rónai József*, A Hét, 1906. február 4., 78.

[44] *Uo*.

„fantázia helyett az emlékeiket viszik akcióba, s így túlmennek a művészeten, de egyúttal meg is határozzák a jövő művészetének dogmáit."[45]

Fülep Lajos – Egyszerűség, 1906

„Suzanne Després-nek hívják Franciaország legnagyobb színésznőjét. Meglehet a legnagyobb egész Európában. Dusét mint illik, tisztelettel kivéve a számításból"[46] – írja Fülep Lajos *Az Országban*. Després 1906-os látogatásakor Fülep két cikket is szán a színésznőnek, utóbbit egy héttel később, a *Magyar Szemlében* közli *Egyszerűség* címmel.

Első kritikája a megszokott formai elveket követi, a *Magyar Szemlében* viszont már nem Després-t állítja a szöveg fókuszába, a hazai recepció alakulása foglalkoztatja, és következetlenséggel vádolja a témában érdekelt többi publicistát: „A kritika […] megelégedett azzal, hogy a Després művészete: egyszerűség. És módfölött rajongott az egyszerűségért. Ugyanazok az Alexander, Ábrányi, Keszler, Porzsolt és a többi urak, akik a mai színházban a legkevésbé egyszerű, leglármásabb […] színészekért lelkesednek, ugyanezek az urak megértették, méltányolták, ünnepelték a Després egyszerűségét".[47] Fülep szerénytelen kritikája implikálja azt a feltételezést is, hogy a szakma nem értette meg Després egyszerűségének valós tartalmát, ellentétben Füleppel, akit egy pillanatig sem foglalkoztatta színészet módszertana, viszont Meier-Graefe már említett kötete alapján tájékozódott Cézanne fontosságáról,[48] és vele kapcsolatban a „primitív" és „egyszerű" jelzők felértékelődött szerepéről a művészettörténeti diskurzusban. Erről tanúskodik a második Després-cikk bevezetője: „Minden művésznek eleven szimbóluma lehetne ez az asszony, nyugodt arcával, nyugodt karjaival."[49] mivel „a nagy művészet mindig egyszerű."[50]

A *Magyar Szemlében* közölt szöveg, ahogy a fenti idézet is mutatja, jóval általánosabb kíván lenni, mint egy színikritika. Fülep csak érintőlegesen beszél

---

[45] Márkus, *Suzanne… i. m.,* 61.

[46] Fülep Lajos, *Suzanne Després = A művészet forradalmától a nagy forradalomig II. Cikkek, tanulmányok,* szerk. Tímár Árpád, Budapest, Magvető, 1976. 94.

[47] Fülep, *Egyszerűség, i. m*., 99.

[48] Meier-Graefe és Fülep Lajos kapcsolatáról bővebben: Gosztonyi Ferenc, *Cézanne korai magyar recepciója = Cézanne és a múlt: Hagyomány és alkotóerő*, szerk. Geskó Judit, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 191–202.

[49] Fülep, *Egyszerűség, i. m*., 98.

[50] *Uo*.

benne arról, mit gondol valójában a színházról és Desprès-ről, és a cikknek nincs konkrét folytatása sem, megmaradnak egyszerű etapnak Fülep Cézanne-esszéihez vezető úton.

Fülep az 1906-os párizsi *Salon d'Automne* Cézanne és Gauguin tárlatáról tudósítva fogalmazza meg saját Cézanne-interpretációja maximáját: „egyszerű, mint Giotto".[51] Ezzel a kortárs neoklasszikus szemlélet lehetséges irányai közül a francia szimbolistákhoz, Maurice Denis és Émile Bernard Cézanne-interpretációjához csatlakozik, ami ebben az esetben nem járt együtt a nabi festészet feltétlen támogatásával. Fülepet 1906-ban elsősorban a több ex-nabi közreműködésével irányított *Mercure de France* vonzotta Párizsba. Utazása előtt Rippl-Rónain keresztül keresett kapcsolatot a lap szerkesztőséghez, de ez a terve végül nem valósul meg.[52] Miután 1906-ban távozik Párizsba, egyetlen színházzal foglalkozó cikket sem ír, az egész kérdéskörről megfeledkezik egészen 1908-ig, amikor az *Új művészeti stílus*ban megkísérli, hogy egy átfogó program keretében tisztázza az összes művészeti ág helyét és szerepét a modernitásban.

Fülep 1907-ben áttette székhelyét Párizsból Firenzébe, ahol Gordon Craig[53] szomszédságában dolgozik 1913-ig. Így lehetséges, hogy a Symonstól vett Duse-idézet, amit Craig *A színész és az Übermarionett* előszavának szánt, egy hónappal előbb jelent meg az *Új művészeti stílus*ban. Fülep hosszú kirohanást intéz a színház bevett gyakorlata ellen, mielőtt saját színházesztétikai elveit kifejtené. Ennek a támadásnak az eszköze Duse, akinek szavai Fülep negatív tapasztalatait vízhangozzák: „Én nem csodálom, ha egy Duse kétségbeesetten egyenesen a mai színházak lebontásáért kiált."[54] Kritikájának alapvetése, hogy kortárs színház megmaradt naturalistának: „Az utolsó falevélig és fűszálig, a megölt hős lábának utolsó rándulásáig, a kabátjának utolsó pityképéig minden tökéletes, ha kell minden korhű, semmi sem hiányzik… csak élet és művészet."[55]

---

[51] Uő, *Cézanne és Gauguin = A művészet forradalmától a nagy forradalomig II. Cikkek, tanulmányok,* szerk. Tímár Árpád, Bp., Magvető, 1976. 450.

[52] Maurice Denis és Fülep viszonyáról bővebben: Gosztonyi Ferenc, *A szimbolista Fülep (I.). A „primitív" Cézanne-tól a Magyar művészetig = „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza". Írások Tímár Árpád tiszteletére,* szerk. Bardoly István – Jurecskó László – Sümegi György, Budapest 2009. 64–80.

[53] Craig Eleonora Duse hívására érkezett Olaszországba, hogy díszletet tervezzen Ibsen *Rosmersholm*jához.

[54] Fülep Lajos, *Új művészet stílus = A művészet forradalmától a nagy forradalomig I. Cikkek, tanulmányok,* szerk. Tímár Árpád, Budapest, Magvető, 1976. 512.

[55] *Uo*., 511.

Fülep szemében a színház, naturalista örökösége miatt, egy lépés hátrányból indul a stílusért folytatott versenyben. Inkább csak erősíti a szöveg pesszimizmusát, hogy Fülep szerint, ha történik változás, az huszadik század talán legkevesebb bemutatott előadást felmutató rendezője, Craig munkái nyomán képzelhető el, aki „[a] naturalizmus szörnyűségeivel szemben szimbolikus színházat akar, amely egyszerű és világos".[56] Fülep interpretálásában Craig „régi színházakból volt kénytelen elindulni",[57] olyan „primitív színházakból, […] amelyekben szervesen egy volt minden."[58] Kevés további támpontot ad az egyszerűség helyének és szerepének megértéséhez a színházon belül. Könnyű belátni a szimbolista díszlet egyszerűségét a naturalizmus mimetikus felfogásával szemben, de egyértelmű, hogy nem színpadtechnikai probléma motiválja az *Új művészeti stílus* megírásakor. Az itt megjelenő „egyszerű színház" gondolat nem önálló és nem konkrét színházi formaprobléma generálja, Fülep Cézanne-olvasatából a szövegbe átszivárgó retorika függeléke. Craig „egyszerű szimbolizmusa" és Cézanne „primitív egyszerűsége" összeér az *Új művészeti stílus*ban, és a képzőművészeti kontextus interiorizálásával lesz a színház is része a neoklasszikus modellnek.

Cézanne példája ahhoz túlságosan távoli, hogy hatékonyan lehessen közte és a színház között analógiát vonni az „egyszerűség" fogalmának gyakorlati megközelítéséhez. Az *Új művészeti stílus* színházfelfogásának többféle legitim értelmezése is létezhet, az én ajánlatom a szöveg egy közeli helyéből indul ki. Fülep, ha az egyszerűség kérdését nem is fejtegeti tovább, a színházról fontos megállapítást tesz: „a mozgás a színház teremtő művészi eszköze, az ami írónak a nyelv".[59] Ennek alapján színpadi kifejezés szabályait – Craiggel egyetértésben[60] – következő képen határozza meg: „silently… by movement… invisions".[61]

Nem elképzelhetetlen, hogy az egyszerűség szabályát is, a dikciótól az akció felé elmozdulva akarja érvényesíteni, és a szimbolista gyakorlattal paralel megoldást ajánl; a naturalista színház terjengős verbalitásával szemben újra a mozdulat ki-

[56] *Uo*., 513.

[57] Fülep Lajos, *Új művészeti stílus = A művészet forradalmától a nagy forradalomig II. Cikkek, tanulmányok,* szerk. Tímár Árpád, Bp., Magvető, 1976. 513.

[58] *Uo*.

[59] *Uo*.

[60] Craignek 1905-ben jelenik meg a *The Art of the Theatre* esszéje, ahol szintén a mozgás és az akció fontosságát tárgyalja.

[61] Fülep, *Új művészeti… i. m.,* 153.

fejező erejét hangsúlyozza. Ehhez az olvasathoz jól illeszkedik az 1906-os esszé is, amikben Fülep Desprès „nyugodt" megjelenésére hivatkozik.

Fülep cikke az elsők között veti fel a hazai-recepcióban, hogy Duse és Desprès „egyszerűsége" jelentős lehet a neoklasszikus modellek szempontjából, de nem kívánt erre alapozva kifejezett színházi programot létrehozni. Ezek a szövegek inkább csak alkalmat adtak arra, hogy a képzőművészeti problémákon már tesztelt gondolatait kipróbálja más területeken. Mindamellett a Fülep-féle neoklasszikát Lukács és Hevesi is kompatibilisnek ítélte saját esztétikájukkal, ennek bizonyítéka Hevesi, Lukács és Fülep baráti szövetsége, ami 1911-ben *A Szellem* című folyóirat közös indításával realizálódott, és akaratán kívül Fülep mégis fontos alakítója lett a magyar színháztörténetnek, mikor felismerte Hevesi és Gordon Craig törekvéseiben a hasonlóságokat és 1908-ban felhívta Craig figyelmét a magyar rendezőre.

Kitekintés – Feleky Géza, Könyvek, képek, évek *1912*

A tanulmány vázát adó szövegek 1906 és 1908 között születtek, amikor egy időre valóban Desprès és Duse foglalkoztatta a teljes magyar sajtót, de a legtöbb kritikus egy, maximum két recenzió után félretette a Duse-Desprès problémát. Feleky 1912-es könyve bizonyíték arra, hogy az 1906-ban megszületett interpretációknak van folytatása 1908 után is.

Feleky Géza, aki ekkor *A Hét* és a *Nyugat* munkatársa, Lukács és Fülep szemében is legitim szakírónak számított. Popper Leo külön felhívja Lukács figyelmét Feleky cikkére: „Valami Feleky Géza melletted nagyon ügyesen ír a K.[ernstok] dolgokról magukról. Sőt, ami a legfőbb dicséret – egy pár dolgot mond amit én akartam írni, és ami helyett most kénytelen leszek – valami még zseniálisabbat kitalálni."[62] Az említett munka, 1910-ben, a *Nyugatban* jelenik meg *Széljegyzetek Kernstok képeihez* címmel. Ezzel az esszével Feleky hivatalosan is belép a Nyolcak körül megindult, elsősorban Kernstok Galilei körben elmondott beszéde *(Kutató művészet)* és Lukács *Az utak elváltak*[63] című esszéje körül alakuló, termékeny diskurzusba.

Feleky *Könyvek, képek, évek* című esszékötete (1912), az 1911-es Nyolcak-katalógus bevezetője és Feleky Munkácsi monográfiája közé ékelődik. Az 1912-es esszégyűjtemény két nagy témakörre bontható, a képzőművészetre és a színház-

[62] Popper Leó leve Lukács Györgynek, Berlin, 1910. február 6. = *Lukács György Levelezése (1902-1917)*, szerk. Karádi Éva – Vezér Erzsébet, Bp. Magvető, 1981. 174,

[63] Lukács előadásáról: *Tímár Árpád, Lukács György és a Nyolcak*, Enigma, 28 (2011), 69. sz. 52–65.

ra, ezek közül itt csak az utóbbi egy rövid szegmensével foglalkozom. Feleky, aki nem csak olvasta, hanem pozitívan recenzálta is Lukács akkor megjelent drámakönyvét *(A modern dráma fejlődésének története)*,[64] saját színházesztétikai elveit a naturalizmussal szemben, „a régi, tiszta arányú tragédia"[65] mellett határozza meg. A könyvben csak röviden említi Desprèst, aki maga is végigjárta „az utat a német naturalizmustól vissza a franciák heroikus stílusáig."[66] Feleky saját Desprès-olvasatához a Márkusnál már egyszer felmerült „szintézis" fogalmát használja fel, Desprès e szerint „az egyszerűsítés tendenciája mentén, eljutott az összefoglaláshoz, a részleteket magába olvasztó, tisztább vonalú és nagyobb nyomatékú szintézishez, anélkül, hogy kereste volna."[67] Ebben az esetben a fogalom teljesen független Ferenczy és Márkus felfogásától, Feleky a nagybányaiak és az impresszionisták ellentáborából válogatta saját szintetikusait, többek között azt a Kernstok Károlyt, akinek személyében szerinte a „kiélt impresszionizmust felváltó, egészen más alapokra helyezkedő művészet első nyilvánulásával állunk szemben".[68]

A szöveg további információval nem szolgál Desprès-ről, Feleky a színésznő játékát nem elemzésre szánta, Desprès puszta illusztráció marad stílustörténeti fejtegetéseihez. A tanulmány szempontjából Feleky Desprès-olvasatának elemző értékelése kevéssé érdekes. A szöveg kiemelt értékét pusztán az a tény adja, hogy 1912-ben még mindig fontosnak tartotta Desprès-t és vele együtt az 1906 és 1908 között megszilárdult retorikát bevenni saját dráma-esztétikájába. Feleky szövege mutatja, hogy a Duse körül kialakult majd Desprès-re hagyományozott diskurzus 1912-re sikerrel beépült abba a neoklasszikus művészetfelfogásba, melyet Hevesi is képviselt.

Zárszó

A színjátszás művészete, Hevesi Sándor leggyakrabban olvasott és értelmezett szövege, rendszerint Sztanyiszlavszkij színészesztétikájának pandanjaként je-

---

[64] Feleky művészetelmélet írásairól valamint Lukács és Feleky kapcsolatáról bővebben: Gosztonyi Ferenc, *A magyar modernizmus Munkácsy-monográfiája. Feleky Géza: Munkácsy (1913) = Munkácsy a nagyvilágban*, szerk. Gosztonyi Ferenc, Bp., Magyar Nemzeti Galéria – Szemipex Kiadó, 2005. 115–133.

[65] Feleky Géza, *Könyvek, képek, évek – Találkozások a művészettel,* Bp., Nyugat Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1902. 193.

[66] *Uo.*,185.

[67] *Uo.*, 186.

[68] Uő, *Széljegyzetek Kernstock képeihez,* Nyugat, 1910/3. 96.

lenik meg a szakirodalomban. A tanulmányban kísérletet tettem arra, hogy Hevesi 1908-ban megfogalmazott gondolatait egy olyan referenciahálózatban értelmezzem, mely túlmutat a hagyományos, naturalista olvasatokon, mivel úgy vélem, *A színjátszás művészete* éppen a szimbolista elemek beépítésével tudott valóban kortárs szövegként megjelenni az 1908-as sajtóban. Márkus László, Fülep Lajos és Feleky Géza kritikáin keresztül igyekezetem bemutatni, hogy a századfordulós színikritikák szinkrón metszetét érdemes képzőművészeti hivatkozások segítségével értelmezni, de Hevesi Duse-olvasatának nem pusztán Fülep művészetfilozófiájának vonatkozásában van relevanciája.

A tanulmány önmagában nem árul el sokat Hevesi esztétikájáról, viszont alkalmas lehet arra, hogy kijelölje a további kutatás irányait. A Hevesi-életművet, mint önreferens rendszert vizsgáló kutatás jó kiindulópontja lehet a Duséről megfogalmazott pár mondat, amennyiben elfogadjuk, hogy a Hevesi-szövegekben megjelenő „klasszikus" nem egyszerűen egy mitológiai vagy történeti tematika alkalmazására utal, hanem egy koherens és korában a lehető legmodernebbnek számító színházesztétika visszatérő formai követelménye.

Bibliográfia

Feleky Géza, *Könyvek, képek, évek – Találkozások a művészettel,* Bp., Nyugat Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1902.

Feleky Géza, *Széljegyzetek Kernstock képeihez,* Nyugat, 1910/3.

Fülep Lajos, *Cézanne és Gauguin = A művészet forradalmától a nagy forradalomig I. Cikkek, tanulmányok,* szerk. Tímár Árpád, Bp., Magvető, 1976. 448–455.

Fülep Lajos, *Egyszerűség = A művészet forradalmától a nagy forradalomig II. Cikkek, tanulmányok,* szerk. Tímár Árpád, Budapest, Magvető, 1976. 98–101.

Fülep Lajos, *Új művészet stílus = A művészet forradalmától a nagy forradalomig I. Cikkek, tanulmányok,* szerk. Tímár Árpád, Budapest, Magvető, 1976. 487–516.

Fülep Lajos, *Suzanne Desprès = A művészet forradalmától a nagy forradalomig II. Cikkek, tanulmányok,* szerk. Tímár Árpád, Budapest, Magvető, 1976. 94–97.

Magyar színháztörténet 1873-1920, szerk. Gajdó Tamás, Bp. Magyar Könyvklub - Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.

Gosztonyi Ferenc, *A magyar modernizmus Munkácsy-monográfiája. Feleky Géza: Munkácsy (1913) = Munkácsy a nagyvilágban*, szerk. Gosztonyi Ferenc, Bp., Magyar Nemzeti Galéria – Szemipex Kiadó, 2005. 115–133.

Gosztonyi Ferenc, *A szimbolista Fülep (I.). A „primitív" Cézanne-tól a Magyar művészetig = „A feledés árja alól új földeket hódítok vissza". Írások Tímár Árpád tiszteletére*, szerk. Bardoly István – Jurecskó László – Sümegi György, Budapest 2009. 64–80.

Gosztonyi Ferenc, *Cézanne korai magyar recepciója = Cézanne és a múlt: Hagyomány és alkotóerő*, szerk. Geskó Judit, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2012. 191–202.

Gosztonyi Ferenc, *Perifrázis „Kolorisztikus naturalizmus synthetikus alapon" = Ferenczy Károly (1862-1917) gyűjteményes kiállítása*, szerk. Borsos Judit, Bp, Magyar Nemzeti Galéria, 2011. 102–109.

Hevesi Sándor, *A színjátszás művészete*, Bp., Stampfel-féle Könyvkiadó, 1908.

Lukács György Levelezése (1902–1917), szerk. Karádi Éva – Vezér Erzsébet, Bp. Magvető, 1981.

Katona Ferenc – DÉNES Tibor, *A Thália története (1904–1908)*, Budapest, Művelt Nép, 1954.

Lukács György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., Magvető Kiadó, 1978.

Lukács György, *A tragédia metafizikája = Lukács György ifjúkori művek (1902–1918)*, szerk. Tímár Árpád, Bp., Magvető kiadó, 1977. 492–529.

Lukács György, *Gondolatok a mozi esztétikájáról = Lukács György ifjúkori művek (1902–1918)*, szerk. Tímár Árpád, Bp, Magvető Kiadó, 1977. 594–601.

Márkus László, A *nagybányaiak*, Alkotmány, 1903 november 28., 1–2.

Márkus László, *Bernhardt*, Egyetemi lapok, 1904. november 27. 12–13.

Márkus László, *Rippl-Rónai József*, A Hét, 1906. február 4., 78.

Márkus László, *Suzanne Desprès*, A Hét, 1906. január 28., 60–61.

Rockenbauer Zoltán, *Márffy*, Budapest – Paris, Makláry Artworks KFT, 2006.

Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918, szerk. Claude Schumacher, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Bernard Shaw, *Dramatic Opinions and Essays with an apology*, *volume 1,* szerk. James Huneker New York, Brentano's Press, 1922.

Helen Sheehy, *Eleonora Duse: A Biography*, New York , Alfred A. Knopf, 2003.

Arthur Symons, *Plays, Acting and Music*, London, Duckworth and CO, 1903.

Tímár Árpád, *Lukács György és a Nyolcak*, Enigma, 28 (2011) 69. sz. 52–65.

Kintli Borbála

PILINSZKY JÁNOS: *SÍREMLÉK* KÖZELÍTÉSEK A „JÖVŐ SZÍNHÁZA" FELÉ

Pilinszky János esztétikai írásaiban a 60-as évektől kezdődően fokozottan előtérbe kerül a színház, a színpadi jelenlét kérdése. 1967-ben megjelenik *Szakrális színház*[1] című írása, amelyben vázolja színházesztétikai koncepcióját. Ennek folytatásaként születik meg 1968-ban az „*Oratorikus forma*"?[2] című esszé. A korábban körvonalazott címadó problémát igyekszik tisztázni: közelebb kerülni a „jövő színházához". Ezekben és a további keletkezett írásokban[3] még mint a művészet elméleti megközelítésének eszköze van jelen a színház. „A színház mindig is érdekelt, anélkül hogy darabírásra gondoltam volna. Bizonyos problémáimat itt, a színházban tudtam legkézenfekvőbben végiggondolni. Hajlamaimnak és problematikámnak megfelelően számomra a színpad mindenekelőtt filozófiai-metafizikai küzdőteret jelentett. Harcot a jelenlétért. Mert valahol baj van a jelenlétünkkel, ami aztán a színpadon hatványozottan bosszulja meg magát."[4]

A 70-es évek elején születnek meg Pilinszky színművei. Elsőként 1972-ben a *Gyerekek és katonák*, 1973 februárjában a *Síremlék*, majd még ugyanebben az évben az *„Urbi et orbi" a testi szenvedésről* és az *Élőképek*.

---

[1] Pilinszky János, *Szakrális színház? = Szög és olaj*, szerk. Jelenits István, Vigília, Bp., 1982. 189–192.

[2] Uő, *„Oratorikus forma"? = Szög és… i. m.,* 203–205.

[3] Kiemelt jelentőségűek még a következő írások: Uő, *Tizenhárom széksor* = Uő, *Összegyűjtött művei – Tanulmányok, esszék, cikkek I.*, szerk. Hafner Zoltán, Századvég, Bp., 1993. 401–402 (1965); Uő, *A „teremtő képzelet" sorsa korunkban* = Uő, *Összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Osiris, Bp., 2006. 84–88 (1970); Uő, *Új színház született = Szög és… i. m.*, 283–285. (1971, továbbiakban *Új színház (1)*); Uő, *Új színház született* = Uő, *Összegyűjtött művei – Tanulmányok, esszék, cikkek II.*, szerk. Hafner Zoltán, Századvég, Bp., 1993. 198–201 (1971, továbbiakban *Új színház (2)*); Uő, *Ismét a színházról = Tanulmányok II… i. m.,* 249 (1974); Uő, *Beszélgetések Sheryl Suttonnal – Egy párbeszéd regénye* = Uő. *Szépprózа*, szerk. Hafner Zoltán, Osiris, Bp., 2004. 105–167 (1977); illetve az *Egy lírikus naplójából* című írássorozata (*Szög és olaj*, 1965–1979).

[4] Uő, *Hogyan és miért? = Tanulmányok II… i. m.*, 229–231, 229.

A drámákat Tarján Tamás találóan „torzószerű teljességek"-nek nevezi. A magyar drámatörténetben kiemelkedőek, a hagyományhoz képest új utat nyitottak meg a Wilson-színház sajátos adaptációjaként.[5] Robert Wilson neve, művészi eszköztára ekkor még szinte ismeretlen Magyarországon. Ezt kiválóan ábrázolja az a furcsa helyzet, amely az *Élőképek* ősbemutatója utáni Eötvös klubbeli beszélgetés során kialakult. Miközben Pilinszky Wilsont és Sheryl Suttont emlegette, Vándorfi László rendező meglepődött, hiszen még sosem látott Wilson-darabot, hallani is keveset hallott róla.[6]

A színházi bemutatók[7] ellenére a színművek recepciója viszonylag háttérbe szorult. Jelen tanulmány középpontjában a *Síremlék* című dráma áll. Lehetséges megközelítésként jelentkezik Pilinszky színműveinek esetében a prózai-publicisztikai szövegekből körvonalazódó színházesztétika felől olvasni őket. Így kerül előtérbe a szakrálisszínház-koncepció mellett, a Pilinszky számára folyamatos referenciaként szolgáló Grotowski-féle szegény színház és Wilson „unalmon túli"[8] dramaturgiája.

Az „itt és most" vonzásában – színházesztétikai elképzelések

Elmélet és színműírás szorosan összefonódik Pilinszky drámaírói munkásságában. A színművek mind egy-egy utat jelentenek a szakrális színház megvalósulása felé. Színházesztétikája nem tekinthető részletesen kidolgozott koncepciónak, sokkal inkább egyfajta megközelítés, gondolatok felvetése, és ezzel Pilinszky maga is tisztában van. „*Oratorikus forma*"*?* című írásában „szerény sejtelem"-nek nevezi vázolt elméletét.[9] Ez azonban nem jelenti a korábbi állítás cáfolatát – amely szerint Pilinszky írásaiból kirajzolódik egy saját színházesztétikai felfogás –, hiszen a szövegek több oldalról, komplex módon közelítik meg a színházat.

---

[5] Tarján Tamás, *Pilinszky, a színműíró = „Merre? Hogyan?" – Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. Tasi József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1997. 154–158, 154.

[6] Márai Enikő, *Pilinszky-jelenlét a színpadon = In memoriam Pilinszky János*, szerk. Bogyai Katalin, Officina Nova, Bp., é. n. 99–100, 99.

[7] Az eddigi rendezések: *Síremlék*: rendezők – Maár Gyula és Iglódi István (1978); *Élőképek*: Vándorfi László (1980, 1988 majd 2011); *Gyerekek és katonák*: Vincze János (1981), Gaál Erzsébet (1994); *Urbi et Orbi*: Iglódi István (1994), Urbán András (2007), Ruszkyák Gábor (2014) forrás: www.szinhaziadattar.hu, 2015. febr. 2.

[8] „A nagy művészet sose unalom előtti, hanem unalmon túli volt – és lesz is talán. Gondoljunk Bach zenéjére, amibe az unalom egyenrangúan épül be a halállal, s csupán ezt meghaladva ér el, juthat el egyáltalán abba a szabadságba, aminek megsejtése és megidézése a mindenkori remekművek privilégiuma volt – és marad." Pilinszky, *Hogyan és... i. m.,* 229.

[9] Uő., „*Oratorikus… i. m.,* 203.

A drámák értelmezése a szakrális színházesztétika mélyebb megértése felé vezető lehetséges úttá válik. Ahhoz, hogy a színművek dramaturgiai alapját adó koncepció nagyságát beláthassuk, szükséges előzményeinek, a hozzá vezető útnak az áttekintése.

Pilinszky írásaiban a művészet egészét érintő válságfolyamatról beszél, amely leglátványosabban a színházban jelentkezik. A válságot a jelenlétvesztés fogalmában összegzi. A jelenlétvesztés fogalma nem a dolgok fizikai aspektusával kapcsolatos problematikában van jelen, metafizikai fogalomként kerül előtérbe.[10]

Pilinszky írásaiban a naturalista színház válságát elemzi. „A mai abszurd dráma fényében közvetlenül vagy közvetve naturalistának neveznék minden olyan színpadi játékot, amely vonatkozásaival a játék terén kívüli valóságból kölcsönzi életét, történjék akár a legelvontabb, legromantikusabb formában is."[11] A mimikrinek is nevezett színház a „reális" világ utánzásával egyedül a hasonlóságra épít. Ábrázolt helyzeteit a valóság alapszituációiból meríti, jelmezek és díszletek használatával próbálja a látszatot fenntartani. Ennek a színháznak Pilinszky esztétikájában nem lehet helye. Amennyiben az utalás nem tekinthető sikeresnek, a színpadon bemutatott történések értelmezhetetlenné válnak. Ha a másolat jól sikerül szembekerülünk a művészet régóta hangoztatott problémájával: az utánzat jelleggel. Ez a tükörképhelyzet a valóság skizofrén, értelmetlen megduplázását eredményezi.[12]

A naturalista színházban észlelt problematikát Pilinszky a horizontális színház metaforával szemlélteti. Olyan mondathoz hasonlítja a mimikri színházat, melyből hiányzik az állítmány, „mintha egyedül a jelzők végtelen lapályát lakná".[13]

A válságra adott válaszként értelmezi az abszurd színház vonulatát, melyet a horizontális színház ellentéteként vertikálisnak nevez. Ez az irány mindenről lemondott – Pilinszky szemlélete szerint –, egyedül a puszta történést ragadta meg: a mondat állítmányát, hogy annak vertikalitása a jelenlét erejével szögezze oda a drámát a színpadra. Abszurd vállalkozásnak nevezi ezt a törekvést, a „tiszta jelenlét", a „tiszta dráma" így nem érhető el. A mimikri színházhoz hasonlóan nem tekinthető teljesnek, azzal ellentétben ez a jelzők lopására kényszerül.

---

[10] Hankovszky Tamás, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája – Teremtő képzelet és metafizika*, Kairosz, Bp., 2011. 217.

[11] Pilinszky János, *Korunk színházáról* = Uő., *Publicisztikai írások*, szerk. Hafner Zoltán, Osiris, Bp., 1999. 524–526, 524.

[12] Hankovszky, *i. m.*, 239.

[13] Pilinszky, *Szakrális… i. m.*, 190.

„Ha csakugyan megtörténhetne, vegytiszta állapotában nem lenne több egyetlen meredek állításnál, vagyis *csak megtörténne* – mindenfajta történés, mindenfajta *jelző* nélkül."[14] Ezáltal az abszurd színház önmagát szünteti meg.

A színházi jelenlét kérdése Pilinszky számára egyedül a kapcsolat természetének függvénye, mely a külső valóság és a színész, illetve az általa ábrázolni kívánt történések között fennáll. A színpadon bemutatott eseményeknek önmagukon túl kell mutatniuk, egy saját természetüktől eredendően különbözőt is meg kell tudni jeleníteniük, „méghozzá úgy, hogy ezt a különbözőt nemcsak felidézik, hanem ténylegesen megtörténni is segítik. Olyasvalamit kell megjeleníteni a színpadon, ami nem történne meg pusztán azáltal, hogy a színész a maga mindennapiságában jelen van ott". Ez csak akkor valósulhat meg, ha a színész „lemond arról, hogy önmaga legyen, és testi valójának kétségtelen jelenlétét olyasvalaminek bocsátja a rendelkezésére, ami a színpadon bizonyos értelemben nincs jelen".[15]

Pilinszky gondolkodásában művészet és szakralitás szorosan összekapcsolódik. *A „teremtő képzelet" sorsa korunkban* című előadásában írja: „számomra a művészet alapvetően vallásos eredetű, s talán innét, hogy minden kifejezetten vallásos művet – remekművet is – bizonyos értelemben parafrázisnak érzek".[16] Parafrázisnak, a Biblia-, a krisztusi történések parafrazeálásának.

Pilinszky színházesztétikájában a két világ – színpadi és színpadon kívüli valóság – kapcsolata ennek következtében értelmezhető: „csakis a transzcendens utalás képes annak is, ami a színpadon történik, s annak is, amire a színpad utal, megadni a jelenlét igazságát".[17] Ezáltal válik szükségessé egy metafizikai szint, amely túl van minden racionalitáson, amelyben értelmezhetővé válik a „drame immobile" (mozdulatlan dráma) gondolata.

Simone Weil francia filozófusnőtől veszi át a „drame immobile", „engagement immobile" (mozdulatlan elkötelezettség) elképzelést. Miközben a múlt lezárultként jelenik meg, az események újraélése által mégis jelenvalóvá, ezzel megváltoztathatóvá válik.[18] Pilinszky a katolikus szentmise liturgiájában észleli

[14] *Uo*., 190–191.

[15] Hankovszky, *i. m*., 238.

[16] Pilinszky, *A „teremtő képzelet"… i. m.,* 84.

[17] Uő., *Szakrális… i. m.,* 191.

[18] Művészi hitvallásként a „jóvátehetetlen jóvátétele" elképzelés áll műveinek gyökerénél, amely mint egyfajta kötelesség jelenik meg. Helyre kell hozni az elkövetett bűntetteket, személy szerint egy auschwitzi fényképen látott öregasszony életét (is) meg kell menteni, jóvá kell tenni. „Az év elején Auschwitzban jártam. Az egyik fotó hozzásegített szemléletem bizonyos újrafogalmazásához. Meszelt karámra emlékeztető deszkák között egy fejkendős öregasszonyt hajtanak a kivégző-barakk felé.

leginkább a jelenlétnek ezt a fajta itt és most jellegét. Az utolsó vacsora eseményei az átváltoztatás során újra és újra jelenvalóvá válnak. Ezáltal a szentmise mint a legtökéletesebb dráma jelenik meg Pilinszky gondolatmenetében, „mely épp végtelen csendjével idézi meg az egyszeri véres áldozatot, a kölcsönös és tökéletes jelenlét jegyében".[19] „Így a mozdulatlan színház jelenlevővé teszi a létezés másik, láthatatlan, transzcendens szintjét. Egyedisége éppen ebben áll: ez a fajta színház már nem pusztán színház, ahogyan Dosztojevszkij regényei sem csak irodalmat jelentenek. A tökéletes művészet ugyanis Pilinszky felfogásában meghaladja önmagát és jelenvalóvá lényegíti a transzcendenst, a létezést magát, az embert meghaladó, benne csírájában s vágyában meglevő *túlnan* valót."[20]

Az újraértelmezett színháziság dramaturgiai alapját az oratorikus forma adja Pilinszky esztétikájában, melyet így összegez: „[d]rámai kompozíció, megjelenítő előadás nélkül".[21] A valóság utánzására törekvő naturalista színház helyett a zene transzcendenciájára építve tartja fenn magát.[22] Nincsenek benne olyan ábrázolt események, melyek lehetővé tennék a stabil interpretációt. Ebben az értelemben válik meghívássá, drámai keretté előadás helyett. „Egyfajta lemondás, mozdulatlanság (ha úgy tetszik *antiszínház*), ami azonban lehetővé teszi számára akár a legszélsőségesebb extázist. Extatikus keret, ami épp azzal nyeri el szabadságát, hogy – legalábbis formailag – nem kíván többet puszta keretnél, így nyújtva alkalmat zene, dráma és közönség zavartalan kommunikációjára."[23]

Pilinszky *Síremlék* című drámájának megszületése után írja: „A darab szövete: líra. Ideje az első szótól az utolsó szóig lírai idő, akár egy Chopin-szonátáé, tehát valójában nem létezik. Amennyiben hallásunk és technikánk megengedné, egyetlen akkordban le lehetne ütni."[24]

Az öregasszony körül két-három kisgyerek lépeget a salakos út jóvátehetetlen közönyében. Álltam a kép előtt, s erőnek-erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot – ahogy látszatra a fényképfelvétel megállította. De én a valóságot akartam megállítani. S akkor megértettem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént. Nos – egy hosszú gondolatsor kihagyásával – én hiszek abban, hogy jóvátehetjük azt, ami megtörtént, s még hozzá személy szerint azokkal, akikkel megtörtént – személy szerint a meszelt deszkák előtt 1942-ben lépegető öregasszonnyal" Uő, *Egy lírikus naplójából = Szög és… i. m.,* 135.

[19] Uő, *Szakrális… i. m.,* 192.

[20] Bodó Márta, *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, Látó, 2008/10. 92–98, 96–97.

[21] Pilinszky, „*Oratorikus … i. m.,* 203.

[22] *Uo*., 204.

[23] *Uo.*

[24] Pilinszky, *Hogyan és… i. m.,* 230–231.

A színmű nem rajzol ki egyértelmű eseménysort. Kérdéseket, lehetőségeket vet fel. Folyamatosan megidéz és működésben tart párhuzamos értelmezéseket. Radnóti Zsuzsa a *Gyerekek és katonák*ról írt részletes elemzésében a Pilinszky-színműveket a 20. századi drámaírás kontextusába emeli be. Pilinszky művei beilleszkednek abba a hagyományba, mely lemond a cselekmény- és jellemábrázolásról. A redukálási folyamat mellett egyidejűleg meg kell születnie valami másnak, mely „a cselekmény és a jellemábrázolás háttérbe szorításáért vele egyenértékű hatást tud nyújtani. Vagy a szituáció mágikus erejét (Beckett: *Godot-ra várva*), vagy a nyelv logikai ellentmondásaiban rejlő feszültségét (Handke), vagy a színpadra álmodott barokk szertartások szuggesztív hatását (Genet)."[25]

Pilinszky gondolkodásában az oratorikus forma esztétikája lép ennek helyébe. „*Oratorikus forma*"*?* című esszéjének írása idején Grotowski wrocławi szegény színházában látja ezt leginkább megvalósulni. A Laboratórium Színház munkájában a sajátos Grotowski-féle szegénység keretébe illeszkedik be az egyedi szöveghasználat, mely az ősi jelleghez, a rítusokhoz való visszatérés (egyik) eszközévé válik. A dráma nem őrződik meg teljes egészében, csak annak magja: „a szinte filozófiai problémává egyszerűsített lényeg".[26] Ahelyett, hogy a valóságot rekonstruálná, megteremti az oratorikus forma esztétikájának alapfeltételét: a keret, meghívás jelleget. A szövegválasztás során, azok életteli jellege meghatározó. Calderón *Állhatatos hercege* esetén Słowacki átdolgozásához nyúlnak. A lengyel romantika idején keletkezett szöveg elementáris erővel bír: „rendkívül konkrét, közvetlen művészet, amelynek ugyanakkor megvan a sajátos metafizikus szárnya", ezáltal a hétköznapi helyzeteken túl a lét egzisztenciális perspektíváit keresi. Hiányzik belőle a pátosz, viszont megjelenik benne az a szikár nyelvezet, mely bizonyos ornamentikával bír. A szövegekkel való munka során „szembesültünk saját gyökereinkkel, anélkül, hogy erre tudatosan gondoltunk volna, hogy mesterséges számvetéseket vagy meghatározásokat igyekeztünk volna felállítani"[27] – írja Grotowski.

Az előadás során megvalósul a Pilinszky által (is) áhított hic et nunc: „az est során az előadás nem a szöveg pályáján halad előre, hanem azzal, hogy a színen a fölidézett szituációk valóban testet öltenek. A történet *itt* és *most* történik. Az elgyötört herceg tulajdon tragédiáját fölülmúlva, öt változatban, ötször egy-

[25] Radnóti Zsuzsa, *Gyerekek és katonák – Pilinszky János, a drámaíró* = Uő., *Cselekvés-nosztalgia – Drámaírók színház nélkül,* Magvető, Bp., 1985. 97–118, 98.

[26] Pilinszky, „*Oratorikus… i. m.,* 205.

[27] Jerzy Grotowski, *Színház és rituálé* = Uő, *Színház és rituálé – Szövegek 1965–1969*, ford. Pályi András, Kalligram, Pozsony, 2009. 72.

más után jut el a halál ekszтázisáig, s közben mi nézők is benne vagyunk, testet öltünk szabadulásában és szenvedéseiben. / Mégis: soha ilyen tudatosan nem figyeltem, nem tudtam megfigyelni tulajdon könnyeimet – mik a főhős arcán peregtek alá."[28]

A mozdulatlan (jelen)lét színpada

Pilinszky színműveit alapvetően határozza meg a csend, a hiány. A *Síremlék* párbeszédei mintha egy nagyobb egész részei lennének. Olyan érzésünk lehet mintha Pilinszky a drámaírás közben maga is egy redukálási folyamatot hajtana végre. A kimondott szavak a csend közegéből szólalnak meg, azt megtörve. Az újraértelmezett párbeszéd leginkább a Balassa Péter által „dialogizált monológ"-nak nevezett[29] *Beszélgetések Sheryl Sutonnal* című mű beszédmódjához hasonlítható. A szereplők gondolatai gyakran önmagukban állnak, nem történik reflektálás rájuk. Ezáltal a gondolatoknak és kimondott szavaknak a szintje olvad össze, felmerül a kérdés: kinek a szava tekinthető a másik számára elhangzónak, a másikhoz címzettnek?

> MEDVE
> Sokat iszom, pedig még csak délelőtt van.
>
> LÁTHATATLAN FÉRFI
> *(Megismételve.)*
> Szemét prostituált, nem szégyelli magát, így kifeküdni a napra, amikor gyerekek is laknak a közelben, és leskelődnek?
>
> NŐ
> Úgy érzem, hogy a férjem itt áll az egyik bokorban.[30]

Ezzel egyidejűleg azonban nem beszélhetünk a szereplők beszélni vágyásáról.[31] A színművek így szinte nem akarva megszólalni nagyfokú sűrítettségben mozognak.

---

[28] Pilinszky János, *Tizenhárom széksor* = *Tanulmányok I., i. m.,* 401–402, 402.

[29] Balassa Péter, *A mélypont ünnepélye* = Uő., *A látvány és a szavak*, Magvető, Bp., 1987. 137–145, 139.

[30] Pilinszky János, *Síremlék* = *Szépprózа… i. m.,* 75–83, 78.

[31] E tekintetben a színművek a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című dialógusregénytől távol állóként értelmezhetők, hiszen ott „Pilinszky és Sutton" határozottan meg akarnak szólalni. Pilinszky esszéinek újraformált gondolatvilága kap szót az egymás mellé helyezett monológokban.

A csönd értelmezhető elhallgatásként, de a Pilinszky-drámákban ennél jóval meghatározóbb ezzel kapcsolatban a szereplők bizonytalansága. Kimondott szavaikban, azok jelentésében nem bíznak, félve szólalnak meg: „Sírtunk. Jó volt. Sós ízű, de kristálytiszta. *Valószínűleg* tégedet sirattunk."[32]

Bizonytalanságuk saját létmódjukból fakad. A *Síremlék* szereplői heterogén alakok. Némely figurák már nevükben is erre irányítják a figyelmet: a Láthatatlan férfi és a Fehér ruhás férfi alakja előrevetít egy allegorikus értelmezést, emellett ennek megkérdőjelezése is felmerül. A szereplők egymás számára megfogalmazhatatlanként, érezhetetlenként jelennek meg.[33] „Se te, se én valójában nem tudunk egymásról. Látlak, de vadállati szememben és agyamban nem fogalmazódik meg szépséged. Nekem egyszerűen kiterített préda vagy. Tengernél nagyobb a távolság közöttünk ahhoz, hogy fölismerjem fiatal katonafejed gyönyörűségét, holott lány vagy, s azt a csodálatos ellentmondást, amit ívelő nyakad és benne egy megfeszült ín látványa fölidéz. Istenem, milyen gazdag is a létezés! Milyen elhagyatott!"[34] A Másik meghatározatlan alakja a figurák saját magukkal szemben támasztott bizonytalansága mellett magyarázatot nyer, beleilleszkedik az identitásvesztés tapasztalatába. „Semminek sincs semmi értelme. Az ember medve szeretne lenni, a medve meg ember."[35]

Pilinszky színművei közül a *Síremlék* foglalkozik a legexplicitebben színházesztétikájának alapgondolatával: a jelenlétvesztéssel.

A *Síremlék* központi figurája a fekvő női alak mint a jelenlét allegóriája válik értelmezhetővé.

A színmű ihletőjéül egy fotográfia[36] szolgált. A fényképen Jutta Scherrer egy kerti padon pihen. „Nézzük meg a fényképet. Önöknek talán nem sokat mond: fiatal napfürdőző nő egy szőlőlugasban. Számomra bonyolult szomorúságot idézett fel, jelenlétnek és távollétnek, tragikumnak és idillnek […] ötvözetét"[37] – írja Pilinszky a képről.

---

[32] Pilinszky, *Síremlék… i. m.,* 79. Kiemelés tőlem – K. B.

[33] Ez a gondolat fejeződik ki az Élőképek című színműben is. FIATAL LÁNY Hallgatni és beszélgetni fogunk./FIATAL FIÚ Találkozunk. Beszélünk. Hallgatózunk./FIATAL LÁNY Megérintettelek./FIATAL FIÚ Nem érzem!/FIATAL LÁNY Megérintettelek. Uő. *Élőképek = Szépprózа… i. m.*, 85–94, 88.

[34] Uő, *Síremlék… i. m.,* 77.

[35] *Uo*., 79.

[36] Pilinszky *fényképei*, szerk. Hafner Zoltán, Herner János, Kucsera András, Pesti Szalon, Bp., 1995. XLIII. sz. kép. (1. ábra).

[37] Uő, *Hogyan és… i. m.,* 230.

A női alak a színmű világában a transzcendenssel való kapcsolattartás révén emelkedik ki. A jelenléthiánytól fuldokló környezettel éles ellentétben ő mintha mindenki helyett létezne. Létezik, jelen van, így képes arra, amire a többiek nem. „Olyan vagy, mintha helyettünk élnél, helyettünk haldokolnál."[38]

A nő mellett egyedül a környezet jelenik meg mint metafizikai jelenléttel bíró entitás, egyfajta védelem számára. „Csak a bokrok, a fák vannak jelen, asszonyom. Olyan figyelem ez, amelytől nem kell félnie. Minden kialszik az ő jelenlétük erejében. Hiába van délelőtt, hiába leskelődnek a kerítésen át a gyerekek. Éjszaka van. Semmi sincs a fák jelenlétének erejében."[39] Kettejük között szimbiózis figyelhető meg. „Majd jön az ősz, előtűnnek az ágak, majd jön a tél, és mindent belep a hó. Engem is."[40] A színmű többi szereplője számára ez a jelenlét nem érhető el, csak pillanatszerűen tapasztalhatják meg, de mintha már akkor sem lenne igazán. (Jelen)létük, realitásuk bizonytalan. „Az előbb sikerült egy pillanatra elkapnom és megölelnem. Sírtunk. Jó volt."[41]

A mű fő szervezőelme a paradoxitás. A jelenlét is csak ennek fényében értelmezhető, az a jelenlét, mely egyszerre jelenti magát az életet és a haldoklást. A cím válik érthetővé, és ezen keresztül a nő szerepe még megközelíthetőbbé a Láthatatlan Férfi kijelentése által: „Szép vagy, akár egy síremlék."[42] A paradox helyzet tovább árnyalódik. „Nem látod, hogy elkárhoztam? / Látom. De a kárhozatnak is vannak fokozatai. […] A kárhozat tulajdonképpen egyenlő a semmivel. És te élsz."[43] Ez az élet épp oly megfoghatatlan a racionalitás keretein belül, mint maga a kárhozat. A nő mozdulatlan, mozdulatlannak kell maradnia, ahhoz, hogy jelenléttel bírjon, amely egyszerre jelent passzivitást és aktivitást.

A színmű világa nem helyezhető el bináris oppozíciókban. Az ellentétek egyik oldala sem értelmezhető önmagában, de egymás mellett is értelmetlennek tűnnek. Furcsa keveredés, átértelmeződés jelenik meg helyette. Szerepet kapnak a heterogén alakok, így jelenhet meg szent prostituáltként a női figura.[44] Alakja allegorikus szerepköre ellenére sem határozható meg a pozitív értékek homogenitásában.

---

[38] Uő., *Síremlék… i. m.*, 78.

[39] *Uo.*

[40] *Uo.*, 82.

[41] *Uo.*, 79.

[42] *Uo.*, 78.

[43] *Uo.*, 79.

[44] Ennek hátterében áll többek között a 20. század történelmi traumáinak tapasztalata. A kiábrándultság a meglévő hitekből, amelynek következtében zavaros, képtelen helyzetek keletkeztek. A történelmi háttér Pilinszky hitvallásának, műveinek relevanciájában kiemelt jelentőséggel bír.

Folyamatos kettős motiváció figyelhető meg a szereplőknek a női alakhoz való viszonyulásában. Feladatuk a védelmezése, hiszen ő a jelenlét allegóriája, „aki helyettük él, helyettük haldokol".[45] A Medve lesz az a szereplő, aki leginkább megérti a jelenlét igazságát, a nő alakjának jelentőségét. „A szemgödröm mélyén ások neki sírhelyet. S ha ez se lesz elég, csukott szemem alatt melengetem tovább. S ha ez se lesz elég, belekapaszkodom egy fába, és tőle kérek tanácsot és erőt. És ha még ez se lesz elég, akkor abbahagyom az ivászatot. A tél megígérte, hogy idén is eljön. Hát legvégül is bízzunk ebben az ígéretben. Hogy végül is minden és mindenki fehér lesz, egyenletesen fehér. Egyszóval: gyönyörű és semmilyen. Ámen"[46] – zárul le szavaival a színmű. Emellett a harmónia megtörése is folyamatosan ott munkál bennük. „Hirtelenül a kinti leselkedők, gyerekek, férfiak, aggastyánok és katonák bedöntik a kerítést. S a mozdulatlanul térdeplők közt földöntik a kerti padot, a fehérre mázolt asztalt, visítva tépik le a lugasról és kerítésről a jótékony lombtakarót, s végül földöntik a kerti ágyat is, földre borítva az *élettelenül kinyújtózott nőt*".[47] Kérdésként jelenik azonban meg, hogy a jelen-nem-lévő alakok mit tehetnek a jelenléttel bíró figurával. Amennyiben számukra a jelenlét elérhetetlenként mutatkozik meg, ez a fajta érinthetetlenség átsugárzik a női alakra is.

A szöveget jellemző nagyfokú sűrítettség következtében folyamatos többértelműségről beszélhetünk, amely párhuzamos értelmezési lehetőségeket tart fenn. A színmű metafizikus interpretációját átszövik a bibliai párhuzamok. A középpontban lévő női alak a krisztusi keresztáldozat sorsát vállalva jelenik meg. A kerti padon heverve mint egy áldozati oltáron látjuk. A Medve által ivott vörösbor folyamatosan megidézi a szentmise liturgiájában Krisztus vérévé változtatott bort. A megfeleltetések annak ellenére, hogy expliciten kifejeződnek, a többértelműség következtében árnyaltan jelennek meg. Értelmezhetnénk akár profanizált Krisztus-történetként a *Síremlék* történéssorát, azonban Pilinszky színműve a a konkrét keresztény kontextustól való részleges távolságtartás ellenére megőrzi a szakralitás iránti igény elsődlegességét. Az állandóan jelenlévő melankolikus hangoltság – még ha bele is vegyül a hétköznapok profán világa – az ellentartás következtében még meghatározóbbá válik. A két pólus közti feszültség megteremti a transzcendens szint jelenlétének erejét, ezáltal megvalósítva Pilinszky szakrális színházesztétikáját.

Pilinszky színháza szertartásos, de nem a szó hétköznapi értelmében. A wilsoni dramaturgia rituális jellegével hozható párhuzamba. Pilinszky 1971-ben

[45] Uő, *Síremlék… i. m.*, 78.

[46] *Uo.*, 83.

[47] *Uo.*, 83. Kiemelés tőlem – K. B.

a Franciaországban a nancyi fesztiválon találkozik a wilsoni színházzal *A süket pillantása (Le regard du sourd)* című emblematikus darabon keresztül.[48] Élményeiről *Új színház* címmel számol be az *Új Ember* és az *Élet és Irodalom* lapjain. Az *Új Ember*ben megjelent írásában olvashatjuk: „Wilson minden bizonnyal a vallásos szertartások kimért nyugalmát vette alapul. Pontosabban az áhítat, az álom és a bűntudat közegét. Színpadát a lassúság, a csönd és a mozdulatlanság uralja."[49] Pilinszky Wilson-olvasata közeli rokonságban áll saját elképzelésivel. Az előadás nyomán egyéni interpretációját adja Wilson színházának. Írása nagy láttató erővel közvetít, Pilinszky mély megérintettségének következtében. Mindezeknek fényében fontos azonban megemlíteni, Pilinszky írásainak lírai, érzelmi hangoltságát. Személyisége erősen áthatja írásait, melyeknek reflexió jellegéről beszélhetünk. Ennek következtében Grotowski- és Wilson-képe egyszerre a szakrális színház leírását is nyújtja.

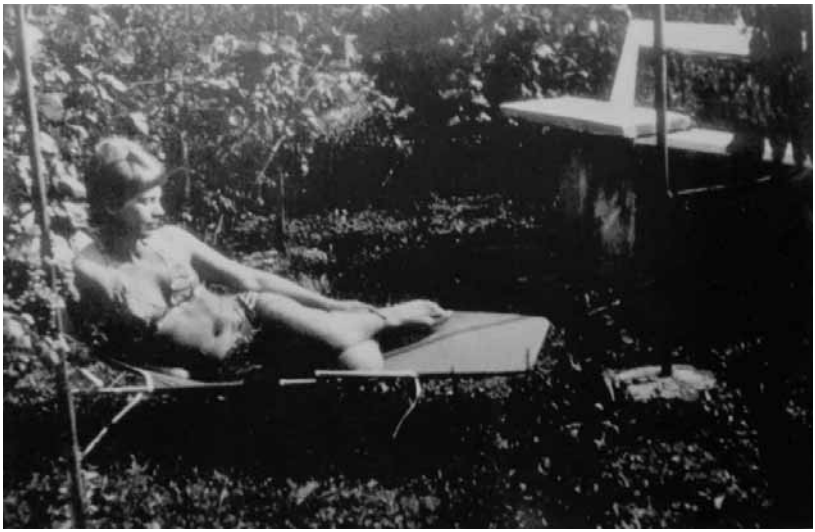
Ezáltal a wilsoni színház meghatározott jellemzői – csendes, lassú, jelenlétközpontú, és lényegét tekintve poétikus – Pilinszky saját színházesztétikájának alapgondolataiként értelmezhetők. Wilson-olvasatában mintha saját dramaturgiáját foglalná össze: „Mivelhogy más színház nem is létezik és soha nem is létezett. Csak a költészet képes ugyanis ritka pillanatban integrálni az örökös széthullásban levő világot, egyetlen forró és testvéri egységben fölmutatni meghasonlottságunkat. Mikor az Evangéliumban először olvastam, hogy *boldogok, akik sírnak*, még nem tudtam, mi az, ami szíven ütött. Amikor Shakespeare vagy Dosztojevszkij *világa* először megérintett, még nem tudtam, mit is szemlélek. Egy olyan szentségtartót, amiben a bárány és a hóhér, az éjszaka és a nappal együtt van jelen anélkül, hogy akár egyik, akár másik jelentését vesztette volna? Ellenkezőleg, s épp ez a költészet *csodája*, egyetlen csodája, olyan integráció, olyan teljes és tökéletes egység, amiben a részek és részletek jelentése minden eddiginél erőteljesebb."[50]

---

[48] Korábban Grotowski szegény színháza volt a folyamatos viszonyítási pont, az ő kísérleteikben látta leginkább megvalósulni elképzelésit. 1971-től kezdve azonban átveszi helyét Wilson. „Akár Shakespeare, Wilson is végtelenül összetette: a festett kép és a rideg valóság, a köznapi és az ünnepélyes, a csúf és a gyönyörű maradéktalan egybeolvasztásában. Hozzá mérten még Grotowski színpada is dogmatikusnak hat; egyszerre leszűkítettnek és ugyanakkor fókuszképtelennek" Uő, *Új színház (1)… i. m*., 284.

[49] *Uo.,* 283.

[50] Uő., *Új színház (2)… i. m.,* 200.



1. ábra

Bibliográfia

Balassa Péter, *A látvány és a szavak*, Magvető, Bp., 1987.

Bodó Márta, *Pilinszky János mozdulatlan színháza*, Látó, 2008/10. 92–98.

Jerzy Grotowski, *Színház és rituálé – Szövegek 1965–1969*, Kalligram, Pozsony, 2009.

Hankovszky Tamás, *Pilinszky János evangéliumi esztétikája – Teremtő képzelet és metafizika*, Kairosz, Bp., 2011.

In memoriam Pilinszky János, szerk. Bogyai Katalin, Officina Nova, Bp., é. n.

Pilinszky *fényképei*, szerk. Hafner Zoltán, Herner János, Kucsera András, Pesti Szalon, Bp., 1995.

Pilinszky János *Összegyűjtött művei – Tanulmányok, esszék, cikkek I–II.*, szerk. Hafner Zoltán, Századvég, Bp., 1993.

Pilinszky János *Összes versei*, szerk. Hafner Zoltán, Osiris, Bp., 2006.

Pilinszky János *Szépprózа*, szerk. Hafner Zoltán, Osiris, Bp., 2004.

Radnóti Zsuzsa, *Cselekvés-nosztalgia – Drámaírók színház nélkül,* Magvető, Bp., 1985.

Szög és olaj, szerk. Jelenits István, Vigília, Bp., 1982.

„Merre? Hogyan?" – Tanulmányok Pilinszky Jánosról, szerk. Tasi József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1997.

Muntag Vince

„AZ EMBER VAGY SZÍNMŰÍRÓ, VAGY NEM SZÍNMŰÍRÓ."

Átjárások a Játék a kastélyban *két értelmezése között*

Az „áthallás" köznyelvi metaforájának nehéz nyilvánvalóbb dramatikus kibontását találni, mint Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című alkotása. Most azonban nem a titkolt vagy akaratlan kifigyelésnek az ókori komédiától fogva elterjedt dramaturgiai toposzára (és itteni speciális megjelenésére) koncentrál az értelmezés, hanem a Molnár-mű két lehetséges olvasatának viszonyára és összefüggésére. Teszi ezt abból az előfeltevésből kiindulva, hogy a szöveg önreflexiós megoldásai magának az itt meghatározó dramaturgiai-műfaji konvencióhálózatnak kínálják egyfajta szerkezeti olvasatát, mintegy e tradíció belterületéről tekintve kifelé. Ennek a perspektívának az interpretációs hatásterülete monografikus terjedelmet érdemel, itt azonban csupán egyetlen részprobléma végiggondolására tehetünk kísérletet. A kérdés az alakrendszer egyik kulcspozíciójában álló írófigurára, Turaira vonatkozik, és azt firtatja, hogy az ő működésének esztétikai valamint morális értelmezése pontosan milyen viszonyban áll egymással.

A kiindulópont, amely még többször előkerül, Turai önértelmező megnyilatkozása a dráma közepe táján, a megoldás alapját képező ötlet bejelentésekor:

> Az ember vagy színműíró, vagy nem színműíró. Egy rövid kis egyfelvonásos darab, nem is ostobább, mint a többi. A felét hallottam a falon keresztül, a másik felét hozzáköltöttem. Ki-ki a saját fegyverével harcol az életben. Én a tollammal harcolok. Úgy érzem magam most, mint egy cirkuszi akrobata, aki az ügyességét véletlenül egyszer életmentésre használja fel. Ennél tisztességesebb szándékkal még ember darabot nem írt. Kár, hogy ezzel a mi közös operettünket is megmentem, mert ez anyagi hasznot jelent. De nem bánom, elszenvedem ezt is. Ha csak két ember boldogságáról volna szó, szebb volna az ötlet. De így se csúnya (277).[1]

[1] Az idézetek utáni zárójelezett lapszám végig az alábbi kiadásra utal: Molnár Ferenc, *Játék a kastélyban = A magyar dráma antológiája,* szerk. Kerényi Ferenc, Bp., Osiris Kiadó, 2005. II. kötet, 255–300.

Az idézet önigazoló jellege egyértelművé teszi, hogy az író számára az esztétikai teljesítmény minősége érvnek számít morális kérdésekben. Legalább ennyire fontos azonban, hogy az összefüggés fordítva is fennáll, vagyis az esztétikai minőséghez való hozzáállás az ő szemében morális kérdés. Turait ebben a vonatkozásban a mű számos pontjáról lehetne idézni. Egyelőre talán elég arra utalni, hogy a szép-csúnya és a jó-rossz fogalompár a szóhasználatában átírja egymásba a kontextusokat. Az eljárás a drámában imitált mindennapi spontán beszéd szemantikájában nem kirívó, gyakorisága és főleg következetessége viszont feltűnővé teszi. A bírált felvonásvégek összefoglaló minősítése a „rossz" (284), Almády megjelenése „kellemetlen" (261, a kifejezés metaforikus határpozícióját jelzi, hogy ebben Gállal osztozik), az operett társadalmi-financiális hozadéka és Ádám szenvedése is „csúnya" (270 és 300, előbbit Gál csak viccként tudja kezelni), a mentőötlet lehetne „szebb"(277), maga a szöveg nem „ostobább, mint a többi"(uo.), és így tovább. A két jelentéstartománynak ilyen értelmű átjárhatósága sajátos perspektívát kínál Turai dramaturgiai funkciójának újragondolásához, melyet most két irányból kísérlünk meg elvégezni.

Az egyik az a műfajtörténeti megközelítés, amelynek legnagyobb távlatú írásos kifejtése Bécsy Tamástól származik,[2] és amelynek teatralizált szubverzióját Mohácsi János 2010-es, kaposvári rendezése képviseli.[3] Mindkét olvasat arra mutat rá, hogy Molnár poétikája (az életmű jelentékeny hányadában) a klasszikus komédiahagyományból örökölt szerepkörminták sajátos ötvözésével elbizonytalanítja a boldog végkifejlet neoarisztoteliánus elvárását, és ezzel alapjaiban kérdez rá az ún. jólmegcsinált dramaturgiák szociáletikai alapzatára. Bécsy tézise a *Játék a kastélyban* esetében éppen Turai alakján nyer bizonyítást,[4] annak kimondásával, hogy figurája egyszerre olvasható a kedélyes apa és az intrikus komédiai szerepköre felől. A megfigyelés igen könnyen kiegészíthető azzal, hogy az író szentenciózus ideologizáló megfogalmazásai a rezonőr szerepkörét is előhívhatják az értelmezésben. Ennek a lehetőségnek pedig perspektívánkból rendkívül fontos következményei vannak. A szerepkörmintázatok dominanciájának időbeli eloszlása ugyanis beszédesen tagolja Turai viselkedését.

---

[2] Bécsy Tamás, *Modern cselvígjáték* = B. T., *Drámák és elemzések,* Budapest – Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 2002. 97–105, különösen 103–105.

[3] Kiss Gabriella, *Mohácsi János, Játék a kastélyban, 2010* [*Dramatikus szöveg, dramaturgia*-fejezet], http://www.philther.hu/elemzes/dramatikus-szoveg-dramaturgia-41/ (Letöltve: 2015. február 24.)

[4] Nyilván azért, mert dramaturgiai kulcshelyzete az egész viszonyrendszer értelmezését meghatározza. Világos azonban az is, hogy a szerepkörök interferenciája a többi szereplőre is igaz. Ennek messzire vezető értelmezésbeli következményeit nem jelen tanulmány hivatott kifejteni.

Almády ottlétének tudomásul vételéig a rezonőrszerep tézisalapja az, hogy „az élet szép" (261). Gál szkepszise mellett Turai dramaturgiai dilemmái is megkérdőjelezik ennek a pozíciónak a stabilitását a dráma nyitójelenetében. A falon túlról áthallatszó párbeszéd nyomán aztán természetesen végképp érvényét veszti ez az álláspont. A mindentudás igényének újraképződése aztán a Gállal történő szembefordulás során indul meg, persze már nem a kedélyes apa, hanem a majdani intrikus viselkedésémájával kölcsönhatásban. A jelenet poétikai izgalmát az adja, hogy a társszerző itt átmenetileg indokoltan veszi fel Turai későbbi dramaturgiai attribútumait, de csak azért, hogy a mentőötlet nyomán kompetenssé váló valódi szerző rögtön magának tulajdoníthassa azokat. Gál szinte ontja magából a rezonőrszerephez illő tézismondatokat. Például: „De előbb minket fektetett le. Két vállra. Alaposan. Rémes volt.", vagy: „Bocsáss meg, de akárhonnan nézem ezt a katasztrófát, mindenünnen te vagy az oka.", továbbá: „Nem szabad a legjobbat akarni. Elég a jó is" (mindegyik 268), stb. Turai döntése, amely szerint Gált nem avatja be a tervbe, cselszövői és igazságosztói minőségének egyensúlyba kerülését vonja maga után. A kirekesztés stratégiájának deklarálásával izolálja magát a viszonyrendszerben, és ez létrehozza számára azt a külső horizontot, amely a továbbiak során omnipotens dramaturgiai hatóerőként tünteti fel: „Ezt majd magam intézem. Társ nélkül" (269). Pozíciójának nyíltan vállalt, azonnali átironizálása nemcsak a misztifikáció ellehetetlenülésének módja dramaturgiailag, hanem a rezonőri és az intrikusi szerepkör morális összeférhetetlenségére adott kényszerű reakció is: „Bízzál bennem. És főleg arra alapítsd a bizalmadat, hogy amint te nem vagy mellettem, rögtön megtalálom a megoldását a legnehezebb helyzeteknek is. (270). Ez az önirónia lesz innentől fogva a Bécsy Tamás által megfigyelt morális ambivalenciák legfőbb poétikai jele a műben. De korántsem csupán erről van szó. Igen súlyos érvek szólnak amellett, hogy Turai számára a csel egész folyamata egyben kínos küzdelem is az etikai felelősség frusztrációja ellen.

A sokkolt Ádám távozása és az első felvonás vége közt háromszor is magára marad a közönséggel (267–268), a felvonás zárlatának valamint a következő felvonás kezdetének pillanatában pedig kerüli a kapcsolatot (271). Az epizód aztán a második felvonás felezőpontján, Gálék bejövetele előtt újból megismétlődik (281). E dramaturgiai jelzést[5] a komédiahagyományból ismert intrikusi szándékbejelentő megnyilatkozás mély értelmű kifordításaként olvasva[6] világos,

[5] Melyet egyébként a hazai játékhagyomány eddig mintha nem is vett volna észre…

[6] Bécsy itt (*i. m.,* 100–101) a „Lesz premier" Turai-féle önidentifikációját azonosítja jóslatértékű intrikusi előrevetítő gesztusként. A megfigyelés annyiban pontosítást kíván, hogy a mondat

hogy Turai csak a(z implikált) néző-olvasóval teheti közössé tudását és ezzel együtt az ítélkezés lehetőségét is. Ezt támasztja alá, hogy az első felvonás utolsó jelenetétől kezdve a felelősség vagy legalább az érzelmi nyomás részleges megosztásának lehetőségeit keresi. Nyilvánvaló, hogy ez a Lakájjal szemben sikerülhet a legkevésbé („Szeretnék sokkal kevesebbet tudni" [271]). A színészek irányában pedig a rendkívül nagy manipulatív erővel végrehajtott számonkérés formáját ölti. Részleges siker, hogy Gált el tudja tiltani az evéstől, amíg az részt nem vállal Ádám megnyugtatásában; és hasonló ehhez, hogy a másolás kötelezettségén keresztül kis túlzással legitimálja Almády társszerzői státuszát. De még mindez együtt se képes maradéktalanul ellensúlyozni azt, hogy az álnaivitás szerepjellege nyílttá teszi Turai kívül rekedését a ráismerés és a megnyugvás primer örömén. A szerző egyik utolsó mondata ezt összegzi: „Azt tudtam, hogy a végén mindenki gentleman, csak én leszek a gazember" (300). Eljárásának igazolása a befogadó nevetése, vagyis a vállalkozásnak immár elsődlegesen esztétikailag értett sikere: „Én egy fiatalembert megmentettem sok-sok csúnya szenvedéstől. Én nagyon meg vagyok magammal elégedve" (300). A diadal azonban saját pozíciójára vonatkoztatva is kétarcú: az általa létre hívott rend fennmaradásának egyedüli záloga, hogy titkát megtartva véglegesíti elszigeteltségét. A szerepkör-lehetőségek ehhez illesztett nézői-olvasói elrendezésével tehát önbüntetésként is értelmezhető ez a kényszerített magány; hiszen így lelkiismereti dilemmáit illetően csak egy odaértett, dramaturgiailag alig artikulált instancia szolgálhat felszabadítással.

A fentiekkel egyidejűleg azonban kiépülhet a dráma olvasásában egy másik interpretációs lehetőség is. Mivel ennek teátrális manifesztációját eddig a kutatás nem tudta azonosítani, az olvasat jelenleg a textualitás átteoretizált dimenziójában kénytelen vesztegelni, elméleti relevanciájának megalapozása pedig csak közvetett drámatörténeti érvekre támaszkodhat. Ez az értelmezési irány a *Játék a kastélyban* metareflexív vonatkozásaira koncentrál, és alapállítása szerint a mű a nevetés polgári színházának esztétikai mechanizmusait[7] világítja át a színházi üzem dramatizálásán keresztül. A szerzőség, az előadói státusz (testi) performatív potenciálja és a nézőség fenomenológiai-kulturális működésmódjai a dráma diskurzusaiban úgy vannak jelen, mint ahogy Foucault beszél a szerzőfogalom diszkurzív feltételezettségéről,[8] itt speciálisan egy intertextuális mező

elhangzásakor még nem egyértelmű Turai egyedüli irányító szerepe. Ezért kap hangsúlyt az egyedüllét, mely után Gál fokozatosan kiszorul a kezdeményezői pozícióból.

[7] A fogalom értelmezéséhez, kifejezetten magyar hatástörténeti összefüggésben lásd: Kiss Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca: Pillanatfelvételek,* Bp., Balassi Kiadó, 2011. 126–160.

[8] „[A]zt a funkciót (működési módot, feltételeket, területeket) elemeztem, amelyen belül a szerzőnek

által meghatározott módon. Így válik a szöveg egy teatralitáskoncepció dramatikus emlékezethelyévé.

Turai dramaturgiai pozíciójának alakulását innen tekintve a szerzőfunkcióhoz való viszonyulása határozza meg. Gál implicit kritikája, amely a bemutatkozás szcénáját dramatikus hibaként olvassa (a cselekménynarratívába nem illeszthető információközlésnek a realizmustól idegen megoldását kifogásolva), a mű esztétikai horizontjában helyesnek mutattatik fel: „Hiszen ha ezt lehetne, könnyű volna darabot írni" (258). Turai tehát itt nem felel meg a szerzőség elvárásának, ez feltűnő alulinformáltságában és az információk jelentőségükön aluli kezelésében mutatkozik meg. Példaként hozhatjuk erre Almády jelenlétéhez való viszonyát, és a fal szerepének félreértését a Pyramus-Thisbe mintán keresztül. Saját esztétikai pozícióját az előadói funkció körvonalazatlansága miatt látja tévesen, s ennek lesz legfőbb következménye a falon túlról kihallgatott párbeszéd dramaturgiai-metadiszkurzív helyének meghatározhatatlansága.

A színházmodell szempontjából tartósnak bizonyuló szerzőidentitás a már kész operett analógiája nyomán kezd el artikulálódni: „Hát lesz premier. Muszáj, hogy legyen" (268). Nem véletlen, hogy a két test újrapozícionálása nem a szöveg dokumentumjellegén keresztül történik, hanem a tropológia retorikai-pragmatikai szétírása képzi meg a szerzőpozíció befolyását az előadók fölött („citrom", „felhőkarcoló", „sima, gömbölyű, bársonyos…", stb.). Ez egyúttal vonja maga után a testiség retorikai kontrollálását is (leülés, konyakivás, sírás). Ezt viszi tovább Gál evéstől való eltiltása, Ádám könnyeinek letöröltetése később.

Turai ezzel egy olyan diszkurzív rendet alakít ki, amely később őt magát is szabályozni fogja. Az értelmezés bevezetőjében idézett monológ iróniája ennek reflektálásaként is olvasható. Jellemző, hogy önmagát „akrobata"-ként aposztrofálja, és nem „bűvész"-ként, azaz fölöttes irányítóként, mint az *Egy, kettő, három* Norrisonja.[9] Szerzői mindenhatóságának korlátait jelzi, hogy a felvonásvég-játékban Ádám öngyilkosságát csak Gállal együtt tudja megakadályozni. Cselekvése hatókörének határait hivatott kijelölni saját felvonásvég-megoldása. A jelenet mikrodramaturgiája oly mértékben kidolgozott ebben a vonatkozásban is, hogy érdemes hosszabban idézni.

---

nevezhető valami létezik." Michel Foucault, *Mi a szerző?,* ford. Erős Ferenc – Kicsák Lóránt = M. F., *Nyelv a végtelenhez: Válogatott tanulmányok,* szerk. Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk Kiadó, 1999. 143.

[9] Vö. korábban: „Aki nem lehet ura, az rabszolgája [ti. a mesterségnek]. Középút nincs" (257). Ezt mondhatni drámatörténeti reflektáltsággal állapítja meg, hiszen az intrikus szerepkörét a klaszszikus dramaturgiai hagyományban szolga viseli.

ANNIE
(erőltetett jókedvvel, de ijedten) Nahát, ilyen meglepetés!

TURAI.
Bocsánat, hogy zavartam önöket és most talán elrontom a viszontlátásnak ezt a napsugaras hangulatát, de nekem nagyon fontos mondanivalóm volna.

ANNIE
Na! Csak nem komoly?

TURAI
De igen. Sőt talán több is, mint komoly.

ANNIE
ijedten ül le.

TURAI
Almádyhoz. Tessék leülni.

ALMÁDY
ijedten. Nem! Köszönöm nem.

TURAI
Hát kérem. Mi megérkeztünk ide ma éjszaka. *Nagy szünetekkel beszél.* És most... hárman... együtt ültünk itt a reggelinél. *Gálhoz.* Ugyebár?

GÁL
kíváncsian. Igen...

ÁDÁM
Na és?

TURAI
Csak nyugodtan kérem. Itt ülünk ugyebár, kedélyesen... *hangot változtatva, nagyon komolyan*.
Bocsássanak meg, de mindnyájukat határozottan arra kérem, hogy amit most mondani fogok, azt fogadják nyugodtan és ne veszítsék el a hidegvérüket.

ANNIE
ijedten. De hát az Istenért...

ÁDÁM
nyugtalanul. De hát mi az?...

TURAI
Kérem! *Hallgatást parancsoló mozdulatot tesz. Halotti csend.* Amit én most itt végre ki fogok mondani, az valószínűleg mindnyájunk, mind az ötünk élete további folyására döntő jelentőségű lesz. De hát most már el vagyok szánva! *Ünnepélyesen.* Kedves Annie! Én önt ezennel... *Abbahagyja. Halotti csend. Aztán nagyon egyszerűen, Gálhoz.* Ez csak érdekes pillanat?

GÁL
nagyon izgatottan. Igen. Nos?

TURAI
nagyon egyszerűen. Hát... most menjen le a függöny! *mosolyogva nyújtja karját Annienak...* tudniillik felvonásvégekről vitatkoztunk... *lassan a bejáratajtó felé vezeti Anniet, mialatt a megrémült társaság fellélegzik...* hogy hogyan kell a legegyszerűbb eszközökkel érdekes felvonásvéget csinálni... ez tudniillik kérem... *a függöny legördül, miközben tovább beszélgetve kivonulnak.*

Turai először is kilépteti a társalgást a társasági érintkezésnek a megidézett kulturális környezetben elvárt keretei közül. Ezzel átveszi a pragmatikai kezdeményezést. Az ígért bejelentő gesztus időbeli kitolása egységesíti a felvonás során kialakult különböző elvárási horizontokat. A leülés felkínálása és a reggeli említése aktivál egy-egy olyan kontextuális mozzanatot, amely csak Annie és Almády valamint csak Gál és Ádám számára hozzáférhető. Információs tudástöbblete ez után a befogató irányában is nyilvánvalóvá válik, hiszen az.író tulajdonképpeni szándéka még előtte is ismeretlen. Az információbirtoklás e centralizálódását jelzik a feszültségteljes szünetek. Közben Turait beszédaktusai egyre erőteljesebben kötelezik a dramaturgiai érvényű cselekvésre. Azonban nyilvánvaló, hogy nem mondhat semmit, vagyis épp akkor nincs módja cselekedni, amikor elvben a legtöbb eszközt birtokolja ehhez. Turai itt már és innentől végig alá van rendelve az általa megformált diskurzusnak és a benne megjelenő metaesztétikai rendnek. A felvonást ennek megfelelően nem az ő utasítása zárja le, hanem a szereplők együttes kivonulása.

A harmadik felvonásban a szerzőfunkció annak a konvenciónak a keretein belül jelenik meg, amelyet a megírt dramatikus szöveg képvisel, ezért Turai feladata az esztétikai kommunikáció technikai felügyeletére korlátozódik. A nézőség véglegesen csak artikulálódó pozíciós lehetőségei nyernek dramaturgiai alakot Gál, Ádám és a Titkár viselkedésében. A reakciók szabályait részben már a helyzet maga hozza létre:

A titkár Ádámhoz fordul, elégedetlen arcot vág és fejét rázza, mintha azt mondaná: „Ez a szellemesség nagyon buta". Ádám igenlőleg int (294).

Máskor a nézői magatartás szociális kódja morális feszültségbe kerül a teatralitás esztétikumával, így definiálódik újra a szerzőség uralmi potenciálja, immár a játék testi és nyelvi erejének korlátai között.

> „ALMÁDY (felordítva) Nem, nem! Azt nem bírom ki! Szeretlek, imádlak, megőrülök érted! Úgy szeretlek, mint egy felhőkarcoló a felhőt, amely felette lebeg, de az első széllel elröpül! Nem bírok nélküled élni! Egy hétig se! Egy napig se! Egy órát se!
>
> ANNIE Csaló vagy. Ezek frázisok.
> *(Gál és Ádám már a „felhőkarcoló" szónál lassan és nagyon csodálkozva egymásra néztek.)*
>
> GÁL Bocsánatot kérek, de… pardon egy percre! Mi volt ez?
>
> ANNIE Tessék?
>
> TURAI Kérlek, ne zavarj. Épp, mikor a legjobb lendületben vannak!
>
> TITKÁR Nagyszerű! És milyen érdekes! *(Ádámhoz izgatottan.)* Mit gondol, elutazik az asszony?
>
> GÁL *(Ádámhoz)* Te… ez pokoli.
>
> TURAI Csendet kérek" (294).

A variációs poénismétlésnek az ikonikusan molnári dialógusszervezési bravúrja[10] jelzi a teatralitást tematizáló diskurzus átmoralizálódását, amely így megkettőzött irányulásával válik a büntetett testek formálójává. Ennek lesz Turai átmetaforizált,

[10] Vö. Gajdó Tamás, *Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei = A modern színház születése*, szerk. P. Müller Péter, Bp., Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2004 (Színháztudományi Szemle, 35), 240.

a résztvevők számára hozzáférhetetlen szerzőséginstanciája, e többszörözött értelmezési keret mögöttes eredőjeként.

A szerzőfunkció korábban már felvetett osztottsága további kiegészítéseket kínál mindehhez. Feltűnő, hogy a szerzői név paratextuális működése motívumértékű retorikai játékként van jelen a szövegben.[11] Azaz írott (intézményi) státusza ellenére sem képes tisztán metaforikus vagy szinekdochikus viszonyban állni a színházi történéssel, amelyhez kötődik. Ez már Annie belépésekor, vagyis egy hangsúlyosan átteatralizált pillanatban felsejlik: „TURAI (*kissé figyel)* Érdekes. A mi menyasszonyunk és mégis Kálmán Imrétől énekel" (264). Sardou neve pedig többszörösen, időnként már didaktikusnak ható egyértelműséggel üresedik ki szemiotikailag. Elsőként a telefonon történő műsorbejelentéskor, Géraldy helyén, majd Turai öniróniával telített hárító gesztusában: „Ne tanítsd te Sardou-t darabot írni" (296).

Az írott szöveg lemásoltatásának gesztusával, a nézői ítélethez való erőteljes, alakító hatású hozzárendeléssel (hisz Gál számára akkor és azért esik vissza a betétdarab esztétikai színvonala, amikor és mivel mögé tudja látni saját korábbi vizuális projekcióit) és az állítólagos Sardou-mű felfedezésének homályban hagyásával Turai metadramaturgiailag is pluralizálja szerzői identitását; az idealizált, sikeres színházi teljesítménnyel összefüggésben is.

> „GÁL Én ezt a darabot nagyon elavultnak találom. Mikor írhatta ezt Sardou?
>
> TURAI Én eddig nem is ismertem. *(Almádyhoz.)* Mondja, művész úr, miféle darabja ez Sardou-nak?
>
> ALMÁDY Ha nem csalódom, ez az utolsó műve.
>
> GÁL Nagyon öreg lehetett, mikor ezt írta. Ilyen gyenge dolgot már csak röviddel a halála előtt írhatott.
>
> TURAI Vagy röviddel a halála után" (299).

Akár akar Turai Gálnak így felismerési lehetőséget biztosítani, akár nem, látható, hogy a diskurzusnak a testeket performatíve szabályozó hatásmechanizmusa a szerzőségre mint dramatikus alakzatra is érvényessé válik. Ennek messzire vezető következményeit jelen keretek közt nincs mód végiggondolni,

[11] A szerzőség ilyen típusú szétírása magától értetődőként integrálódott a Mohácsi-testvérek színházi formakánonjába, sőt, mondhatni itt került a legközelebb a rendezés a szöveg önreflexiójának szemantikai érvényű teatralizálásához.

de az már biztosan kijelenthető, hogy a szakirodalom korábbi, máig megvitatatlan álláspontjával ellentétben a dráma cselfolyamata egyértelműen nem Turai saját sikere.[12]

Miben összegezhetők tehát az eddigi felismerések következményei? A kétféle olvasati alapirány, amely itt szóba került, látszólag egymással ellentmondó megállapításokra vezet: az egyik Turai magányát sűríti dilemmává, a másik az attribútumok és kompetenciák szóródása felé mutat. A két értelmezés jól látható párhuzamban áll a falon túli dialógus referenciális és metadramatikus interpretációjával, és ez feszültségük magyarázatához is közelebb vihet. A harmadik felvonás metaszínházi folyamata tudnillik egyáltalán azért lehetséges, mert a két olvasat viszonya stabilizálhatatlan. Az eldöntetlenség puszta kimondása[13] azonban minden összegző vonzereje ellenére zavarba ejtően reduktív. Célszerűbb úgy fogalmazni, hogy az interpretáció mint esztétikai viszony ölt morális alakot a dráma szövegében. Az értelmezés sűríthet úgy, hogy Turai morális dilemmái élessé váljanak, de éppen ez a feltételezettség mutatja, hogy a drámaíró mint alakzat visel metapoétikai funkciót. Turai maga az átvitel módja esztétikum és morál között.

Az olvasásra viszont így, akár történeti értelemben is, nem várt felelősség hárul.

[12] Györgyei Klára, *Molnár Ferenc,* Bp., Magvető Kiadó, 2001. 178; Nagy György, *Molnár Ferenc a világsiker útján,* Bp., Tinta Könyvkiadó, 2001. 111.

[13] Ezt kanonizáló erővel tette meg Osváth Béla. Vö.: *Molnár Ferenc = A magyar irodalom története,* szerk. Szabolcsi Miklós, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966. VI, 825 és Györgyei, *i. m.*, 181–182.

Bibliográfia

Bécsy Tamás, *Modern cselvígjáték* = Uő, *Drámák és elemzések,* Budapest–Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 2002. 97–105.

Gajdó Tamás, *Molnár Ferenc dramaturgiája és előzményei = A modern színház születése,* szerk. P. Müller Péter, Bp., OSzMI, 2004, (Színháztudományi Szemle, 34), 214–240.

Györgyei Klára, *Molnár Ferenc,* ford. Szabó T. Anna, Bp., Magvető Kiadó, 2001. 178–183.

Jákfalvi Magdolna, *És Rákosi felemelkedik: Hamvai Kornél történelmi drámáiról,* Jelenkor, 2010/6. 679–687.

Kiss Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca*. Pillanatfelvételek, Bp., Balassi Kiadó, 2011. 126–160.

Kiss Gabriella, *Mohácsi János, Játék a kastélyban,* 2010. http://www.philther.hu/elemzes/dtamatikusszoveg-dramatutgia-41/ [2015. 02. 24.]

Molnár Ferenc, *Játék a kastélyban = A magyar dráma antológiája,* I., szerk. Kerényi Ferenc, Bp., Osiris Kiadó, 2005. 257–300.

Nagy György, *Molnár Ferenc a világsiker útján,* ford. Kálmán Judit, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2001. 110–113.

Osváth Béla, *Molnár Ferenc = A magyar irodalom története,* VI., szerk. Szabolcsi Miklós, Bp., Akadémiai Kiadó, 1966. 824–826.

Varga Kinga

SZÖVEGBE ZÁRVA – KOSZTOLÁNYI *ÉDES ANNÁ*JA A SZÍNHÁZI GYAKORLATBAN[1]

Kosztolányi Dezső érzékeny viszonyt ápolt a színházzal. Évtizedeken át írt színi bírálatokat, ugyanakkor maga is próbálkozott színművek, színpadi jelenetek, bábjátékok létrehozásával. Az MTA–ELTE Hálózati Kritika Szövegkiadás Kutatócsoport e téma köré szerveződő, 2013 novemberében rendezett konferenciájának tanúsága szerint azonban ez a próbálkozás nem volt sikeres. Amennyiben meg is éltek egy-két bemutatót Kosztolányi főként egyfelvonásos drámái, párbeszédes jelenetei, nem bírtak igazi drámai erővel, nem éltek meg a színpadon.[2] A párbeszédes formában születő írásai novelláskötetekben elszórva, vagy az Alakok című (ál)interjú kötetben találták meg a helyüket. Azzal a törekvéssel azonban, hogy színpadon jól működő drámát tudjon létrehozni, soha nem hagyott fel, melyre jó példa, hogy a töredékben maradt Mostoha című írása során vívódott az epikus és a drámai forma között,[3] illetve, hogy ugyan színi bírálataiból kiderül, a regény dramatizálását nem tartotta járható útnak,[4] végül mégis belekezdett az Édes Anna színpadra alkalmazásába. A sors fintorának is lehet nevezni, hogy betegsége miatt nem tudta befejezni, és ezt mások:

---

[1] A tanulmány az MTA–ELTE Hálózati Kritika Szövegkiadás Kutatócsoportban az MTA TKI támogatásával készült.

[2] Színpadi munkáinak összegyűjtött kiadásához lásd Kosztolányi Dezső: *Patália*, összegyűjt., szöv. gond. Réz Pál, Bp., Magyar Helikon, 1976. – Illetve a drámák kritikai kiadása szerkesztés alatt áll az MTA–ELTE Hálózati Kritika Szövegkiadás Kutatócsoport égisze alatt.

[3] A Mostoha töredékeinek nagyközönség elé tárása Dér Zoltán munkáját dicséri még a hatvanas évekből (Kosztolányi Dezső, *Mostoha és egyéb kiadatlan művek*, sajtó alá rend. Dér Zoltán, Bp., Forum, 1965), amely a későbbiekben újabban fellelt részletekkel egészült ki, ennek összegző értelmezéséről lásd: Tóth-Czifra Júlia, *A regényszerűség meghaladása? Kosztolányi Dezső Mostohájának egy új töredékéről = „Visszhangot ver az időben"*, Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára, szerk. Bengi László, Hoványi Márton, Józan Ildikó, Pozsony, Kalligram, 2013. 354–362, 355–356.

[4] Szegedy-Maszák Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010. 473–474.

felesége, Harmos Ilona és Lakatos László, a kor sikeres színpadi szerzője tették meg helyette. A premiert három hónap híján nem érte meg, ezzel együtt az Édes Anna színpadi sorozatának kezdetét sem, mely az utolsó, 2015. februári, Győrött színpadra állított változattal együtt összesen húsz bemutatót jelent.

Az Édes Anna színpadi előfordulásainak egyik legfőbb jellemzője, hogy mintha szövegkönyvekbe rekednének a regény és a színházi megvalósulás között, melyre a húsz bemutatóhoz társuló tizenhárom szövegkönyv hívja fel a figyelmet. A tanulmány ezért vizsgálatának középpontjába a szövegkönyveket helyezi, és ezzel a két művészeti forma, az írott, epikus próza és a színházi előadás közötti átjárásra, átmenetre kérdez rá. S habár ezt az Édes Anna színpadi adaptációival kapcsolatban teszi meg, érdemes figyelemmel lenni rá, hogy Kosztolányi másik három regénye, a Nero, a véres költő, az Aranysárkány és a Pacsirta is megélt már több színpadi feldolgozást. Ezek a regények láthatóan sokkal kevésbé vonzzák a színházi alkotókat, a fellelt adatok szerint ugyanis a Neróból négy, az Aranysárkányból és a Pacsirtából két-két előadás született,[5] melyek sokszereplős, a történetmesélésre összpontosító nagyszínpadi feldolgozások mellett (a Nero több adaptációja[6] és az Aranysárkány soproni bemutatója[7]) rendhagyó formanyelvvel is operáltak (a Nerónak van egy mozgásszínházi feldolgozása,[8] az Aranysárkány másik színpadi változata beavató színház jellegű produkció,[9] míg a Pacsirta két színpadra alkalmazása monodráma illetve felolvasó színház[10]). Ráadásul ezek, a Babarczy László-féle Nerót kivéve, mely a kilencvenes évek

[5] A színházi előadásokhoz szükséges adatok kiinduló forrásai a külön nem jelölt esetekben az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (OSZMI) színházi adattára: www.szinhaziadattar.hu és színházi előadásokra lebontott cikkgyűjteménye. A bemutatók listáját lásd a függelékben.

[6] Bemutatók: 1993. október 1. Csiky Gergely Színház (Kaposvár), r.: Babarczy László; 2012. január 22. „Nero", Bartók Kamaraszínház (Dunaújváros), zenés, r.: és sz: Csadi Zoltán; 2013. május 16. Magyar Színház, r.: Réczei Tamás

[7] Bemutató: 2003. március 14. Petőfi Színház (Sopron), r.: Forgách András

[8] Bemutató: 2001. április 7. „Nero, szerelmem" (a színlap groteszk mozgásszínházként jelöli meg a műfajt, Seneca, Kosztolányi és mások művei alapján), Móricz Zsigmond Színház (Nyíregyháza), r.: Horváth Csaba.

[9] Bemutató: 2011. január 9. Karinthy Színház, r.: Vidovszky György. – Az előadás szereplői nagyrészt amatőr diákok, az előadáshoz kapcsolódó drámapedagógiai útmutató letölthető Vidovszky György honlapjáról: (https://drive.google.com/file/d/0B0xzfOBYa8UUMjNiNzM5MmYtNjQx-My00NWQ3LWFiYzQtODhkOWYyZTNkYjkx/view).

[10] Bemutató: 2007. november 5. „és Pacsirta", Szabadkai Népszínház Magyar Társulata, a regény felhasználásával írta és előadta: Táborosi Margaréta; Bemutató: 2008. szeptember 25. „Alouette", Théâtre Daniel-Sorano (Vincennes, Franciaország), r. Sylvia Folgoas. Az adatok forrásai: Kosztolányi Dezső: *Pacsirta*, sajtó alá rend. és jegyz. Bucsics Katalin, Pozsony, Kalligram, 2013. (Kritikai kiadás), 693–695.

elején került műsorra, mind a 2000-es évek termékei, tehát viszonylag frissen váltak az érdeklődő figyelem tárgyaivá, szemben az Édes Anna közel nyolc évtizedes színházi jelenlétével. Egy dolog azonban biztos: Kosztolányi küzdelme a drámátlansággal sajátos módon, az utókor által, regényeinek színházi adaptációival – illetve filmes- és rádiós adaptációkkal – nyert elégtételt.

Az adaptáció mint lehetőség

Az Édes Anna mint regény rendkívüli drámaisággal bír, szinte dramatizálásért kiált,[11] legyen az színpadi, filmes vagy rádiós forma. A regény színház- és filmszerűségének vannak gyakorlati és elméleti szempontjai. A gyakorlatihoz tartozik, hogy a szöveg snitt-szerű rövid jelenetekből áll; hogy Anna és környezete között drámai konfliktus alakul ki, különösen Anna és Vizyné illetve Anna és Jancsi kapcsolatát tekintve; hogy a történet zárt térben játszódik, tehát kamaradráma jelleggel bír; hogy az elfojtás kiemelt jelentősége miatt a pszichológiai dráma felé mozdul el; hogy Anna „görög hősnőként is értelmezhető, aki tragédiáját sorsában hordozza."[12] A regény társadalmi-politikai vetülete és a mellékszereplők tablószerűsége, a bukott politikai rendszer utáni átmeneti állapot, az alá-fölérendeltség, a kiszolgáltatottság problémája, a szegény-gazdag, az úr-szolga viszony pedig egy társadalmi dráma lehetőségét rejti magában.

A regény színház- és filmszerűségének elméleti vetületét nyelvének performatív jellege biztosítja. A narrátor külső szeme, egy kameraszerű szem érzékelteti, járja körül a szereplőket, akik mintha egy porondon jelennének meg az olvasó/nézőközönség előtt. A szöveg ehhez számtalan színházi hasonlatot is felhasznál, performatív jellegéről Bónus Tibor[13] és Dobos István[14] írt teljességre törekvő elemzéseket. Az Édes Anna mint próza tehát a színház attribútumait sajátos módon aknázza ki.

A gyakorlati megvalósulásokat illetően mintha nem is lenne szükség másra, mint a feszes, sokszor párbeszéddel teli jelenetek egyszerű átültetésére.[15]

---

[11] Ezt szinte azonos szavakkal fogalmazta meg Györffy Miklós is. (Györffy Miklós, *Kosztolányi-adaptáció a Madách Kamarában*, Magyar Nemzet, 1998. febr. 2., 9.)

[12] Thúróczy Katalin szóbeli közlése alapján.

[13] Bónus Tibor, *A másik titok: Az Édes Anna értelmezéséhez*, Irodalomtörténet, 2007/4. 476–518, 482–485, 488.

[14] Dobos István, *A regény performativitása: Kosztolányi Dezős: Édes Anna* = Regényművészet és íráskultúra: Tanulmányok: A negyedik veszprémi regénykollokvium, szerk. Kovács Árpád és Szitár Katalin, Bp., Argentum, 2012. 193–234.

[15] Tasnádi István úgy fogalmazza ezt meg, hogy saját Édes Anna adaptációjának készítésekor nem

A regény remekmű-jellegét, az apró részletekből adódó ráismerések sokaságát, a Kosztolányi írásmódjára oly jellemző egyediséget próbálják átemelni így. Ez viszont rányomja a bélyeget a színpadi produkciókra, ugyanis egy-két kivételtől eltekintve nem jöttek létre korszakos előadások.[16] A szakma Harag György 1983-as újvidéki Édes Annáját tartja kiemelkedőnek,[17] és abban is konszenzus van, hogy Gyurkovics Tibor átirata, a Horvai István által abból szintén 1983-ban készített előadás is említésre érdemes.[18] Az eredmény ezért felemásra sikerül, dramaturgiai megoldások alkalmazásával a színházi alkotók leggyakrabban egyszerűen elmesélik a történetet.

Az Édes Anna mozgóképes változatai, a két filmes és az egy tévéfilm-verzió is hasonló kérdéseket vetnek fel. A filmtudományi diskurzus bemutatása óta elismerően beszél Fábri Zoltánnak Törőcsik Mari főszereplésével készült 1958-as filmváltozatáról, az expresszív látványeszközök, a montázs alkalmazása, Édes Anna szempontjának hangsúlyozása, tehát a pszichológiai értelmezés mind a Fábri-életmű jeles alkotásává emeli az opust.[19] A szöveg felőli megközelítés problematikussága azonban itt is megjelenik, Vincze Teréz megfogalmazásában ún. megfilmesítésről van csupán szó, tehát a film a lineáris történet szálát és a miliőt adja vissza, a jellemek jelzésszerűek, és nem nyílnak meg az irodalmi mű értelmezésének új lehetőségei.[20] Ugyanez igaz Esztergályos Károly 1990-es tévéfilm verziójára is (a címszereplő: Nagy-Kálózy Eszter), amely szintén

változtatott semmit a regény szövegén, úgy tett, mintha Kosztolányi maga írta volna a drámát (Az *Édes Anna a Madách Kamarában: Interjú Tasnádi Istvánnal*, Pesti Műsor, 1997. nov. 20–26., 11).

[16] A kritika fel is hívja a figyelmet erre Tasnádi István adaptációja kapcsán (Szántó Judit, *Hézagos nádfonat: Kosztolányi-Tasnádi: Édes Anna*, Színház, 1998. február, 34–36, 34).

[17] A bemutató időpontja: 1983. december 19. A sikert az is mutatja, hogy 1989-ben, már Harag György halála után az előadást felújították (1989. november 12.). A kritikai fogadtatásról lásd pl. Gerold László, *Harag Édes Annája*, Színház, 1995. július, 32–35; Horányi Barna, *Az Újvidéki Színház vendégjátéka Kaposváron (Édes Anna)*, Somogyi Néplap, 1990. ápr. 12., 5; Kacsir Mária, *Édes Anna: Az Újvidéki Színház Kolozsváron*, A hét, 1990. nov. 8., 5.

[18] A bemutató időpontja: 1983. április 22. Tarján Tamás például mind a szövegváltozatról, mind a színpadi rendezésről elismerően beszél, és a két szerző termékeny találkozásának tekinti az elkészült előadást. (Láttuk, hallottuk, Petőfi Rádió, 1983. jún. 27., lejegyezve az OSZMI előadásokra lebontott cikkgyűjteményében.)

[19] Marx József, *Fábri Zoltán*, Bp., Vince, 2004. 109–110; lásd még pl. Nemeskürty István, *Fábri Zoltán a képalkotó művész*, Szabad Tér, 1994. 138–140. – A film a Jan Assmanni-i értelemben vett kommunikációs emlékezet részének tekinthető, melyet bizonyít az is, hogy a 2015-ben a mozikban vetíteni kezdett Liza, a Rókatündér (r. Ujj Mészáros Károly) megidézte a jól ismert kést szorongató cselédlány alakját.

[20] Vincze Teréz, *A csontváz hamvas bőre* = Adoptációk: Film és irodalom egymásra hatása, szerk. Gács Anna és Gelencsér Gábor, József Attila Kör–Kijárat, 2000. 165–184, 165–166.

a mű történetének és miliőjének visszaadására törekszik fojtott, kamaradráma-szerű környezetet teremtve. Lakatos László pedig, aki az Édes Anna filmes adaptációiból írta doktori disszertációját is csak ezt a két változatot elemzi, Pacskovszky József A vágyakozás napjai című filmjét, mely az Édes Anna mai környezetben újragondolt feldolgozása, arra hivatkozva, hogy cselekménye és szereplőinek ábrázolása eltávolodik az eredeti szövegtől, nem teszi vizsgálódásának tárgyává.[21]

A szövegkönyvek

A tanulmány függelékében megtalálható listából világosan látszik, hogy az Édes Anna eddigi húsz színházi bemutatójának nincs kanonizált dramatikus szövege, amelyet a rendezők használnának, hanem ezzel ellentétben az új bemutató adta körülmények igényt támasztanak újabb szövegek megszületésére. Az első bemutató szövegéért felelős Lakatos László, majd az 1969-es változatot író Felkai Ferenc esetében ez érzékelhetően a színházi szerkezet teremtette adottságok miatt a produkció létrejöttéhez feltétlen szükséges volt. Előbb a szándék született meg, hogy adaptálják a regényt, és ehhez kerestek valakit, aki színpadra alkalmazza a szöveget, és csak legvégül rendezőt. A későbbiekben ez megváltozott, és az adott rendező egyéni igényei szerint vagy maga készített egy szövegváltozatot, vagy felkért valakit erre a feladatra. A különböző rendezők ugyanis arra hivatkozva, hogy az eredeti szöveget személyesnek érzik, amely csak nekik szól, illetve hogy egyéni elgondolásuk van a darabot illetően, újabb szövegváltozatot rendeltek vagy készítettek ők maguk, méghozzá úgy, hogy visszanyúltak a regényhez és onnan léptek át a színház világába.[22] Saját maga készített szöveget előadásához Harag György és Korcsmáros György,[23] akárcsak Bezerédi Zoltán

---

[21] Lakatos László, *Édes Anna – Film és irodalom között: Az adaptáció jelenségének összehasonlító vizsgálata*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2012. Doktori disszertáció (kézirat), 93. (a Színház- és Filmművészeti Egyetem könyvtára: D-8766).

[22] Guelmino Sándor úgy nyilatkozik, eredetileg a Harag György-féle változatot kívánta színpadra állítani, de végül elállt tőle, mivel azt túlságosan személyesnek érezte. A többi meglévő változat elolvasása után döntött úgy, hogy maga adaptálja színpadra. (*Névtelen, Két asszony meg a dráma*, Fejér Megyei Hírlap, 2005. jan. 26., 7.) Hargitai Ivánnak pedig nem nyerték el a tetszését az előző változatok, mivel szerinte azokban a mai korra érvényesen nem élhető át a gondolat, csak esztetizálnak. Ezért kérte fel Závada Pált új adaptáció készítésére (Videóinterjú, https://www.youtube.com/watch?v=cM43YYKr0cA, 1.30–2.57).

[23] Korcsmáros György a keletkezésről elmondja, hogy a dramatizálást a Színművészeti Főiskolán kapta feladatul Osztovits Leventétől, és utólag adódott lehetőség rá, hogy meg is rendezze (Színházi Magazin, Petőfi Rádió, 1982. dec. 19. Lejegyezve az OSZMI előadásokra lebontott cikkgyűjteményében.)

és Guelmino Sándor is, utóbbiak társszerzőként munkatársakat vettek maguk mellé. Felkérésre dolgozott Tasnádi István, Solténszky Tibor, Závada Pál és Túróczy Katalin. A szövegkönyvek szerzői közül Gyurkovics Tibor az egyetlen, aki szövegét annyira szuverénnek tartja, hogy azt önálló drámakötetében is megjelentette, jelezvén, Kosztolányi Édes Annája nyomán írta.[24]

A különböző változatok aztán látens vagy jelzett módon utalnak egymásra, figyelembe veszik egymást. Lakatos, Felkai és Harag adaptációja között ki lehet mutatni a továbbhagyományozódást, a gimnazisták számára készített Édes Anna-szövegkönyvön pedig Vidovszky György feltünteti, hogy Felkai Ferenc, Korcsmáros György, Gyurkovics Tibor és Fábri Zoltán (Bacsó Péter) változatát vette alapul. Thúróczy Katalin, az eddigi leggyakrabban – négyszer – felhasznált adaptáció készítője úgy nyilatkozott, a régebbi változatok figyelembevételével készítette el sajátját.[25]

Máskor előfordult az is, hogy már elkészült szövegkönyv alapján dolgozott egy rendező, Tasnádi István, Guelmino Sándor és Solténszky Tibor változata is kétszer adta alapját egy előadásnak, utóbbi esetben a rendező személye (Gali László) is azonos volt. És a legutóbbi, 2015 februári bemutatóval is ez történt, ezúttal Harag György változatát vitte színre Csiszár Imre.[26]

Mivel a szövegkönyvek, funkciójukból adódóan a színházi előadásnak rendelődnek alá, újabb változat készítésekor azt is szükséges figyelembe venni, hogy a leendő produkció nagyszínpadra vagy stúdiószínpadra készül-e, kevés szereplős lesz-e vagy sokszereplős, és ez azzal is összefüggésben van, hogy inkább a lélektani drámát helyezik-e előtérbe, a szereplők közötti pszichológiai folyamatokat kamaradráma-szerűen, vagy ezt kibővítik sokszereplős, a társadalmi vetületet is magában foglaló tablószerű nagyszínpadi alkotássá. Ebből a szempontból egyértelműen kisszínpadra tervezte változatát Thúróczy Katalin, míg nagyszínpadra a magáét Bezerédi Zoltán vagy Závada Pál.

---

[24] A drámakötet, melyben megjelent: Gyurkovics Tibor, *Ölni, ölelni: Drámák*, Bp., Magvető, 1985 és Gyurkovics Tibor, *Színművek*, I. kötet, Pomáz, Kráter, 2003. Gyurkovics Édes Anna-átiratához fűződő személyes viszonyát mutatja az is, hogy az általa kitalált szereplőről, Sajóról és annak színpadi megelevenedéséről külön cikkben is ír (Gyurkovics Tibor, *Álomcilinder*, Film Színház Muzsika, 1987. dec. 26., 12–13).

[25] Thúróczy Katalin szóbeli közlése alapján.

[26] Azzal indokolta választását, hogy az adaptáció színszerű, a regény epikus jellegét nélkülözi, ugyanakkor humoros és a történelmi környezetet is jól ábrázolja. (Videóinterjú, http://tv.gyorplusz.hu/cikk/edes-drama-.html, és Zoljánszky Alexandra, Édes Anna lázító története a színházban: Interjú Csiszár Imrével, 2015. február 6. http://gyorplusz.hu/cikk/edes_anna_lazito_tortenete_a_szinhazban.html.)

Szövegleszármazások

Az Édes Anna színpadi debütálására a Belvárosi Színházban került sor 1937. február 12-én. A szövegkönyv szerzőjeként Lakatos László neve van feltüntetve.[27] Az Édes Anna kritikai kiadása rámutat arra, hogy Kosztolányinak fennmaradt egy négylapos vázlata, illetve hogy Kosztolányiné Harmos Ilona nevén is megmaradt egy gépirat, és hogy vannak ezek között összefüggések, de eddig még nem sikerült megnyugtatóan tisztázni a leszármazási logikát, főként amiatt, hogy a Harmos Ilona és a Lakatos László-féle változatok között sokszor mondatszintű egyezések is találhatók.[28] A Lakatos-féle szövegváltozat alapján készült színpadi adaptációt, és ezzel együtt Édes Anna „megtestesülését" a kritika felemásan értékelte. Egyrészről üdvözölte magát a tényt, hogy a regényt dramatizálták, és elismeréssel beszélt Bulla Elma mint a címszereplő és Perényi Piri mint Vizyné színészi alakításáról,[29] másrészt felrótta neki, hogy nem hű a regény szellemiségéhez. Ezen a megállapításon nemigen lehet csodálkozni, amennyiben figyelembe vesszük, hogy Édes Anna itt sokat beszél, gyakran kimondja véleményét. Nem veteti el a gyereket, a Jancsitól kapott magzatelhajtó port a kanálisba önti. De mindennél fontosabb, hogy csak a hirtelen támadásra reagálva, önvédelemből cselekszik és szúrja le Vizynét, amikor az meg akarja ütni felháborodásában, mikor (tőle magától) megtudja, hogy cselédje terhes, méghozzá Jancsitól. Vizy, a ház ura ekkor nem is tartózkodik otthon. Mire jön a konyhai kihallgatás, már Jancsi is ott terem, aki, mint kiderül, szakított a menyasszonyával, és szavaiból kihallatszik, várni fogja Annát, és mellette lesz a bajban. Jancsi viselkedését, miszerint az ő nagynénjének gyilkosaként elítélt cselédlány iránt szerelemre lobban, Hámos György kritikus ironikusan lélektani rejtélynek nevezi. Ugyanő ad frappáns összegzést és értékelést az előadásról: „Még meg sem szólalt senki

---

[27] A szövegkönyvet leközölte a Színházi Élet, 1937. 16. sz. (április 11–17.), 103–126. – A Lakatos László-féle változatot a bemutató után nem sokkal az ország más pontján is láthatta a közönség. Található adat arról, hogy még 1937. április 14-én színpadra került a Szegedi Városi Színházban Mészáros Béla rendezésében Bulla Elma vendégjátékában, majd a következő évadban ismét műsorra tűzték, 1937. november 1-jén Forgács Sándor rendezésében, ezúttal Mészáros Ági főszereplésével. Ezek egy-egy előadást értek meg. Lásd: Jenő István, *A szegedi színház műsoradatai*, Szeged, 1986. MS 23/8, 622, 650, 651, 656, 662, 663 (OSZK, Színháztörténeti Tár).

[28] Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*, szerk. és jegyz. Veres András, Pozsony, Kalligram, 2010 (kritikai kiadás), 606, 610–614.

[29] Hatvany Lili, *Színházi levél*, Színházi Élet, 1937. február 21–27. (XXVII. évf. 9. sz.), 8–11; Egyed Zsolt egyenesen Bulla Elma színpadi boldoggá avatásáról beszél. Egyed Zsolt, *Reggeli levél*, A reggel, 1937. febr. 15., 13. – Ezzel kezdetét veszi az előadások körüli olyan diskurzus, amely a két női főszereplő alakítása körül jelöli meg a hangsúlyokat.

a színpadon, talán meg sem mozdult, és már érezzük, hogy Édes Anna nem fog megjelenni. Az árva cseléd nem kapott kimenőt. Nem jöhet ki a könyvből, […] izgalmas történet, egy granginol-szerű, érdekes, hatásos színdarab. De ennek a színdarabnak csak annyi köze van az Édes Annához, mint egy vers tartalmának magához a vershez."[30]

A három évtizeddel későbbi, Felkai Ferenc jóvoltából papírra vetett következő színházi szövegkönyv szintén távol áll a regény világától, ami arra mutat, hogy az időközben elkészült Fábri-film sem stabilizált a regény cselekményéhez hű elvárást. Ez a változat az Állami Déryné Színház számára készült a Tanácsköztársaság ötvenedik évfordulója alkalmából. A tájelőadásokra specializálódott színház az országot körbeutazva többnyire falvakban adott elő. A szövegen a leegyszerűsítés és a didaktikus jelleg érződik.[31] A szerkezet érezhetően a Lakatos-féle változatot követi, tehát a szövegkönyv továbbhagyományozódása figyelhető meg. Anna itt is locsog, a különbség annyi, hogy Jancsi megnősül, és Báthory kéményseprő nyeri el az öntudatos, terhes Anna kezét, vállalva a gyereket is. A konyhai kihallgató jelenet is hosszabbra nyúlik, a joviális Moviszter embersége ez esetben abban nyilvánul meg, biztosítja környezetét, hogy egy ilyen jogosan, önvédelemből elkövetett gyilkosság (amelynek ismételten csak Vizyné az áldozata) öt évnél hosszabb fegyházbüntetést biztosan nem von maga után. A büszkén elvezetett Édes Anna pedig még hallja Báthory kiáltását: „Én megvárom, Édes Anna."[32]

A szerző, Felkai Ferenc azt nyilatkozza, hogy munkájának nincs köze az előző változathoz, és csupán arról van szó, hogy kicsit kibővítette Kosztolányi túlságosan tömör mondatait, melyek benne maradtak a tollában.[33] A kibővítés „sikeressége" magáért beszél, bizonyítására elég egy rövid idézetet közölni a Moviszter doktor („Miklós bácsi") és a vele kedélyesen kártyázó és borozgató Jancsi párbeszédéből, mely még a regény utolsó fejezetének, a Párbeszéd egy zöld kerítéses ház előtt önreflexivitását is magában foglalja:

> „Moviszter: [miután előveszi a Szegény kisgyermek panaszait] „Szeretem Kosztolányit. Reggel betettem a táskámba. Amíg kijutok a rendelőbe, a villamoson olvasgatom. Mostani hangulatomban szeretem a verseket.

[30] Hámos György, *Édes Anna bemutató a Belvárosi Színházban*, Új idők, 1937. febr. 21. (XLIII. évf. 8. sz.), 278.

[31] *Édes Anna szövegkönyv*, színpadra átdolgozta: Felkai Ferenc, OSZMI könyvtára, Q 8596.

[32] *Édes Anna szövegkönyv*, színpadra átdolgozta: Felkai Ferenc, OSZMI könyvtára, Q 8596, 83.

[33] Felkai Ferenc, *Kosztolányi–Felkai: Édes Anna*, Színházi Esemény Naptár, 1969. III., 10.

> Jancsi: (közben felvette a könyvet, belelapozott) Mondják, hogy Kosztolányi szimpatizált a bolsikkal.
>
> Moviszter: Kitűnő költő, humanista, jó író. […] Szerette a gyerekeket és a törődött, kis embereket, a falut is. […] Mondta, hogy a tiszta ősérzés, az emberség, a humánum milyen őszinte, mélyenszántó érzelmeket vált ki a hótiszta, egyszerű lelkekben."[34]

Több mint egy évtizedes kihagyás után következett szinte párhuzamosan három feldolgozás. Korcsmáros György a Budapesti Gyermekszínházban (1982. december), Horvai István Veszprémben (1983. április), Harag György Újvidéken (1983. december) rendezte meg az Édes Annát.

A Korcsmáros György-féle gyermekszínházi változat korrekt adaptáció, reális térben játszódik, ekkor indul el a darab kamaraszínházi jellegű játszása.[35]

Harag György előadását a húsz közül a legsikerültebb színházi adaptációként emlegetik.[36] A Lakatos-, a Felkai- és a Harag György-féle szövegkönyv között olyan összefüggések állnak fenn, melyek alapján látszik, hogy ellentétben Gerold László állításával,[37] Harag figyelembe vette ezeket, és így írta meg saját verzióját. A kapcsolódási pontok a következők: Anna mindhárom esetben csak Vizynét öli meg, a Lakatos-féle változatban szerepel egy Makovics nevű cselédközvetítő, amelyet Harag György átvesz, Felkaitól pedig azt, hogy Jancsi a menyasszonya mellett marad, melyet az utójáték dialógusai és látott képei egyértelműen bizonyítanak.[38] Annyi történik, hogy Harag ezt a két, több évtizede létező szövegváltozatot a regény szellemiségével töltötte fel.[39] A dialógusok már tömörek, Anna

---

[34] *Édes Anna szövegkönyv*, színpadra átdolgozta: Felkai Ferenc, OSZMI könyvtára, Q 8596, 44–45.

[35] *Édes Anna* (szövegkönyv), színpadra írta Korcsmáros József, OSZMI Q 13 485.

[36] Novák Mária például időtállóan érvényes alkotásnak, megkonstruált építménynek nevezi (Novák Mária, *Édes Anna. Az Újvidéki Színház Szegeden*, Új Tükör, 1989. december 17., 28–29, 28.)

[37] Gerold László, *Harag György Édes Annája: Dramaturgiai gondolatok* = Rendezte: Harag György, szerk. Nánay István, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 252–258, 252.

[38] „A sötétben Patikárius János és Tatár Ilonka bejön, Tatár Ilonka a bal oldali székbe ül. Szünet. Tatár Ilonka átmegy Jancsihoz, mellé ül, fejét a férje ölébe hajtja. Sötét. = *Édes Anna*. (szövegkönyv), Kosztolányi Dezső regényéből dramatizálta Harag György, Az Újvidéki Színház húsz éve, összeáll. Franyó Zsuzsanna, Forum, Újvidéki Színház, 1994. 96–117, 117; a színházi előadás is utolérhető (az 1983-as eredeti és az 1989-es felújított változat is: OSZMI, videotár, 1360, 1361).

[39] Ezt maga Harag György is állítja (Gerold László, *Két este Újvidéken: Édes Anna*, Színház, 1984/8, 38–42, 38), munkája eredménye pedig nem cáfolja meg ebben.

keveset beszél, és megszületik két jelenet a cselédközvetítőnél, az első részben Vizyné választja ki Annát, a másodikban pedig álomképszerűen Anna Vizynét. A másik két előadásban, és az azóta elkészült változatokban is, a regényhez hűen Anna Vizynét és Vizyt egyaránt meggyilkolja. Abban is közösek a változatok, hogy Vizy maga mindig mellékszereplő marad.

A Horvai István rendezte előadás a hatvanas–hetvenes évek magyar drámáinak hangulatát idézi.[40] Egy új szereplő is fellép, Sajó, aki bármilyen rendszer van hatalmon, azt ordítva szidja. Vizy és Vizyné egy húron pendülve szintén politizálnak, a kritika felhívja a figyelmet a publicista indulatra,[41] a társadalmi, politikai felhangokra.[42] A díszlet három szintű, lent a házmesterék lakóhelye, középen Vizyék lakása, fent a szomszédok, az értelmiség, és a cselédek kapnak helyet.[43] Igazi nagyszínpadi mű, sok statisztával, és az összes szomszéd jelen van. Ez azért érdekes szempont, mert a feldolgozások abban különböznek, hogy a három ismerős házaspár, Moviszterék, Drumáék és Tatárék közül, illetve cselédjeik közül ki jelenjen meg, és a különböző elbeszélhető történeteket kinek a szájába adják. Az is változik továbbá, hogy az ünnepélyek közül (farsang, miniszteri kinevezés, karácsony) melyik kerüljön színre, és hogy melyik után történjen meg a gyilkosság. A piskóta példázata állandó elem, és Moviszter szerepe is, aki mindig levonja a piskótatörténet konzekvenciáját.

A Horvai-előadás díszletének központi eleme a Vizy-házaspár kettős ágya, mely mint egy ravatal nehezedik a színpadképre, előre vetítve a gyilkosságot. A kettős ágy ilyen központi képe a Bezerédi-féle 1995-ös előadásban visszaköszön,[44] de már nem a színpadkép mértani közepén, hanem kicsit rendezői jobbra csúsztatva, és a 2013-as tatabányai előadásban is megtalálható a gyilkosságnak ez a középpontba állítottsága, a többfunkciós falból kihúzott deszkákon öli meg gazdáit Édes Anna.[45]

A Harag-féle változat 1989-es felújításán kívül a kilencvenes évek közepén veszik elő újra az Édes Annát. Először Vidovszky György 1994-ben a Vörösmarty

---

[40] *A szövegkönyv: Édes Anna*. Kosztolányi Dezső regénye nyomán írta Gyurkovics Tibor (OSZMI Q 13707), előadásfelvétel (OSZMI videotár: 223).

[41] *Édes Anna*, Magyar Újság, 1983. jún. 17. (Az OSZMI előadásokra lebontott cikkgyűjteményében).

[42] Zappe László, *Édes Anna: A veszprémi Petőfi Színház előadása*, Nszab., 1983. jún. 17., 7.

[43] Szekrényessy Júlia, *Kosztolányi, a mindenes*, Élet és Irodalom, 1983. ápr. 29., 12; Fazekas Ágnes, *Édes Anna: Én és a közönség: Siker tragédiával és vígjátékkal*, Esti Hírlap, 1983. jún. 24., 2.

[44] Előadásfelvétel: videotár (OSZMI videotár: 1823)

[45] Forrás: előadásfotók a Jászai Mari Népház honlapján (http://www.jaszaiszinhaz.hu/fotok.php?id=101).

Gimnázium drámatagozatos gimnazistái számára, majd 1995-ben Bezerédi Zoltán Kaposvárott. Ez utóbbi szövegét a rendező Merényi Andreával közösen készítette. A szerzők a regényhez nyúltak vissza, érzékenyen bántak a szöveggel. Az előadás maga realista, gyönyörű díszletek között játszódott. Jól dokumentált előadás, a szövegkönyve és a felvétele is megmaradt.[46]

A kilencvenes éveket ezután Tasnádi István neve fémjelzi, adaptációját először a Madách Kamara (1997), majd a Győri Nemzeti Színház (1999) viszi színre Léner András majd Tasnádi Csaba rendezésében. Ennek az adaptációnak sajátossága az, hogy kamarajellegű, és hogy a gyilkosság maga nem látható, valamint az, hogy Anna önkívületi állapotban belefúj Bandika, az általa régebben pesztrált kisfiú trombitájába, és így ér véget a darab.[47]

A 2000-es években folytatódik az Édes Anna hódító útja, a határon túl Gali László kétszer is megrendezi, és megszületik Thúróczy Katalin kamaraváltozata, amely négyszer kerül színre négy különböző rendező jóvoltából, és létrejön még négy egyéb változat, három különböző rendező megrendelésére Veszprémben, Tatabányán, Székesfehérváron és Csíkszeredán. Thúróczy Katalin, mikor kamaradráma jellegű, kis színházi feldolgozásra kérték fel, teljesen új megoldáshoz folyamodott, a vizsgáló bíró kérdezi ki Annát a történtekről, az első kérdése az, hogy miért ölte meg a gazdáit, és flash-back szerűen jönnek vissza az emlékek, sajátos feszültséget hozva létre az Anna által mondottak és a látottak között. Ebben a változatban csak hat szereplő van, Anna, Vizyné, Vizy, Jancsi, Ficsor, a házmester és Stefi, az egyik cselédlány, Moviszter doktor sem jelenik meg, csak idézik, hogy mit mondott.[48]

A Hargitai Iván rendezte 2013-as tatabányai előadás Závada Pál szövegkönyve alapján készült, epikus hangnemet üt meg, sok benne a narráció. Különlegessége, hogy a többi Édes Anna színpadi adaptációtól eltérően a díszletben és a jelmezben a mai kor jelenik meg. A színpadi teret egy félkörív alakú, arénaszerű építmény adja, az előadás videokivetítést is használ.[49] A 2014-es csíkszeredai előadás (Lendvai Zoltán változata) szintén az epikusságot emeli ki, a színlapon ez olvasható: „regény színpadon", szintén alkalmaz narrációt, de a díszlet és a jelmez korhű. Elvonatkoztatott ötletekkel még a szegedi előadás kísérletezett 2010-ben

[46] *Édes Anna* (szövegkönyv), színpadi változat, Bezerédi Zoltán és Merényi Anna (OSZMI Q 20 004), videofelvétel OSZMI videotár (1823)

[47] A győri előadás videofelvétele elérhető (OSZMI videotár: 2413).

[48] A szövegkönyv az OSZMI tulajdonát képezi elektronikus formában, leltári száma még nincs.

[49] Nyulassy Attila, *Nem Édes*, 7óra7, 2013. március 17. (http://7ora7.hu/programok/edes-anna-4/nezopont).

thrillerszerű, véres előadásában, ahol szürreális elemek: fehérre festett arcok és piros lufik színesítették a színpadképet. Az előadás befejezéseként pedig Anna kitáguló zöld mezőre, a nyulak szigetére távozik a kinyíló hátsó színpadon.[50]

Összefoglalásul az mondható el az Édes Anna színpadi feldolgozásairól, hogy általában az a cél, hogy a regényből a lehető leghűbb adaptáció szülessen meg. Ezek a kamaradráma és a nagyszínpadi alkotás között mozdulnak el, esetenként behoznak néhány új szereplőt (Sajót Gyurkovicsnál, Cicababát Tasnádinál, a vizsgálóbírót Thúróczynál) vagy összevonják a szomszédságot és a cselédeket, akik sokszor narrátori szerepet is betöltenek. Legtöbbször megmaradnak a realitás talajánál, csak a szegedi előadás ment el a szürreális felé, és az alapvető panelek nem hiányozhatnak az előadásokból. Az Édes Anna színházi adaptációi bebizonyítják, hogy Kosztolányinál a színházi jelenlét a regényein keresztül adott. A szövegkönyvek közvetítenek a prózai mű és a színpadi mű között, tizenhárom féle változatról tudunk eddig, ami azt bizonyítja, hogy a színpadra állítók ragaszkodnak a regényhez, a regény felől lépnek át a színház világába.

[50] Lénárt Ádám, *Kámforminta, revizoronline*, 2011. január 24. (http://revizoronline.com/hu/cikk/2986/kosztolanyi-dezso-edes-anna-szegedi-kisszinhaz/).

Függelék

Az Édes Anna-előadások bemutatói és szövegkönyvei:

1937. február 12. Belvárosi Színház, r.: Bársony István, szövegváltozat: Lakatos László

1937. április 14. Szegedi Városi Színház, r.: Mészáros Béla, felújítás 1937. november 1. r.: Forgács Sándor, szövegváltozat: Lakatos László

1969. március 15. Állami Déryné Színház, r.: Szécsi Ferenc, szövegváltozat: Felkai Ferenc

1982. december 3. Budapesti Gyermekszínház Stúdiószínpada, r.: Korcsmáros György, szövegváltozat: Korcsmáros György

1983. április 22. Veszprémi Petőfi Színház, r.: Horvai István, szövegváltozat: Gyurkovics Tibor

1983. december 19. Újvidéki Színház, r.: Harag György, felújítás 1989. november 12. szövegváltoza: Harag György

1994. Vörösmarty Gimnázium drámatagozat, r.: Vidovszky György, szövegváltozat: Vidovszky György

1995. november 24. Csiky Gergely Színház (Kaposvár), r.: Bezerédi Zoltán, szövegváltozat: Bezerédi Zoltán és Merényi Anna

1997. november 22. Madách Kamara, r.: Léner András, szövegváltozat: Tasnádi István

1999. február 26. Győri Nemzeti Színház, Padlásszínház, r.: Tasnádi Csaba, szövegváltozat: Tasnádi István

2001. október 19. Komáromi Jókai Színház, r.: Gali László, szövegváltozat: Soltényszky Tibor

2003. szeptember 19. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat, r.: Gali László, szövegváltozat: Soltényszky Tibor

2003. december 13. Gózon Gyula Kamaraszínház (Budapest), r.: Árkosi Árpád, szövegváltozat: Túróczy Katalin

2005. január 29. Vörösmarty Színház, Pelikán terem (Székesfehérvár), r.: Guelmino Sándor, szövegváltozat: Guelmino Sándor és Bíró Kriszta

2006. április 21. Csokonai Színház, Horváth Árpád Stúdiószínház (Debrecen), r.: Soós Péter, szövegváltozat: Thúróczy Katalin

2008. december 19. Veszprémi Petőfi Színház, r.: Valló Péter, szövegváltozat: Guelmino Sándor és Bíró Kriszta

2010. november 26. Szegedi Nemzeti Színház, Kisszínház, r.: Keresztes Attila, szövegváltozat: Túróczy Katalin

2011. október 8. Pécsi Nemzeti Színház, r.: Soós Péter, szövegváltozat: Túróczy Katalin

2013. január 19. Jászai Mari Színház, Népház (Tatabánya), r.: Hargitai Iván, szövegváltozat: Závada Pál

2014. október 3. Csíki Játékszín (Csíkszereda), r.: Lendvai Zoltán, szövegváltozat (színpadra alkalmazta: Lendvai Zoltán)

2015. február 7. Győri Nemzeti Színház, r.: Csiszár Imre, szövegváltozat: Harag György

Bibliográfia

[Sz. n.], *Az Édes Anna a Madách Kamarában: Interjú Tasnádi Istvánnal*, Pesti Műsor, 1997. nov. 20–26., 11.

Bezerédi Zoltán *Édes Anna,* 1995. Előadás-felvétel, OSZMI videotár: 1823.

Bónus Tibor, *A másik titok: Az Édes Anna értelmezéséhez*, Irodalomtörténet, 2007/4. 476–518.

Dobos István, *A regény performativitása: Kosztolányi Dezső: Édes Anna = Regényművészet és íráskultúra: Tanulmányok: A negyedik veszprémi regénykollokvium*, szerk. Kovács Árpád és Szitár Katalin, Bp., Argentum, 2012. 193–234.

Édes Anna (szövegkönyv), színpadi változat, Bezerédi Zoltán és Merényi Anna (OSZMI Q 20 004).

Édes Anna (szövegkönyv), színpadra írta Korcsmáros József, OSZMI Q 13 485.

Édes Anna szövegkönyv, színpadra átdolgozta: Felkai Ferenc, OSZMI könyvtára, Q 8596.

Édes Anna. (szövegkönyv), Kosztolányi Dezső regényéből dramatizálta Harag György, Az Újvidéki Színház húsz éve, összeáll. Franyó Zsuzsanna, Forum, Újvidéki Színház, 1994. 96–117.

Édes Anna. Kosztolányi Dezső regénye nyomán írta Gyurkovics Tibor (OSZMI Q 13707).

Egyed Zsolt, *Reggeli levél*, A reggel, 1937. febr. 15.,13.

erdősi, *Édes Anna*, Magyar Újság, 1983. jún. 17.

Fazekas Ágnes, *Édes Anna: Én és a közönség: Siker tragédiával és vígjátékkal*, Esti Hírlap, 1983. jún. 24., 2.

Gerold László, *Harag Édes Annája*, Színház, 1995. július, 32–35.

Gerold László, *Harag György Édes Annája: Dramaturgiai gondolatok = Rendezte: Harag György*, szerk. Nánay István, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 252–258.

Gerold László, *Két este Újvidéken: Édes Anna*, Színház, 1984/8. 38–42.

Györffy Miklós, *Kosztolányi-adaptáció a Madách Kamarában*, Magyar Nemzet, 1998. febr. 2., 9.

Gyurkovics Tibor, *Álomcilinder*, Film Színház Muzsika, 1987. dec. 26., 12–13.

Gyurkovics Tibor, *Ölni, ölelni: Drámák*, Bp., Magvető, 1985 és Gyurkovics Tibor, *Színművek*, I. kötet, Pomáz, Kráter, 2003.

Hámos György, *Édes Anna bemutató a Belvárosi Színházban*, Új Idők, 1937. febr. 21.

Hatvany Lili, *Színházi levél*, Színházi Élet, 1937. február 21–27., (XXVII. évf. 9. sz.), 8–11.

Horányi Barna, *Az Újvidéki Színház vendégjátéka Kaposváron (Édes Anna)*, Somogyi Néplap, 1990. ápr. 12., 5.

Jenő István, *A szegedi színház műsoradatai*, Szeged, 1986. MS 23/8, 622, 650, 651, 656, 662, 663 (OSZK, Színháztörténeti Tár).

Kacsir Mária, *Édes Anna: Az Újvidéki Színház Kolozsváron*, A hét, 1990. nov. 8., 5.

Kosztolányi Dezső, *Mostoha és egyéb kiadatlan művek*, sajtó alá rend. Dér Zoltán, Bp., Forum, 1965.

Kosztolányi Dezső, *Pacsirta*, sajtó alá rend. és jegyz. Bucsics Katalin, Pozsony, Kalligram, 2013 (Kritikai kiadás).

Kosztolányi Dezső, *Patália*, összegyűjt., szöv. gond. Réz Pál, Bp., Magyar Helikon, 1976.

Lakatos László, *Édes Anna – Film és irodalom között: Az adaptáció jelenségének összehasonlító vizsgálata*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2012, doktori disszertáció kézirat, 93. A Színház-és Filmművészeti Egyetem könyvtára, jelzete: D-8766.

Lakatos László, *Édes Anna,* Színházi Élet, 1937. 16. sz. (április 11–17.), 103–126.

Lénárt Ádám, *Kámforminta*, revizoronline, 2011. január 24. (http://revizoronline.com/hu/cikk/2986/kosztolanyi-dezso-edes-anna-szegedi-kisszinhaz/)

Marx József, *Fábri Zoltán*, Bp., Vince, 2004.

Nemeskürty István, *Fábri Zoltán a képalkotó művész*, Szabad Tér, 1994.

Névtelen, *Két asszony meg a dráma*, Fejér Megyei Hírlap, 2005. jan. 26., 7.

Novák Mária, *Édes Anna. Az Újvidéki Színház Szegeden*, Új Tükör, 1989. december 17., 28–29.

Nyulassy Attila, *Nem Édes*, 7óra7, 2013. március 17. (http://7ora7.hu/programok/edes-anna-4/nezopont).

Szántó Judit, *Hézagos nádfonat: Kosztolányi-Tasnádi: Édes Anna*, Színház, 1998. február, 34–36.

Szekrényessy Júlia, *Kosztolányi, a mindenes*, Élet és Irodalom, 1983. április 29., 12.

Színházi Magazin, Petőfi Rádió, 1982. dec. 19. Lejegyezve az OSZMI előadásokra lebontott cikkgyűjteményében.

Tarján Tamás, *Láttuk, hallottuk*, Petőfi Rádió, 1983. jún. 27., lejegyezve az OSZMI előadásokra lebontott cikkgyűjteményében.

Tóth-Czifra Júlia, *A regényszerűség meghaladása? Kosztolányi Dezső Mostohájának egy új töredékéről = „Visszhangot ver az időben": Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*, szerk. Bengi László, Hoványi Márton, Józan Ildikó, Pozsony, Kalligram, 2013. 354–362; 355–356.

Vincze Teréz, *A csontváz hamvas bőre = Adoptációk: Film és irodalom egymásra hatása*, szerk. Gács Anna, Gelencsér Gábor, József Attila Kör–Kijárat, 2000. 165–184.

Zappe László, *Édes Anna: A veszprémi Petőfi Színház előadása*, Népszabadság, 1983. jún. 17., 7.

Zoljánszky Alexandra, *Édes Anna lázító története a színházban*: *Interjú Csiszár Imrével*, 2015. február 6. http://gyorplusz.hu/cikk/edes_anna_lazito_tortenete_a_szinhazban.html

Internetes hivatkozások

http://tv.gyorplusz.hu/cikk/edes-drama-.html.

http://www.jaszaiszinhaz.hu/fotok.php?id=101

https://drive.google.com/file/d/0B0xzfOBYa8UUMjNiNzM5MmYtNjQx-My00NWQ3LWFiYzQtODhkOWYyZTNkYjkx/view

https://www.youtube.com/watch?v=cM43YYKr0cA, 1.30–2.57.

www.szinhaziadattar.hu

Kultúrák rendszerei

U V

Major Ágnes

LELKIISMERET NÉLKÜL (?)

A pszichoanalitikus értelmezés lehetősége Csáth Géza *Anyagyilkosság* című novellájában és Szász János *Witman fiúk* című filmjében

A lelkiismeret (Gewissen) kialakulása a freudi pszichoanalitikus felfogás szerint a felettes énhez, azaz az Über-Ich-hez köthető. A második topográfiai modellben ismertetett felettesén-instancia, amelynek legfőbb jellemzője, hogy ítélkezik és bírál, a szülői követelmények és tilalmak következtében kialakuló viselkedési szabályok elsajátítása során fejlődik ki.[1] A lelkiismeret meglétének feltétele tehát a felettes én. Következésképpen, ha a felettes én az egyénben bizonyos külső okok miatt nem alakult ki, akkor az egyénnek lelkiismerete sem lehet.

Csáth Géza egyik legismertebb novellája, az *Anyagyilkosság* narratív struktúrája visszavezethető e freudi elméletre, hiszen – ahogyan rögtön az első mondatból kiderül – a főszereplő testvérpár apja korán meghalt, anyjuk közömbös viselkedése pedig a felettes én megfelelő kialakulásának esélyt sem ad. Hiányzik tehát életükből a legfőbb tekintélyt betöltő személy, így az erkölcsi normák elsajátítása, interiorizációja is kimarad lélektani fejlődésükből.

Dolgozatomban azt a problémát járom körül, hogy a novellában, illetve az irodalmi mű filmes adaptációjában, a Szász János rendezte *Witman fiúk*ban hogyan jelenik meg az apa, illetve a szülői törődés és nevelés hiánya, szerepet kap-e egyáltalán valamiféle nevelő szándék a gyilkos testvérpár életében. Megvizsgálom továbbá, hogy a két alkotás történetvezetési stratégiái, dramaturgiai/narratív eljárásai mennyiben támasztják alá azt a hipotézist, hogy a Witman fiúk lelkiismeret nélküliek, és hogy miképpen jutnak el az anyagyilkosságig.

---

[1] A lelki készülék második elméletének keretei között leírt felettes én fogalmával Freud jelzi, hogy az általa jelölt funkció elkülönült az éntől, sőt uralkodik felette. Freud a lelkiismeretben, az önmegfigyelésben, valamint az eszmények képződésében látja a felettes én funkcióit. A második topográfiai modellben meghatározott másik két instancia az ösztönén, amely a személyiség ösztönpólusaként fogható fel, valamint a már említett én, amely az egész személyiség érdekeit képviseli. Ld. Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *A pszichoanalízis szótára,* ford. Albert Sándor, Burján Mónika, Gyimesi Tímea, Pálffy Miklós, Bp., Akadémiai, 1994. 188–190; 484.

Az Anyagyilkosság

Az 1911-es *Délutáni álom* novelláskötetben megjelent *Anyagyilkosság*ot 1908-ban vetette papírra Csáth, így viszonylag korai novellaként tarthatjuk számon, hiszen 1905-től 1914-ig közölte novelláit. Általánosan elfogadott interpretációinak alapját többek között az Ödipusz-komplexus és az ezzel összefüggésbe hozható kasztrációs félelem adja. Tipikus pszichoanalitikus történetről van tehát szó: a Witman fiúk apja „korán" meghalt, anyjuk alig törődik velük. Az apa nélkül felnövő testvérpár legfőbb szórakozása eleinte apróbb állatok, kutyák, macskák, madarak becserkészése, foglyul ejtése, majd megkínzása és élve felboncolása: a fiúk már-már tudományos érdeklődéssel fordulnak a kín és a fájdalom misztériuma felé. Később azonban újfajta élvezetnek hódolnak, hiszen szexualitásukat felismerve élik ki agresszív vágyaikat egy fiatal prostituált lányon, Irénen, aki láthatóan élvezi a fiúk erőszakos viselkedését. A lány a további együttlétekért cserébe ajándékot kér tőlük, a fiúk pedig anyjuk ékszereit szánják neki. Elsőként meg is kérik Witmannét, mutassa meg nekik az ékszereket, ám az hallani sem akar erről. A testvérpárban ekkor hatalmas gyűlölet támad anyjuk iránt, és elhatározzák, az éjszaka közepén ellopják az ékszereket, ám mivel anyjuk felébred az üveges szekrény betörésének zajára, teljes nyugalommal és hidegvérrel megölik az asszonyt: az idősebb testvér egy kést döf a mellébe. A gyilkosságot követően a helyszínt úgy rendezik el, mintha kívülről törtek volna be a házba, majd pedig aludni térnek, és a másnapról ábrándoznak. Reggel – még az iskola előtt – átadják a lánynak a lopott holmit, és megígérik neki, hogy hamarosan meglátogatják őt.

A cselekmény rövid felvázolása alapján is látható, hogy a legfontosabb probléma az apa korai halála, amelyre Csáth már a novella első mondatában felhívja a figyelmet: „[h]a szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjok, abból rendesen baj származik".[2] E kezdőmondat hangsúlyosan mutat rá a későbbi gyilkossághoz vezető okok gyökerére.[3] További tényező a szülői törődés, nevelés

---

[2] Csáth Géza, *Anyagyilkosság* = Uő, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, szerk., s. a. r. Szajbély Mihály, Bp., Magvető, 2004. 140.

[3] Ahogyan Ferenczi Sándor fogalmaz: „[a]z analízis […] megmutatta, hogy kedvezőtlen körülmények közt, vagy megrendítő élmények hatása alatt, amelyeket a gyermek elfojtott, a felnőtt pedig látszólagos jelentéktelenségük miatt már figyelemre sem méltat, a normális lelki alkat is betegessé vagy bűnözővé válhat" Ferenczi Sándor, *A pszichoanalízis és a kriminalitás* = Uő, *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében: Válogatás Ferenczi Sándor tanulmányaiból*, összeáll., s. a. r. Linczényi Adorján, Bp., Magvető, 1982. 370.

hiánya,[4] valamint a fivérek szinte érzelem nélküli viselkedése és agresszivitása.[5] Az előbbi felsorolás azonban kauzális viszonyként is értelmezhető, hiszen – jelen esetben – az apa elvesztéséből következik anyjuk ridegsége, ebből pedig az érzelemmentesség.[6]

A novella számos értelmezésében a szexualitás problémája, illetve a testvérpár „érzelmi fogyatékossága" jelenik meg. Pléh Csaba szerint az *Anyagyilkosság* érzelmi fogyatékos testvérpárja együgyűnek nevezhető.[7] Ezzel szemben a narrátori pozíciót is meg kell vizsgálnunk: heterodiegetikus elbeszélőről[8] van szó, akinek történetvezetési módja feltűnően távolságtartó és deskriptív. Ez az objektív, a történteken kívül helyezkedő, értékítéletet meg nem jegyző, véleményt nem formáló, szenvtelenül tárgyilagos elbeszélői hangnem túlságosan is hangsúlyossá teszi a novellabeli testvérpár érzelemmentességét, közömbösségét.[9]

A novella felütésében a következőket tudjuk meg Witmannéról, az anyáról: „szép asszony volt, de szelíd természetű és erősen önző. A férjét sohase kínozta, de egy bizonyos fokon túl sohase is szerette. […] Mondom, mint ember: se jó, se rossz. A két fiát éppen olyan keveset csókolta, mint verte. Kevés közük volt egymáshoz, amint az lassanként mindjobban kiderült. […] Különben csendesen élt, és csendesen hízott".[10] Az *Anyagyilkosság* egy későbbi szöveghelyén a Witman fiúk álmában az anyjukhoz hasonló női alakok jelennek meg: „[a] nagyobbik azt mesélte, hogy a levegőben lények laknak, amelyek az emberekhez hasonlítanak […] Az idősebb fiú azt állította, hogy hatalmas, puha testű légi asszonyok imbolyognak körülötte, és hátukkal és mellükkel az arcához

---

[4] Z. Varga Zoltán, *Csáth Géza: Anyagyilkosság: Műelemzés, didaktikai kísérlet*, Literatura, 2013/1. 44–49, 45.

[5] Ez az agresszió a frommi fogalomhasználattal élve a brutális és a pusztítási, rombolási hajlam, mivel céltalan és örömöt szerez az elkövetőnek. Ld. Erich Fromm, *A rombolás anatómiája*, ford. Dankó Zoltán, Csaba Ferenc, Bp., Háttér, 2001. 20.

[6] Bár kérdés, mennyire lehet érzelemmentesnek tekinteni azt, ha valaki gyűlöli az anyját, a novellából ugyanis megtudjuk, hogy amikor Witmanné nem mutatja meg fiainak az ékszereket, azoknak „tele volt a szívük gyűlölettel a szőke, kék szemű, lusta és kövér anyjuk iránt" Csáth, *Anyagyilkosság*, *i. m.*, 146.

[7] Pléh Csaba, *Pszichoanalízis, pszichológia és modern magyar irodalom = A magyar irodalom történetei II.*, főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, Bp., Gondolat, 2007. 784.

[8] Gérard Genette terminológiája alapján.

[9] Hasonló módon mutatja be a(z indirekt) gyilkosságot Hazai Attila *Kalózok* című novellájának narrátora. A novellában szintén egy testvérpár, Miklós és Zoltán kerül a középpontba, akik – olyan „tudományos érdeklődés" által vezérelve, mint a Witman fiúk – halottnak hitt, de csupán eszméletét vesztett nagyapjuk hasát vágják fel, aki ennek következtében valóban meghal.

[10] Csáth, *Anyagyilkosság*, *i. m.*, 140.

érnek. […] Otthon, az ágyban is még a lég asszonyairól beszélgettek. Be is jöttek. Nesz nélkül siklottak be, az ablaküveget alig érintették bársonyos hátukkal, és lebegve, úszva odanyújtóztak melléjük a paplanra, a vánkosra".[11] Szembetűnő a hasonlóság az anya és a légi asszonyok között, tehát egyfajta elfojtott szexuális vágy működhet a fiúkban anyjuk felé, mely visszavezethető az Ödipusz-komplexusra. Eszerint egy családban az apa szerepe az, hogy az anyát elvonja a gyermektől. Később pedig, amikor a gyermek versengeni kezd az apával, a kasztrálástól való félelmét is meg kell, hogy élje, majd pedig érdeklődését anyjáról egy másik nőre kell áthelyeznie, és ez által megtörténik a komplexus sikeres meghaladása.[12] A Witman fiúk – mivel érdeklődésüket az anyáról Irénre helyezik át – az Ödipusz-komplexuson átesnek, majd pedig elhidegült és közömbös anyjukban csupán akadályt látnak, hiszen Witmanné nem adja oda fiainak az ékszereket, ez pedig kiváltja a gyilkos indulatot.

Szajbély Mihály monográfiájában megjegyzi, hogy a hidegvérrel végrehajtott gyilkosság oka a fentebb idézett szöveghely alapján (is) kimutatható, hiszen a gyermeki szexualitás egyik fontos megnyilvánulási formája a kölcsönös szeretet a szülő és a gyermek között. A gyermekeit „keveset csókoló" Witmanné ezt az élményt teljes mértékben megtagadja tőlük, és feltehetőleg ez is hozzájárul ahhoz, hogy a testvérpár szexuális vágyai abnormális méreteket öltenek. Egy további szülői „hibának" tekinthető az, hogy az anya keveset veri őket, amennyiben a verést a nevelés szimbólumaként értelmezzük. A gyermekkorban ugyanis még nem alakul ki az a visszatartó erő, amely határt szabna a cselekedeteknek és a gondolatoknak, ez a gát, az ősi ént bíráló instancia a felettes én, amely csupán később, a nevelés hatására fejlődik ki.[13] Mivel a felettes én szerepét eleinte a szülői tekintély játssza, és ahogyan megtudjuk, Witmanné fél a fiaitól – „[k]issé félt a fiaitól, nagyon távol érezte őket magától"[14] –, sőt közömbös is feléjük, képtelen betölteni a felettes én szerepét. Szajbély elemzésének fő irányelve tehát a felettes én kialakulatlanságának problémája, analízise pedig tovább terjeszthető. A fiúk érzelemmentessége Szajbély gondolatmenetében is hangsúlyos, és az érzelmek hiányának hátterében egy a felettes én kialakulásából következő, a személyiséget befolyásoló tényező, a felettes én egy funkciójának kifejletlensége áll, ez pedig nem más, mint a lelkiismeret.

---

[11] *Uo.*, 144.

[12] Sigmund Freud, *Az ősvalami és az én*, ford. Dukes Géza, Hollós István, Bp., Hatágú Síp, 1991. 43; Laplanche–Pontalis, *A pszichoanalízis szótára*, *i. m.*, 335.

[13] Szajbély Mihály, *Csáth Géza*, Bp., Gondolat, 1989. 204.

[14] Csáth, *Anyagyilkosság*, *i. m.*, 146.

Freud a *Totem és tabu* című munkájában adja meg a lelkiismeret definícióját. Eszerint a lelkiismeret „bizonyos bennünk meglévő vágygerjedelmek elutasításának belső észrevevése; a hangsúly azonban azon van, hogy ezen elutasításnak nem kell más egyébre hivatkoznia, hogy biztos a dolgában. […] Mindenkinek, akinek lelkiismerete van, éreznie kell magában az elítélés igazságosságát, a végbevitt cselekedet miatti önvádat".[15]

Az *Anyagyilkosság* testvérpárjának esetében egyértelmű, hogy a Freud által említett önvád nincs jelen, hiszen a Witman fiúk teljes nyugalommal ölik meg saját anyjukat, és kizárólag a másnapi találkozóra gondolnak, mielőtt aludni térnek. A „vágygerjedelmek" pedig cseppet sem kerülnek elutasításra, és ugyanúgy, mint az állatok lassú kínzásánál, anyjuk megölésekor sem érzik, hogy tettük nem helyes, a gyilkosságot követő napon teljes közönnyel mondja az egyik testvér: „[t]izenegy órára úgyis hazahívnak",[16] tehát felkészülnek arra, hogy amikor valaki észreveszi a halott anyát, haza kell menniük az iskolából.

A *Rossz közérzet a kultúrában* című munkájában Freud kimondja, hogy a lelkiismeret az ösztönlemondások hatására alakul ki, tehát minden ösztönlemondás hozzájárul ahhoz, hogy a lelkiismeret egyre szigorúbb és türelmetlenebb legyen. Feltételezi továbbá, hogy a felettes én e funkciója egy elfojtott agresszió miatt keletkezik, és további, a későbbiekben elfojtott agressziók okán fokozódik.[17] Freud e megállapításai alapján kijelenthető, hogy a novellabeli Witman fiúk nem rendelkezhetnek kifejlett lelkiismerettel, hiszen nem jellemző rájuk az ösztönlemondás és az agresszió elfojtása sem.

Film és irodalom viszonya

Az adaptációval kapcsolatos elméletek leggyakrabban előforduló megállapítása az, hogy minden adaptáció egyfajta értelmezésként fogható fel. Ez oly módon tovább bővíthető, hogy a feldolgozás nem feltétlenül az alapmű folytatása, hanem sokkal inkább egy szuverén, önálló műalkotás, amely elsőként értelmezi, majd pedig dekonstruálja a feldolgozott anyagot.[18]

Vajdovich Györgyi a Geoffrey Wagner és Dudley Andrew által megfogalmazott kategóriákat alapul véve négyféle adaptációtípust határoz meg, amelyek a szerzői

[15] Sigmund Freud, *Totem és tabu*, ford. Pártos Zoltán, Bp., Göncöl, 1990. 66.

[16] Csáth, *Anyagyilkosság*, *i. m.*, 148.

[17] Sigmund Freud, *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. Linczényi Adorján, Bp., Kossuth, 1992. 80–82.

[18] Pethő Ágnes, *Múzsák tükre: Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, Csíkszereda, Pro-print, 2003. 100–104.

intenció alapján – Brian McFarlane szerint azonban valójában minden esetben az irodalmi alapanyaghoz való hűség szempontjából – különülnek el egymástól. A négy típus tehát a transzpozíció, amely a szüzsé szintjén is pontosan követi az adott művet; a szabad adaptáció, amely már szerkezeti változtatásokat is eszközöl az eredeti szöveg intenciójához képest, ám mégis hűen vissza tudja adni annak a befogadóban keltett hatását; az interpretáció, amely tudatos eltérést mutat az eredeti műhöz képest, ugyanakkor a felhasznált elemek mégis a film vázát adják; és végül a kölcsönzés, amely pedig puszta ürügyként, ötletbányaként használja fel az alapművet.[19] E kategóriák alapján Szász filmje a szabad adaptáció típusába illeszthető, hiszen az alaptörténet megegyezik a novella narratívájával, amely aztán bizonyos változtatások mellett jelenik meg.

Vincze Teréz munkájában a *Witman fiúk*at a *megfilmesítés* kategóriájába sorolja, amelynek jellemzője, hogy az irodalmi alapanyag mindenképp meghatározó vagy kizárólagos az azt feldolgozó film szempontjából. Vincze a film egyik nagy erényeként jegyzi meg, hogy Szász hűen „követi a novella írott korpuszát, rendre arányosan dagasztja vizuális örömmé a novellaelemeket",[20] így az egészen rövid – mindössze néhány oldalnyi – irodalmi műből másfél órás film készült. Ám a novella és a film közti reláció szempontjából felmerül a kérdés, hogy mennyire lehet izgalmas alkotásnak tekinteni azt az adaptációt, amely újra elmondja az alapjául szolgáló mű cselekményét. Vincze szerint Szász egyetlen lényegi változtatása az *Anyagyilkosság*hoz képest a *Witman fiúk*ban az, hogy minden szálat elvarr, minden tisztázatlanságot, bizonytalanságot kiirt, a narratívát lekerekíti, „befogadóbaráttá" teszi. Ez az eltérés azonban azt eredményezi, hogy a csáthi szövegvilágra jellemző eklektikus és inkoherens elbeszélésmódnak az adaptációba való átmentése nem történik meg. Szász műve tehát „[b]ecsülettel végigmondja, amit végigmond maga a novella is, csak annak árnyalatai nélkül", és ezzel a struktúrával az adaptáció nem képes értelmezői diskurzusba lépni a megfilmesítés alapjául szolgáló művel.[21] Amint látni fogjuk, a film nem csupán az elbeszélői szinten hagy el valamit az *Anyagyilkosság*ból: egyes részletek kihagyásával, megváltoztatásával ugyanis a film történéseinek az alapműhöz hasonló értelmezése is kérdésessé válik.

---

[19] Vajdovich Györgyi, *Irodalomból film: A filmes adaptációk néhány kérdése*, Nagyvilág, 2006/8. 683–685.

[20] Vincze Teréz, *A csontváz hamvas bőre: Az adaptáció változatai Pacskovszky József Esti Kornél csodálatos utazása és Szász János Witman fiúk című filmjében = Adoptációk: Film és irodalom egymásra hatása*, szerk. Gács Anna, Gelencsér Gábor, Bp., Kijárat, 2000 (JAK füzetek, 109), 168.

[21] *Uo.*, 165–171.

A Witman fiúk

Szász János 1997-ben készült filmje, a *Witman fiúk*[22] nem kizárólag az *Anyagyilkosság*ot veszi alapul, hanem több Csáth-novellára való utalás is megjelenik az adaptációban, így *A kis Emma*, a *Trepov a boncolóasztalon*, az *Ismeretlen házban*, *A fekete kutya*, *A béka*, *A vörös Eszti* egy-egy jelenete, helyszíne, karakterneve is helyet kap a filmben. Ezzel az eljárással a csáthi szövegvilág egészének leképezésére, egy alkotáson belül való komplex bemutatására tesz kísérletet a rendező.[23]

Szembeötlő különbség a novellához képest, hogy a filmben megjelenik az apa alakja is (így tehát a filmes idő kitágul a novellához képest), akinek fontosságát több filmes technika segítségével, például a fény-árnyék formáló erőinek megjelenítésével hangsúlyozza az *Anyagyilkosság* filmadaptációja.[24] Már azzal, hogy *egyáltalán* megjelenik az apa – itt pontos névmegjelölést is találunk, Witman Dénesről van szó –, a film direkt módon nyomatékosítja a szerepét, kiemeli a későbbi történésekhez való – közvetett – közét. A nyitójelenetben például az ablaknak háttal álló Witman Dénes alakját mintegy dicsfényként veszik körül a beáramló napsugarak, az ellenfény,[25] míg az asztalt körülálló családtagok alig látszanak, éles kontrasztot alakítva ki ezzel. Ez a rendező és az operatőr a fénnyel való sajátos értelmezése: az apát mintegy istenségként ábrázoló képi megjelenítés utal a szereplő fontosságára, a cselekmények menetében betöltött jelentős pozíciójára. A *Witman fiúk* több kritikája[26] hibaként jegyzi meg, hogy az apa halála

---

[22] Szász János, *Witman fiúk*, Budapest Film, 1997. A rendező *A nagy füzet* című filmje, mely 2013 szeptemberében került a magyar mozikba, szintén egy irodalmi művet vesz alapul, méghozzá a magyar származású svájci írónő, Kristóf Ágota regényét. Fontos egyezés a *Witman fiúk* és *A nagy füzet* között, hogy mindkét esetben egy fiú testvérpár a főszereplő, és míg a Witman fiúk defektusa a családban bekövetkezett haláleset miatt, addig *A nagy füzet* főhőseinél a háború tudatromboló hatása által lesznek a gyerekekből gyilkosok.

[23] *A kis Emma* többek között az iskolai jelenettel és a kutya felakasztásával, a *Trepov a boncolóasztalon* a boncolás folyamatának többszöri felemlegetésével köszön vissza a filmben. Az *Ismeretlen házban* a nagyobbik Witman fiú egyik mondatában jelenik meg: „[m]esélj arról a házról! Az ismeretlen házról". *A fekete kutya* című novellában az apa halott fiát a kutya szemében véli felfedezni, hasonlóképp, mint ahogyan a Witman fiúk, akik apjukat látják a bagoly szemében. *A béka* című novellát az iskolai boncolás jelenete juttathatja eszünkbe, *A vörös Eszti* pedig a névhasználat szintjén van jelen, a cselédlányt ugyanis Esztinek hívják.

[24] A fény-árnyék játék végigvonul a filmen, a film szinte egészét betöltő sötétséget mindig megtöri valamilyen fényforrás – az ablakon keresztül beáramló fény, az elemlámpa fénye stb. –, amely mindig valamilyen szimbolikus többletjelentéssel rendelkezik.

[25] Bíró Yvette, *A hetedik művészet*, Bp., Osiris, 2003. 38.

[26] Ld. pl. Bori Erzsébet, *Nem azok a fiúk*, Filmvilág, 1997/10. 55–57; elérhető az interneten is: http://

a filmes időmegjelenítés szerint télen következik be, a filmes narratíva fél évvel későbbi jelenetében[27] – valójában a film egészében – pedig ugyancsak tél van. Noha ez filmkészítői tévedésnek is tűnhet, minden bizonnyal tudatos rendezői elv húzódik az eljárás mögött: az idő megállta, az örök tél beköszönte ugyanis markánsan jelezheti, hogy a legfőbb tekintélyszemély halálával minden rosszra fordul, az apa elvesztése tehát megelőlegezi az elkövetkező borzalmakat.

Az apa abból a szempontból is „mindenhatónak" látszik, hogy ő felügyeli az idő múlását. A film első jelenetében Witman Dénes zsebórájának másodpercmutatói jelzik, pontosan mikor vegye kezdetét a családi étkezés, az apa tehát ellenőrzi, kontrollálja azt, hogy minden rendben és a megfelelő időpontban történjen. Éppen ez, a cselekedetek, a történések szabályozása, megfelelő keretek közé helyezése jellemző a lelki működés egyik – már fentebb bemutatott – instanciájára, a felettes énre, ezen a ponton tehát az apa alakja a felettes én testet öltött allegóriájaként interpretálható. Sághy Miklós remek elemzésében jegyzi meg, hogy a testvérpár magát a fájdalmat is összekapcsolja az apával, hiszen a filmben Witman Dénes halála előtt többször kimondja a következőt: „fáj".[28] A novellából – és a filmből is – kiderül, hogy a testvérpárt kifogyhatatlanul érdekli a fájdalom maga, amelyet a mindenáron megszerezni kívánt bagolyban látnak meg. A szövegből a következőket tudjuk meg: „[e]gyenként szedték ki a pihéket a melléből és figyelték, amint a titokzatos madár szemében a fájdalom színes tüzei egymás után kigyúlnak. Aztán drótokkal csavarták körül a szárnyának a tövét, a lábait, a csőrét és így kipeckelve sokáig szótlanul bámulták. Arról beszéltek, hogy a madár tulajdonképpen csak egy ház, ahová a Kín beköltözött és ott lakik, míg csak a baglyot meg nem ölik".[29] A film ezt juttatja kifejezésre, amikor az apa fejfáján ülő baglyot mutatja be.

Pszichoanalitikus perspektíva a novellában és a filmben

A novella és a film – természetszerűleg – számos ponton eltér egymástól. Az alábbi fejezetben összehasonlító módszerrel kívánom bemutatni a két mű közötti – a pszichoanalitikus perspektíva mint elemzési stratégia aspektusából lényegi – egyezéseket és különbségeket, ezzel is rávilágítva többek között arra, hogy a novella részleteinek a filmben való megjelenítésének kihagyásával a rende-

www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=1667 (2015. 02. 22).

[27] Szász, *Witman fiúk*, *i. m.*, 00:20:00–00:20:44.

[28] *Uo.*, 00:03:59–00:05:11.

[29] Csáth, *Anyagyilkosság*, *i. m.*, 142.

ző némileg elszakadt attól a lehetőségtől, hogy adaptációjának egyes jelenetei, és ezzel együtt bizonyos szempontból a mű teljes egésze a freudi lélektanra visszavezethető legyen.

Jelentéktelennek tűnő, mégis igen fontos eltérésként értékelhető a Witman fiúk *életkor*a az apjuk halálakor, illetve anyjuk megölésekor. A novella első mondatainak minden részlete fontos: „[h]a szép és egészséges gyermekeknek korán meghal az apjok, abból rendesen baj származik. Witmannak két fia volt már, *négy és ötévesek*, amikor egy napsugaras, csak kissé szeles novemberi délutánon búcsút mondott a világnak".[30] Witman fiai – a novella szerint – tehát még kisgyermekek, amikor elveszítik édesapjukat. Ez kardinális jelentőségű, ugyanis eszerint a gyermekek csupán néhány éves korukig ismerhetik apjukat, és így nem jelenik meg életükben a legfőbb tekintélyszemély, ezzel együtt pedig nem fejlődhet ki a felettes énjük, és – közvetve – ennek a defektív állapotnak az eredménye a – már kamaszkorukban, gimnazistaként elkövetett – gyilkosság. Szász filmadaptációjában ezzel szemben a testvérpár – az adaptációban a nagyobbik fiú János, a kisebbik pedig Ernő – édesapjának halála és az anyjuk ellen elkövetett gyilkosság között körülbelül fél év telik el, és a filmes megjelenítésből is jól látszik, hogy a Witman fiúk kamaszkorúak, tehát apjuk halálakor is kamaszok. Ez semmiképp sem összeegyeztethető a novellabeli kezdőmondattal. A kamaszkorban pedig már kifejlődött az egyén felettes énje, tehát a filmváltozat ezen pontja és annak a freudi pszichoanalízis elemzési stratégiáival való párhuzamos olvashatósága e szempontból fölöttébb kétséges.

Az iskola mint színtér a novellában egyetlen gondolat erejéig jelenik meg: „[a] tanulást könnyen intézték felkelés után negyedóra alatt. Az iskola egyáltalán nem játszott szerepet az életükben".[31] Ezzel szemben a *Witman fiúk* több jelenete is a gimnáziumban játszódik, méghozzá *A kis Emma* szövegéből átvett helyszínen és annak szereplőivel. A tanár *A kis Emma*-beli, meglehetősen agresszív Szladek Mihály, valamint megjelenik Zöldi alakja, aki társainál „négy-öt évvel idősebb volt, bicskát hordott a csizmaszárában",[32] és szintén agresszív, ösztönei által vezérelt szereplőként van jelen a történetben. A bicska *A kis Emma* narratívájának esetében nem játszik kiemelten fontos szerepet, a *Witman fiúk*ban viszont ez lesz az eszköz, amely Witmanné életét kioltja. A lelkiismeret kérdésének szempontjából is releváns Zöldi karaktere, ugyanis az egyik iskolai jelenet során Zöldi az osztályteremben Witmannét ócsárolja. A nagyobbik fiú, János nem

[30] Csáth, *Anyagyilkosság*, *i. m.*, 140. Kiemelés tőlem: M. Á.

[31] Csáth, *Anyagyilkosság*, *i. m.*, 141.

[32] Csáth, *A kis Emma* = Uő, *Mesék, amelyek…*, *i. m.*, 545.

tűri a vádakat, verekedés tör ki, majd a közben megérkező Szladek ennek láttán kérdőre vonja őket, mi is történt pontosan. Erre János épp az ellenkezőjét állítja annak, ami történt: azt mondja, ő szidta Zöldi anyját. A felelősség vállalásának valószínűleg az lehet az oka, hogy Witman tökéletesen egyetért azzal, amit Zöldi mondott, hiszen tudjuk, a testvérpár egyenesen gyűlöli az anyját. A büntetés nem maradhat el, maga Zöldi veri el az osztály szeme láttára Witmant, és így Zöldi figurája ebben a jelenetben jelképesen is az idősebb Witman fiú lelkiismeretévé válik.[33] Arra lehet következtetni tehát, hogy a nagyobbik fiú a filmadaptációban kialakult lelkiismerettel rendelkezik, ellentétben az *Anyagyilkosság* testvérpárjával. Jelen van ugyanis a Freud által említett „észrevevés", tehát tudatában van annak, hogy mélységes egyetértése Zöldinek az anyjáról tett állításával nem helyes. Míg a novellában semmilyen nevelő szándék nincs jelen a testvérpár életében, addig a film már teret ad ennek: az iskola, a tanár és Zöldi alakjának, azaz a lelkiismeretnek a megjelenésével a testvérpár életében kétségkívül működik valamiféle nevelő, tanító entitás.

A lelkiismeret megléte a filmnek nemcsak ebben a jelenetében mutatkozik meg. Az állatkínzások lelki gyötrelmei súlyának elviselhetetlensége miatt Ernő, a kisebbik Witman fiú gyónni megy: „állatot felboncolni bűn. Bűn, ha azzal megöljük? Gyónom a mindenható Istennek, hogy bűnt követtem el többször, szóval és cselekedettel. Segítettem megölni egy galambot, és segítettem megölni egy kutyát is, a Bodrit. […] Atyám, ha valaki nagy bűnt követett el, kaphat feloldozást?"[34] Ernő és János alakja a *Witman fiúk*ban kissé különböző: János elszántabb, mint öccse, ezzel szemben az *Anyagyilkosság*ban mindkét fiút hasonlónak látjuk, szubjektumuk nem választható el élesen egymástól, mindketten örömüket lelik az állatok kínzásában. A filmben viszont a kisebbik fiú többször is hangot ad kétségeinek, elengedné az állatokat: mind a kutya, mind pedig a bagoly megkínzása előtt kimondja: „engedjük el. Félek".[35]

Witmanné, az anya alakja a novellában és a filmben egyaránt fontos karakter, alapvető jellemvonásai, jelesül a közömbösség, a lelki sivárság mindkét műben azonos módon jelennek meg, a külső jellemzők azonban eltérnek egymástól. Míg a novellából megtudjuk, hogy az apa halála után az „eleinte gyenge csípőjű" anya

[33] Sághy Miklós, *Az adaptáció mint a szöveg tudattalanja: Csáth Géza: Anyagyilkosság; Szász János: Witman fiúk*, http://apertura.hu/2012/tel/saghy_az_adaptacio_mint_a_szoveg_tudattalanja (2015. 02. 22). Hasonlóképp, mint ahogyan Witman Dénes a felettes én, úgy lesz Zöldi a nagyobbik Witman fiú lelkiismeretének megtestesítője.

[34] *Uo.*, 00:39:23–00:40:13.

[35] *Uo.*, 00:37:12.

„csendesen hízott", ennek következtében „lusta és kövér" lett, addig a *Witman fiúk*ban megjelenő anya magas, vékony és szikár. Utóbbi testi attribútumok valószínűleg jobban összeegyeztethetők Witmanné belső tulajdonságaival, ám a novellában szereplő anya nem véletlenül olyan, amilyen, hiszen ezen a ponton lép működésbe a fentebb már kifejtett Ödipusz-komplexus. Szász alkotásában Witmanné csáthi ábrázolása elmarad, és a fiúk álmodozásakor megjelenő alakokról nem tudunk többet, csupán azt, hogy nők, többletinformációval nem rendelkezünk róluk: nem oly módon mutatja be őket, mint a novellabeli „lég asszonyai", akiknek „nagy, puha testük" van, így pedig összefüggésbe hozhatók az elhízott Witmannéval. A filmben tehát nem találunk utalást arra, hogy ezek a számukra szexuálisan izgató női alakok pontosan milyen tulajdonságokkal rendelkeznek, így az Ödipusz-komplexusra, az anyjuk iránt elfojtott – az Irén megismerése előtti – szexuális vágyaikra visszavezethető egyezés sem fedezhető fel.

Csáth Géza novelláinak egyik fontos, több művében is fellelhető jellegzetessége az elalvás motívuma, amely a nyugodt, tiszta lelkiismeretet (vagy akár lelkiismeretlenséget) ábrázolja, szereplői ugyanis mindig valamilyen bűnös vagy helytelen cselekedet után térnek nyugovóra. A *Fekete csönd* Richardja a bolti betörés után mélyen alszik: „[é]jjel betört a zsidó boltjába, és kiszedte a pénzt a fiókból. Elszaladt vele, és elszórta az utcán. Reggel az ágyában aludt, amikor láttuk, hogy át van lőve a tenyere. A csendőr lőtte át. Édesanyánk letérdelt az ágy mellé, és gyengéden lemosta a vért. Richard nyugodtan aludt".[36] A keretes szerkezetű *Szeptember* című novellában központi kérdés a lelkiismeret és annak hiányának problémája, a főhős halála után a csalfa feleség jelképes kézmosásrítusa, majd pedig nyugodt elalvása mutatja halott férje iránti közömbösségét.[37] *A tor* Marisa pedig lelkiismeretével és bimbózó szexuális vágyai felismerésének ijesztő tudatával küszködve alszik el: „rövid ideig tartott a sírás, mert Maris csakhamar könnyen, a fáradtak tiszta, nagy lélegzésével – elaludt".[38] Az *Anyagyilkosság* esetében a Witman fiúk anyjuk megölését követően – a helyszín körültekintő elrendezése után – alszanak el: „[l]evetkőztek, ágyba bújtak és az izgalmaktól holtra fáradva pár pillanat múlva már mind a ketten mélyen aludtak".[39] Láthatjuk, Csáth szövegei történetvezetésének központi és visszatérő motívuma ez. A filmben a közvetlenül a gyilkosság utáni elalvás jelenete kimarad, ugyanakkor a zárójelenetben Irén meztelen testének a lopott ékszerekkel való feldíszítését követően mindhárman

[36] Csáth, *Fekete csönd* = Uő, *Mesék, amelyek…*, *i. m.*, 11–12.

[37] Csáth, *Szeptember* = Uő, *Mesék, amelyek…*, *i. m.*, 340.

[38] Csáth, *A tor* = Uő, *Mesék, amelyek…*, *i. m.*, 10.

[39] Csáth, *Anyagyilkosság*, *i. m.*, 148.

befekszenek a lány ágyába. Míg Irén nyugodtan továbbalszik, a testvérek maguk elé bámulnak, láthatóan az elmúlt események aggasztják őket. Ezzel a jelenettel, az elalvás motívumának elmaradásával és főként azzal, hogy ez a markáns kép a film utolsó képkockája, a Witman fiúk nem feltétlenül lelkiismeret nélküli, érzelemmentes, teljesen közömbös gyerekekként, hanem tettük súlyát érzékelő gyilkosokként jelennek meg.

Összegzés

Dolgozatomban az irodalom és a filmművészet egy-egy alkotását vizsgálva és azokat összevetve arra a megállapításra jutottam, hogy az *Anyagyilkosság* és a *Witman fiúk* számos igen lényeges ponton eltér egymástól. Bizonyos jelenetekben a film továbbgondolja, esetenként kibontja, valamint nemcsak letisztázza, de több esetben modifikálja is a történteket.

Sághy Miklós azon megállapításának, amely szerint a film a szöveg tudattalanjaként funkcionál, valójában – megállapításom szerint – éppen az inverze figyelhető meg: több helyen ugyanis a film nem él a novella által felkínált lehetőséggel, nem a novella által biztosított irányt követi, hanem saját maga értelmezői keretében bővíti ki a narratívát. Természetesen ez egy adaptáció esetében egyáltalán nem meglepő, ugyanakkor az *Anyagyilkosság* néhol jelentéktelennek tűnő részletei fölötti átsiklásával, esetlegesen tudatos kihagyásával a novella eredeti, a befogadóra tett hatása a film esetében megkérdőjeleződni látszik. Sághy elemzésében azt állítja, a film a novellánál jóval hangsúlyosabban mutatja be a tudati működéseket.[40] Ez minden bizonnyal helyes állítás, de – véleményem szerint – nem a novellabeli tudati működésekre vonatkozóan. Csáth szövegében csupán utalásokat találhatunk az ok-okozati összefüggésekre, félmondatokból, részletekből következtethetünk a miértekre, míg a filmben minden expliciten kiderül. Ugyanakkor – ahogyan láthattuk – nem minden esetben lehetséges azonos elvek mentén értelmezni az *Anyagyilkosság*ot, mint a film történéseit. Az *Anyagyilkosság*ban tehát sokkal inkább egy tudatos, a pszichoanalízis freudi elméleteire egyértelműbben visszavezethető narratíva jelenik meg, mint Szász János filmjében.

Sághy Miklós szerint a novellában elhalványul Witman, az apa jelentősége. Meglátásom szerint ez nem így van, csupán a filmben megjelenő rendezői intenció explicit módon artikulálja azt, amit a novella homályban hagy. Sághy szerint a Csáth-szövegben „a halálhírénél többet nem is nagyon tudunk meg az apáról.

[40] Sághy, *Az adaptáció…*, *i. m.*

Szerepe lényegében arra korlátozódik, ha szabad így fogalmazni, hogy eltűnik a színről, és jelenlétével már nem befolyásolja a történet menetét. Még bánatot is alig hagyott maga után, mint a szövegből megtudjuk, nem hogy bármi egyéb lelki útravalóval terhelte, boldogította volna fiait, feleségét".[41] Természetesen a novellában (is) az apa hiánya befolyásolja a történet menetét, sőt kijelenthetjük, hogy az apa halála az, ami alakítja a narratívát. Persze nem direkt, hanem implicit, „tudattalan" módon. Ha tehát a novellát a freudi pszichoanalitikus perspektíva elemzési stratégiái mentén olvassuk, minden apró részlet visszavezethető ezekre az elméletekre, és többek között az is megállapítható, hogy a Witman fiúk az apa halálának és ezzel együtt a felettes én hiányának következtében nem rendelkezhetnek kifejlett lelkiismerettel, míg a filmben ennek ellentéte mutatható ki.

Összességében azt lehet mondani, hogy noha Szász János filmje egy arányos, művészileg egységes, kiváló – és természetesen szuverén – alkotás, a film alapjául szolgáló novella mélyrétegeibe már nem minden esetben hatol bele. Mindennek tudatosítása pedig szükségszerű és elengedhetetlen ahhoz, hogy a csáthi szövegvilág leképezhető, megérthető és átadható legyen a befogadó számára.

[41] *Uo.*

Bibliográfia

Bíró Yvette, *A hetedik művészet*, Bp., Osiris, 2003.

Bori Erzsébet, *Nem azok a fiúk*, Filmvilág, 1997/10, 55–57; elérhető az interneten is: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=1667 [2015. 02. 22].

Csáth Géza, *A kis Emma* = Uő, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, szerk., s. a. r. Szajbély Mihály, Bp., Magvető, 2004. 544–552.

Csáth Géza, *Anyagyilkosság* = Uő, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, szerk., s. a. r. Szajbély Mihály, Bp., Magvető, 2004. 140–148.

Csáth Géza, *A tor* = Uő, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, szerk., s. a. r. Szajbély Mihály, Bp., Magvető, 2004. 7–10.

Csáth Géza, *Fekete csönd* = Uő, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, szerk., s. a. r. Szajbély Mihály, Bp., Magvető, 2004. 11–14.

Csáth Géza, *Szeptember* = Uő, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*, szerk., s. a. r. Szajbély Mihály, Bp., Magvető, 2004. 338–340.

Ferenczi Sándor, *A pszichoanalízis és a kriminalitás* = Uő, *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében: Válogatás Ferenczi Sándor tanulmányaiból*, összeáll., s. a. r. Linczényi Adorján, Bp., Magvető, 1982. 360–384.

Sigmund Freud, *Az ősvalami és az én*, ford. Dukes Géza, Hollós István, Bp., Hatágú Síp, 1991.

Sigmund Freud, *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. Linczényi Adorján, Bp., Kossuth, 1992.

Sigmund Freud, *Totem és tabu*, ford. Pártos Zoltán, Bp., Göncöl, 1990.

Erich Fromm, *A rombolás anatómiája*, ford. Dankó Zoltán, Csaba Ferenc, Bp., Háttér, 2001. 20.

Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *A pszichoanalízis szótára*, ford. Albert Sándor, Burján Mónika, Gyimesi Tímea, Pálffy Miklós, Bp., Akadémiai, 1994.

Pethő Ágnes, *Múzsák tükre: Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*, Csíkszereda, Pro-print, 2003.

Pléh Csaba, *Pszichoanalízis, pszichológia és modern magyar irodalom = A magyar irodalom története II.*, főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, Bp., Gondolat, 2007. 771–790.

Sághy Miklós, *Az adaptáció mint a szöveg tudattalanja: Csáth Géza: Anyagyilkosság; Szász János: Witman fiúk*, http://apertura.hu/2012/tel/saghy_az_adaptacio_mint_a_szoveg_tudattalanja [2015. 02. 22].

William Shakespeare, *Julius Caesar*, ford. Vörösmarty Mihály, Bp., Európa, 1984.

Szajbély Mihály, *Csáth Géza*, Bp., Gondolat, 1989.

Szász János, *Witman fiúk*, Budapest Film, 1997.

Vajdovich Györgyi, *Irodalomból film: A filmes adaptációk néhány kérdése*, Nagyvilág, 2006/8. 683–685.

Vincze Teréz, *A csontváz hamvas bőre: Az adaptáció változatai Pacskovszky József Esti Kornél csodálatos utazása és Szász János Witman fiúk című filmjében = Adoptációk: Film és irodalom egymásra hatása*, szerk. Gács Anna, Gelencsér Gábor, Bp., Kijárat, 2000 (JAK füzetek, 109), 163–184.

Z. Varga Zoltán, *Csáth Géza: Anyagyilkosság: Műelemzés, didaktikai kísérlet*, Literatura, 2013/1. 44–49.

Mohay Borbála

LEÍRÁSOK AZ ORCZY-KERTRŐL A 18–19. SZÁZAD FORDULÓJÁN

A történelem régi törekvése a valóság megragadása. Ugyanarra a valóságra vonatkozó, kis időkülönbséggel íródott szövegek összehasonlításából közelíthetünk az igazsághoz. Az egykori állapotok teljes bizonyossággal való feltárása azonban lehetetlen, még akkor is, ha a vizsgálat tárgya egy – képi, térképi források alátámasztásával hitelesen rekonstruálható – kert. Figyelembe kell ugyanis vennünk, hogy minden leírás tartalmaz szubjektív elemeket, és még akkor sem lehet teljes körű, ha ez a deklarált célja; a kert pedig organikus, élő valóság, amely rövid időn belül is változik. A kert és a látogató találkozásának minőségébe ezenfelül az egészen esetleges és pillanatnyi tényezők – például az adott nap időjárása – ugyanúgy közrejátszanak, mint a makrostrukturális összetevők, például a kor mentalitása, természetszemlélete.

Jelen dolgozatban az Orczy-kert kialakulásának és kezdeti történetének leíró forrásaival foglalkozom. A kerttörténeti szakmunkák[1] többnyire a kerttervező mester, Bernhard Petri 1797-es írását[2] veszik alapul a kert korai állapotainak a jellemzésekor. Egyedül Romhányi István és Magyar Erzsébet szentel nagyobb figyelmet egyéb, későbbi leírásoknak és levéltári dokumentumoknak.[3] A Petri-

[1] Galavics Géza, *Magyarországi angolkertek*. Budapest, Balassi Kiadó, 1999, 66–68. Rapaics Rajmund, *Magyar kertek: A kertművészet Magyarországon*, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, é. n. [1940]. 173–182.

[2] Eredetileg (németül) a lipcsei Wilhelm Gottlieb Becker által kiadott *Taschenbuch für Gartenfreunde* c. lapban jelent meg. Magyarul közli Rapaics Rajmund, *Az Orczy-kert*, Budapest Szemle, 1936(242)/705. 181–186.

[3] Romhányi István, *Az Orczy-kert*, Pestbudai emléklapok, a História melléklete, 1930/3. 117–131; Magyar Erzsébet, *„Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek", A Habsburg Monarchia közparkjai: Magánkertek és városi parkok Buda-Pest társas életében*, Budapest, ELTE BTK Történettudományok Doktori Iskola [kézirat], 2008. 74–80. Romhányi műve nagyon értékes (levéltári dokumentumokból kinyert) információkat tartalmaz, de pontos hivatkozások hiányában a tanulmány kevéssé használható. Az Orczy-család levéltárának hányattatott sorsa volt a 20. században. A levéltárról lásd *Orczy Lőrinc és leveleskönyve,* közzéteszi H. Kakucska Mária, Budapest, Universitas, 2003. 7–8.

féle kertjellemzés alapos kritikai összevetése más – írott vagy képi – forrásokkal azonban még nem történt meg. Jelen tanulmányban ennek a hiánynak részleges pótlására teszek kísérletet: a kerttervező leírását Johann Tobold hat évvel később keletkezett, hasonlóan részletes jellemzésével[4] hasonlítom össze. A szövegek összevetése nyomán egyrészt lehetőség kínálkozik a kert egyes lényeges elemeinek, az „objektív valóság" részeinek vázolására, másrészt annak tanulmányozására, hogy a kortárs látogató, utazó hogyan tekinthetett a kertre, és ez mennyiben tért el az eredeti tervezői (Petri-féle) szándéktól.

Az angol stílusban épült Orczy-kert leírásainak összevetése előtt azonban néhány szót kell ejteni az angolkertek megszületésének és magyarországi elterjedésének a tendenciáiról. A barokk (francia) kert hierarchikus, geometrikus formái és szimbolikája egyre kevésbé volt összhangban a 18. század elejétől elterjedő szabadság- és természeteszménnyel. A korai felvilágosodás angol gondolkodói írásaikban reflektáltak a megváltozott világképre, és megfogalmazták a szabálytalan, változatos természet és kert ideáját,[5] megalkotva ezzel a később angolkert néven ismertté vált stílus elméleti alapjait. A század derekától kezdve már a gyakorlatban is a lehető legtermészetesebb formák – például elszórt facsoportok, kanyargós utak – kialakítására tettek kísérletet.[6]

Az angolkert a kontinensen csak lassan, fokozatosan terjedt el a kertelméleti munkák lefordítása és angliai látogatások, „kertutazások" révén. A fokozatosság számos átmeneti megoldást, az „átmeneti stílusok" változatos sorát szülte.[7] Az új stílus hazánkban is keveredett korábbi kertépítészeti elemekkel. A játékosságot és a bensőségességet középpontba állító szentimentális és a geometrikus elemeket

---

[4] Johann Tobold, *Die Stadt Pesth und ihre Gegend in Briefen von einem Fremden,* Pesth, Trattner, 1803. 141–156.

[5] Például Shaftesbury *Characteristics…* című művében, Joseph Addison a *The Spectator* című magazinban, Stephen Shwitzer a *The Nobleman, Gentleman, and Gardener's Recreation* című írásában, Alexander Pope pedig verseiben és az *Essay on Man* című művében. Adrian von Buttlar, *Az angolkert: A klasszicizmus és a romantika kertművészete,* Budapest, Balassi Kiadó, 1999. 12–16; Ormos Imre, *A kerttervezés története és gyakorlata*, Budapest, Mezőgazdasági Könyvkiadó, 1967. 76–77; Tom Williamson, *Polite Landscapes: Gardens and Society in Eighteenth-century England, Baltimore,* Johns Hopkins University Press, 1995. 48–52.

[6] A legnevesebb kertépítők William Kent és „Capability" Brown voltak. John Prest, *The Garden of Eden: The Botanic garden and the re-creation of Paradise*. New Haven, Yale University Press, 1988, 98–104; Brown melléknevét a hagyomány szerint onnan kapta, hogy mindig a táj adottságait, lehetőségeit nagy mértékben kihasználva tervezte meg kertjeit. Munkásságáról Williamson, *i. m.,* 77–99, *The Age of Brown* című fejezet. A korai angolkertek közül a leghíresebbek Twickenham, Chiswick, Stowe és Wotton kertjei.

[7] Buttlar, *i. m.,* 91–99, 119–141.

teljesen elhagyó, immár a képszerűségre nagy hangsúlyt fektető klasszikus tájképi kertek között azonban nem húzhatunk éles határt. A 18. század utolsó harmadától kezdve egyre több tájképi kert épült hazánkban, mint például az illésfalvi (Csáky István), a tatai (Esterházy Miklós), a hédervári (Viczay Mihály), a hotkóci (Csáky Emánuel), a pesti (Orczy László) és a kismartoni (Esterházy Miklós) kertek.[8] A vagyonos kertépíttető főurak és a többnyire külföldi származású, angliai tapasztalatokkal is rendelkező kertépítészek meghatározó tevékenysége mellett az új stílus magyarországi elterjedése kapcsán kiemelendőek Kazinczy Ferenc angolkerteket propagáló írásai.[9]

A ma Orczy-kertként emlegetett kertet báró Orczy László 1794-ben kezdte el építtetni költő édesapja, az Orczy Lőrinc által vásárolt telkeken.[10] A főúr Bernhard Petrit bízta meg a kert megtervezésével. A vállalkozás azonban kockázatos volt, hiszen a kertet mostoha adottságú területre, az alföldi homokos talajra tervezték, ráadásul a frissen ültetett, 300 000 csemetéből álló faállomány az 1794. évi száraz nyár során teljesen elpusztult, és újra kellett telepíteni. Mindez kétségtelenül nagy anyagi áldozatot igényelt. A báró kezdeményezése azonban még nagyobb jelentőséget kap, ha figyelembe vesszük, hogy kertjét – Pesten elsőként – megnyitotta a városi közönség előtt is.[11] Orczy László 1807. évi halála után a kertet unokaöccsei örökölték, akik 1829-ben eladták a területet Pest városának a magyar tisztképző – a későbbi Ludovika Akadémia – létrehozásának céljából. Ekkortól kezdve a kerttörténeti szakirodalom a hanyatlás jeleit hangsúlyozza mind a kertművészet, mind a város életében betöltött

---

[8] Bernhard Petri, Charles de Moreau és Heinrich Neibben A magyarországi angolkertekről a teljeség igénye nélkül: Rapaics, *Magyar kertek…, i. m.,* 145–252; Zádor Anna, *Az angolkert Magyarországon* = Z. A., *Az építészet és múltja. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Corvina Kiadó, 1988 (Művészet és elmélet), 145–243; Galavics, *i. m.* Granasztói Olga, *Táj – kép – kert. Gondolatok az angol tájképi kert magyarországi recepciójának kezdeteiről.* = Képek, szövegek, olvasatok. Szeged, 2012. 43–56.

[9] Granasztói Olga, *Kazinczy és a korai angol tájképi kertek Magyarországon* = *Ragyogni és munkálni: Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerk. Debreczeni Attila, Gönczy Monika, Debrecen, Debrecen University Press, 2010. 193–206.

[10] Romhányi, *i. m.,* 119–120.; B. Gál Edit, *Az Orczy-család társadalmi és gazdasági felemelkedése a 18. században és a 19. század első felében* = Mátrai Tanulmányok, szerk. Horváth László, Gyöngyös, Mátra Múzeum, 1993. 17–18.

[11] Az Orczy-kert kezdeti történetéről lásd Romhányi, *i. m.,*117–122; Rapaics, *Magyar kertek…, i. m.,* 173–178; Galavics, *i. m.,* 66–68; Gombos Zoltán, *Régi kertek Pesten és Budán,* Budapest, Natura, 1974. 75 – 81. László és apja közötti szellemi kapcsolatról lásd Mohay Borbála, *Az Orczy-kert gondolata és megvalósítása,* Átjáró Interdiszciplináris folyóirat, 2014/2. 38–39.

funkció szempontjából.[12] Hosszú, hányattatott évtizedek után végül 1994-ben kezdték meg a helyreállítási munkálatokat a parkban.[13]

Az Orczy-kert növényzete, épületei, sőt domborzati jellege tehát mára teljesen átalakult. Az eredeti kert elemeinek rekonstruálása szempontjából talán a legértékesebbek a fennmaradt térképek, tervrajzok. A Magyar Piarista Rendtartomány Központi Levéltára három tervet őriz a kertre vonatkozóan: az Orczy által 1783-ban megvásárolt (üres) telek helyszínrajzát, a kert délkeleti részének 1789-es tervét, valamint egy 1790-es évek elején készült komplett tervezetet.[14] Arról, hogy a tervezői szándékból pontosan mi valósult meg, Lipszky János 1810-ben készített térképe szolgál információval. A térképek, tervrajzok hiányossága, hogy azok jelmagyarázat és szintvonalak nélkül, illetve kis méretarányban készültek, így nehéz beazonosítani a más forrásokból ismert elemeket, mint például a dombot és az ösvényeket. A kert egy részletét és az onnan való kilátást a 18. század végén Joseph Fischer is megörökítette festményein, a „két gyönyörű paysage" (tájkép)[15] viszont sajnos elveszett. Tobold könyvecskéjében illusztrációként azonban fellelhetünk két korabeli rézmetszetet az Orczy-kert egy részletéről, valamint a kert közelében található Illés-kútról Gottfried Prixner alkotásában.[16] A képi források mellett számos különböző részletességű írásos emlék is rendelkezésünkre áll. Említésszerűen Orczy László kertje felbukkan a 18–19. század fordulóján élt értelmiség tagjainak – például Kazinczy Ferencnek,[17] Vályi Andrásnak,[18] Bernakovits Józsefnek[19] – a műveiben is. Ezeknél azonban sokkal

---

[12] Romhányi, *i. m.*,122–126; Rapaics, *Magyar kertek…, i. m.,* 178–182; Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 187–189. Magyar Erzsébet, *Budapest parkjai, 1870-1918: A szisztematikus városi zöldfelület-politika megjelenése,* Korall, 2013(14)/53, 93, 99.

[13] Kiss József, *A budapesti Orczy-kert és a Szécsényi-kastélypark helyreállítása. = Történeti Kertek: Kertművészet és műemlékvédelem,* szerk. Galavics Géza, Budapest, Mágus Kiadó, 2000 (Források és tanulmányok a magyarországi kertművészet történetéhez 2), 119–122.

[14] Közli Fatsar Kristóf, *A történeti kertekben végzett terepkutatások összetett eljárása,* 4D, Tájépítészeti és kertművészeti folyóirat, 2009/13. 39–41.

[15] Kazinczy Ferenc, *Az én naplóm = Pályám emlékezete*, kiad. Orbán László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009 (Kazinczy Ferenc Művei, Első osztály, Eredeti művek), 284.

[16] Tobold, *i. m.*

[17] *Uo.,* 282, 284; Szövegváltozatát – részleteiben eltérően lásd Uő, *Pályám emlékezete V*. = *Pályám emlékezete*, kiad. Orbán László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009 (Kazinczy Ferenc Művei, Első osztály, Eredeti művek), 705.

[18] Vályi András, *Magyar országnak leírása*, Buda, 1799. II, 76–77.

[19] Joseph Bernakovits, *Ad Illustrissimum D. Bar. Josephum Juniorem Orczy de Horto Anglico Pestiensi Excellentissimi sui patrui metri serpentino ad imitationem Pentadii ab amico Josepho Bernakovits de Olovacz.* Pest, Trattner, 1799.

beszédesebbek és részletesebbek a kertleírások, amelyeknek az a kifejezett célja, hogy az adott kertről az olvasó teljes képet kapjon. Petri (1797) és Tobold (1803) leírásain kívül érdemes megemlíteni a Schams (1821),[20] valamint a Szepesházy – Thiele (1825)[21] által írt szövegeket.

Vizsgált forrásaink szerzői közül Petriről tudunk többet. Az Orczy-kert megtervezője, a pfalzi születésű Bernhard Petri (1767–1853) „kertészdinasztiából" származott. Zweibrückenben folytatott tanulmányokat, majd Angliában, Németalföldön és Franciaországban sajátított el kertművészeti, botanikai és mezőgazdasági ismereteket. Utazásai után elkezdte a pfalzi hercegi kert angol stílusú átalakítását, de a francia forradalom kitörése miatt rövidesen el kellett hagynia a határközeli tartományt. Bécsben kapott megbízásokat, majd 1793-ban – állítólag – Sándor Lipót nádor hívására Magyarországra jött. Hazánkban legfeljebb egy évtizedet tölthetett, ez alatt tervezte és építette meg a vedrődi, a hédervári, a rárói és a pesti (Orczy-) kertet, valamint ekkor készültek híres leírásai is. Később Nyugat-Európában gazdasági tisztségeket vállalt – főként a merinói juhok tenyésztése és szakkönyvírói tevékenysége kapcsán vált híressé.[22]

A másik leírás feltételezett szerzője Johann Tobold, aki valószínűleg ideiglenesen tartózkodott Pesten, és mintegy az utazó szemszögéből készítette a *Die Stadt Pesth und ihre Gegend című* művét. Műve bevezetőjében csak annyit ír magáról, hogy „foglalkozására nézve nem író, sem semmi más tekintetben nem áll közelebbi vagy távolabbi kapcsolatban az olvasóközönséggel".[23] Egyebet sajnos nem tudunk róla. Kicsit több információval rendelkezünk a könyvecske kiadójáról és másik feltételezett szerzőjéről, Leyrer Józsefről, aki egy pesti könyvkereskedő család idősebb tagjaként komolyabb szerepet tölthetett be a városi értelmiségi körökben. 1799-ben alapította kereskedését. A német, francia és magyar nyelvű könyvek beszerzése és árusítása mellett foglalkozott metszet- és térképkereskedéssel is, valamint relatíve sokat áldozott saját kiadványokra – többek között a szóban forgó *Die Stadt Pesth*re is. A sikeresnek ígérkező üzlet azonban néhány

[20] Franz Schams, *Vollständige Beschreibung der königliche Freystadt Pest in Ungarn,* Pest, Hartlebens, 1821. 378–383.

[21] *Merkwürdigkeiten des Königreichs Ungern.*

[22] Galavics, *i. m.,* 56–58; Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,*179–180. Petri Magyarországi vonatkozású műveinek pontos jegyzékét lásd Galavics, *i. m.,* 116 (60., 61. jegyzet), és 127. A kertépítő hazai tevékenysége sokáig feledésbe merült: Romhányi meg sem említi Petrit az Orczy-kert megalkotása kapcsán, ahogy az *Allgemeine Deutsche Biographie* és az *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* sem emlékezik meg Petri magyarországi működéséről. Elgondolkodtató, hogy az 1790-es évek közepéből az eddig egyetlen ismert terv is egy F. S. monogrammú szerzőtől származik.

[23] Tobold, *i. m.,* o. n. [*Vorrede*].

év után tönkrement, és az 1815-ben indított kölcsönkönyvtára is már csak „egészen jelentéktelennek" számított.[24]

A szerzők kapcsán fontos rávilágítanunk, hogy míg Petri – szakértőként – személyesen érintett volt a kert tervezésében és létrehozásában, addig a másik leírás szerzője, Tobold (vagy talán Leyrer) feltehetőleg csak egyszer-kétszer látogatta meg a kertet. Ezzel összefügg, hogy Petri a kert tulajdonosával szoros, alkalmazott-megbízói kapcsolatban állt, az utazó ellenben nem érintkezhetett sokat Orczy Lászlóval. A személyes érintettség és a szakértelem erősen befolyásolhatja a szövegek tartalmát.

Ezzel összhangban érdemes megvizsgálni a szövegek célját és megjelenésük körülményeit is. Petri a lipcsei *Taschenbuch für Gartenfreunde* című lapban jelentette meg írását, amely egy valamelyest szakértő vagy legalábbis speciális érdeklődésű, „jó ízléssel bíró" olvasóközönséggel rendelkezett.[25] Petri tanulmányán kívül egyéb kertjellemzéseket, botanikai értekezéseket és áttekintő kertészeti felsorolásokat tartalmaz. Tobold a Pest városát különböző szempontokból bemutató, levelek formájában írt könyvecskéjében szánt egy fejezetet az Orczy-kertnek.[26] Előszavában hangsúlyozza, hogy a mű „nem egy topográfiai város-leírást tartalmaz a tanultak számára, hanem sokkal inkább az általános közönségnek szóló megjegyzések sorozatát".[27] Ugyanakkor megemlítendő, hogy a fejezetek a leírásokon kívül különféle filozofikus „reflexiókat", elmélkedéseket tartalmaznak egy-egy kulturális, művészeti jelenségről, ami a szerző nagy műveltségére utal.

Jelentőséggel bír a két szöveg keletkezési ideje közti különbség is: Petri a kerti munkálatok végleges befejezése előtt készítette el leírását. Ahogy az utolsó előtti bekezdésben részletezi is, ekkor a barlang, „a kastély, a templom, az obeliszk

[24] Gárdonyi Albert, *Régi pesti könyvkereskedők*, Budapest, Stephaneum, 1930 (Az Országos Széchenyi Könyvtár Kiadványai 2), 45–49. Fülöp Géza, *A magyar olvasóközönség a felvilágosodás idején és a reformkorban*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978 (Irodalomtörténeti Könyvtár 33), 50–51. Gazda István, *Könyvkereskedők a régi Váci utcában a pesti könyvnyomtatás első száz évében*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988. 38–47.

[25] *„Ihre Liebe zu einer Kunst, welcher dieses Taschenbuch gewidmet ist, und Ihrer guter Geschmacht, der wahre schöne und verschönerte Natur von spielenden Nachahmungen zu unterscheiden weiß, fordern mich auf, diesen dritten Jahrgang zuzueignen"* – írja Becker, a kötetszerkesztő bevezető köszöntőjében. Taschenbuch für Garten-Freunde, szerk. Wilhelm Gottlieb Becker, Leipzig, Voß, 1797. o. n.

[26] Fejezetei nem egységes szempontok szerint tagoltak: kitér az ó- és újvárosra (2. és 4. levél), a hidakra (3. levél), a piacterekre (6. levél), a tudományokra és művészetekre (7. levél), valamint a szórakozási lehetőségekre (8. levél). Az Orczy-kertről a 13. levél szól.

[27] Tobold, *i. m.*, o. n. [*Vorrede*].

és az emlékkő még nem áll, de a rajzok és vázlatok már befejeződtek". Azért az elképzelt kész állapotban készítette el leírását, mert így „a különféle részletek hatását szemléltetően és teljesen megrajzolhatta".[28] Szövegét tehát nem tiszta leírásként kell kezelnünk, hanem részben tervezői szándékként is. Tobold viszont hat évvel később, a már befejezett – vagy legalábbis valamelyest továbbépített – kertben járhatott.

A szerzők és a keletkezési körülmények különbségei ellenére a konkrét szövegek lényeges hasonlóságokat mutatnak. Egyrészt a kertleírások stílusa és a tartalmi közlés módja hasonló. Mindkét szöveg a kertet a benne sétáló szemszögéből, a szerző saját megfigyelései és élményei szerint mutatja be. Az alapvető viszonyítási pontokat az ösvények, utak, épületek, magaslatok és egyéb jellegzetes elemek adják. Az objektív irányadók (pl. égtájak, korabeli utcanevek) használatának hiánya rendkívül megnehezíti a kert pontos kinézetének a rekonstruálását, ugyanakkor a személyes hangvételt erősíti a szövegekben. Az általános alany és a többes szám első személy gyakori használata, valamint az olvasó, a „szemlélő", a „látogató" mint rendszeres megszólítás szintén ahhoz járul hozzá, hogy a kert hangulatáról, személyesen átélhető képéről nyerjünk benyomást. A leírásmód hasonlósága a két szöveg között rámutathat arra, hogy ez volt jellemző a korszakban a leíró jellegű munkákra.[29]

A szövegek a kertrészletekre vonatkozóan is lényeges hasonlóságokat tartalmaznak. Mindkét leírás említ kanyargós ösvényeket, ligetes, nyíltabb, elszórt facsoportokkal jellemezhető, valamint árnyasabb, sötétebb, magas fákkal övezett részeket, padokat és pihenőhelyeket, épületeket[30] – ezek nagy részének pontos tájolása, helye azonban a fentebb említett okok miatt legfeljebb csak valószínűsíthető. Néhány konkrét, hangsúlyosabb elem pontos elhelyezkedése jobban beazonosítható. A szőlőültetvényt és a hozzá kapcsolódó (lakó)épületet mint a kert egyik szélére eső, de jelentős részét mindkét forrás többször említi.[31] Valószínűleg a szőlő nagy értékkel bíró gazdasági területként már a természetes kert kialakítása előtt is megtalálható volt a birtokon, és beépítésre került – az épület viszont a kerttel együtt készülhetett el.[32] Az újonnan kialakított részek közül

[28] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 186. A módszer, miszerint a megrendelő számára el kell készíteni a kert jövőbeli ideális állapotát, hasonló az angol tájépítész, Humphry Repton eljárásmódjához. Galavics, *i. m.,* 67.

[29] A két évtizeddel később Franz Schams által írt leírás már tömörebb, kevesebb alkalommal szólítja meg és vezeti az olvasót. Schams, *i. m.*

[30] Pl. Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 182; Tobold, *i. m.,* 144, 148.

[31] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 181, 182; Tobold, *i. m.,* 145–146.

[32] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 181, és lásd később, 53. lábjegyzet. Az angolkert eszmeisége

a „csendes, tükörsima víz" és környezetének részletes leírása Petrinél és Toboldnál is fellelhető. A hosszúkás tó egyik partján egy nyíltabb terület található, másik oldalán pedig sűrű, árnyékos rész. A tó körül vezető út mentén pihenőhelyeket, padokat helyeztek el.[33] A tóban levő kis szigetet, az „egyszerű" és „szép" hidakat és a tó körüli szomorúfüzeket szintén mindkét forrás leírja.[34] A víz fölött ívelő egyik híd folytatásaként vezető ösvényről jutunk el a kert legmagasabb pontjáig.[35] A domb növényzetének, ösvényeinek alapos jellemzését egyik szövegben sem találjuk meg, de az innen megtekinthető kilátást mindkét leírás egyaránt részletezi: Pest városára, Budára, különösen a budai várra, a Gellérthegyre és a környező hegyekre nyílik innen gyönyörű panoráma.[36]

Ezek azok az részek, amelyek bemutatását a kerttervező és a látogató egyaránt fontosnak tartotta. A hasonlóan ismertetett elemek összessége megadja azt a keretet, amelyben a 18–19. század fordulójának Orczy-kertjét elképzelhetjük – tehát ennyiben biztosan megvalósultak a kerttervező szándékai.

A leírások hasonlósága a konkrét kertrészleteken túl az azok mögött rejlő eszmeiség megragadásában is megmutatkozik. Ez egyrészt nem meglepő, hiszen egy angolkert esetében a korabeli ízlés és természetszemlélet elvei legalább annyira fontosak voltak, mint ezek manifesztálódásai, az utak, a ligetek és a kilátások. Az már inkább elgondolkodtató, hogy ezeket az elveket nemcsak a kertművészetben képzett Petri, hanem az amatőr utazó is vallotta valamilyen szinten.

A „természetesség" elvét[37] mindkét forrás hangsúlyozza: Petrinél például „egy liget elrendezése […] a természet és jó ízlés szabályai szerint készült", vagy a kígyózó patak látványa „nagyon természetes hatást kelt";[38] míg Toboldnál szintén „úgy tűnik, mintha maga a természet építené" a bokros patakpartot és a köves utat.[39] A természetutánzás mellett a másik elv a (természetes) látvány,

megkövetelte, hogy az adott táj elemeit kihasználja a kertépítész. A gazdasági hasznosítás pedig nem zárta ki, hogy a terület esztétikailag értékelhető legyen. Buttlar, *i. m.,* 58. Mindez a praktikus okozatokon túl eszmei magyarázattal is szolgál a jelenségre.

[33] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 183; Tobold, *i. m.,* 143–144.

[34] *Uo.* A tó egyébként látszik a 18. század végén készült tervrajzokon is, bár alakja bizonytalan. Lipszky térképe azonban már hasonló formában ábrázolja, mint milyenben ma is láthatjuk.

[35] Ez talán a kert egyetlen része, amelynek relatív helyzetét Petri és Tobold ugyanúgy írja le. Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 183; Tobold, *i. m.,* 149.

[36] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 184; Tobold, *i. m.,* 151–152.

[37] Előzményeit az eszmék és a megvalósulás terén lásd fent, 5–6. lábjegyzet.

[38] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 182, 185.

[39] Tobold, *i. m.,* 145.

a kilátás dicsérete,[40] amely szintén mindkét szerzőnél nagy hangsúlyt kap. Petri a kert több pontján megállítja a szemlélőt, hogy a „bájos látványban kigyönyörködje magát". A képzeletbeli séta közben a kert számos helye „tetszetős," „csodálatra ragadó" vagy „előnyös látványt nyújt" – a „pompás kilátások" gyönyörködtetik a szemet.[41] Tobold csupán a dombot nevezi meg a vizuális élvezetek helyszíneként, ezt azonban meglepő hangsúllyal: leírásának utolsó negyedét a „mindent felülmúló" kilátás részletezésének szenteli.[42] A megfigyelhető tájak „természetessége", „változatossága", „gazdagsága", valamint az „egység" elvének megvalósulása „a szemek tartós érdeklődésének" fenntartását eredményezik. „Az egész úgy van kiállítva Ön előtt – írja Tobold –, mint egy nagy festmény."[43] A festőiség hangsúlyozása a művészetek szerepét, illetve a kert művészi értékét vetíti elő, ami szintén fontos része volt a természetes stílusban épült kertek eszmeiségének.[44] Tobold a kertet összefoglaló értékelésében a „művészet csúcsának" nevezi.[45] Mindez Petri szövegében is előkerül néhányszor: az Orczy-kert egyes részei „a művészet révén", illetve „a művészet eszközei" által válhattak elragadóvá.[46] Ahogy Tobold, úgy Petri is magasztalja a változatosságot,[47] de nemcsak a kilátás, hanem a kert számos

---

[40] A természet látványának felértékelődése összefüggött a 17. században Itáliában kibontakozó tájképfestészettel (Nicolas Poussin, Salvator Rosa), amellyel az angol nemesek a Grand Tour során ismerkedtek meg. Buttlar, *i. m.,* 17. A 18. század folyamán az ember viszonya a természethez vizuális jelleget öltött, a látvány élvezete lassan eszmei értéket nyert. John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century,* London, Farrar, 1997. 624; Roy Porter, *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World*, London, Penguin Books, 2000. 297. *The sublime: A reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, szerk. Andrew Ashfield, Peter de Bolla, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. 15.

[41] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 181–184.

[42] Tobold, *i. m.,* 149–155.

[43] Tobold, *i. m.,* 150–151. Lásd még *Uo*., 153–154.

[44] Buttlar, *i. m.,* 16–19. A természet(esség) és a művészet összekapcsolódásának angliai gyökereit jól szemlélteti a tájkép (landscape) fogalmának átalakulása. A szoros értelemben a művészet számára felhasználható látványra vonatkozó fogalom egyre általánosabb értelmet nyert, míg végül már minden természetbeni darabra értették. Alexandra Walsham, *The Reformation of the Landscape: Religion, Identity, and Memory in Early Modern Britain and Ireland*, Oxford, Oxford University Press, 2011. 2; Brewer, *i. m.,* 620. A folyamat során nem a fogalom esztétikai jelentéstartalma szűnt meg, hanem a természet egésze ruházódott fel a korábban specifikus területre vonatkozó esztétikai értékkel.

[45] Tobold, *i. m.,* 155.

[46] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 184, 185.

[47] A változatosság (variety, Mannigfaltigkeit) összefüggött a természetesség eszméjével (ld. fent, 5-6. lábjegyzet), és a 18. század végére szentimentális jegyekkel – például a váratlan meglepetések ötletével – egészült ki.

részletében felfedezi: „a kertet már telepítésekor úgy rendezték el, hogy innen különböző utakon kétszer is átsétálhatunk ugyanazon a részleten anélkül, hogy észrevennénk, hogy a kertnek ezen vagy azon a részletén már átsétáltunk".[48] A fák „színük hasonlóságával vagy eltérésével, valamint összeolvadással és keveredéssel, árnyékkal és fénnyel […] bájos képet alkotnak".[49]

Láthatjuk tehát, hogy a tájképi kertek legfőbb eszmei tartalmaival és építési elveivel nemcsak Bernhard Petri, hanem Johann Tobold is tisztában volt. Ezek alapján feltételezhetnénk, hogy Tobold különösen jártas volt a kertelmélet szakirodalmában, de sokkal inkább valószínű, hogy csupán elsajátította kora eszmei-szellemi irányzatait, általános műveltségét, amelybe beletartozott a megváltozott természetérzés is.[50] A kertleírások közötti hasonlóságok tehát mind a 18–19. század fordulójára vonatkozó általános korjellemzőket – a kertleírás módja, valamint a kertek mögött rejtőző eszmeiség esetében –, mind konkrétan az Orczy-kertre vonatkozó egyedi tartalmakat szemléltetik.

A szövegeket összevetve azonban jelentős különbségeket is találunk. Ezek egyik csoportja, a kert kinézetéhez, a kertelemekhez kapcsolódó különbségek főként a szövegek keletkezésének időpontjaiból fakadnak. A Petri-féle szövegben a magaslaton található, „alakra és ízlésre ókori stílusban épült templom" a leírás keletkezésének időpontjában még nem készült el. Ennek ellenére a kertépítész érzékletesen jellemzi az épületet, „amely egyesíti magában a szabadságot, könnyedséget és kellemet a méltósággal", és „annál nagyobb élvezetet nyújt, mert olyan helyen épült, amelyet mintha maga a természet is arra szemelt volna ki, hogy szépségét […] megcsodálhassuk".[51] Az obeliszk és az emlékkő leírását hasonlóan szervesen beleépíti a kertépítész az írásába.[52] Ezek közül azonban egyik sem jelenik meg Tobold leírásában, tehát – mivel az idegen egyéb, kisebb és jelentéktelenebb épületeket is megemlít – feltételezhetjük, hogy Petri ígérete[53] ellenére mégsem készültek el. A még hiányzó objektumok közül a grotta – „tágas, természetet utánzó barlang", amelybe lépve „ha visszatekintünk, […] természetes nyíláson át vízesést pillantunk meg" –, bár nem szerepel a hat évvel későbbi leírásban, valószínűleg már megépült, hiszen a Tobold könyvecskéjében

[48] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 182.

[49] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 184.

[50] Például – ahogy Petri is – ismerhette Hischfeld rendkívül elterjedt *Theorie der Gartenkunst*ját.

[51] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 183.

[52] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 181, 182, 184 (kastély), 183 (emlékkő), 184 (obeliszk).

[53] „A rajzok és vázatok már befejeződtek, s két év alatt minden elkészül" Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 186.

található rézmetszeten felismerhető. Hasonlóan az 1797 és 1803 közötti években épülhetett meg a szőlőültetvény közelében található kastély.[54]

A Petri által említett és végül meg nem épült elemeken kívül vannak olyan részek, amelyeket Tobold ír le, és a Petri-féle jellemzésben nem szerepelnek. Ilyenek például a „sövénnyel bekerített, elválasztott konyha- és virágkertek," a geometrikus stílusban épült „szabályos kertrész" és a társasági élet színtereként, valamint a kertész lakásaként is szolgáló hatalmas üvegház.[55] Tobold figyelmét különösen lekötötte a tó, amelyben néhány hosszúkás csónakot és egy hattyúházat fedezett fel, de még fontosabbnak találta magukat a „szelíd hattyúkat", amelyek „egy pillantás alatt az emberhez úsznak, […] és zsemledarabokat vesznek a kezéből".[56] Az érzékletesen leírt életkép hűen mutatja a különbséget a kerttervező ideálleírása és Tobold valóságjellemzése között. Petri a víz melletti árnyékos részen található „kis halászkunyhót", és a „pihenőházikót" szintén nem említi.[57]

A tervezői szándék és a megvalósulás különbözősége tehát kétségkívül kirajzolódik a két szöveg összehasonlításakor. Látjuk tehát: nem arról van szó, hogy a Petri által elképzelt, részletgazdag kert egyszerűbb formában, bizonyos elemek kihagyásával épült meg, hanem arról, hogy – részben – más objektumok készültek el a kertben hat évvel későbbre. Lényeges arra is rámutatni, hogy Petri az egész kertet „természetes kertnek" (Naturgarten) nevezi, míg Tobold az Orczy-kert csupán egyik – bár legszebb – részének mondja az „angol kertrészletet" (Englische Partie).[58] A kertépítész tehát valószínűleg csak a saját maga által tervezett kertet írja le, míg az utazó az egész bejárható területet jellemzi. Ez magyarázatot ad a különbségek egy részére – például a szabályos parter említése kapcsán –, ugyanakkor rávilágít arra, hogy a látogató számára nem csupán az új stílusú kert bírt értékkel.

Az objektív valóság eltérései mellett a kert mögött rejtőző eszmék terén is felfedezhetünk különbségeket. Petri leírása rendkívül sok szentimentális elemet

---

[54] Feltételezzük, hogy a szőlőültetvény (Weinberg) közelében Petri által „modern lakóépületnek" (moderne Wohngebäude) nevezett ház megegyezik azzal ami Toboldnál hasonlóan a szőlőkert (Weingarten) mellett helyezkedik el, és a tulajdonos kényelmét szolgálja (der Bequemlichkeit des Besitzers aufgehoben ist). Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 181; Tobold, *i. m.,* 144.

[55] Tobold, *i. m.,* 143. Nem teljesen világos, hogy mikorra tehető az üvegház (Treibhaus, Glashaus) építése, hiszen a szakirodalom többsége Orczy László halála utánra, 1819–1820-ra teszi annak elkészültét. Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 187; Gombos, *i. m.,* 81; Magyar, *„Társalkodási kertek…" i. m.,* 79.

[56] Tobold, *i. m.,* 145–146.

[57] Tobold, *i. m.,* 147–148.

[58] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 181; Tobold, *i. m.,* 144.

tartalmaz. A kertépítész gyakran említi a kert egyes részei kapcsán, hogy milyen kedélyállapothoz illenek: a nyílt, világos lombú fákkal, bokrokkal szegélyezett rétek vidámságot, élénkséget sugároznak, míg „ha valaki egészen el akar merülni magányában, azt az utat kell követnie, amely sötét ligetben vész el, ahol pad hívja pihenni és a magányt élvezni".[59] Sőt, az ellentétes érzelmek megélésére ugyanazon helyen is van lehetőség, hiszen „amint az ember kilép [a magaslatra helyezett épületből], nyomban átadhatja magát kedélye hangulatának, akár hogy mosolygó és vidám tájakon foglalkoztassa szeme élénkségét, akár hogy magányos, sötét részletekben gondolataiba és érzelmeibe merülhessen, vagy hogy miután ezek irányítására bízta magát, újból azokon a derűseken szórakozhasson".[60] Ilyen és ehhez hasonló érzelmi felfokozottságot Tobold leírása egyáltalán nem tartalmaz.

Az eszmei tartalom tekintetében, míg Petri az érzelmeket és hangulatokat emeli ki, addig Tobold a látványt, a vizualitást, a „pittoreszket" (Das Pittoreske davon) hangsúlyozza jobban. Mint ahogy korábban említettem, az utazó a legtöbb eszmei tartalmat – a változatosságot, a művésziességet, az egységet és a természetességet – a magaslatról nyíló kilátás kapcsán említi. Az esztétikai elvek keretébe ugyanakkor azt is részletesen belefoglalja, hogy „tulajdonképpen mit lát" a szemlélő: például a Gellérthegy felé nézve „Pest egy részét pillantja meg, […] megszámlálhatatlan tömegű házzal és közöttük elszórt fákkal, és néhány templommal." Ebben az irányban „a középtávolságban levő fák baloldalt nagyon szépen és természetesen kapcsolódnak az előtérhez, […], tehát a kert erdősége […] majdnem a legkülső határokig terjeszkedik".[61] Tobold elsősorban nem a távoli kilátásnak, hanem magának a kertnek a festőiségét hangsúlyozza, sőt írásmódjára is a következőképpen reflektál: „most már ezáltal a részletes, lépésről lépésre történő leírás által Ön is érzékelheti a festményt […]".[62]

Az érzelmek és a látvány különböző hangsúlyai mögött valószínűleg a szerzők különféle olvasmányai, tanulmányai, kertélményei, illetve eltérő ízlésük állhatott. Ugyanakkor a különféle elvek mögött felfedezhetünk egy, a kertművészetben bekövetkező fokozatos stílustörténeti változást is: a szentimentalizmus elhalványulását és a tájképiség előretörését. Mindez egyrészt hitelesen érzékelteti,

[59] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 185.

[60] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 182.

[61] Tobold, *i. m.,* 151–152.

[62] Tobold, *i. m.,* 154. Mindemellett meg kell jegyeznünk, hogy míg Tobold a festőiségre koncentrál a tájkép, a látvány kapcsán, Petri néhány gondolat erejéig a „nyers vadság" értékét, a fenségességet emeli ki. Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 184.

hogy a kert eszmei tartalma mennyire komplex és szerteágazó a felvilágosodás természetszemléletében még akkor is, ha csupán az elvi-esztétikai elemekre koncentrálunk. Másrészt rávilágít arra, hogy a kert stílusának utólagos megállapítása korántsem egyszerű feladat – ezért találhatjuk meg a kertépítészeti szakirodalom kategóriáiban az Orczy-kertet szentimentális kertként,[63] átmeneti stílusú kertként[64] és klasszikus tájképi kertként is.[65]

A hangsúlyok különbözőségei, az eltérő minősítés ugyanakkor felvetik a kert „használatának", funkciója alakulásának kérdését is. Petri csak egy mondatban említi a kertnek Pest lakói életében betöltött szerepét: „Báró Orczy Őkegyelmessége ezzel a kerttel nem kis hálára kötelezte Pest és Buda lakóit, mert eddig nem volt kellemes sétahelyük".[66] Ezzel szemben Tobold többször, részletesen kitér a kertben zajló társadalmi életre és az ehhez kapcsolódó praktikus információkra. Szövegét egyből a kert elhelyezkedésének pontos megjelölésével kezdi („egy fél órára kecskeméti kaputól, a városon kívül"), valamint tájékoztat a „közönség képzett és jó ízléssel rendelkező részének" gyakori látogatásáról.[67] A kert lehetőséget nyújt az „általános szórakozásokra", például az üvegházban „telenként nagy társaság" gyűlik össze, valamint a borkert melletti házikóban a tulajdonos „kóstolót kínál a barátainak".[68] Petri szövegéhez képest így gyakorlatiasabb színezetet kap az utazó tollából született mű. Ez egyrészt kézenfekvő, a stílusból, a szerző kilétéből és a szöveg céljából adódó különbözőség, másrészt erősíti álláspontunkat, miszerint a kortárs befogadás nagyban eltérhet vagy kiegészülhet az eredeti tervezői megközelítéshez képest.

Összességében az eltérések és hasonlóságok egymás mellé helyezése során megkülönböztethetővé válnak Petri leírásának meg nem valósult elemei, kikristályosodnak a szubjektív komponensek, illetve a szentimentális művészi jelleg mulandósága. Láthatjuk azt is, hogy az angolkertek – és köztük az Orczy-kert – nemcsak kertművészeti vagy reprezentatív szempontból voltak jelentős alkotások, hanem praktikus célokra is használták őket a társasági élet színhelyeként. A két szöveg között meglévő különbségek így a művészeti alkotás célja

[63] Rapaics, *Magyar kertek…, i. m.*

[64] Zádor, *i. m.*

[65] Galavics *i. m.* Már a kortárs kategorizálások is különbözőek voltak. Buttlar, *i. m.,* 19.

[66] Rapaics, *Az Orczy-kert…, i. m.,* 186.

[67] Tobold, *i. m.,* 142.

[68] Tobold, *i. m.,* 143–144. Tobold műve végén is kitér a gyakorlatisa szempontokra. A kert esztétikai-filozofikus magasságokba emelkedő értékelésében megemlíti, hogy ez a vállalkozás milliókba kerülhetett. *Uo.,* 155.

és a megvalósulás, valamint az értelmezés között húzódó feszültségeket szemléltetik. Az összehasonlítás eredményei tehát rávilágítanak arra, hogy az adott kert kortárs értelmezésének és használatának tanulmányozása legalább annyira lényeges az alkotás szempontjából, mint a tervezői szándéké. Mindezeket figyelembe véve az egybevetés fontos adalékokkal szolgálhat mind a kertrekonstrukciós-kertépítészeti vizsgálatokhoz, mind pedig a magyar felvilágosodás társadalom- és kultúrtörténetének tanulmányozásához.

A valósághoz való közelítés vagy legalábbis a Petri-féle kép árnyalása, valamint a kortárs befogadás komplex feltárása még precízebben megtörténhet egyéb írott forrásokkal való részletes kritikai összevetés, illetve a képi-térképi dokumentumok elemzése során. Véleményem szerint nagy szükség lenne a fennmaradt levéltári iratok alapján a kert megtervezésének, megépítésének és korai használatának alaposabb feltárására is mind elvi-eszmei, mind pedig gyakorlati szempontokból.[69] Mindez azonban a jövőbeli kutatás feladata.

[69] Különösen érdekes például Orczy László kertépítésre vonatkozó motivációinak feltárása – ennek egy szegmenséről lásd Mohay, *i. m.*, 25–56. A kert későbbi – 1820-as évektől kezdődő – használatáról már bővebb információkkal rendelkezünk. Magyar, *„Társalkodási kertek…" i. m.*, 79–83.

Bibliográfia

Joseph Bernakovits, *Ad Illustrissimum D. Bar. Josephum Juniorem Orczy de Horto Anglico Pestiensi Excellentissimi sui patrui metri serpentino ad imitationem Pentadii ab amico Josepho Bernakovits de Olovacz.* Pest, Trattner, 1799.

Adrian von Buttlar, *Az angolkert: A klasszicizmus és a romantika kertművészete,* Budapest, Balassi Kiadó, 1999.

John Brewer, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century,* London, Farrar, 1997.

Fatsar Kristóf, *A történeti kertekben végzett terepkutatások összetett eljárása,* 4D, Tájépítészeti és kertművészeti folyóirat, 2009/13. 36–55.

Fülöp Géza, *A magyar olvasóközönség a felvilágosodás idején és a reformkorban*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978 (Irodalomtörténeti Könyvtár 33).

B. Gál Edit, *Az Orczy-család társadalmi és gazdasági felemelkedése a 18. században és a 19. század első felében* = Mátrai Tanulmányok, szerk. Horváth László, Gyöngyös, Mátra Múzeum, 1993. 9–26.

Galavics Géza, *Magyarországi angolkertek*. Budapest, Balassi Kiadó, 1999.

Gárdonyi Albert, *Régi pesti könyvkereskedők*, Budapest, Stephaneum, 1930 (Az Országos Széchenyi Könyvtár Kiadványai 2).

Gazda István, *Könyvkereskedők a régi Váci utcában a pesti könyvnyomtatás első száz évében*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988.

Granasztói Olga, *Kazinczy és a korai angol tájképi kertek Magyarországon =.Ragyogni és munkálni: Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerk. Debreczeni Attila, Gönczy Monika, Debrecen, Debrecen University Press, 2010. 193–206.

Granasztói Olga, *Táj – kép – kert. Gondolatok az angol tájképi kert magyarországi recepciójának kezdeteiről.* = Képek, szövegek, olvasatok. Szeged. 2012. 43–56.

Kazinczy Ferenc, *Pályám emlékezete V*. = *Pályám emlékezete*, kiad. Orbán László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009 (Kazinczy Ferenc Művei, Első osztály, Eredeti művek), 685–715.

Kazinczy Ferenc, *Az én naplóm* = *Pályám emlékezete*, kiad. Orbán László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009 (Kazinczy Ferenc Művei, Első osztály, Eredeti művek), 233–319.

Kiss József, *A budapesti Orczy-kert és a Szécsényi-kastélypark helyreállítása. = Történeti Kertek: Kertművészet és műemlékvédelem,* szerk. Galavics Géza, Budapest, Mágus Kiadó, 2000 (Források és tanulmányok a magyarországi kertművészet történetéhez 2), 119–126.

Magyar Erzsébet, *„Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek", A Habsburg Monarchia közparkjai: Magánkertek és városi parkok Buda-Pest társas életében*, Budapest, ELTE BTK Történettudományok Doktori Iskola [kézirat], 2008.

Magyar Erzsébet, *Budapest parkjai, 1870-1918: A szisztematikus városi zöldfelületpolitika megjelenése,* Korall, 2013(14)/53. 89–117.

Mohay Borbála, *Az Orczy-kert gondolata és megvalósítása,* Átjáró Interdiszciplináris folyóirat, 2014/2. 25–56.

Orczy Lőrinc és leveleskönyve, közzéteszi H. Kakucska Mária, Budapest, Universitas, 2003.

Ormos Imre, *A kerttervezés története és gyakorlata*, Budapest, Mezőgazdasági Könyvkiadó, 1967.

Roy Porter, *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World*, London, Penguin Books, 2000.

John Prest, *The Garden of Eden: The Botanic garden and the re-creation of Paradise*. New Haven, Yale University Press, 1988.

Rapaics Rajmund, *Az Orczy-kert*, Budapest Szemle, 1936(242)/705. 181–186.

Rapaics Rajmund, *Magyar kertek: A kertművészet Magyarországon*, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, é. n. [1940]. 175–190.

Romhányi István, *Az Orczy-kert*, Pestbudai emléklapok, a História melléklete, 1930/3. 117–132.

Franz Schams, *Vollständige Beschreibung der königliche Freystadt Pest in Ungarn,* Pest, Hartlebens, 1821.

Taschenbuch für Garten-Freunde, Hrsg. Wilhelm Gottlieb Becker, Leipzig, Voß, 1797.

The sublime: A reader in British eighteenth-century aesthetic theory, eds. Andrew Ashfield, Peter de Bolla, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Johann Tobold, *Die Stadt Pesth und ihre Gegend in Briefen von einem Fremden,* Pesth, Trattner,1803.

Vályi András, *Magyar országnak leírása*, Buda, 1799. II.

Alexandra Walsham, *The Reformation of the Landscape: Religion, Identity, and Memory in Early Modern Britain and Ireland*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

Tom Williamson, *Polite Landscapes: Gardens and Society in Eighteenth-century England, Baltimore,* Johns Hopkins University Press, 1995.

Zádor Anna, *Az angolkert Magyarországon* = Z. A., *Az építészet és múltja. Válogatott tanulmányok.* Budapest, Corvina Kiadó, 1988 (Művészet és elmélet), 145–243.

Nagy Dániel

VÉGTELEN DALLAM AZ OPERÁBAN ÉS A REGÉNYBEN WAGNER ÉS PROUST „ZENEI PRÓZÁJA"

1. Bevezetés

Richard Wagner az európai kultúra történetének legnagyobb hatású személyiségei közé tartozik. A korabeli visszaemlékezések és dokumentumok tükrében úgy tűnik, művészetének jelentőségét a *fin de siècle* kulturális életében nehéz volna alábecsülni. Már csak azért is, mivel befolyása mind a művészeti ágak, mind a nyelvek és kultúrák közti határokat könnyedén átlépte, például a Wagner-recepció Franciaországban is igen élénken jelentkezett nem csupán (sőt nem elsősorban) a zenében, hanem a képzőművészetekben és az irodalomban is.

Ezek fényében nem meglepő, hogy a századforduló és a 20. század első évtizedeinek egyik legnagyobb hírnévre szert tett francia írója, Marcel Proust esetében is felvethető a wagneri inspiráció kérdése. Proust, noha meglehetősen kevés Wagner-darabot látott személyesen (sok neves korabeli francia szerzővel ellentétben például sosem járt Bayreuthban), cikkei és *Az eltűnt idő nyomában* vonatkozó részei is azonban arról árulkodnak, hogy ennek ellenére meglehetősen jól ismerte a német komponista műveit. Az íróról szóló legtöbb visszaemlékezés is kiemeli, hogy Wagnert művészi példaképei között tartotta számon, főműve pedig nagyobb mennyiségű utalást tartalmaz Wagnerre, mint szinte bármely művészeti ág bármely más képviselőjére.[1] Természetesen a gyakori hivatkozások önmagukban még semmit sem bizonyítanak, ám legalábbis alátámaszthatják, hogy érdemes lehet komolyabb Wagnerhez fűződő strukturális kapcsolatok után kutakodni Proust szövegének mélyebb rétegeiben.

[1] Nattiez, Jean-Jacques, *Proust as Musician*. Cambridge University Press, 1989 (transl. Derrick Puffett). 1. p. see also Connelly, James, *Music in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu. A playlist resource*. Hingham, MA: Orris publishing, 2013. vii. p.

2. Proust és Wagner esztétikája

Természetesen Wagner fontossága az író számára korántsem csak a zeneszerző frekventált emlegetésében nyilvánul meg, sokan sokféleképpen kapcsolatba állították már kettejük művészi habitusát, munkamódszerét és esztétikáját is. A kanadai zeneszemiotikus, Jean-Jacques Nattiez például *Proust musicien* című munkájában a *Parsifal*hoz hasonlítja *Az eltűnt idő nyomában*t.[2] Szerinte mindkét mű a megváltás üzenetét nyilatkoztatja ki – egyfajta művészetvallás lehetősége sejlik fel mind a *Parsifal*, mind *Az eltűnt idő* végkifejletében.[3] A regény által megfogalmazott küldetés Nattiez szerint az igazság megismerése, végső soron az önmegismerés által – ám ez nem csupán, sőt nem esősorban a Narrátor feladata, a valódi megismerést az olvasónak kell véghezvinnie a regény befogadása által.[4] Proust maga is azt mondja egy helyen, hogy a regényben az olvasónak önmagát kell olvasnia, a szöveg csupán tükröt tart neki.[5] Az irodalom megváltása tehát pontosan az a program, ami alkalmassá teszi az irodalmat küldetése betöltésére – Nattiez szerint Proustnál ez három fázisban történik meg, és ez által a nyelvi műalkotás tulajdonképpen a zenéhez válik hasonlatossá,[6] a kanadai kutató szerint tehát *Az eltűnt idő nyomában* bizonyos értelemben mintegy „az elbeszélés születése a zene szelleméből". A regényben a Narrátor az akaratlan emlékezésben *(mémoire involontaire)* fedezi fel a megismerés legfontosabb eszközét, majd a zenében, Vinteuil *Szeptett*jében tapasztalja meg a művészi abszolútumot.[7] Az irodalom zene általi „megváltása" Proustnál Nattiez szerint a zene szemiológiai koncepcióján alapul, az irodalmi nyelv „zeneivé tétele" révén megy végbe.[8] A zene, éppúgy, mint a küldetés és maga a regény, időben bomlik ki – a memória pedig kapcsolatokat képes felismerni benne, a zenei percepciót azonban bizonyos diszkontinuitás jellemzi, a Mű nem ragadható meg teljes egészében egyetlen pillanatban, hanem folyamatosan változik.[9] A zene tehát

---

[2] Nattiez, 25.

[3] *Uo.,* 32–33.

[4] *Uo.,* 112–114.

[5] Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*. (Jean Milly ed.) Paris, Flammarion, 1986. 308. Proust, Marcel, *A megtalált idő* (Jancsó Júlia ford.) Budapest, Atlantisz, 2012. 245.

[6] Ld. Nattiez, 34–35.

[7] *Uo.*, 30. Valószínűleg Proust eredetileg úgy képzelte, hogy a *Parsifal* zenéjének leírása is szerepet kapott volna a végkifejletben, ám az író végül mégis „saját" fiktív komponistája, Vinteuil mellett döntött. *Uo.*, 29.

[8] *Uo.*, 35.

[9] *Uo.*, 37–40.

kihívásként jelentkezik, amire az intellektus kísérel meg választ adni, és végül eljut a transzcendens igazsághoz – a három fázis tehát: először enigma, majd az arra adott illuzórikus magyarázat, végül pedig az esszencia jelenik meg a művészet, elsősorban a zene által.[10]

Vinteuil *Szeptett*je tehát a Narrátor által megírandó irodalmi mű modelljévé válik, *Az eltűnt idő* mikrokozmoszaként jelenik meg.[11] A zenei frázisok Proustnál mintegy az akaratlan emlékezés metaforái válnak – a zene metafizikai és szemiológiai státuszát itt leginkább a Lévi-Strauss által megfogalmazott funkciójával jellemezhetnénk: a zene „az idő eltörlésének eszközeként" jelenik meg Proust regényében is.[12] A zene Proustnál „időn kívüli esszenciákat jelenít meg" – schopenhaueri értelemben a „tiszta akaratot" fejezi ki, utópikus modellül szolgálva ezáltal az irodalom számára.[13] Proust Narrátorának útja tehát a zenéből vezet az irodalom felé – az irodalmi szöveg önmaga zeneivé formálása által válik képessé esszenciális, transzcendens igazságok kifejezésére.[14] A regényben a Narrátor végül a művészi alkotásban leli meg életének értelmét, amikor felismeri, hogy az emlékezetben felfedezett kincset csak a Művészet képes felszínre hozni.[15] A feladat tehát, a Művészetben felfedezett „bölcsek kövével" átalakítani az emlékeket, hogy örökkévalóvá váljanak,[16] ennek a felismerésnek a legfőbb katalizátora pedig a történetben kétségívül a zene, ezért is nem meglepő, hogy Proustnál a zene válik az irodalom számára modellé, az irodalom „megváltását" a szöveg zeneivé alakítása jelenti.

---

[10] *Uo.*, 34-37. A regényben ez először Swann, majd a Narrátor Vinteuil zenéjéhez fűződő viszonyában bomlik ki. vö. Newark, Cormac – Wassenaar, *Ingrid, Proust and Music: The Anxiety of Competence.* Cambridge Opera Journal, Vol. 9. No. 2 (July 1997), 163–183, 169–170.

[11] *Uo.*, 59–63.

[12] *Uo.*, 73–75, ill. Lévi-Strauss, Claude, *The Raw and the Cooked. Introduction to a Science of mythology.* Pimlico – Random House, 1994. 16.

[13] Nattiez, 82–83. Közismert, hogy Schopenhauer gondolatai Wagnerre is igen erősen hatottak. Ld. Magee, Bryan, *Wagner világképe. A nagy operák filozófiai háttere.* (Fejérvári Boldizsár ford.) Budapest, Park kiadó, 2013, 235. A német filozófus Proust számára is fontos volt – Anne Henry egyenesen úgy fogalmaz, hogy „Vinteuil partitúráját Schopenhauer írta", Anne Henry, *Marcel Proust, théories pour une esthétique.* Paris, Klincksieck, 1981. 8. Ld. még Nattiez, 7.

[14] Ld. *Uo.*, 74.

[15] Victor E. Graham, *Proust's Alchemy.* The Modern Language Review, Vol. 60, no. 2 (April 1965) 197–206, 201–205.

[16] *Uo.*, 206.

3. „Végtelen dallam" - Proust és Wagner poétikája

Mivel mindkét szerző művészi habitusának egyik legfontosabb eleme a kontinuitás iránti igény,[17] így aztán a prousti „zenei próza" megalkotásának legfontosabb eleme véleményem szerint a wagneri „végtelen dallam" *(unendliche Melodie)* elvének az író saját médiumában való kongeniális alkalmazása. Wagner zenéjének egyik legfontosabb jellegzetessége ugyanis éppen az, aminek köszönhetően számos kortárs bírálója a klasszikus formaeszményekből kiindulva támadta „formátlansága" és „dallamtalansága" miatt – a mindig vitriolos tollú Eduard Hanslick például egy ízben „hangzó protoplazmának" nevezte a zeneszerző muzsikáját.[18] Wagnernél, különösen a *Lohengrin* utáni műveiben, ugyanis klasszikus periodikus építkezést, ahol a modulációknak jól körülhatárolható (jellemzően a domináns felé törekvő) iránya figyelhető meg, felváltja a kromatikus és enharmonikus relációkat teljes mértékben kihasználó „vándorló tonalitás" – ahol a zenei modulációk iránya a drámai folyamat „modulációival" párhuzamosan mozog.[19] Végül a transzformációs technikák kiterjedt alkalmazásának köszönhetően a „költői-zenei periódusok" képesek jelentésteli struktúrákká fejlődni – amely „fejlődő periódus-komplexumok" végül egy a korábbiaktól különböző, „dialogikus zenei formává" állnak össze.[20] Valószínűleg Wagner maga is tisztában volt

---

[17] Ld. Nattiez, 24.

[18] Egy 1858-as még a *Lohengrinről* írott recenziójában, természetesen a bécsi kritikust az újabb darabok *(Trisztán, Mesterdalnokok)* csak megerősítették a komponistáról alkotott nézeteiben. Ld. Thomas S. Grey, *Wagner's Musical Prose – Texts and Contexts.* Cambridge University Press, 1995. 243–244. Wagner többek között éppen ezekre a kritikákra reagálva alkotta meg Sixtus Beckmesser figuráját *A nürnbergi mesterdalnokok*ban – a szöveg egyik prózai változatában – még azt is tervezte, hogy a vaskalaposan szabálykövető, ám tehetségtelen dalnokot Veit Hanslichnek nevezze. Kimmey, Roy, *The Critic in Question. Eduard Hanslick and Viennese Musical Identity.* Tempus: The Harvard College History Review, Vol. 10, Issue 1 (Summer 2009) 2. http://www.hcs.harvard.edu/tempus/archives_files/x2_04.pdf 2015.08.09. 11:33

[19] Grey, 210. Az enharmónia és kromatika kihasználásában különös nagy szerepet kap Wagnernél a szűkített szeptimakkordok használata, amelyeket, mivel a temperált hangolás szerint legalábbis egyenlő hangközökből állnak, saját maguk bármilyen megfordításaként is értelmezhetők, és az eredetitől igen távoli hangnemek szerint feloldható disszonanciákként kezelhetők, mivel enharmonikus átértelmezéssel bármelyik hangjuk válhat vezetőhanggá. Vö. Eero Tarasti, *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Semiotics of Communication and Cognition, Vol. 10. De Gruyter-Mouton, 2012. 269.

[20] *Uo.*, 211–232 (passim). Grey *A Valkűr* második felvonásának egyik jelenetét, Brünnhilde és Siegmund párbeszédét (ami a német Wagner-irodalomban a „halálbejelentő-jelenet" - *Todesverkündigung-szene* néven ismeretes) elemzi a „dialogikus zenei forma" paradigmatikus példájaként (*Uo.*, 234–238).

zenéjének ezen jellegzetességével, hiszen 1860-ban *Zukunftsmusik (A jövő zenéje)* című írásában ő maga foglalta össze a fentieket a „végtelen dallam" *(unendliche Melodie)* fogalmában.[21] Nem mellékesen éppen ez idő tájt dolgozott a *Trisztán és Izoldán,* amely érett alkotói stílusának talán legemblematikusabb darabja, és egyben az a mű, amelynek zenei nyelve, korábban sosem látott merészségű disszonanciakezelése Wagnert a 20. század első éveiben megjelenő progresszív zenei irányzatok egyik ősatyjává tette. A *Trisztán*ban szinte a *Lohengrin* utáni Wagner művészi formanyelvének kvintesszenciája jelenik meg – jellemző rá a perfekt zárlatok állandó kerülése álzárlatok, harmóniai megszakítások vagy elíziók (kihagyások) által.[22] A német zenetudomány és Wagner-kutatás egyik nagy alakja, Carl Dahlhaus Schönberg nyomán egyenesen „zenei prózáról" beszél.[23] Bár maga Wagner ezt a terminust némileg pejoratív értelemben, zene és szöveg szervetlen összefüggésére használta a korábbi operákban, a fogalom schönbergi–dahlhausi értelmezése, amely szerint a „zenei próza" a motivikus anyag emancipációját jelenti a periodikus-metrikus formula mellé, azt hiszem, nagyon találó leírása a Wagner műveiben követett formai elveknek.[24] Nem nehéz tehát amellett érvelni, amit a német karmester és zenetudós Alfred Lorenz már a két világháború között megsejtett, Wagnernél nincsenek többé melódiák, mivel nála lényegében minden melódiává vált.[25] Dahlhaus a *végtelen dallam* fogalmából kiindulva úgy véli, Wagner a zenedrámáiban meghaladta a klasszikus instrumentális formák architektonikus, periodicitáson alapuló felépítését, és a zenei-drámai folyamat nála egy radikálisan újfajta formai elv, a „szövedékforma" *(Gewirkform)* szellemében strukturálódik.[26]

Wagner egyik legfontosabb erénye tehát az átmenetek *(Übergang)* művészetében rejlik,[27] amely több szempontból is a zenei-formai szintaxis igen újszerű

---

[21] *Uo.*, 243. Az eredeti szöveg kiadása: Richard Wagner, *Zukunftsmusik. An einen französischen Freund (Fr. Billot)* Leipzig, Insel Vlg.

[22] *Uo*., 252–253. Vö. Tarasti az álzárlat, mint a cél kerülésének *(non-telos)* eszköze, 270.

[23] *Uo.*, ill. Carl Dahlhaus, *Issues in Composition.* = Between Romanticism and Modernism. (transl. Mary Whittall) Berkeley, University of California Press, 1989. 40–78, 55–56.

[24] Grey, 252–253.

[25] *Uo.*, 254.

[26] Carl Dahlhaus – John Deathridge, *Wagner.* Grove monográfiák. (Tallián Tibor ford.) Budapest, Zeneműkiadó, 1988. 85. Dahlhaus szerint maga Wagner írja le a „szövedék" elvét metaforikusan a *Zukunftsmusik* végén.

[27] Alfred Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Erster Band.* Berlin, Max Hesses Verlag, 1924. 20. „[…] die Kunst des Überganges, auf welche sich Wagner viel zu gut Tat" ld. Tarasti, 188. Lorenz „folyamatos melosról" beszél Wagner esetében.

megközelítését teszi lehetővé. Wagner elmélete szerint drámáiban a zenekar funkciója hasonló az antik görög tragédiák kórusához, vagyis a „vezérmotívumok" által hordozott szemantikai potenciál kihasználásával kommentálja és kiegészíti a színen zajló eseményeket.[28] Ez azonban a jobban belegondolva az újkorban már nem is annyira a dráma, hanem sokkal inkább az epika kelléktárához tartozik – az eseményeket kommentáló, a befogadót más módon nem elérhető információkhoz juttató, időben előre vagy visszautalások révén egyes történéseket párhuzamba állító, vagy akár a szereplők belső világába (gondolataiba, érzelmeibe) betekintést nyújtó „zenekari dallam" *(Orchestermelodie)* felfogható a regényekből ismerős narratív diskurzus megfelelőjeként.[29] Proust stílusának egyik legjellegzetesebb eleme pedig szintén az elbeszélő folyamat szintaxisának megkomponálása. Globálisan, a legnagyobb formai egységek szintjén igen sokak által elemzett jellemzője Proust narrációs módszerének a „történet" *(histoire)* és az „elbeszélés" *(récit)* időrendjének szélsőséges összeegyeztetlensége.[30] Sem a narratív egységek nem esnek egybe a címekkel és számokkal ellátott részek, illetve a fejezetek tagolódásával, sem pedig az elbeszélt eseményeknek a történet ideje szerinti időtartama nem feleltethető meg az elbeszélésben elfoglalt terjedelmüknek. Ráadásul az állandó előre- és visszautalások Wagnerhez hasonlóan Proustnál is egyfajta hálózatos időpercepcióval cserélik fel a narratív temporalitás hagyományosnak mondható linearitását.

A prousti „végtelen dallam" működése azonban leginkább a narratív diskurzus működésében figyelhető meg. Azokban a technikákban, amelyek lehetővé teszik az elbeszélő folyamat kontinuitásának fenntartását, miközben a Narrátor a legkülönfélébb témákat hozza szóba. Akár aktuális történéseket beszél el, visszaemlékszik egy sokkal korábban történt eseményre, valamilyen esztétikai/filozófiai problémáról elmélkedik, vagy éppen hosszadalmas leírásokba bocsátkozik,

---

[28] Wagner maga nem használta a vezérmotívum *(Leitmotiv)* kifejezést, a terminus egyik bayreuthi híve, Hans von Wolzogen munkássága nyomán terjedt el a szakirodalomban.

[29] Talán ezért is írta Thomas Mann egy helyen, hogy Wagnert „minden színház ellenére" mindig is nagy epikusként látta és szerette. Thomas Mann, *Über die Kunst Richard Wagners*. = Thomas Mann, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. S. Fischer Vlg, 1960. X/840. Magyarul ld. *Vita Richard Wagnerrel*. = Thomas Mann, *Wagner és korunk*. (válogatta és szerk. Erika Mann) Budapest, Zeneműkiadó, 1965 (Keszi Imre ford.), 26. Wagner műveit hallgatva, legalábbis ha jól ismerjük az egyes motívumokat, könnyen támadhat az az érzésünk, hogy a zenekar egyfajta „mindentudó narrátorként" nyilatkozik meg bennük.

[30] Ld. Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972. 124. A részlet magyar fordítását ld. Gérard Genette, *Az elbeszélő diszkurzus. = Az irodalom elméletei I.* (Thomka Beáta szerk.) Pécs, JPTE-Jelenkor, 1996. 61–98, 71. A magyar fordításhoz vö. Dobos István, *Az elbeszélés elméleti kérdései* = Uő, *Az irodalomértés formái*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 120.

az elbeszélő diskurzus általában egyáltalán nem törik meg, nem kezdődik új fejezet, nincs a szövegben belső cezúra. A francia eredetiben gyakran még az is előfordul, hogy egyetlen, akár 15–20 oldalas bekezdésen belül több radikális témaváltás is történik, a narráció azonban ettől láthatóan egyáltalán nem zavartatva hömpölyög tovább, anélkül, hogy bármi is megtörné a lendületét.

Ennek működését *A fogoly lány (La Prisonnière)* egyik jelenetén kísérlem meg bemutatni. Ez a mintegy 120 oldalnyi „egybekomponált" szöveg, mely a kötet csaknem egynegyedét teszi ki, a történetben mindössze néhány órányi időtartamot fed le, azon ritka alkalmak egyikét, amikor Albertine a Narrátort magára hagyja annak lakásában és a férfi tanácsára ellátogat egy matiné előadásra a Trocadéróban barátnője, Andrée társaságában, míg a Narrátor elhatározza magát, hogy végre munkához lát és magányát kihasználva írni fog. Terve azonban tökéletes kudarcot vall, mert egyrészt lustaságának köszönhetően, másrészt mivel a lány iránti féltékenysége újra meg újra leköti a gondolatait, végül egyetlen sort sem sikerül papírra vetnie.

A jelenet tematikus kivonatát a következőképpen lehetne felvázolni:

(1) A Narrátor munkához akar látni az üres lakásban – nem sikerül

(2) *Lustaság* (nem érzi elvesztegetettnek az időt, vagy azzal áltatja magát, hogy mindjárt dolgozni fog)
Verőfényes nap („megengedett az egészet hunyt szemmel tölteni")

(3) Balbec – matinékoncertek [*Időjárás* a kapocs!]

(4) Akkor még keveset gondolt Albertine-re [Aimé helyteleníti a lány viselkedését] → **Féltékenység!** „Albertine barátnője" miatt? – Vinteuil kisasszony? Esther Lévy?

(5) Emberek/Városok/Utak megismerésének vágya a **féltékenység** miatt
Galagonyák – Almafák – Velence (előre és visszautalás)
Magyarázat vágya Albertine-től

(6) Délután vége felé öröm, hogy Albertine hamarosan hazaér
Esti búcsúcsók vágya (visszautalás az Anyára)

(7) Albertine Verdurinékhez készült este – „Találkozni akar ott valakivel"!

(8) Hosszú visszaemlékezés az előző estére – Albertine hazugságának jelei, Narrátor megfejtési vágya

(A) Jelentéktelen dolgok → titkok

(B) Albertine megjegyzése, hogy a Narrátor „nem a szeretője" (Szereti-e Albertine-t?)

(C) Françoise és Eulalie (visszautalás), majd Françoise és Albertine ellentéte

(D) „Miközben Albertine átment lepakolni" – telefonbeszélgetés Andrée-val (elmélkedések a szerelemről/**féltékenységről**)

(E) Beszélgetés folytatása – Albertine vásárolni akar

(F) Séták – repülők – egymás birtoklása

(G) Albertine úgy dönt, lemond Verdurinékről és a Trocadéroba megy

(H) Szüleitől hallott érvek az „érzékenység" ellen – **emlékek** (az apa hidegsége)

(I) Albertine és az Anya esti csókja (újabb visszautalás)

(J) Elalvás és ébredés Albertine mellett – ezután ajánlja fel, hogy nem megy Verdurinékhez (!)

(K) Tavaszi reggel télen – Muszorgszkij: *Borisz* és Debussy: *Pelléas* (= utcai árusok hangjai)

(L) A Narrátor reggelije – Álmai – Megint az árusok

(M) Tervei, amíg Albertine nem lesz odahaza – ételek, vendéglők és cukrászdák
Arról beszélgetnek, hogy Montjouvainben nem találtak fagylaltost
→ Vinteuil kisasszony emléke – a Narrátor közbevág

(N) Andrée kíséri Albertine-t a Trocadéroba → A sofőrben nem bízik (Versailles-i kirándulás)
Sofőr biztosítja, hogy Albertine egyedül volt ott
(tagad, mint anno Gilberte szobalánya)

(O) Albertine elmegy

(9) Narrátor egyedül marad (**jelenet kezdete**)
Ablakból nézi az árusokat – áruslányokról ábrándozik
(felhívatja Françoise-zal a tejeslányt)

(10) Anyja levele – nem tetszik neki fia Albertine-hez fűződő kapcsolata

(11) Tejeslány megérkezik – Narrátor „üzenetet akar küldeni" vele
(közben hosszasan elmélkedik és emlékezik)
– A *Le Figaro*t lapozgatja →

(12) Meglátja a színésznő Léa (Esther Lévy barátnője) nevét a Trocadéro műsorán – újra
féltékeny lesz, és nyomozni kezd!

(13) Elküldi Françoise-t Albertine-ért
Albertine elindul haza – üzenetet is küld

(14) A Narrátor magánya utolsó óráit kihasználva zongorázik – *Vinteuil-szonáta*, majd Wagner *Trisztán*ja

(15) Zeneművészet → Előadók → Morel – kapcsolata Charlus báróval
Charlus : Morel = Narrátor : Albertine
Látja is a hegedűművészt Jupien boltjánál, amikor lemegy Albertine elé

(16) Albertine hazaér – művészetről diskurálnak

(17) Narrátor helyekről ábrándozik, ahová „Albertine miatt"
(valójában **féltékenysége** miatt) nem jut el
Albertine mint fogoly – Balbeci emlékek – Szerelem Albertine iránt –
Féltékenység (Hazugságok)

(18) Narrátor úgy dönt, elhiteti Albertine-nel, hogy szakítani akar vele
(hogy a lány ne érezze fogolynak magát)
Elhalasztja – ruhákról és jachtokról csevegnek

A Narrátor ezután értesül az író, Bergotte haláláról

A szóban forgó jelenet kiválasztását alátámasztja az a tény, hogy többek között Wagner zenéje is kiemelkedően fontos szerepet kap benne. A Narrátor a *Vinteuil-szonáta* után a *Trisztán*t zongorázza, miközben ő maga is hasonló helyzetben van, mint Wagner hőse a III. felvonás elején – passzivitásra kárhoztatva vár a szeretett nő érkezésére, miközben ide-oda sodródik közeli viszontlátás miatt érzett öröm és a féltékenysége okozta mardosó kétségek között. A jelenet fő motívuma a Narrátor Albertine iránt tanúsított féltékenysége, valamint a várakozás a lány hazatérésére, ez azonban összekapcsolódik az anyja esti csókjának emlékével a gyerekkorából, ami persze azonnal felveti az emlékezés kérdését

(ami viszont az egész regényciklus egyik fő témája). Továbbá megjelenik benne a Narrátor ismeretlen lányok iránt érzett megfoghatatlan vonzódása (amely szintén vissza-visszatérő tematikus elem *Az eltűnt idő*ben), sőt szinte unalmában a Művészet és a művészi alkotás szerepére is kitér, ami szintén rögeszmeszerűen fel-felbukkan a regényben, hogy *A megtalált idő* végső revelációjában retrospektív értelmet nyerjen, mint a prousti mű egyik legalapvetőbb témája. *A fogoly lány* szóban forgó jelenete tehát (egyébként *Az eltűnt idő* gyakorlatilag valamennyi fontos epizódjához hasonlóan) magába foglalja az egész mű szinte teljes szemantikai univerzumát. Az előre és visszautalások komplex hálózata, az egymásba fonódó tematikus szálak kusza szövedéke révén, egy bő százoldalas epizódban, mint cseppben a tenger, felsejlik a háromezer oldalnyi regényóriás teljes struktúrája.

Proust prózájának folyamata tehát valóban mintha Wagner végtelen dallamáról venné a mintáját – szinte törés nélkül mennek át egymásba a különböző témák, mondatok, bekezdések. Ahogyan Lorenz az átmenetek művészetéről beszélt Wagner esetében, ez gyakorlatilag ugyanúgy igaz Proustra is. Ráadásul a témák szinte soha nem is záródnak le teljesen, csak egyfajta elbeszélői álzárlattal továbbsiklik a Narrátor egy újabb témára, míg az előző fonala nem szakad el, csupán az elbeszélés szövetében ezúttal alulra kerül, láthatatlanná válik, hogy később a megfelelő helyen ismét felbukkanjon, ahogyan a mű egész narratív struktúrájának szövetéből következik. Így az olvasó tulajdonképpen meg sem lepődhet rajta, hogy megint ugyanarról van szó, mint 20–30 vagy akár 100 oldallal korábban. Proust állandó témaváltásai és átmenetei nagyon is hasonlítanak Wagner szekvenciázó-álzárlátozó, a szűkített szeptimakkordok és kromatikus menetek alkalmazása révén folyamatosan moduláló zenéjére. Wagnernél a zenei motívumok és témák (amik természetesen nem csupán zenei témák, hanem mindig cselekményes motívumok, vagy a mű értelmét alátámasztó szemantikai reláció is egyben) igazából nem is váltják egymást a szó klasszikus értelmében, hanem emergens módon átalakulnak. Sőt, ha nem tartanék a szó esetlegesen pejoratív felhangjától, azt mondanám, szinte egymásba „folynak". Proust prózája ehhez megdöbbentően hasonlóan működik, a különböző témák és epizódok szinte észrevétlenül csúsznak át egymásba, minden egyfolytában mozgásban van, nagyon ritka, hogy valami a szó klasszikus értelmében zárt, kerek egységet alkotna benne. Így az egész mű végső soron egyetlen hatalmas folyamatként fogadható be és fogható fel.

A fenti kivonatból is látható, hogy következnek egymásból a legkülönbözőbb témák *A fogoly lány* elemzett jelenetében, szeretném azonban legalább egy ki-

ragadott példával „nagyításban" is megmutatni, hogyan mennek végbe ezek az átmenetek a szöveg folyamatában. Rögtön a jelenet elején [a vázlatban (2) – (4)] található például ez a részlet:

> „[…] Par ce jour de soleil éclatant, rester tout le jour les yeux clos, c'était chose permise, usitée, salubre, plaisante, saisonnière, comme tenir ses persiennes fermées contre la chaleur. C'était par de tels temps qu'au début de mon second séjour à Balbec j'entendais les violons de l'orchestre entre les coulées bleuâtres de la marée montante. Combien je possédais plus Albertine aujourd'hui! Il y avait des jours où le bruit d'une cloche qui sonnait l'heure portait sur la sphère de sa sonorité une plaque si fraîche, si puissamment étalée de mouillé ou de lumière, que c'était comme une traduction pour aveugles, ou, si l'on veut, comme une traduction musicale du charme de la pluie ou du charme du soleil. Si bien qu'à ce moment-là, les yeux fermés, dans mon lit, je me disais que tout peut se transposer et qu'un univers seulement audible pourrait être aussi varié que l'autre. Remontant paresseusement de jour en jour, comme sur une barque, et voyant apparaître devant moi toujours de nouveaux souvenirs enchantés, que je ne choisissais pas, qui, l'instant d'avant, m'étaient invisibles, et que ma mémoire me présentait l'un après l'autre sans que je puisse les choisir, je poursuivais paresseusement, sur ces espaces unis, ma promenade au soleil. Ces concerts matinaux de Balbec n'étaient pas anciens. Et pourtant, à ce moment relativement rapproché, je me souciais peu d'Albertine. Même, les tout premiers jours de l'arrivée, je n'avais pas connu sa présence à Balbec. Par qui donc l'avais-je apprise? Ah! oui, par Aimé. Il faisait un beau soleil comme celui-ci. Il était content de me revoir. Mais il n'aime pas Albertine. Tout le monde ne peut pas l'aimer. Oui, c'est lui qui m'a annoncé qu'elle était à Balbec. Comment le savait-il donc ? Ah ! il l'avait rencontrée, il lui avait trouvé mauvais genre. À ce moment, abordant le récit d'Aimé par une autre face que celle où il me l'avait fait, ma pensée, qui jusqu'ici avait navigué en souriant sur ces eaux bienheureuses, éclatait soudain, comme si elle eût heurté une mine invisible et dangereuse, insidieusement posée à ce point de ma mémoire. Il m'avait dit qu'il l'avait rencontrée, qu'il lui avait trouvé mauvais genre. Qu'avait-il voulu dire par mauvais genre ? J'avais compris genre vulgaire, parce que, pour le contredire d'avance, j'avais déclaré qu'elle avait de la distinction. Mais non, peut-

> être avait-il voulu dire genre gomorrhéen. Elle était avec une amie, peut-être qu'elles se tenaient par la taille, qu'elles regardaient d'autres femmes, qu'elles avaient en effet un « genre » que je n'avais jamais vu à Albertine en ma présence. Qui était l'amie, oú Aimé l'avait-il rencontrée, cette odieuse Albertine? [...]"[31]

A Narrátor tehát saját lustaságának mentegetésétől a zsalugáteres *(persienne)* hasonlaton és az időjáráson keresztül jut el balbeci emlékeiig, melyek viszont barátnője, Albertine képét idézik fel benne, olyan erősen, hogy az elbeszélőt hamarosan hatalmába is keríti egy erős féltékenységi roham. Ehhez hasonló módon, bár némileg látványosabban, az éles váltást tematizálva szökken át

[31] Proust, Marcel, *Á la recherche de temps perdu. La Prisonnière*. Jean Milly (ed) Paris, Flammarion, 1984. 177–178. A magyar fordítás a következőképpen néz ki:

"[…] Az ilyen verőfényes időben az egész napot hunyt szemmel tölteni megengedett, szokványos, jótékony, az évszakkal járó dolog volt, olyan, mint amikor bezárt zsalugáterekkel védekezünk a hőség ellen. Ilyen idő volt akkor is, amikor második balbeci tartózkodásom elején a zenekar hegedűi a dagály érkeztének kékes hullámai között hatoltak fel hozzám. Mennyivel teljesebben birtokoltam most Albertine-t! Voltak napok, amikor az időt jelző harang hangja olyan friss, oly erőteljes nedvesség- vagy fénytócsabevonatot viselt hangzó kupoláján, hogy az úgy csengett, mint a vakoknak szánt átírás, vagy ha így jobban tetszik, mint az eső vagy a napfény varázsának zenei átirata. Olyannyira, hogy az effajta percekben, lehunyt szemmel, ágyamban fekve, azt gondoltam: minden transzponálható, és egy csupán hallható világ éppoly tarka lehet, mint a másik. Amint lustán kapaszkodtam egyik napról át a másikra, akár egy bárkára, mindig új meg új, varázslatos emlékek bukkantak fel előttem, melyeket nem én választottam, melyek az előző pillanatban még láthatatlanok voltak, s melyeket emlékezetem szép sorjában mutatott meg anélkül, hogy választottam volna közülük, én csak sétálgattam tovább lustán a napon az egymást érő terekben. Ezek a balbeci matinékoncertek nem voltak olyan régen. S mégis, ebben a viszonylag nem távoli időszakban keveset gondoltam Albertine-nel. Az érkezésemet követő első napokban azt sem tudtam, hogy Balbecben van. Kitől is tudtam meg? Ó, igen, Aimétől. Akkor is épp ilyen szép, napos idő volt, mint ez a mai. Derék jó Aimé! Úgy örült, hogy újra lát! Albertine-t viszont nem szereti. Hiszen nem szeretheti mindenki. Igen, Aimé újságolta, hogy Albertine Balbecben van. De honnan tudta? Hát persze! Összetalálkoztak, és Aimé helytelenítette Albertine viselkedését. Ebben a pillanatban, amikor Albertine szavai másként hatottak, mint hajdan, amikor elhangzottak, gondolataim, melyek mindeddig derűsen hajóztak e boldog vizeken, egyszer csak szilánkokra zúzódtak, mintha emlékezetem e pontján láthatatlan, veszedelmes, alattomosan elhelyezett aknára futottak volna. Aimé azt mondta, hogy találkozott Albertine-nel és nem találta helyénvalónak a viselkedését. Mit jelentett vajon ez a helytelen viselkedés? Akkor úgy értettem, hogy talán közönséges lehetett, mert – hogy előre ellentmondjak – azt állítottam, hogy Albertine modora választékos. De Aimé talán gomorrai viselkedésére utalt. Albertine valamelyik barátnőjével lehetett, talán derékon fogták egymást, más nőket nézegettek, talán valóban úgy viselkedtek, amilyennek olyankor sosem láttam Albertine-t, amikor velem volt. Ki lehetett az a barátnő? Hol akadhatott össze Aimé ezzel a gyűlöletes Albertine-nel? […]" Marcel Proust, *A fogoly lány.* Budapest, Atlantisz, 2012 (Jancsó Júlia ford.), 90–92.

a zenei elmélkedésekről Morel és Charlus báró kapcsolatára [(14)–(15)], ami nem mellesleg egy újabb megvilágításban szintén a féltékenység témáját hozza elő – a hegedűművész és a báró kapcsolata a Narrátor és Albertine viszonyának párhuzamaként jelenik meg.

> „Je ne sais pourquoi le cours de me rêveries, qui avait suivi jusque-là des souvenirs de musique, se détourna sur ceux qui en ont été à notre époque les meilleurs exécutant et parmi lesquels, le surfaisant un peu, je faisais figurer Morel. *Aussitôt ma pensée fit un brusque crochet*, et c'est au caractère de Morel, à certaines des singularités de ce caractère que je me mis à songer."[32]

Proustnak tehát nem egészen egy oldal elég hozzá, hogy a Narrátor lustaságának leírásától a hangok univerzumának kontemplatív „szemlélésén" keresztül a barátnője iránti féltékenység, és mindössze néhány mondat, hogy a Wagnerről szóló esztétikai fejtegetésektől Morel jellemének témájáig jusson, miközben az olvasó szemében az elbeszélő folyamat teljesen összefüggő és koherens marad.

Proust narratív univerzuma tehát folytonosan (ám az olvasás során alig észrevehetően) egymásra csúsztatott jelentésrétegekből építkezik, illetve komplex izotópiákat használ.[33] Az izotópia terminus a litván származású francia nyelvész és irodalomtudós, Algirdas Julien Greimas elméletéből származik, aki a következőképpen definiálja a fogalmat:

> „Izotópia alatt a szemantikai kategóriák olyan tágabb összességét értjük, amely az elbeszélés egységes olvasását teszi lehetővé, úgy, ahogyan a mondatok részleteinek olvasásából és kétértelműségeik feloldásából következik. Ezt az egyetlen olvasási-értelmezési lehetőség utáni kutatás vezérli"[34]

Vagyis az izotópia voltaképpen nem más, mint egy a „vizsgált beszéd" mélyén megbúvó szemantikai kategóriacsoport – a szöveg szemantikai egységeinek közös tartalmi nevezője.[35]

---

[32] *La prisonnière,* 260. Kiemelés tőlem (N. D.): „Nem tudom, hogy eddig zenei emlékek között kalandozó ábrándjaim hogyan terelődtek át korunk legjobb zenei előadóművészeire, akik közé némi túlzással Morelt is soroltam. Gondolataim hirtelen vargabetűt írtak le, és Morel jellemén, e jellem bizonyos sajátosságain kezdtem töprengeni" *A fogoly lány,* 180. Ld. fent.

[33] Tarasti, 270.

[34] A. J. Greimas, *Du Sens*. Paris, Seuil, 1970, 188. Az idézet magyar fordítását ld. Grabócz Márta, *Zene és narrativitás.* Pécs, Ars Longa – Jelenkor, 2003. 133.

[35] *Uo.*, 10.

A végtelen dallam elve azonban elsősorban szintaktikai jellegű, vagyis a komplex izotópiák felépülését, és a jelentésrétegek egymásra csúszásának módját jelenti. Proust „végtelen dallama" leginkább az egymásba fonódó tematikus szálak komplex összeszövésének a módjában érhető tetten.[36] Abban a hömpölygő prózastílusban, ami folyamatosan képes több száz oldalas egységekké integrálni a cselekvéseket, leírásokat, illetve a narrátor lelkiállapotainak hullámzását, valamint a legkülönfélébb témákról szóló esztétikai és filozófiai fejtegetéseket. Proust narratív időkezelésének talán legfontosabb elemzője, Gérard Genette állapítja meg, hogy az általa „leíró szünetnek" *(pause descriptif)* nevezett viszonytípus, avagy regénytempót meghatározó forma,[37] gyakorlatilag hiányzik, mivel ezek a részek *Az eltűnt időben* leginkább iteratív típusú leírások, vagyis a történet analóg pillanatait kapcsolják össze.[38] Ráadásul mindig egy hős (szinte kivétel nélkül a Narrátor – csak a *Swann szerelmében* a részlet címszereplője) kontemplatív megtorpanásának felelnek meg, tehát valójában nem függesztik fel a történet idejét, hiszen az továbbra is zajlik, csak a történet aktuális egysége pontosan megegyezik a hős elkalandozásának leírásával.[39] Proust „leírásait" tehát nem lehet klasszikus értelemben vett ekfrázisnak tekinteni, mivel nem egy adott tárgy leírása, hanem a szemlélődő perspektivikus tevékenységének elbeszélése és elemzése valósul meg bennük.[40] Lényegében tehát Proustnál a „leírás" feloldódik a narrációban, vagyis az ő elbeszélő stílusa esetében nem igazán beszélhetünk „leíró szünetről".[41] Proustnál tehát nem a *leírás* és *jelenet* közötti szigorú distinkció nem értelmezhető – ha Wagnernél azért „nincsenek dallamok", mert minden melódiává vált, úgy Proustnál a hosszú leíró részekben azért „nem történik semmi", mert az ő narratív stratégiájában a leírás is eseménnyé válik.

Az eltűnt idő nyomában tehát teljes terjedelmében jelenetekből áll, a prousti jelenet azonban nem az anakronikus interferenciáktól mentes dramatikus koncentráció helye, hanem temporális középpont, amit kitérők, visszatekintések,

---

[36] Vö. Hillis Miller, Joseph, *Reading narrative.* Norman, University of Oklahoma Press, 1998. 46–51. Az amerikai tudós itt szintén a „fonal" *(thread)* metaforát használja a történetek szálainak (*narrative lines*) leírására.

[37] Ti. Genette az *elbeszélés idejének (temps de récit)* és a *történet idejének (temps de l'histoire)* négy fajtáját különbözteti meg: a *szünetet* vagy *leírást* (TR=n – TH=0), a *jelenetet* (TR=TH), a *kivonatot* (TR<TH) és az *ellipszist* (TR=0 – TH=n) Genette, 78.

[38] *Uo*., 83–84.

[39] *Uo*.

[40] *Uo*., 85–87.

[41] *Uo*., 91.

előreutalások, leíró és iteratív közbevetések terjesztenek ki.[42] Genette szerint Proust szillepszisben csoportosítja egy „ürügy" körül az események és elmélkedések egy nyalábját, amely teljes paradigmatikus értéket képes tulajdonítani neki.[43] A prousti elbeszélésmód tehát teljesen átalakítja a hagyományos narratívaépítést – alapvetően formálva át ezáltal az elbeszélés egész ritmikus rendszerét.[44] A francia szerző tehát ezzel a narratív temporalitás egészen új ritmusát teremti meg.[45]

4. Konklúzió

Proust tehát kísértetiesen hasonló módon járt el saját narratív prózastílusának megalkotásakor, mint a német komponista, amikor megfogalmazta a „végtelen dallam" eszméjét. Wagner fellazította a tradicionális zenei formákat azzal, hogy a melodikus princípiumot a periodikus-metrikus struktúrával egyenlő rangra emelte a zenei formálásban (és közben nem mellesleg összeolvasztotta a zenei formát a költői formával és a drámai cselekménnyel). Proust pedig, akinek a német mester egyik legfontosabb művészi példaképe volt, szintén mintegy megszüntetve megőrzi a hagyományos narratív regényformát azáltal, hogy az elbeszélés ritmusát alapjaiban alakítja át a leírások, cselekvések, érzelmi és gondolati folyamatok egységes elbeszélő nyelvi folyamatba történő integrációja révén. Ezáltal pedig a szövegben makroszinten is szervezőelemmé válnak a nem verbális médiumokból érkező ingerek, különösen a festészet és a zene. Ezek fényében úgy vélem nyugodtan kijelenthetjük, hogy Proust „wagneriánus prózája" a szoros szövegelemzés próbájának alávetve is nagyban hasonlít „mestere", Wagner „zenei prózájára".[46]

A wagneri és prousti „végtelen dallam" tehát nem csupán zeneszerzés-technikai, vagy prózai-stilisztikai elem, hanem valójában ugyanannak a narratív eljárásnak a különböző elbeszélő médiumokra történő „fordításai". Éppen ezért talán nem is szerencsés végtelen dallamnak nevezni, mivel a fogalom alapvetően zenei eredetet sugall, pedig úgy tűnik Wagner csupán ennek a *konvergens narrációnak* az első alkalmazója, akinél történetesen épp a zenében jelenik meg, mivel a komponista ezt a médiumot használta elsősorban „narratív kijelentések" megfogalmazására.

---

[42] *Uo*., 97.

[43] *Uo*., 97–98.

[44] *Uo*., 98.

[45] *Uo*.

[46] Tarasti, 210.

Reményeim szerint az e tanulmányban bemutatott, illetve a jövőben esetleg elvégzendő hasonló vizsgálatok egyrészt némileg új megvilágításba helyezhetik a wagneri *Gesamtkunstwerk* fogalmának az európai kultúrában betöltött szerepét a huszadik század első felében, másrészt fontos adalékokkal szolgálhatnak például a narrativitás, mint az emberi tudati működés egyik alapvető jelenségének a pontosabb megértéséhez, továbbá az egyes médiumok viszonyát és a köztük való átjárhatóság, fordítás lehetőségét firtató kérdésekhez.

Bibliográfia

Connelly, James, *Music in Marcel Proust's À la recherche du temps perdu. A playlist resource.* Hingham, MA, Orris publishing, 2013.

Dahlhaus, Carl – Deathridge, John, *Wagner.* Grove monográfiák. (Tallián Tibor ford.) Budapest, Zeneműkiadó, 1988.

Dahlhaus, Carl, *Issues in Composition.* = *Between Romanticism and Modernism.* (transl. Mary Whittall) Berkeley, University of California Press, 1989. 40–78.

Genette, Gérard, *Az elbeszélő diszkurzus.* = *Az irodalom elméletei I.* (Thomka Beáta szerk.) Pécs, JPTE-Jelenkor, 1996. 61–98.

Graham, Victor E., *Proust's Alchemy*. The Modern Language Review, Vol. 60, no. 2 (April 1965), 197–206.

Greimas, A. J., *Du Sens*. Paris, Seuil, 1970.

Grey, Thomas S., *Wagner's Musical Prose – Texts and Contexts.* Cambridge University Press, 1995.

Henry, Anne, *Marcel Proust, théories pour une esthétique.* Paris, Klincksieck, 1981.

Hillis Miller, Joseph, *Reading narrative.* Norman, University of Oklahoma Press, 1998.

Lévi-Strauss, Claude, *The Raw and the Cooked. Introduction to a Science of mythology.* Pimlico – Random House, 1994.

Lorenz, Alfred, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Erster Band.* Berlin, Max Hesses Verlag, 1924.

Magee, Bryan, *Wagner világképe. A nagy operák filozófiai háttere*. (Fejérvári Boldizsár ford.) Budapest, Park kiadó, 2013.

Mann, Thomas, *Über die Kunst Richard Wagners.* = Mann, Thomas, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden.* S. Fischer Vlg, 1960. Magyarul ld. *Vita Richard Wagnerrel.* = Mann, Thomas, *Wagner és korunk*. (Válogatta és szerk. Erika Mann.) Budapest, Zeneműkiadó, 1965. (Keszi Imre ford.)

Nattiez, Jean-Jacques, *Proust as Musician*. Cambridge University Press, 1989. (transl. Derrick Puffett).

Newark, Cormac – Wassenaar, Ingrid, *Proust and Music: The Anxiety of Competence. Cambridge Opera Journal*, Vol. 9. No. 2 (July 1997), 163–183.

Proust, Marcel, *Á la recherche de temps perdu. La Prisonnière*. (Jean Milly ed.) Paris, Flammarion, 1984.

Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*. (Jean Milly ed.) Paris, Flammarion, 1986.

Proust, Marcel, *A fogoly lány.* (Jancsó Júlia ford.) Budapest, Atlantisz, 2012.

Proust, Marcel, *A megtalált idő* (Jancsó Júlia ford.) Budapest, Atlantisz, 2012.

Tarasti, Eero, *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Semiotics of Communication and Cognition, Vol. 10. De Gruyter-Mouton, 2012.

Wagner, Richard, *Zukunftsmusik. An einen französischen Freund (Fr. Billot)* Leipzig, Insel Vlg.

Ondrejcsák Eszter

ANTON STRAKA MŰFORDÍTÁSA: MÓRICZ ZSIGMOND *LÉGY JÓ MINDHALÁLIG* [1]

Anton Straka csehszlovák kultúrattasé műfordítói tevékenysége a két világháború közötti időszakban három műnemre tagolódik: lírára, prózára és drámára. Prózafordításai közül kiemelkedik Jan Weiss *Ezeremeletes ház* (*Dům o tisíci patrech*, 1929) című regénye, valamint Nádass Józseffel készített két további mű: Ivan Olbracht *Suhaj, a betyár* (*Nikola Šuhaj loupežník*, 1936) és Karel Čapek *Dásenka: egy kis foxi élete* (*Dášeňka, čili život štěněte*, 1936). Magyarról cseh nyelvre történő fordításai közül Móricz Zsigmond műveinek, a *Légy jó mindhalálig* című regénynek és a *Barbárok* (*Barbaři*) című elbeszélésnek van leginkább kultúrtörténeti, irodalmi jelentősége.

Móricz regénye 1920 karácsonyán jelent meg az Athenaeum Kiadónál 3000 példányban. Ezt egy évvel később egy rövidített ifjúsági kiadás, majd 1924-ben az eredeti mű újabb kiadása követte. Vargha Kálmán úgy véli, „Ha Móricz saját életéről szóló regényeit nem a megírás sorrendjében, hanem témáik szerint, az életrajz menetét követve olvassuk végig, akkor világosan kibontakozik előttünk az író életének útja és belső fejlődésének rajza a legkorábbi gyermekkori emlékektől, az iskolától elszakadó, leérettségizett diák első lépéseiig. Az *Életem regénye* a gyermekkor egyre gazdagodó és táguló határú világát mutatja be, a *Légy jó mindhalálig* az első lelki sérelem regénye, a *Forr a bor* és a *Bál* az öntudatra ébredő, önmagával, környezetével, az első szerelmekkel már harcait vívó, érettségire készülő kisújszállási diák életének belső küzdelmeit tárja föl."[2]

Móricz Virág *Apám regénye* című könyvében a *Légy jó mindhalálig* kapcsán említi: „1920-ban írta apám, a forradalom után. Több az a könyv, mint puszta emlék. A tömegből, a népből jött tiszta gyermek találkozik benne az iskolával, mely út a jövő, az élet felé. Ezen az úton találkozik a gyarló bűnökkel, igazságtalansággal, itt tanul igazán szenvedni s kiábrándulni a felnőttek komisz világából.

[1] Köszönet Gál Jenőnek, a prágai Károly Egyetem magyartanárának a fordítói munkájáért.

[2] Móricz Zsigmond, *Levelei I.*, kiad., jegyz. F. Csanak Dóra, Bp., Akadémiai Kiadó, 1963. 5.

De itt tanulja, hogy harcolni kell, mert a szörnyűségeken minden szenvedés és viaskodás árán is változtatni kell."[3]

Móricz és Kardos Gézáné Magoss Olga levelezésében is sokszor előkerül a regény.[4] Elsőként 1925. augusztus 21-én, amikor az író arra kéri Olgát, olvassa el könyvét. Neki vallja meg 1930. december 12-én, hogy a „Nyilas Misi tragédiájában valóban nem a debreceni kollégium szenvedéseit" írta meg, „hanem a kommun alatt s után elszenvedett dolgokat", és „ami kedves van a darabban, az debreceni emlék, ami nem kellemes, az máshonnan jött". Majd hozzáteszi: „Nekem a debreceni tanárokkal sose volt ilyen bajom vagy tapasztalatom, a Beőthy Zsoltokkal és Bársony Istvánokkal és más névtelen kegyetlenekkel volt bajom, akkor mikor a legtöbb segítségre lett volna szükségem. A legkevesebb megértést találtam ép azokban, akiknek hivatása lett volna, hogy az írót megértsék.… Ezeket az érzéseket vetítettem ki a tanári kar figuráiban… Ilyen furcsán alakul át az írásban az élet."[5]

Ez az írói megnyilatkozás azonban csak egy magyarázatát adja a regény értelmezési lehetőségének. „A regény létrejöttének és belső indítékainak teljesebb magyarázatát ismerjük meg akkor, ha a Magoss Olgának írt nyilatkozatot összevetjük azzal az előszóval, amelyet Móricz a *Légy jó mindhalálig* cseh nyelvű kiadása előtt írt 1936-ban. A két szerzői megnyilatkozás *egymást kiegészítve* világítja meg teljes mértékben, hogy milyen célok vezették az írót a regény írásakor, és milyen élményeket, fájdalmakat, sérelmeket kellett kiírnia magából."[6]

1936-ban jelent meg a *Légy jó mindhalálig (Buď dobrý až do smrti)* első cseh nyelvű fordítása a Mazáč Könyvkiadó *Epocha (Korszak)* című sorozatában.[7] Straka az Athenaeum Kiadónál érdeklődött október elején a könyvről, idegen nyelvű fordításairól és kritikáiról. Katona Pál válaszában leírja, hogy sajtókritikával ez idő szerint nem rendelkezik, viszont meg fogja kérni Móriczot, amennyiben

---

[3] Móricz Virág, *Apám regénye*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963. 15.

[4] 1925-től többszöri megszakításokkal egészen Móricz haláláig leveleztek. A debreceni asszonynak 1925. április 20-án írja Móricz első levelét, találkozásuk után, Holics Jankával való házassága idején. A találkozás emlékét örökíti meg *A fekete ruhás nő* című tárcájában, amelyet B. P. szerzői álnévvel adott ki a *Pesti Napló*ban. A nő alakja a *Betyár* című regényből is visszaköszön, *Dea* alakjában. Levelezésükben az író beavatja műveinek személyes hátterébe. Vargha Kálmán szerint a „Magos Olgának szóló levelek ily módon Móricz regényeinek legilletékesebb magyarázatait is magukban foglalják." Móricz Zsigmond, *Levelei I.*, *i. m.*, 18, 25, 27.

[5] Móricz Zsigmond, *Levelei II.*, kiad., jegyz. F. Csanak Dóra, Bp., Akadémiai Kiadó, 1963. 59.

[6] Móricz Zsigmond, *Levelei I.*, *i. m.*, 28.

[7] Szalatnai *Móricz Zsigmond előszava a Légy jó mindhalálig cseh kiadásához* c. írásában karácsonyi megjelenést emleget, de a levelek alapján a könyv már november végén kijöhetett a nyomdából.

ő birtokában van ilyen jellegű cikkeknek, küldje el számára, s más kérdésekben is adjon választ. Felvilágosítja továbbá, hogy a regény idegen nyelven még nem látott napvilágot, de lengyel fordítása nemsokára várható. „A magyar eredeti eddig 14 kiadásban jelent meg, összesen kb. 30, 000 példányban. Szerepelt a regény Móricz Zsigmond összegyűjtött munkáiban is, amelyből kb. 15, 000 példányt adtunk el. Egy könyvnapi propagandakiadás ugyancsak 15, 000 példányos volt, az ifjúsági átdolgozás cca 10, 000 példányban jelent meg."[8]

Straka nyáron kezdhette meg a regény fordítását. Ezt bizonyítja alábbi (eredetileg cseh nyelvű) levele a Kiadó számára, amelyet most Gál Jenő fordításában teljes terjedelmében közlök:

Tisztelt
L.[eopold] Mazáč
Könyvkiadó Úrnak
Prága II.
Spálená utca 53.

Staňkov u Chlumu, 1936. július 28.

Tisztelt Könyvkiadó Úr:

Móricz Zsigmond LÉGY JÓ MINDHALÁLIG című művének cseh fordítását kínálom fel Önnek, amelyet eredetiből (azaz magyar nyelvből) készítenék el és adnám át Önnek kiadás céljából.

A fordítás olvasható kéziratát két részletben nyújtanám át: az első felét 1936. szeptember 15-ig, a másik felét pedig 1936. október 1-ig. A fordítást saját költségemre egy csehszakos szakemberrel nézetném át, és garantálom Önnek, hogy nyelvezete teljes mértékben eleget fog tenni a cseh nyelvhelyesség azon hivatalos követelményeinek, amelyek a prágai Állami Könyvkiadó által kiadott szabályzatban vannak lefektetve.

A könyvet saját költségére, az Ön kiadójának Epocha (Korszak) című sorozatában jelentetné meg, melyet Dr. Ot.[akar] Štorch-Marien szerkeszt, mégpedig ennek az esztendőnek a végéig.

[8] *Dr. Katona Pál levele Anton Strakának*, Bp., 1936. okt. 7., Straka-hagyaték (a továbbiakban: SH), MTA KIK, Kézirattár.

A korrektúrákat én magam, vagy egy általam megbízott illetékes végzi el, aki a cseh nyelv birtokában van, és a korrektúrázott anyagot a kézbevételt követő három napon belül visszajuttatom Önnek, vagy közvetlenül a nyomdának.

A korrektúrázandó anyagban végrehajtott módosításokat (már amennyiben erre szükség lesz) egy, a nyomda által erre a célra kiállított nyugta ellenében, megtérítem.

A szerzői honoráriumot az alábbiak szerint kapom kézhez: 150 cseh korona illet meg az Epocha sorozat 16 oldalas nyomtatási ívéért, melyből 1000 (egy ezer) cseh koronát a fordítás leadásakor készpénzben veszek át, további 1000 koronát a maradék kézirat leadásakor, a honorárium fennmaradó részét pedig a könyv megjelenését követő 14 napon belül.

A kötetből 5 brosúrázott és 5 kötött tiszteletpéldány illet meg, melyeket csupán ajándékozhatok, de nem adhatok el. További példányokat könyvkiadói áron vásárolhatok meg.

Legyen oly kedves közölni velem, hogy egyetért-e az ajánlatommal.

Mély tisztelettel:

Antonín Straka
(ez idő tájt) Staňkov u Chlumu 4.
Fajfka úrnál

Szeptember 11-én Dr. Otakar Štorch-Marien szerkesztői rövid hírt és 40 soros szöveget kért Strakától a szerzőről és művéről, utóbbit azért, hogy elhelyezhessék a könyv fülszövegeként.[9] A megjelent könyvben a szerző arcképe alatt a fülszöveg Móricz rövid életrajzát, fontosabb műveinek felsorolását tartalmazza, és hosszasan kitér a *Légy jó mindhalálig* című regény és színmű bemutatására. A könyvben a fordító Antonín Straka néven szerepel, és Móricz is dedikációjában december 21-én ezt a nevet használja.

Szeptember 15-én Móricz ezt írja Strakának az Athenaeum szerkesztőségéből:

„Kedves Barátom, véletlenül bejöttem a Kiadóba s itt kezembe adták ma érkezett levelezőlapját s ebből örömmel értesültem, hogy a Légy jó mindhalálig fordítása milyen gőzerővel történik. Örülök, hogy Ön fordítja, hiszen így legalább minden nüánsz meg fog maradni, ami a munka magyarságát illeti.

Ez a regény összes műveim között a legnépszerűbb. Azt hiszem Ön épp Budapesten volt, mikor könyvnapra külön kihozták, félnap alatt elfogyott belőle

[9] *Dr. Otakar Štorch-Marien levele Anton Strakának*, Prága, 1936. szept. 11., SH.

15.000 példány. A könyvkiadásokból, / van egy ifjúsági, rövidített formája is, de remélem Ön az eredeti teljes szöveget fordítja s nem mint a finnek, az ifjúságit./ több fogyott el százezer példánynál. Ezt csak a „Nem élhetek muzsik[a]szó nélkül" c. könyvem érte még el.

A regénynek színpadon még nagyobb sikere volt. A Nemzeti Színház eddig csaknem százötvenszer játszotta. […] Csehre is le kellene fordítani a német szöveget, már a darabot, nehézség az előadásban csak ott van, hogy akkor lehet előadni, ha megfelelő színészt lehet kapni a kisfiú számára […][10]

Németre le van fordítva, de még nem jelent meg. Most a Zsolnay cég lefordíttatta az ERDÉLY c. nagy történelmi regényemet. / Ez is jó lenne cseh nyelvre, hiszen Bethlen Gábor a maga kora csehországi eseményeiben jelentékeny és rokonszenves szerepet játszott, bár a fehérhegyi csatát nem az ő intenciói szerint vívták meg. Itt vannak a Bethlen levelei, hogy ő nem tanácsolta a cseheknek, hogy ebbe a csatába belebocsátkozzanak. Én ezt, a regény további folytatásában fel is fogom tárni. / A Zsolnay az Erdély után akarja a Légy jó mindhaláligot kihozni. Idegen nyelven eddig csak finnül jelent meg, de most alkusznak rá a hollandok és az angolok. Valószínű, hogy mind a két szerződés hamarosan létrejön.

Örülök, ha már novemberre megjelenik. Az Erdély németül valószínűleg már októberben kijön."[11]

Ugyanezen a napon küldi meg Straka számára a könyv ismertetését is, amelyben a cseh közönség számára nyilatkozik magyar nyelven:[12]

„Légy jó mindhalálig
/Az író, a könyvéről/

/Móricz Zsigmond nyilatkozata cseh nyelven most meg jelenő regényéről a cseh közönség számára/

Egy kicsit biográfia, egy kicsit álmodás, de igen nagy mértékben a gyermeki lélek tragédiája.

---

[10] A *Légy jó mindhalálig* cseh nyelvű színdarabot Štefan Letz szerette volna bemutatni Prágában. Ebbe Móricz 1931. nov. 17-i levelében szíves beleegyezését adta. Tudomásunk szerint a színdarabot Belo Letz, Štefan Letz testvére fordította le, mégsem került bemutatásra, s a kézirat is elveszett. *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből: Válogatás hét évszázad írásaiból*, vál., jegyz. Kemény G. Gábor, szerk. Hinora Sándor, Bp., Tankönyvkiadó, 1962. 742.

[11] *Móricz Zsigmond levele Strakának (az Athenaeum levelezőlapjára),* Bp., 1936. szept. 15., SH.

[12] *Móricz Zsigmond magyar nyelvű előszava a Légy jó mindhalálig cseh kiadásához*, SH.

Mikor én negyvennégy évvel ezelőtt debreceni kis diák voltam, valóban átmentem azon a tragikus konfliktuson, hogy meghasonlottam a felnőttekkel.

A gyermek a felnőttben magánál különb lényeket sejt. Érzése szerint az életnek az a rendeltetése, hogy a gyermekből felnőtt lesz, egyúttal azt is jelenti, hogy a rosz gyerekből a végén jó ember lesz. Valahogy úgy sejti, hogy nemcsak az iskolának, de magának az életnek az a rendeltetése, hogy erkölcsi lényeket fejlesszen ki. A gyermek a maga idealizmusát a felnőttben megvalósítottnak képzeli. »A felnőtt már tudja mi a jó és mi a rosz. A kis gyerek nem bűnös, mert ő még nem tudja.« A felnőtt a gyermek szemében a fejlődés csúcspontján áll. A felnőtt mindazon képességeknek tökéletes képviselője, amit neki mintakép gyanánt tüntetnek fel.

Ritkán válik ez tudatossá a gyermekben, de ott van a felnőttek bálványozásában. A felnőtt ember, testi lelki képességeinek birtokában az a példánykép, mely a gyermeket minden tanításnál jobban lelkesíti.

Ha aztán egy szerencsétlen konfliktusban, egy morális balesetben, mikor a gyermek ártatlanul vádlottá lesz, egyszerre csak lelepleződnek a gyermek előtt a felnőttek, hogy nemcsak nem tökéletesebbek, jobbak, belátóbbak, mint gyermektársai, hanem ellenkezőleg, közönyösebbek, lelketlenebbek vele szemben, mint rosz kis pajtásai: akkor összeomlik a világkép s mérhetetlen szenvedéseken megy keresztül.

A problémában benne van az emberiség fejlődésének minden fázisa. Mi az oka, hogy az ember oly nehezen fejlődik? Mi az oka, hogy nem bírják egymást megérteni? Hogy nem bírnak a már felismert és az unalomig hirdetett erkölcsi alapokon egymásnak testvérkezet nyújtani? Mi az oka, hogy vakok a legfontosabb kérdésekkel szemben?

Ez a regény nem az intézetek helyes, vagy helytelen életének bírálata, nem a tanügyi állapotok, vagy az ifjúsággal való foglalkozás abszurd voltának felfedezése s kritikája. Itt a főkérdés az, hogy a felnőtt elbukik a gyermeki lélek előtt, mint értelmetlen lény.

Hogy lehet, hogy egy felnőtt nem érti meg a gyermek szemének kérdő pillantását? A gyermek nem tudja kifejezni érzéseit s gondolatait. A gyermek csak szenvedni tud. Mérhetetlen szenvedés az érzékeny gyermeki szív sorsa.

Ez az érzékenység s ez a csalódás és fájdalom, sokszor az egész életet befolyásolja. Ijedtté, félénkké, tehetetlenné teszi őt a felnőtt korban s épen a legkülömbeket: vigyázzatok azért felnőttek, hogy meg ne bukjatok a gyermeki áhitat mérlegén: önmagatoknak ártotok, az emberiség jövőjének.

Minden könyvem valahogy filozófiai állásfoglalás, de ebben érzem legtisztábban az emberi szolidaritás mélységes vágyakozását.

Budapest 1936. szeptember 15.

Móricz Zsigmond"

Ezt a nyilatkozatott Straka ültette át cseh nyelvre. Emellé csatolja alábbi levelét: „Kedves Barátom, ma már írtam egy levelet Önnek s most kapom a számomra írott kedves levelét. Mellékelem nyilatkozatomat, melyet a nagykultúrájú cseh olvasóknak szántam. Kérem, belátása szerint használja fel. A nyilatkozatban nem tartottam illőnek külön hivatkozni a cseh közönségre. Az olvasó egyenrangú az íróval; minden ilyen vonatkozás leszállítja a megszólalás komolyságát."[13]

Az előszó eleinte nem jelent meg sehol. Novemberben Straka megküldte Szalatnai Rezsőnek, akivel megszerezték a Mazáč-cég beleegyezését ahhoz, hogy a szöveg még a könyv megjelenése előtt kijöjjön. Az előszót a pozsonyi *Magyar Újság* 1936. november 22-i száma hozta le. Később Szalatnai közétette *Móricz Zsigmond előszava a Légy jó mindhalálig cseh kiadásához* című cikkében az *Irodalomtörténet* 1958-as számában is. „Érdemes feljegyeznünk, hogy miután a pozsonyi Magyar Újság említett évfolyama nem található Magyarországon, Szalatnai közléséig szakköreink nem tudtak az eredeti szöveg létezéséről. Így történt, hogy a magyar olvasó első ízben Vargha Kálmán szövegközléséből[14] ismerte meg a „Légy jó mindhalálig" első cseh kiadásának móriczi bevezetését, Sziklay László színvonalas fordításában."[15]

A cseh nyelvű előszó a könyv 7–8. oldalán *Autor o své knize u příležitosti vydání jejího českého překladu* címmel jelent meg. A Straka hagyatékában maradt előszó címe: *Projev spisovatele Móricze o své knize u příležitosti vydání jejího českého překladu*, illetve *Az író a könyvéről. Móricz Zsigmond nyilatkozata cseh nyelven most meg jelenő regényéről a cseh közönség számára.* A két darab piszkozatban fennmaradt cseh nyelvű gépelt előszó teljesen megegyezik a könyvben megjelent szöveggel, a magyar nyelvű pedig pár szó és jel[16] eltéréssel a Szalatnai által közzétettel.

---

[13] *Móricz Zsigmond levele Strakának (Az Est-Lapok levelezőlapjára)*, Bp., 1936. szept. 15., SH.

[14] Vargha Kálmán, *Adalékok Móricz Zsigmond csehszlovákiai útjaihoz és kapcsolataihoz*, It, 1957/3. 313–336.

[15] *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből…*, *i. m.*, 744.

[16] A Szalatnai által közölt szöveg eltérései: „Egy kicsit biográfia, egy kicsit álmodás, de igen nagy mértékben a gyermeki lélek tragédiája *ez a könyv*. […] A gyermek a felnőttben magánál *különb* lényeket sejt. Érzése szerint az életnek az a rendeltetése, hogy a gyermekből felnőtt lesz, egyúttal azt is jelenti, hogy a *rossz gyermekből* a végén jó ember lesz. […]A felnőtt már tudja, mi a jó és mi a *rossz*.

Földessy Gyulához címzett egyik levelében Straka megjegyzi, Móricz követelte, hogy a *Légy jó mindhalálig* cseh kiadása elé „a neve magyarul legyen kiírva, úgyhogy: Móricz Zsigmond, minek következtében itt per longum et latum csak mint Zsigmond urat ismerik, azt hívén, hogy a Móricz a keresztnév, mint Jókainál. Így írtak róla a lapok".[17]

A regény kiadása után,[18] december 5-én Móricz azt írja Strakának, megkapta a *Légy jó mindhalálig* cseh nyelvű kiadását, és nagy érdeklődéssel várja, hogyan fogják fogadni a cseh irodalomban.[19] A sajtóvisszhangról, a sikerről Móricz Virág 1937. február 17-i leveléből is értesülünk: „Édesapám számára nagy megnyugtatás, hogy az Ön munkája oly kitűnően és hűen adta vissza az eredeti szöveget. Már a megjelenés óta készültem Önnek megköszönni becses munkáját, de hosszú idő óta tervezem, hogy Prágába megyek, s akkor személyesen tehetem ezt. (…) …feltétlenül szeretnék a kiadóval tárgyalni a következő Móricz regényről, melynek remélem újra Ön vállaja a fordítását."[20]

Balassa József, akinek Straka szintén eljuttatta könyvét, köszönőlevelében írja, hogy megpróbálja majd „ezen kezdeni a cseh nyelv tanulását".[21] Sándor László *Magyar szerzők csehül és szlovákul* című összefoglaló cikkében említi meg a könyvet a *Korunk* 1937. januári számában, illetve a *Független Újság* 1937. augusztus 21. és szeptember 4-i számában *A csehszlovák – magyar irodalmi viszonosság útja a háború után* címmel. Érdekesebb Braun Róbert és Szalatnai Rezső mél-

---

A kis gyermek nem bűnös, mert ő még nem tudja. […] A felnőtt mindazon képességeknek tökéletes képviselője, amit neki mintakép gyanánt *tűntetnek* fel. […] A felnőtt ember, *testi-lelki* képességeinek birtokában az a példánykép, mely a gyermeket minden tanításnál jobban lelkesíti. Ha aztán egy szerencsétlen konfliktusban, egy morális balesetben, mikor a gyermek ártatlanul vádlottá lesz, egyszerre csak lelepleződnek a gyermek előtt a felnőttek, hogy nemcsak nem tökéletesebbek, jobbak, belátóbbak mint gyermektársai, hanem ellenkezőleg, közönyösebbek, lelketlenebbek vele szemben, mint *rosz* kis pajtásai: akkor összeomlik a világkép s mérhetetlen szenvedéseken megy keresztül. […] Ez a regény nem az intézetek helyes vagy helytelen életének bírálata, nem a tanügyi állapotok vagy az ifjúsággal való foglalkozás abszurd voltának felfedezése, a kritikája. […] Ez az érzékenység s ez a csalódás és fájdalom sokszor az egész életet befolyásolja. Ijedtté, félénkké, tehetetlenné teszi őt a *felnőttkorban* s *éppen* a *legkülönbeket*: vigyázzatok *ezért* felnőttek, hogy meg ne bukjatok…." (kiemelések tőlem – O. E.)

[17] *Straka levele Földessy Gyulához*, Prága, 1940. nov. 16., SH.

[18] Szalatnai a regény megjelenését karácsonyra teszi *Móricz Zsigmond előszava a Légy jó mindhalálig cseh kiadásához* c. recenziójában, de a levelek keltezése alapján valószínűbb a november végi kiadás.

[19] *Móricz Zsigmond levele Strakának*, Bp., 1936. dec. 5., SH.

[20] *Móricz Virág levele Strakának*, Bp., 1937. febr. 17., SH.

[21] *Balassa József levele Strakának*, Bp., 1936. dec. 1 (?), SH.

tatása. Braun Róbert halála előtt, utolsó írásában a művel kapcsolatban ejt szót Straka buzgó fáradozásáról a csehszlovák – magyar kulturális kapcsolatok területén[22], Szalatnai pedig *Móricz Zsigmond csehül és szlovákul* címmel közöl cikket a *Nagyvilág* 1958. februári számában és *A „Légy jó mindhalálig" cseh fordításához* címmel a *Magyar Nemzet* 1959. szeptember 3-i számában.

Szalatnai az első cseh nyelvű Móricz-fordítást igen jelentős cselekedetnek tartotta. A szöveget még december elején elkérte annak érdekében, hogy recenziót írjon róla. Véleménye szerint más úgysem vállalkozna az ismertetésére Pesten.[23] Hogy miért nem, azt 1958-ban az *Irodalomtörténet* számára írt cikkében is kifejti. Ebben hivatkozik a két világháború közötti rossz csehszlovák–magyar viszonyra. Szerinte ennek a légkörnek köszönhető, hogy a cseh könyvkiadás sokáig hanyagolta Móricz regényeit, nem véve tudomást róla. Pedig Móriczot ekkortájt rágalmazták és üldözték csehszlovák barátai baloldali ismeretségei miatt Magyarországon.

Néhány hónappal a könyv megjelenését követően Straka azt írja Szalatnainak, hogy Móricz elbeszéléseiből gyűjteményt készít, és felkéri őt a válogatáshoz.[24] A könyv azonban a háborús körülmények miatt nem jelenhetett meg, mindössze egy fordítás látott napvilágot, a *Barbárok* 1937-ben, a *PAK revue* februári számában.

Prágából írja 1936. május 16-án Szabó Lőrincnek, hogy most fejezte be a mű fordítását, s ennél szebb novellát életében nem olvasott. Megemlíti Babits regényét is, melyről egy cég – feltehetően a Štorché – érdeklődött ekkoriban, s ehhez készíti a szinopszist. József Attilának május 24-i levelében pedig arról tudósít, hogy jelenleg egy Márai-regény van fordítás alatt, Mórictól a *Hét krajcár*t szeretné legközelebb fordítani, majd ezek után következne valószínűleg a *Gólyakalifa*.

Sándor Lászlóhoz intézett leveleiben sokszor kitér Móriczra és a magyarországi cseh nyelvű könyvkiadás állapotára. Úgy látja, annak ellenére, hogy Prágában rengeteg magyar regényt, verset fordítottak le, Magyarországon alig jelent meg mű cseh írótól. Véleménye szerint ha Prager Jenő[25] nem vállalta volna az ilyen

[22] Figyelmet érdemel Straka levele a *Századunk* szerkesztőségéhez Braun Róbert halálakor (Prága, 1937. márc. 18.). *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből…*, *i. m.*, 839–840.

[23] *Szalatnai Rezső levele Strakához*, 1936. dec. 3-i postai bélyegzővel. SH. (A *Pesti Napló*ban 1936 decemberében megjelent egy négy soros kis hír a kötetről. – a szerz.)

[24] Szalatnai Rezső, *Móricz Zsigmond előszava a Légy jó mindhalálig cseh kiadásához*, It, 1958/3–4. 473.

[25] A 30-as évek elején alakult, s Bécsből Pozsonyba áttelepült Eugen Prager-féle könyvkiadó igényes kiadványaival jelentős vállalkozásnak számított a két világháború közötti időszakban.

munkát, nem jelent volna meg cseh könyv magyarul. Prágában többek között kiadták Mórát, Márait, Szabó Dezsőt, talán éppen azért – mondja –, mert a csehek érdeklődési területe tágabb.

Összefoglalva az eddigieket, úgy vélem, Anton Straka kultúraszervező tevékenysége mellett műfordítói munkássága is jelentős, amint azt tanulmányomban Móricz Zsigmond regényének fordítására koncentrálva igyekeztem bizonyítani. Móricz *Barbárok* című novellájának cseh nyelvű fordítása egy külön tanulmányt igényel, amelyet a jövőben – a disszertációmhoz kapcsolódva – még tárgyalni fogok.

Bibliográfia

Források

Straka–hagyaték (SH), MTA KIK Kézirattár.

Kiadások

A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből: Válogatás hét évszázad írásaiból, vál., jegyz. Kemény G. Gábor, szerk. Hinora Sándor, Bp., Tankönyvkiadó, 1962.

József Attila *Levelezése*, s. a. r., jegyz. Stoll Béla, Bp., Osiris, 2006.

Zsigmond Móricz, *Buď dobrý až do smrti*, přel. Antonin Straka, Praha, Mazač, 1936.

Móricz Zsigmond, *Levelei I.*, kiad., jegyz. f. Csanak Dóra, bev. Vargha Kálmán, Bp., Akadémiai K., 1963.

Móricz Zsigmond, *Levelei II.*, kiad., jegyz. f. Csanak Dóra, Bp., Akadémiai K., 1963.

Móricz Virág, *Apám regénye*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1953.

Patyi Sándor, *József Attila leveleiből*, ItK, 1955/2. 204–226.

Sándor László, *Anton Straka kilenc levele 1940-ből*, Helikon, 1964/2–3. 256–264.

Felhasznált irodalom

Csoma Borbála, *„Hidat verj, ne éket": Anton Straka kulturális és irodalomszervező tevékenysége a budapesti tíz év tükrében*, Bp., Korma Kv., 2003. 135.

Sándor László, *A csehszlovák–magyar irodalmi viszonosság útja a háború után*, Független Újság, 1937. aug. 21. (34–35. sz.), 8–9.

Sándor László, *Magyar szerzők csehül és szlovákul*, Korunk, 1937/1. 78–79.

Szalatnai Rezső, *A „Légy jó mindhalálig" cseh fordításához*, Magyar Nemzet, 1959. szept. 3., 4 p.

Szalatnai Rezső, *Móricz Zsigmond csehül és szlovákul*, Nagyvilág, 1958/2. 294–295.

Szalatnai Rezső, *Móricz Zsigmond előszava a Légy jó mindhalálig cseh kiadásához*, It, 1958/3–4. 472–473.

Tanulmányok a csehszlovák–magyar irodalmi kapcsolatok köréből, szerk. Zuzana Adamová, Karol Rosenbaum, Sziklay László, Bp., Akadémiai K., 1965. 592.

Vargha Kálmán, *Adalékok Móricz Zsigmond csehszlovákiai útjaihoz és kapcsolataihoz*, It, 1957/3. 313–336.

Vargha Kálmán, *Móricz Zsigmond kiadatlan levelei*, ItK, 1961/3. 340–343.

Bagdi Sára
2015-ben végzett az ELTE esztétika BA szakán, érdeklődési területei a modernista esztétikák. Szakdolgozatát az első modern pesti színházról, Hevesi Sándor és Lukács György közös projektjéről, a Thália Társaságról írta Darida Veronika és Gosztonyi Ferenc témavezetésével. 2015 őszétől az ELTE Művészettörténet Tanszék MA-hallgatója.

Fazekas Boglárka
1989-ben született Debrecenben, 2009 óta az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának hallgatója, valamint az Eötvös József Collegium Magyar műhelyének tagja. A magyar alapszak elvégzése után hungarológia mesterszakon folytatta tanulmányait, magyar mint idegen nyelv szakiránnyal. Jelenleg a Nyelvtudományi Doktori Iskola Magyar nyelvészet doktori programjának hallgatója. Kutatási területei a funkcionális kognitív nyelvészet és a pragmatika; jelenleg internetes rajongói közösségek nyelvhasználatával foglalkozik. A Magyar műhely mellett tagja a Collegium Spanyol műhelyének is.

Hantó Réka
Az ELTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskolájának elsőéves hallgatója alkalmazott pszicholingvisztika szakirányon. Főbb érdeklődési területei a pszicho- és neurolingvisztika, a kognitív nyelvészet, az alkalmazott nyelvészet. Az ELTE Eötvös József Collegium Magyar műhelyének senior tagja. Részt vett a 2015-ös OTDK döntőjén a kognitív nyelvészet szekcióban jelen kötetben szereplő kutatásának kibővített változatával. Az MTA Nyelvtudományi Intézetében a Pszicho-, Neuro- és Szociolingvisztikai Osztály munkatársa. A tudományos kutatás mellett újságírással, szerkesztéssel foglalkozik.

K. Kaposi Krisztina
Az ELTE BTK-n végzett irodalom- és kultúratudomány mesterszakon. Fő érdeklődési területe a középkori és kora újkori irodalom- és eszmetörténet. Elsősorban drámairodalommal és eszkatológiai irányultságú szövegekkel, illetve azok műfaji sokszínűségével foglalkozik; érdeklik továbbá az irodalmi szövegek antik mitológiai vonatkozásai és intertextuális kapcsolathálójuk is. Jelenleg a PPKE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója Textológia és régi irodalom programon. Disszertációjának témája a Névtelen szerző Comico-Tragoediája és történeti-irodalmi kontextusa: a dráma eszmetörténeti háttere, forrásai, szöveghagyománya és kritikai kiadása.

Kintli Borbála
1992-ben született. Jelenleg az ELTE BTK esztétika mesterszakos hallgatója és az Eötvös Collegium Filozófia műhelyének tagja.

Kosztrabszky Réka
1987-ben született Budapesten. A Károli Gáspár Református Egyetemen előbb magyar alapszakon, majd irodalom- és kultúratudomány mesterszakon szerzett diplomát, jelenleg a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Tanulmányai az Irodalmi Szemle, a Létünk és a szerbiai Tanulmányok című folyóiratokban jelentek meg, filmkritikáit és irodalmi eseményekről szóló beszámolóit az Irodalmi Szemle online felületén publikálja rendszeresen. Doktori disszertációját Szabó Magda regényeiről írja.

Liszkai Dalma
Koreai alapszakot és magyar mint idegen nyelv minort végzett az ELTE-n. Jelenleg hungarológia mesterszakon tanul, amelynek keretein belül továbbra is hallgat magyar mint idegen nyelv kurzusokat. Részt vett és díjat nyert a Sungkyunkwan Egyetem koreai esszéíró versenyén, az ELTE által a magyar–délkoreai diplomáciai kapcsolatfelvétel 25. évfordulójának alkalmából rendezett koreai szónokversenyen, valamint a Koreai Kulturális Központ 2015-ös szónokversenyén. 2015 októberében egyhetes koreai tanulmányúton vett részt a budapesti Sejong Intézet ösztöndíjprogramjának keretében.

Major Ágnes
1989-ben született Miskolcon. A Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Karán szerzett diplomát magyar nyelv és irodalom szakon. Jelenleg a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója, témavezetője Kappanyos András. Kutatásának címe: Csáth Géza műveinek utóélete: Adaptációk és intertextusok.

Mohay Borbála
Történelem–földrajz tanári mesterszakos hallgató az ELTE-n. Tanári hivatása gyakorlása mellett tudományos kutatást is folytat: Az Orczy-kert kezdeti történetét (18–19. század fordulója) vizsgálja kultúr- és társadalomtörténeti összefüggésekbe ágyazva. Kazinczy és az Orczy-kert című dolgozatával harmadik helyezést ért el szekciójában a XXXII. ODTK-n. Jelenleg a természet- és környezettörténet közoktatásba való integrálásának lehetőségeit vizsgálja.

Muntag Vince
1990-ben született, Budapesten. 2011 óta folyamatosan publikál, elsősorban színházi területen. 2013-ban és 2015-ben is megnyerte az OTDK színháztudományi tagozatának versenyét, utóbbi évben Pro Scientia aranyérmes lett. Jelenleg az ELTE Irodalom- és kultúratudomány és a KRE Színháztudomány mesterszakos hallgatója.

Nagy Dániel
1987-ben született Pécsett. Egyetemi tanulmányait is itt kezdte meg történelem szakon, végül a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán szerzett BA, majd az Eötvös Loránd Tudományegyetem szemiotika szakán MA diplomát. Jelenleg az ELTE összehasonlító irodalomtudomány doktori programjának hallgatója és az MTA BTK Zenetudományi Intézet külső kutató munkatársa. Több nemzetközi konferencián is szerepelt elsősorban zeneszemiotika és intermedialitás témakörében.

Ondrejcsák Eszter
1985-ben született Rimaszombatban, Szlovákiában. A komáromi Selye János Egyetem Tanárképző Karán tanult történelem – magyar nyelv és irodalom szakon, majd a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Karán irodalom- és kultúratudomány szakon. Jelenleg az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója. Disszertációját Anton Straka és Szabó Lőrinc. A cseh és szlovák költők antológiája címmel írja.

Schultz Adrienn

Schultz Adrienn tanulmányait a KRE BTK magyar szakán, illetve az ELTE TFK informatikus könyvtár szakán végezte. 2011 óta az ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskolájának hallgatója a Késő romantikus és kora modern magyar irodalom PhD-program keretében. Kutatási témája a „Jól formáltság" és „formai rontottság" a 19–20. század fordulójának kisprózájában címmel született meg.

Sebestyén Ádám

Sebestyén Ádám 1992-ben született Szekszárdon. BA-s tanulmányait az ELTE Bölcsészettudományi Karán végezte magyar–német szakon, jelenleg a reneszánsz tanulmányok mesterképzési szak hallgatója. 2011 óta tagja az Eötvös Collegium Magyar műhelyének. Kétszer vett részt az OTDK országos fordulóján, 2013-ban és 2015-ben. Emellett az Eötvös Collegium Magyar műhelyének két hallgatói konferenciáján, illetve két Eötvös Konferencián is bemutatta dolgozatait. Jelenleg 16. századi prédikációk törökképével foglalkozik. Recenziói az Obeliscus folyóirat online felületén jelentek meg.

Szabó Gergely

Szabó Gergely 1993-ban született Budapesten, 2012-től az Eötvös Loránd Tudományegyetem és az Eötvös József Collegium hallgatója, jelenleg magyar és történelem tanári mesterszakos. Kutatási témái szociolingvisztikai problémákat feszegetnek, az obszcenitásokkal kapcsolatos nyelvi ideológiákról írt dolgozatával első helyezésért ért el a XXXII. OTDK Humántudományi Szekciójában. A Konferencia Clio műhelyében és az EC Nyelvészeti önképzőkör című előadássorozat főszervezője, ezenkívül a Budapesti Egyetemi Kollégiumi Korpusz Kutatócsoport tagja.

Varga Kinga
1987-ben született. 2010 nyarán végzett az Eötvös Loránd Tudományegyetem Állam- és Jogtudományi Karán politológia szakon, illetve a Bölcsésztudományi Kar magyar nyelv és irodalom alapszakán, majd 2012 nyarán magyar nyelv és irodalom mesterszakán. 2013 őszétől az Irodalomtudományi Doktori Iskola Összehasonlító irodalomtudomány doktori programjának hallgatója, disszertációjának témája Kosztolányi Dezső regényadaptációi színpadon. Részt vesz a Kosztolányi műveinek kritikai kiadásáért felelős MTA–ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport munkálataiban.

Viola Beáta
Az ELTE magyar–német tanári mesterszakos hallgatója és a Szent Ignác Jezsuita Szakkollégium tagja. A szakkollégiumon belül jelenleg a Kommunikációs Teamben tevékenykedik egy új, kreatív kommunikációs irány kialakítása terén. Kutatási témája, a reklámnyelvészet mellett érdekli az irodalom, a színház és az újságírás is. Ennek jegyében ebben a félévben az Örkény Színházban és a Mandinernél gyakornokoskodik.