

SZEMLE

ROKAY PÉTER: KRÓNIKATANULMÁNYOK

Debrecen, Ethnica kiadás, 1999 [2001], 235 l.

Az újvidéki egyetemen a középkori világtörténetet oktató professzor harmadik könyvével a második meglepetést szerezte a magyar középkorkutatásnak. Első könyve, a Maróti család történetéről szóló monográfia máig kéziratban van. Pedig a Délvidékhez kötődő nagybirtokos família történetének bemutatása nem volna érdektelen a mai Jugoszlávia tudományossága számára sem. E munkája és sok tanulmánya okán a szakma Rokay Pétert a 14–15. századi magyar történet kutatói közé sorolta be. Második könyve rácsafolt erre a címkére, hiszen 1990-ben Újvidéken *Salamon és Póla* címmel 11. századi tárgyú monográfiát tett közzé. E munka délszláv vonatkozása már címéből kitetszik. Legfrissebb kötete 2001 szeptemberében 1999-es impresszummal jelent meg Debrecenben, és – amint ez előszavának kelte és a legutolsó hivatkozások alapján biztosan megállapítható – 1995-ben íródott. A meglepetés ezúttal a szerző tárgyválasztásában rejlik, aki ezzel belépett a krónikakutatók mindig is szűk – és sajnálatosan egyre fogyatkozó számú – kasztjába. Az ihletet ehhez előző könyve szolgáltatta, hiszen Salamonnal kapcsolatban nem kerülhette meg a magyar krónikás irodalom tanulmányozását. Ami azonban ott még Salamon történetével és főleg a király utóéletével állt szoros kapcsolatban, az most önálló életre kelt. Bőven olvashatunk e munkájában is délszláv vonatkozá-

sokról, főleg a kisebb krónikák, ezen belül is a Frangepán-történet kapcsán.

Rögvest megállapítható, hogy Rokay „régí vágású” krónikakötetet publikált, olyasfélét, amelyeket Domanovszky és mások készítettek száz évvel ezelőtt. E műfajra a filológia középpontba állítása, az egyes szövegek provenienciájának tisztázása, szövegállagok elkülönítése és a szövegahagyományozás útjainak felfejtése a jellemző. Rokay a cseppet sem könnyű feladatnak magas szinten, nagy olvasottságról, éles szemről tanúságot szolgáltatva tett eleget. Vizsgálatának centrumában a 14. századi krónikakompozíció alkotóelemeinek tisztázása áll: a 11–12. századra vonatkozó törzsszöveg rekonstruálása, az ún. interpolációk kérdése, a *Képes Krónika* szerzőjének kiléte és végül két kisebb krónika (a *Müncheni* és a *Knauz*-) beható elemzése. Oly sok kiváló krónikakutató után is tudott számos új, eredeti és maradandónak tetsző megállapítást tenni. Nem egy kutató tűzhetné mottóul zászlajára azt, amit Rokay ekként fogalmazott meg: „hogyan egy szövegrész a korábbi szerkesztéshez (redakcióhoz) tartozik, önmagában még nem jelenti annak korabeli – mármint a benne leírt eseményekkel egykorú –, hibátlan és hiteles voltát” (74). Termékenyítően hathat a későbbi kutatásokra azon megfigyelés érvényesítése, hogy a Ladoméria királya cím nem lehet korábbi a 13. század elejénél (76). Igazi felfedezés

számba megy annak kimutatása, hogy a Knauzról elnevezett krónika szövegét – Gregoriánczi Pál neve alatt! – már Bél Mátyás kiadta, vagyis a Knauz-féle 1875. évi kiadás előtt 130 évvel nyomtatásban megjelent (136). Forráskritikait meghaladó, köztörténeti súlya van ama megállapításának, hogy a *Knauz-krónika* egyedülállónak tekintett tudósításai nem önállóak (161), azaz nem rendelkeznek önálló forrásértékkel. Igazolja, hogy a *Knauz-krónika* forrásul használta Rogerius munkáját, illetve annak 15. századi pótlását (167). Még hosszasan lehetne idézni a szerző árnyalt, finom, nagy filológiai akribiával tett, mértékadó megállapításait; itt csupán két olyan feltevését emelem ki, amelyek szerfelett érdekesek és további vizsgálatot igényelnek. Az egyik szerint a *Münchener Krónika* szövegéből olyan következtetésre lehet jutni, hogy létezett olyan forrásmű, amely a *Képes Krónika* és Mügelin Henrik krónikája szövegét együtt tartalmazta (120). A másik, ezzel szoros kapcsolatban álló feltevés szerint kellett lennie olyan szövegnek, amely a *Képes Krónika* és Mügelin krónikája között foglalt helyet, és a szövege alapján nem jelentős *Münchener Krónika*-nak szövegfilációs szempontból ez a legfontosabb tanúsága (128).

A krónikakutatók szűk táborára az átlagostól is fokozottabb mértékben jellemző az elődök eredményeivel való egyet nem értés, ami a téma erősen individuális jellegével, az eredmények szinte ellenőrizhetetlen voltával kapcsolatos. Ennek alapján kiváltképpen nem meglepő annak hangsúlyozása: számos olyan pont található Rokay könyvében, amellyel a recenzens nem ért egyet. Ilyen mindjárt a munka egyik fundamentális részét képező fejtegetés az interpolációk természetéről. Hogy

itt valóban probléma lappang, az formális logikai ellentmondásból is kitetszik: Rokay egyfelől igen indokoltnak tartja azon megállapításomat, miszerint egyedi elemzések dönthetnek a rövidebb szöveg (törzsszöveg) és az interpolációk kapcsolatáról, másfelől viszont maga kategorikusan azt az álláspontot képviseli, hogy az interpolációk egyetemlegesen későbbiek és más szerző(k)től származtathatók, mint a törzsszöveg (14, 76. stb.). Ugyancsak áthidalhatatlan a köztünk levő ellentét a tekintetben, hogy mily mértékben látjuk realitását az eredeti szövegek rekonstruálásának. Magam e vonatkozásban – többszöri átdolgozást, elhagyást és bővítést tétélezve fel – szkeptikus vagyok, Rokay viszont optimista, hosszú oldalakon keresztül mutatja be azt, hogy mily keveset változott a törzsszöveg megírásától ránk maradásáig. Igen megtisztelő számomra, hogy ezen – saját megállapításaimmal ellentétes – munkájához Rokay egy, pályám elején tett, ám mai napig vallott megállapításomat tekinti vezérfonalnak, azt ti., hogy a krónikában a 11. század második fele eseményeinek elmondásában egy és több herceget említő részek közül az egy *dux*-ot említők tekinthetők a korábbiaknak és hitelesnek (20–21, 74), kételyem legfeljebb amiatt lehet, hogy szabad-e ezt a véleményt a krónikakutatásban, ahol a szövegek alakításában én többszöri átdolgozást, szövegváltoztatást tétélezek fel, oly mértékben abszolutizálni, amint a szerző tette. Nem oszthatom Rokay álláspontját abban, amit a *Képes Krónika* szerzője személyéről elmondott (106–114). Bár okfejtése vitathatatlanul szellemes, de e ponton nagy valószínűséggel téves. Kár erőltetnie Marcus *velencei* voltát, amikor maga idézi, hogy Marcus kimerítő *magyar* törté-

netet írt, legalábbis Baranyai Decsi János szerint Thuróczy János egész anyagát tölte.

Persze, tárgyából adódóan nem könnyű olvasmány Rokay Péter új könyve, sok szövegpárhuzam nehezíti a folyamatos olvasást, de aki végigragja magát a veretes stílusban írt munkán, nem kevés szellemi

élményt kap érte cserébe. Azt kívánjuk, hogy a Vajdaságban a magyar középkortudományt egymagában képviselő Rokay Péter professzor negyedik könyvével is akkora meglepetést okozzon a szakmának, mint a másodikkal és a most ismertetett harmadikkal tette.

Kristó Gyula

**LUKÁCS ISTVÁN: DRAMATIZIRANI KAJKAVSKI MARIJIN PLAČ
IZ ERDELJA – DRAMATIZÁLT KAJ-HORVÁT MÁRIA-SIRALOM
ERDÉLYBŐL, 1626**

Budimpešte, Slovenika Hrvatska Samouprava, 2000, 257 l.

Lukács István könyve bizonyára felkelti minden, a régi magyar irodalommal, közelebbről a drámával foglalkozó kutató érdeklődését, szerzője ugyanis az erdélyi Mikháza ferences rendházának egyik régi könyvébe utólag bekötött, kéziratos, 1626-ban írt, kaj-horvát nyelvű passiójáték felfedezéséről és a régi horvát irodalomban elfoglalt helyéről számol be. A kétnyelvű kötetet tartalmaz, horvát és magyar nyelvű bevezető tanulmány indítja, s ezt a kaj-horvát nyelvű dráma szövegének kritikai kiadása követi. A magyar nyelvű tanulmány pontos fordítása a horvátnak, s ezt az irodalomjegyzék követi, majd a *Függelék*, amelynek első részében összehasonlítja a szerző a Picić-féle, 1471-ben keletkezett Mária-siralom szövegének részleteit, sorait a most felfedezett Knezajić-féle Mária-siralom azonos részleteivel, sorraival. A *Függelék* második részében már egyes sorok magyar fordítását is olvashatjuk.

A közölt dráma kézirata jelenleg a csíksomlyói ferences rendházban található, mégpedig Guido de Monte Rocherius *Manipulus curatorum* című, Strassburgban

1499-ben kiadott műve egyik példányában. A mikházi kötet, possessor-bejegyzése szerint, 1622-ben Andreas Knezajić tulajdonában volt.

A versben írt dráma kézirata összesen 882 sort tartalmaz. A sorokat szerzője felező nyolcasban írta, valószínűleg papírtakarékosság miatt minden sorban azonban két felező nyolc szótagos sor található. Ha felező nyolcas sorokban adta volna ki Lukács a verses művet, akkor a szöveg terjedelme megduplázódott volna. A szöveg kiadója azonban – véleményem szerint helyesen – alkalmazkodott a kézirat sortördeléséhez, s így belső rímekkel ellátott 16 szótagos sorokban jelentette meg a drámát. A dráma szerzője ugyanaz az Andreas Knezajić, aki possessorként már nevét rögzítette a könyv elején. A dráma kézirátát 1626. március 2-án fejezte be ezzel a záradékkal: „Finis per me Andreaß Kneßajich 2. die Martij Anno salutis 1626”.

Lukács István bevezető tanulmányában az alábbi kérdésekről ad számot: először bemutatja a kéziratot, majd részletesen tárgyalja a *planctus* műfajával kapcsolatos

kérdéseket, ezt követően tér ki a Mária-síralmak horvát előzményeire és bemutatja a most felfedezett *planctus* lehetséges mintáját. Összeveti a Picić- (1471) és a Knezajić- (1626) féle szövegmélték sorait. A korabeli horvát nyelv három nyelvjárása (kaj-horvát, ça-horvát, što-horvát) közül ez a szöveg kaj-horvát nyelvi változatban készült. A következő fejezetben a szövegmélték keletkezésének magyar történelmi és eszmetörténeti háttéréről ír. S végül a záró két szakaszban ad arra választ, hogy tulajdonképpen ki is lehetett Andreas Knezajić, s mikor voltak boszniai ferencesek Csíksomlyón.

Lukács István nem hagyományos úton tárgyalja a most előkerült drámakéziratot. Az teljesen természetes, hogy legelőször a kézirat leírását, méretét, lapszámát, tárgyát, versformáját adja meg. S azután az lenne a természetes, hogy magáról a síralom szerzőjéről beszél. Ő azonban ehelyett rendkívül aprólékos filológiai módszerrel a darab forrásait sorolja fel, majd nyelvi jellemzők alapján keresi arra a választ, hogy a régi horvát nyelv fent említett változatai közül melyikhez áll ez a darab a legközelebb. S csak amikor óriási filológiai apparátussal megtalálja a legfontosabb forrást és azt hitelt érdemlően bizonyítani is tudja, akkor fordítja figyelmét Knezajić életének elérhető adataira.

A kaj-horvát nyelv mellett az alábbi érvek segítik Lukácsot a döntésben: a forrásban, forrásokban lévő verssor-hiányok. A forrásban ugyanott vannak szabálytalan nyolcasok, ahol a most közölt kézíratos változatban is. A rímmel kapcsolatos problémák, amelyek megjelennek a Picić-féle változatban, ugyanezek előfordulnak Knezajićnál is. A korábbi forrásban felfedezhető téves olvasatok ismétlődnek a későbbi

változatban. A nyelvi és filológiai érvek tökéletesen meggyőzik az olvasót arról, hogy a szerző a Knezajić-darab legfőbb forrását választotta ki.

Ez a horvát irodalomban rendkívül fontos és esztétikai tekintetben is kiváló mű 1626-ban született. Egy ugyanebből a korszakból származó erdélyi magyar nyelvű betlehemes játék szövege is bizonyítja, hogy ekkor a drámaszöveg leírására végleges forma még nem alakult ki. A rendezői utasítás egybeolvadt a szerepnévvel így: ANGEL (gouori) = (ANGYAL szól); IVAN (Gozpe govori) = (JÁNOS a Szűzanyához szól); GOBPOIA (Zinw gouorj) = (A SZŰZANYA fiához szól). Ma az utóbbi szerepnevet és rendezői utasítást a kiadó így szedné ki: SZŰZANYA (*Fiához*). Nyilvánvaló, hogy a magyar és horvátországi dráma első lépéseire utal ez a szokatlan megoldás.

A kötet szerzője és a szöveg sajtó alá rendezője az átírásban paleográfiai hűségre törekedett. A nyomdai kivitelezés azonban olykor kellemetlen meglepetéseket okozhatott neki. A szedéshibák közül a legkellemetlenebbek a kiadott régi dráma szövegében fordulnak elő, de bántóak néhány idézett latin nyelvű szövegben is. Lukács István arra törekedett, hogy a hosszú *s* betűt ugyanilyenre szedesse, ehelyett azonban a nyomda következetesen *f* betűket szedett ki: így születtek meg olyan ismeretlen latin kifejezések, mint az *anno falutis* (116) vagy *Dominj Noftri Jefu Crifti* (134) *Domini Nostri Jesu Christi* helyett. Ugyanez a tévedés előfordul a horvát nyelvű bevezetőben is a 26. lapon és később is (46) így: *s (ili f), ss (ili ff)*. A fentebb idézett szövegnél a *Joannum* helyett *Joannemet* kellett volna kiszednie a szerzőnek.

A szövegkiadással kapcsolatban még néhány kérdésre szeretném a figyelmet felhívni: a régi magyar irodalmi szövegek kiadásánál háromféle zárójelet alkalmazunk. Csúcsos zárójel < > közé tesszük az eredeti szövegben áthúzott, törölt szavakat. A kiadott szöveg egyes szavaival kapcsolatos megjegyzéseink a lap alján, lábjegyzetben, szögletes zárójelek [] között kapnak helyet. A kerek zárójelet () akkor alkalmazzuk, ha valami az eredetiben is zárójelek között olvasható. Hasonló probléma a rövidítések feloldása. A csak egyféleképpen előforduló és a legközismertebb rövidítéseket jelzés nélkül feloldjuk. Így például mindenképpen fel kellett volna oldani a címben szereplő DNI rövidítést, amely teljesen egyértelműen a DOMINI szó rövidítése. Nemrég egy szlovákiai régi könyvkatalógussal kapcsolatban foglalkoztam ugyanezzel a kérdéssel, s arra a következtetésre jutottam, hogy ha már legalább a régi magyar szövegek kiadásában sikerült többé-kevésbé egységesen követett eljárást kialakítani, kívánatos lenne ezt a módszert követni a környező országokban is, ezért mielőbb hasznos lenne legalább a szlovákiai, a horvát és a romániai kollégákkal egységes elveket követő kiadási metódusban megállapodni.

A magyarországi drámakutatás ma már tökéletesen tisztázta, hogy a drámafejlődésnek egy bizonyos kezdeti szakaszában a dramatikus prédikáció kiváló szemléltető módszernek bizonyult. Azaz bibliai szöveg hiányában a papnak, hogy a prédikáció maradandó emléket jelentsen a hívő számára, egyes jeleneteket szemléltetnie kellett. Szemléltethetett úgy, hogy közben a bibliai jelenetet lerajzolva képeket mutatott fel, tehette ezt úgy is, hogy a falra festett freskókra mutatott, a legolcsóbb és

a legkönnyebben elérhető módszer azonban a dramatikus vagy párbeszédes szemléltetés volt. Azaz bizonyos jeleneteket előadatott diákokkal vagy papnövendékekkel, s az egymáshoz szorosan nem tartozó jeleneteket narrátorként saját szövegével kötötte össze.

Kétségtelenül igaz, hogy a címben egyértelműen szerepel a *planctus* műfajnév. Mai fogalmaink szerint azonban a *planctus*, azaz Mária siralma egyértelműen a szenvedéstörténet egy vagy két (a betániai és a keresztről való levétel) jelenetére értendő és nem az egész szenvedéstörténetre, még akkor sem, ha abban nagy súlyt kap a Mária-siralom. Talán kíváncsi lett volna ennek a darabnak a műfaját így megjelölni: szenvedéstörténeti dramatikus prédikáció, hiszen az Angyal, Szűz Mária és János apostol mellett Mária Magdolna is megszólal benne. Nem lehetetlen azonban, hogy néma szereplőként Júdás, József, Nikodémus és mások is jelen voltak a színen.

Kétségtelen, hogy Kézdivásárhelyt volt olyan 18. századi passió, amelyben Mária siralmán kívül megtalálható János és Mária siralma is, sőt akad Júdás- és Péter-siralom is. Júdás és Péter siralma azonban részben terjedelme miatt, részben a cselekményben betöltött csekélyebb szerepük okán nem jelentős, ezért a szövegben elszikkadnak. A most közölt darab, módszerét tekintve, hasonlít néhány unitárius drámához, amelyeket Varga Imre közölt. Azokban is vannak bizonyos epikus jelenetek, más szcénákban viszont kifejezetten a párbeszédre épít a szerző.

A most megjelent kaj-horvát nyelvű dráma az utóbbi évek legjelentősebb magyarországi régidrámaszöveg-kiadása. Magyarország a 17. században többnyelvű

ország volt, éltek itt német, szerb, román, szlovák, rutén ajkúak is, s az ő kultúrájuk a magyar kutatás számára ugyanolyan fontos, mint a magyar nyelvű emlékek feltárása. Nem régen adtam közre Besztercebánya 18. századi jezsuita iskolájának színi rendezvényeiről egy kisebb tanulmányt, s abból is egyértelműen kiderül, hogy ebben a felvidéki bányavárosban németül és szlovákul beszéltek. Magyarul senki vagy talán olyan kevesen, hogy értük az úrnapi szertartást soha nem kellett magyarul is elvégezniük a jezsuitáknak. Hasonló helyzet szülötte lehet a most ismertetett darab is. Knezajić nyilván olyan magyar ferences rendházban élt, amelynek környékén a lakosság többsége kaj-horvát nyelven be-

szélt. Lukács Istvánnak eddig azt sikerült kiderítenie, hogy Knezajić megfordult a gyöngyösi és a mikházi ferences rendházakban, s hogy a 17. század folyamán Csíksomlyón bosnyák ferencesek is működtek. A ferences rendtartomány s ezen belül az őrségek határai ugyanis túlnyúltak a nyelvi és a politikai határokon.

Jelentős eredmény ez a szövegkiadás már csak azért is, mert hasonló, szinte teljesen dramatikusnak tekinthető magyar nyelvű passiójáték ebből a századból eddig még nem került elő. Ezért lenne fontos, hogy a szöveg műfordításban magyar nyelven is mielőbb megjelenjék.

Kilián István

**PETRŐCZI ÉVA: FÉL-SZENTEK ÉS FÉL-POÉTÁK.
EPIZÓDOK A MAGYAR ÉS ANGOLSZÁSZ PURITANIZMUS
IRODALMÁBÓL**

Budapest, Balassi Kiadó, 2002, 207 l. (Régi Magyar Könyvtár: Tanulmányok, 5).

A tanulmánykötetben hol éppen csak felvillantott, hol részletesen kidolgozott epizódok közös vonása, hogy valamennyi érintett téma a külföldi vagy magyar puritanizmushoz kapcsolódik, amint azt az alcím is ígéri. Már ez alapján lehet sejteni, hogy a szerző sokfelé fog majd kalandozni. Ma már a magyar szakirodalomban is ismertek a nemzetközi puritanizmus-kutatás főbb vonalai. A tágan értelmezett német pietizmus-felfogás az európai protestáns egyházakban a 18. század elejétől megjelenő kegyességi és vallási megújulási mozgalmak angliai megnyilatkozásait angol pietizmusként tartja számon. A kontinensen való elterjedés – így a magyar recepció szempontjából is – különösen fontos Németalföld szerepe; ennek a terü-

letnek a kapcsolódó mozgalmait a holland kutatás utóreformációként emlegeti. A „brit elfogultság” jegyében az angolok természetesen nem mulasztják el hangsúlyozni, hogy az angol puritánusok mennyi mindent adtak Európának.

Akárhogyan is nevezzük, kétségtelen, hogy a korszak szellemi törekvéseiben a legáltalánosabban értelmezett művelődéstörténeten belül markáns szerep jut a teológiai, etikai, morálfilozófiai meggondolásoknak éppúgy, mint az általuk meghatározott irodalmi jelenségeknek. Természetesen minél régebbre megyünk vissza az időben, annál nehezebb megvonni a határt mentalitás- és irodalomtörténet között. Mégis úgy tűnik, Petrőczi Éva kötetének anyagát szét lehet választani inkább mű-

velődéstörténeti és hangsúlyozottabban irodalomtörténeti érdekeltségű tanulmányokra.

Sok-sok kulturális történelmi vonatkozást éppen az angol–magyar összevetések révén sikerül megnyugtatóan elhelyezni az európai összefüggésekben. Sárospatak ürügyén előkerülnek Tolnai Dali János külföldi kapcsolatai. Más szerzőkről is kiderül, milyen viszonyban voltak a puritanizmussal. Szenci Molnár Albert érdeklődésében fontos tényező lehetett Herbornban Johann Heidfeld. Árnyalt képet kapunk Bod Péter álláspontjáról. Míg az eddigi szakirodalom ebben a kérdésben hol egyik, hol másik szélsőséget emelte ki, Petrőczy Éva bemutatja, hogy Bod egyetértett a mozgalom hitépítő szándékával, viszont nem helyeselte az egyházszerkezet átalakítását. Az adott problémán is túlmutat az „állandó defenzíóra berendezkedett író-gondolkodó” (102) helyzetének vizsgálata, összefüggésben a tágabb környezettel, a református egyház helyzetével, a korszak politikai céljaival.

Szóba kerül a férfi–nő kapcsolat megítélése a puritanizmus szemszögéből. Az általános kérdéseken túlmenően Medgyesi Pál és Lorántffy Zsuzsanna viszonyát elemezve a fejedelemasszony úgy is megjelenik, mint patróna, egyszersmind hittestvér, munkatárs és szövetséges a hit védelmében.

Érdekes művelődéstörténeti adalékokkal szolgál „Sion várainak”, a mezővárosoknak a vizsgálata. Irodalmi szerepük nem merül ki a városleírások említésében, előkerülnek a környezet összefüggései az irodalmi élet alakulásával.

Még azoknak a tanulmányoknak is vannak figyelemreméltó magyar vonatkozásaik, amelyeket első olvasásra inkább az anglistika vagy az amerikanisztika terü-

letére sorolnánk. Miközben Petrőczy Éva Sir Philip Sidney kálvinizmusa és udvarisága látszólagos ellentétének feloldásán fáradozik, sort kerít arra is, hogyan jelenik meg a 42. zsoltár szarvas-motívuma Balassi, Szenci Molnár Albert és II. Apafi Mihály felesége, Bethlen Kata parafrázisaiban.

A magyar kutatás számára újdonság lehet John Donne néhány sorának magyarországi vonatkozása. A címzett, Michael Corvinus Michael Raab néven 1635-től a körömöcbányai városi iskola rektora volt. Az adatok előszámlálásán túl Petrőczy Éva arra is magyarázatot keres, mivel érdemelhette ki Corvinus-Raab Donne rokonszenvét.

A kötet szerzője kevésbé ismert oldaláról mutatja be John Bunyant. Az ifjúság nevelését célzó munkáit vizsgálva előtérbe kerül evangelizációs szándéka. A puritán hitre nevelésnek pedig fontos színtere a család – ez kínálja a párhuzamot Medgyesi Pál *Lelki Ábécéjével*.

Talán egyedül az Emily Dickinson egy Bálint-napi leveléről és két verséről szóló tanulmánynak nincsenek közvetlen magyar vonatkozásai – bár a „bálintozás” szokásának kialakulásáról, történetéről szóló sorok ma már nálunk sem lehetnek érdektelenek.

E folyóirat olvasóihoz feltehetően a magyar irodalomtörténet kérdéseit taglaló tanulmányok állnak a legközelebb. Az irodalmi vonatkozás lényeges mozzanata a címben is jelzett kettősség: a puritanizmus magyar képviselői szentek-e vagy poéták? Többször is kiderül, hogy „a prédikatori szándék (talán nem is mindig tudatosan) írói szándékokba torkollik” (66), vagy – más szavakkal – némelyekről elmondható, hogy „prófétáló szándékukon úrrá lett többnyire gondosan titkolt alanyi költő mivoltuk” (68) – ilyen összefüggésekben

kerülnek elő a „jámbor szándékú tollforgatók poétai kitérői” (74).

Az irodalomtörténeti érdekeltségű írók közé tartozik Medgyesi Pál fordítói eljárásának árnyalt bemutatása a magyar *Praxis pietatis*nak és forrásának összevetésével. A magyar puritanizmus metaforahasználatának elméletére és gyakorlatára Medgyesi Pál, Mikolai Hegedűs János és Nagyari Benedek munkái szolgálnak példákkal. A kérdés vizsgálatának elméleti háttere meglehetősen heterogén: Bárczi Gézától és Bencze Lóránttól Kosztolányi Dezsőig és a költő Nagy Lászlóig sorakoznak a metaforákhoz kapcsolódó különféle kitételek. A korszak saját teóriáival való szembeállítás teljes mértékben hiányzik. Egy rövidke írásban Nógrádi Mátyás költészete is említésre kerül.

Különösen alapos és meggyőző Vári K. Mihály gyászversének elhelyezése a tággabb összefüggésekben. A tízéves Köleséri Mihály halálára írt költemény értelmezéséhez a szociológiai kitekintés szolgáltatja a kiindulást. Az irodalmi minták sorában az angol és amerikai szerzők (Ralph Josselin, John Evelyn, Emily Dickinson) mellett Luther és Kochanowski is szerepel. Nem maradnak ki a szövegkörnyezet vizsgálatából az apa, Köleséri Sámuel gyásziratai sem. Egy másik írásban hasonlóan széles körű kitekintéssel sikerül a naplóirodalom európai keretébe ágyazni Köleséri Sámuel, Pápai Páriz Ferenc naplójegyzeteit.

Mivel olyan szerző kötetéről van szó, aki – akárcsak hősei – maga is félig poéta (vagy tán egészen az?), érdemes a tanulmányok stílusáról is szólni. A könnyed, általában inkább szórakoztatóan esszéiszi-

kus, mint unalmasan szaktudományos hangvétel sokszor segít a mai olvasóhoz közelebb hozni a régi korok világát. Egyéni megítélés kérdése, hol húzzuk meg a határt a jó értelemben vett közelségteremtés és a talán nem egészen helyénvaló aktualizálás között. Nyilván ki-ki el fogja dönteni, hogy a határ melyik oldalára helyezi „Dollár papa (!) amerikai magyarságát” (27); azt, hogy Samuel Hartlib az európai puritán mozgalmak „telefonközpontja” vagy „központi adatbázisa” (47); vagy éppen Cs. Szabó László eszmefuttatásait a londoni földalattiban szerzett tapasztalatairól (77).

A szerzőnek a kollégákról alkotott véleményére sokszor szellemes fordulatokból lehet következtetni. Petrőczy Éva megjelenítésében Mona Wilson „a Sidney »mézet csöpögtető ékesszólása« körül zümmögő tudós hölgyek egyike” (142). Dorothy Connell még urbánusnak minősíthető megfogalmazásban „egy másik »tudományos udvarhölgy« Sidney szellemi öröksége körül” (143). Nehéz volna azonban finom iróniaként értelmezni, amikor más valakiről Petrőczy kijelenti, hogy „jó esetben is csak amatőr egyháztörténésznek nevezhető” (34).

No de – ahogy a puritánusok által forgatott elméleti kézikönyvekben is áll – nem a „forma”, hanem a „materia” a meghatározó. Petrőczy Éva kötetének materiája igen gazdag: sok fontos mozzanatot mutat be az európai, az amerikai és a magyar puritanizmus művelődés- és irodalomtörténetéből, és mindezek megszívleltetéséhez legtöbbször élvezetes formát is talál.

Bartók István

FERENC KAZINCZY A BRNO.**VĚŽŤSKÝ DENÍK FERENCE KAZINCZYHO A JEHO POBYT V BRNĚ**

K vydání připravil, poznámky a vysvětlivky pořídil a úvodní studii napsal

Richard Pražák, překlad Marcela Husová, Brno, Masarykova univerzita, 2000, 134 l.

Akár a történelem iróniájának is tekinthetjük, hogy az egykori spielbergi foglynak, Kazinczy Ferencnek egyik prózai főműve, a *Fogságom naplója* éppen Brnóban jelent meg, még hozzá a kiváló prágai hungarológus, Marcela Husová értő tolmácsolásában. Ami az ízlésesen kiadott kötet értékét emeli a fordításon túl, az Richard Pražák bevezető tanulmánya, a 13 lapnyi terjedelmű jegyzetanyag, valamint a kérdéskörben eligazító alapos bibliográfia. A bevezető tanulmány tartalmazza azt a háttérinformációt, amelyre a cseh olvasónak szüksége lehet ahhoz, hogy megértse: a 18. század végén miért töltötték meg a spielbergi várat magyar elítéltekkel. A brnói egyetem nyugalmazott professzora fölvezolja a magyar jakobinus mozgalom történetét, rövid portrévázlatokban ismerteti meg a fontosabb és a kevésbé fontos résztvevőkkel, súllyal természetesen azokkal, akik a várfogságba kerültek. Ám a bevezető (s a bibliográfia meg a jegyzetek) ennél többet adnak: a címnek megfelelően a cseh–magyar irodalmi kapcsolatokhoz további fontos adalékokat szállítanak. A cseh olvasót ugyan önmagában az a tény is érdekelné, miképpen jelennek meg cseh vonatkozások a *Fogságom naplójában*, hogyan ír a fogságában is figyelő, a környezetét értelmező-értékelő Kazinczy a városról, a cseh tájról, mi jut el hozzá a cseh–morva világból, ám egyfelől az növeli a magyar jakobinus mozgalom közép-európai jelentőségét, ha hangsúlyozódik, hogy benne különféle nemzetiségű-nyelvű személyiségek szövetkeztek (Pražák ugyan

nem szól a horvát, csak a szlovák vonatkozásokról), másfelől nem pusztán érdekességszámba megy, hogy a Kazinczy-levelezésből a *Fogságom naplója* szerzőjének személyes tapasztalatain túl is kap információkat az olvasó a válaszlevelekből, például a cseh–morva földön katonáskodó Csehy Józseftől, illetőleg a Prágában megforduló Döbrentei Gábortól (ez utóbbitól a prágai cseh színházi mozgalom tárgyában), és majd Kazinczy élete végén jut el Toldy Ferenc Prágába, hogy a királynőudvari kéziratról és Hankáról tájékoztasson.

Richard Pražák a brnói foglyok közül a legrészletesebben Kazinczy Ferencről ír, és az ő levelezése alapján mutatja be, hogy a várfogság sem tudta gátolni irodalmi tevékenységében, kivált fordítói munkássága mutatkozott töretlennek. Ami talán kimondatlan maradt: éppen a fogság tapasztalatai és olvasmányai segítették Kazinczyt neoklasszicista fordulatához, még hozzá abban az évtizedben, amely Goethe és Schiller együttműködéséé, a német klasszikáé is. Kazinczy csehországi és cseh vonatkozásai széleskörűen tárulnak eléink Pražák előadásában. Belefér ebbe ismeretsége a Prágában élő drámafordító Zechenter Antallal és közös munkácsi várfogsága a csehországi születésű – miként Pražák írja – Jiří Ružičkával, akinek lengyel táncritmusú kompozíciójáról maga Kazinczy számolt be; de ebbe a körbe sorolandó az a nevetlen cseh(országi?) festő is, aki Szent Vencelt festette meg. Nem érdektelen egy további brnói magyar

költő említése: Rosti János 1795 és 1798 között volt Spielberg „vendége”, ott két latin nyelvű elégiát szerzett, amelyeket Pražák az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában őrzött kézirat alapján emleget.

Kazinczy rövid jellemzése során nyelvújító tevékenysége állíttatik párhuzamba a Jozef Jungmannéval, és hangsúlyozódik, hogy ugyanannak a sárospataki iskolának volt a neveltje, mint az a Végh János, aki II. József türelmi rendelete után református lelkészként Csehországban jelentős munkát végzett. Kazinczy személyiségrajzához idézi Pražák 1812-es, Lukijan Mušickihoz intézett levelét patriotizmusa és kozmopolitizmusa összeegyeztethetőségéről. Kazinczy mellett Richard Pražák, dolgozatának záró passzusában, Batsányi Jánost is megidézi mint a magyar jakobinus mozgalom másik igen neves költőszemélyiségét. Vele kapcsolatban kiemeli részvételét az 1809-es Napóleon-kiáltvány fordításának létrehozásában, és közli (saját nyersfordítása nyomán Libor Štukavec verses

fordításában) *A franciaországi változásokra* cseh változatát. Pražák és Štukavec együttműködése korábban egy sikerült cseh nyelvű Vörösmarty-kötetet eredményezett.

A jegyzetekben valamennyi, a szövegben előforduló személyiségről kap adatokat a cseh olvasó, Pražák itt nemcsak Szauder József és Józsefné 1960-as kiadását hasznosította, hanem Benda Kálmán háromkötetes iratgyűjteményét is. A kötetet angol nyelvű tartalmi összefoglaló zárja.

Nem árt fölhívni a figyelmet arra, hogy a kiadás a Magyar Könyv Alapítvány Fordítástámogatási Alap anyagi hozzájárulásával jelent meg. S hogy a brnói egyetemi kiadó vállalta a megjelentetést, ennek áldásos következményei lehetnek a cseh egyetemi oktatásban, hiszen a régió közös történelmének egy igen fontos szépirodalmi dokumentuma vált a cseh hallgatók számára hozzáférhetővé.

Fried István

A MAGYAR SZÍNİKRITIKA KEZDETEI (1790–1837)

Sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta és a mutatókat készítette Kerényi Ferenc, I–III, Budapest, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000 (A Magyar Irodalomtörténetírás Forrásai, 16–18).

Színikritikánk kialakulása egyidős a hivatalos magyar színjátszás, az első magyar színjátszó társulat létrejöttével. Kevésbé kutatott ága volt ez mindig a hazai kritikátörténetnek: az egykorú színikritikai anyag legnagyobb részét ugyanis csupán folyóiratok, hírlapok fakuló számaiban lehet fellelni, s a hajdani előadásokról írott ítéletek értelmezése, viszonyítása sokrétű tájékozódást igényel. Nem szólva arról, hogy magát a színészetet a rendi közgon-

dolkodás lenézte, perifériára szorította, így a róla szóló megnyilatkozás elég gyakran némi bátorságot is igényelt. (Ezért is szerepel annyi álnév, szignó, monogram a színikritikus megnevezése helyett). A bírálónak tartania kellett a megbírált színészelektől, a társulatokat pártfogoló vármelegyétől is, a cenzúrától szintén, leginkább pedig attól, hogy az érdemben bíráló kritikust a nemzeti művelődés elárulójaként, a haza ellenségeként fogják megbélyegezni.

A rendi közgondolkodás ugyanis minden kulturális produkciót egyben hazafias tetteknek tekintett. Emiatt a 19. század első évtizedeiben az irodalomkritikának is számos akadállyal kellett küzdenie – elég, ha Kölcsey kritikusí vesszőfutására gondolunk.

Az egykorú színikritikák iránt érdeklődő szakember azokat tehát a könyvtárakban megtalálhatta. Ott azonban legfeljebb egy-egy kritikusí életmű darabjait lelhetette fel, *történeti folyamatot, egy tudatforma fejlődési processzusát* azonban nem. Ezen a helyzeten változtatott most Kerényi Ferenc hatalmas szövegtárháza, *A magyar színikritika kezdetei (1790–1837)*, mely három vaskos kötetben 2364 egykori színikritikát tett közzé betűhív közlésben, a bírálatok megannyi vonatkozását adatolva, jegyzetelve. Sokkal többet nyújtva színháztörténetnél, kritikátörténetnél – az egyetemes magyar művelődéstörténet elsőrendű forrásanyagával ajándékozta meg az olvasót.

A sajtó alá rendező előszavában mindekelőtt azt tisztázza, hogy mit ért színikritikán. Szükséges ez a meghatározás, mert kezdetben a színibírálat még nem vált el a hír, a tudósítás, az információ műfajától. Kerényi Ferenc definíciója pontos és célravezető: szerinte kritika az, amelyben színjátékelemre vonatkozó értékelő adat vagy mozzanat található. A kötetbe gyűjtés kritériumai pedig a magyarországi megjelenés, az előadás magyar nyelvűsége és a hivatásos színjátszás. A színibírálatnak azonban nem szükséges feltétlenül magyar nyelven írotnak lennie: ha az író magyar nyelvű előadásokról német vagy magyar nyelven tudósít is, bírálata a gyűjteménybe felvételt nyer. Az időhatárok pedig a történelem által eleve adottak. A kezdet: Ter-

tina Mihály budai tanár bírálata 1790. október 25-én az első pesti színtársulat első előadásáról az *Ephemerides Budenses* című, latin nyelvű újság hasábjain. A gyűjtemény záró pontja pedig 1837. augusztus 22., a Pesti Magyar Színház, az állandó központi teátrum megnyitása, amellyel a nemzeti színjátszásnak újabb, második korszaka kezdődött el.

A dráma és a színjátszás nem akármilyen szerepet töltött be a hazai műfajok és kulturális ágazatok között. A színpadnak rendkívül fontos közösségformáló szerepe volt nálunk a vizsgált időszakban, elsősorú tényezőjévé vált a reformkorban születő nemzeti társadalom kohéziójának. A színház a nyelven, hagyományokon, az „ősi dicsőség” kultuszán, az eredetiség és a nemzetiség követelményeinek érvényre juttatásán át nagymértékben kifejezte és erősítette a színészek és a nézők magyarságtudatát, kollektív összeforrását. S tette mindezt igen sanyarú viszonyok közepette. Köztudott, hogy e korszak az ún. „vándorszínészet” kora volt, amikor is az egyes társulatok városról városra, faluról falura vándoroltak, kiszolgáltatva a helyi hatalmasságok kénye-kedvének. Repertoárjukat is nemegyszer a meglehetősen alantas közízléshez, közönségigényekhez igazította. A gyakran pajtákban, fogadóknak, pusztatemplomokban tartott előadások műsorán többnyire a megyei nemesség által kívánt vitézi játékok és érzékenyjátékok szerepeltek – a nézők szerették önmagukat ünnepelni, tömjénezní a színpadon. A vitézi játék – a német lovagdráma hazai változata – ugyanis a magyar nemesség hajdani hadi erényeit volt hivatva illusztrálni. Ez volt az a torz törekvés, melyet Katona József „nemzeti dicsekedés”-ként utasított el. Az érzékenyjáték pedig a túrés, szenved-

dés, az ártatlanul meghurcolt érdem szentimentális színpadi példázataként alakult ki. A drámák többnyire alacsony színvonalának megfelelt a játék, az alakítás színvonaltalansága is: a néző szélsőséges pátoszszal, deklamáló érzelgősséggel, éneklő szövegmondással, feszes mozgással, végletes és természetellenes gesztusokkal találkozhatott a vándorló játékszíneken.

Mindezt nem azért említjük, mintha két évszázad múltán lebecsülni akarnánk az egykori teljesítményeket. A képzetlenség, felkészületlenség elsősorban nem a színjátzókon, hanem a viszonyokon múlt. Állandó színház és központi intézmények, színiiskolák és konzervatóriumok hiányában, egyáltalán: az állami támogatást és közreműködést teljesen nélkülözve a kezdeti színjátzók, Láng Ádám János, Rehákne Moór Anna és társaik sokkal inkább elismerést érdemelnek, mint megrovást. De épp a képzetlenség folytán fokozott munka és felelősség hárult a színkritikára. A színészek elé kellett idézni az európai összehasonlítási alapot, pl. a híres bécsi színjátzók, Anschütz, Esslair stb. produkcióit. Azzal együtt, hogy nálunk nemcsak a színészek játszottak ösztönösen, hanem gyakran a kritikusok is inkább csak sejtették azt, hogy milyen követelményeket támasszanak.

Kezdetben a játék minősítése általánoságokba fulladt. A lapok az előadások kapcsán sokkal inkább arról adnak számot, hogy a páholyokban és a zsöllyékben milyen főhatalmasságok foglaltak helyet, mintsem a színészi produkcióról vagy a darabok értékéről. A szereplők megítélésének kezdeti semmitmondására jellegzetes a Magyar Kurír 1792. május 10-i számának bírálata: a játészó személyek közül „közönségesen mindenik eleget tett a Nézők várakozásának”.

Igények, követelmények először 1799-ben fogalmazódnak meg egy debreceni előadás kapcsán: a kritika hiányolja a muzsikát, szóvá teszi a kevés díszletet. 1802-ben a bécsi Burgtheater színészei érkeznek Pestre – játékukkal kapcsolatosan felhangzik az a sóvárgás, mely a következő évtizedekben annyiszor ismétlődni fog: bárcsak nálunk is lenne ilyen színház, bárcsak mi is követnénk a pallérozottabb nemzeteket! Johann Nouseul és négytagú társulata bizonyára nem tartozott a legkiválóbb bécsi színjátzók közé. Mégis: olyan városiasságot, urbanizált magatartást, művészi szakmaiságot, játékszíni professzionalizmust képviselhetek, amely újszerű volt Thália magyar papjainak és papnőinek.

Az Európával való összehasonlítás később is elégedetlenséget keltett a színházi emberekben. A Katona Józsefet oly szenvedélyesen foglalkoztató panaszok egy részének már egy debreceni előadás kapcsán, 1806-ban is hangot adtak: „...Mi az oka lehet tehát, hogy az Országban egy jól elkészült Társaság lábra nem állhat? S mi az oka, hogy a játészók a tökéletességhez oly kevésbé közelítenek?” A válasz pedig, ha távolról is, úgyszintén a reformkor szellemiségét anticipálja: „Ismérjük meg ebbéli gyengeségünket, és foganatos eszközökről gondoskodjunk.”

Ez a hang azonban egyelőre ritka a 19. századelő hazai színházi világában. Évtizedeken át legfőbb és szinte egyetlen követelmény itt a hazafiság. A haza dicsősége, az egykori vitézség, a feudális bajnoki erények dicsőítése, a nemesi nemzet önmagasztalása. A kritikák még a nézők részvételében, a színházjegyek eladásában is a „Nemzeti Lélek nemes kitörését” látják, magában az írásban „hazafiúi érdem”-

et, a színészek játékában pedig a „nemzeti jelleg” színpadra vitelét. Emellett kezdetben célként, színházi törekvésként csupán a nyelv pallérozása, terjesztése szerepel, színpadi esztétikumról, művészi koncepcióról szinte nem is esik szó. Ezért oly üdítő színfolt Dessewffy József színikritikája a miskolci *Hamlet*-előadásról 1815 októberében. A címszereplő, Benke József alakítását, annak egységes és okszerű elgondolását méltatja: „Egy szóval: Ő tudta *mit*, *miért*, *hog*y és *hol* beszéll.” Dessewffy több színikritikát is akart még írni, kritikánk kárára ezek nem készültek el.

Új szellemiség térhódítását jelzi egy 1816. február 12-én megjelent bírálat: szerzője szerint a játékszínnek az az értéke, hogy ott minden rang, vallás és vagyon szabadon kifejezheti szíve érzéseit. S már a romantika jelentkezéséről vall a *Kérők* 1819. szeptember 24-i kritikája: „a mindennapi életben előforduló rejtett érzéseknek mesterséges képzése”-t méltatja. Az avult szemlélet és ízlés, a nemesi eredetiség, illetve a feudális nacionalizmus szellemi hadállásai azonban még erősek. 1819. május 17-én például a tudósító a következő ömlengéssel emlékezik meg a székesfehérvári színjátszók által színpadra vitt körneri tragédia, a *Zrínyi* előadásáról: „...piruljanak meg a hideg Hazafiak; örvendjenek a buzgó Magyarok: mert Nemzetünk nem tsak Polgári Alkotmányában, hanem Nyelvében is méltán ditsekedhetik.”

Ha lassan, ellentmondásosan is, az 1820-as években már kezd szélesedni a magyar színjátszás szemhatára. S kezd szélesedni a nézőknek a köre is, akikre kiterjed. 1820. július 3-án a kritika egy pozsonyi előadás kapcsán arról tájékoztat, hogy az országgyűlés városában soha még

addig magyar színházi darabot elő nem adtak. S akadtak olyan nézők is, kik magyar nyelvű színjátékot még sohasem láttak. Szintén egy pozsonyi előadás kapcsán hangzik el az új, nagyon fontos, polgárosulást jelző, romantikus követelmény: 1820. július 16–18-án arról olvashatunk, hogy a színésznek nemcsak a megjelenített alak szerepét, hanem az egész darab állapotát is jól kell ismerni. S most már a kritikus is kezd beleszólni a szereposztásba, változatosságot, többbretűséget követel. A húszas években Pesten a kritikus jellemábrázolást, átélést, lélekrajzot kíván a színjátszóktól, műfaji téren pedig a szomorújátékok szüntelen érzelgése helyett vígjátékot, a mindennapi élet érzelmvilágának megjelenítését. Bírálják a jelmezeket, színházi eszközöket is, szeretnék elérni a tájszólások kiküszöbölését. Idők jele: a színikritikáról megszületik az első visszajelzés is, a színész már reagál a bírálatra. 1820. július 7-én ugyanis Déryné – ki az idő tájt kezdte ragyogó pályáját – naplójában megemlékezik a Magyar Kurir kritikájáról. Ettől kezdve hosszú ideig Déryné lesz a magyar színpad nőideálja, a kritika „istennéképp” ünnepli. Az ő viszonylag mérsékelt, természetes, nem annyira teatrális játéka más volt, mint Kántornéé, a kor királynői megjelenésű tragikájáé.

A romantikus művészet eszményét színházi téren a furcsa pályájú Kovácsóczy Mihály programversbe önti. Bármily kezdetleges is ez a vers – a „honnyos”-sal, az ember megismerésének igényével, a magasabb szféra utáni vággyal, a művész fejlődésének elvével, az égő nagy magyar lélek ideájával új korszakhatárt jelez a hazai színházművészetben. A folyóiratok, hírlapok immár sorra kárhoztatják az állandó deklamálást, a hatásvadászatot, a

kimerevült színpadi állást és mozgást. Már nem elég a hazafiság és a nyelv csinosodása: Jünger darabjánál a színművészet céljaként a „Thalia művészségére” szolgáló igyekezetet is megjelölik. S 1820 októberében Rossini *Tancréd* című operájából egy áriát olaszul is elénekel Déryné. 1829 nyarán pedig magyar balettet is bemutatnak Pesten.

Meg-megújuló kívánság a kritikákban: vajha lenne már állandó színház Pesten!

Az óhaj jogosultságát nem lehet tagadni: a letelepedés segítene polgári egzisztenciává tenni a színjátszást, megszabadíthatná a társulatokat a nemesi vármegye gyámkodásától, központjává, modelljévé és mintájává válhatna a többi színjátszó csoportosulásnak. Sokat lendítene a játékszín önállóságán és szakmai színvonalán, társadalmi elfogadottságán és a társulat belső összeforrásán. Amit külföldön a királyi udvar támogatása nyújthatott, azt nálunk a rohamosan fejlődő főváros közönsége – ahol egyelőre a Német Színház aratja sikereit – pótolhatná. Az állandó színház létesítésének gondolata a 19. század első évtizedeiben éppoly általános kívánság, mint volt a Magyar Tudós Társaságé. Méltán: a hazai szellemi élet nemzeti egyesítő fókuszává vált mindkettő.

A vágyott Nemzeti Színházhoz vezető úton fontos lépés volt a kassai színtársulat létrehozása 1830 márciusában. Báró Berzeviczy Vince és gróf Csáky Tivadar patronálása ezt a társulatot a legjobbra és legjelentősebbé tette mind Magyarországon, mind Erdélyben. Az észak-magyarországi városban a színház megfelelő épületet kapott, a zenekar képzett muzsikusokból állt, a rendezés avatott volt, a ruhatár ízléses. A későbbi idő nagy komikusa, Megyeri Károly itt kezdte kifutni pályáját. Kassán

nagyon sok produkciót mutattak be, köztük egész sor operát. Az 1829/30-as évadban csak Rossinitól öt operabemutató követte egymást: *A tolvaj szarka*, *A sevillai borbély*, *Tancréd*, *Othello*, *Az olasz nő Algírban*. Csáky vezetése nagy szeretettel mozdította elő a nemzeti drámák bemutatását is. Ezért sajnáljuk, hogy a sajtó alá rendező terjedelmi okokból kihagyta a szövegközlésből az 1830 decembere és 1831 áprilisa között Kassán megjelenő Nemzeti Játékszíni Tudósítás anyagát. Az első magyar nyelvű színikritikai orgánum tizenhat számának közlése alig valamivel növelte volna meg a gyűjtemény ívszámát, viszont többé-kevésbé szakszerű krónikát és kritikát nyújtott volna az olvasónak Bartha János, Egressy Gábor, Megyeri Károly, Szentpétery Zsigmond, Szerdahelyi József, Szilágyi Pál, Telepy György, Udvarhelyi Miklós, illetve Déryné, Kántorné művészetéről. A névsor különben jelzi: Kassán kezdett összekovácsolódni a későbbi Nemzeti Színház kitűnő gárdája. Most már a pesti előadásokkal kapcsolatosan is megjelenhettek olyan bíráló szempontok, mint a *Die Biene* 1831. március 3-i számában: a magyar színészek modorosak, deklamálnak, nem eléggé könnyedek. S a kritikus ugyanennek a folyóiratnak 1831. január 15-i számában azt is leszögezi, hogy a magyar színjátszóknak semmi sem ártott többet, mint amikor az üresen lelkesedők dicséreteikkel a középszerűt a mennyekbe emelték.

A harmincas évek elején már teljességgel elhatárolódnak nálunk a lovagdráma és a végzetdráma műfajainak excentrizmusától, kuriózumhajszolásától, hatásvadászatától. *Az élő anya a sírboltban* című dráma előadása már egyértelműen szarkasztikus gúnyt vált ki a kritikusból. Kikacagja a

„dühösködés”-t, a képtelenségeket, a ripacskodást, a természetellenes vonaglásokkat. Egy szegedi előadás pedig 1833. május 5-én már névre szóló, éles elutasítást vált ki: a kritikus egyenesen azt ajánlja Kilényi színi igazgató úrnak, hogy tanulja meg szerepeit.

A minőségi váltás akkor következik be teljesen, amikor 1833 júliusában a budai társulat a Várszínházban megkezdte előadásait. Ez időben nagyjából egybeesik egy új lap típus, az ún. divatlapok megjelenésével. Ez a lap típus, például a Honművész, a Rajzolatok már rendszeresen közölt színikritikát, mivel azt is besorolta a „társas élet és divatvilág” körébe, az is része volt a feladatuk vállalt szórakoztatásnak és a társas élet csiszolásának. E divatlapokat már hivatásos újságírók szerkesztik, akik a hivatásos színjátszókkal kapcsolatosan magasabb igényekkel lépnek fel, mindekelőtt a kulturált, polgárosult társadalmi érintkezés formáinak, normáinak, magatartásmodelljeinek színpadi előjátzását várják el. 1833-tól egyaránt meghonosodott Pest-Budán a színház és a szórakoztatómulattató újságírás, mert a fővárosban kialakulóban volt a városi lakosság tömege, s ez a népesség – melynek legnagyobb része nem függött a rendiségtől – magyarosodott, s igényt tartott a magyar kultúrára. A magyar nyelvű színházi előadásokra is. Polgárság még nincs, de polgárok már vannak Pest-Budán és más nagyobb városokban – kialakul belőlük a kultúra állandó közönsége. Zömük még németül beszél, de éppen nem idegenkedik az ellenzéki magyar középneveltség liberális reformtörekvéseitől. A divatlapok olvasói többé-kevésbé a színházak nézői is – polgárosuló igényekkel, vágyakkal, elszánásokkal egy feudális ország közepette. Egy olyan or-

szágban, ahol a polgárosodást, az életmód, a gondolkodás és az ízlés korszerű átalakítását polgárság híján a középneveltségnek kell vezetnie.

A harmincas években az országnak már volt művész-értelmisége, amelyik azonosult a liberális romantika, romantikus liberalizmus felszabadító céljaival, ez az értelmiség azonban még nehezen volt képes megmozgatni a társadalmat irányító nemességet. Meg-megszületik tollán a korszerű színikritika, de néhány hónap múltán hamvába is hal. Az olvasók nagy része, de a színészeké, színigazgatóké is, ezer szállal kötődik még a régi tudat- és ízlésformákhoz. Aki itt merész hangvétellel, sőt radikálisan újító törekvésekkel próbálkozik, számíton arra, hogy magára marad. S mégis: a „nemzet csinosodása”-ért való kezdeményezések, ha bűvópatakszerűen is, de beépültek a társadalom köztudatába, a közgondolkodásba. A divatlapok színikritikái számról számra a teljesítmény, a tehetség, a munka, a szorgalom, a szakértelem, az alkotó cselekvés polgári erényeit mélyítették el az olvasók (nézők) eszmélkedésében.

A budai Várszínház társulatától mérsékelt, visszafogott előadást kívánnak, természetes beszédmodort, a pátosz mérséklését. A hangmérték szerint éneklő beszéd kiiktatását. A Honművészben a szerkesztő, Mátray-Róthkrepf Gábor mindegyre a természetességet, az élethez közelítést ajánlja a színészeknek. Tetszését az nyeri meg, ha a színész sokoldalúságot visz a szerepébe. Megyeri Károly átváltozó képességét nem győzi magasztalni. Mátraytól már teljességgel távol áll a „sok hazapuffogatás”, a kardcsörtetés, a szertelen indulat. S az ő lapjánál az új törekvéseket már egy egész vidéki tudósítói hálózat is propagálja.

Mátray kedvelt műfaja a vígjáték. Nyíl-
tabb emberi kapcsolatokat, ötletesebb hu-
mort, lendületesebb dialógusokat, nem utol-
sósorban pedig társadalomkritikát vár tőle.
Előszeretettel bírálta a fiatal írókat és színé-
szeket – tőlük várta a jótékony változást.
A színpadot ő is, s az általa a színikritikába
bevont ifjú Garay János is a szabadság
terrénumának tekinti. 1834. december 1-jén
az *Ördög Róbert* című dráma kritikájában
már azt olvashatjuk, hogy a drámaírónak
szabad velünk olyat valónak és igaznak
elhitetni, amit mi nem hiszünk vagy meg
nem foghatunk. Schillert idézik arra vonat-
kozólag, hogy a színjáték fő személyének
leginkább a szenvedés válik a kárára. A drá-
mai műnem lényegének a cselekvést, az
akarat szabadságát, önállóságát tekintik.

A budai színjátszás nyomán 1833 szeptem-
berében már konzervatóriumot és szí-
niiskolát szeretnének meghonosítani a
fővárosban. S itt már német nézők is jár-
nak a magyar színházba. A nézőtérén
megjelentek között nem az arisztokratákat
tartják nyilván, hanem a Magyar Tudós
Társaság tagjait. Az ún. „síró-éneklő isko-
la” fiatalabb tagjai pedig már hajlandóak
meg is szívélni a bírálatot.

A Honművész huszonkét esztendő fiatal
ítészenek, Garay Jánosnak nem volt jó a
műérzéke, de feltétlen híve volt az új stí-
lusirányzatnak, a francia romantikus drá-
mának. A nemzeti dráma mielőbbi megte-
remtését akarta, s ha erre ifjú pályatársai –
köztük a pályakezdő Szigligeti Ede – vál-
lalkoztak, önfeledt (és erősen túlzó) sza-
vakkal méltatta őket. Műveikbe mintegy
belelátta azt, amit a kulisszák mögött látni
szeretett volna: belső cselekményt, gondo-
latot, eszmét, jelentést.

A francia romantikus dráma ideáljait
1835-től kezdve egy új divatlap is képví-

selte, a *Rajzolatok*. Körülötte azok a fiatal
írók csoportosultak, akik egyértelműen a
polgári gondolkodás hívei voltak: Csató
Pál, Gaal József, Hazucha Ferenc, Kuthy
Lajos, Tóth Lőrinc és Vajda Péter. Közü-
lük Tóth Lőrinc vállalkozott arra, hogy
„Őszinte Testvérek” álnéven rendszeresen
színikritikákat jelentessen meg az új lap-
ban a budai előadásokról. Látja, hogy
Budán gyűltek össze az ország legjobb
színészei, kik további kibontakozásuk
érdekében nagyon is kritikára szorulnak.
S azt is látja, hogy érdemi színikritika alig
van, mert hiányzik a hozzáértés és az ízlés.
„Nem lehetett nem bosszankodnunk – írja
Tóth Lőrinc –, ha olvassuk bizonyos heti
lapokban azon játékszíni bírálatokat (ha
szabad azokat így nevezni), melyekben
vagy éppen hiányzik vagy legalább áloe-
virágként ritka a dolog lelkét s lényegét
tárgyazó megjegyzés.” Széchenyire hivat-
kozik: a tollharcokat kell támogatni, hogy
kitűnjön az igazság. Tóth Lőrincet már
nem elégíti ki a „megszelídített”, Schröder
által átdolgozott Shakespeare. Elutasítja
Egressy Gábor Hamlet-felfogását, aki
„Hamletet egészben úgy vette föl, mint
egy érzelő bús legényt”. A *Hamlet* nem
„vizenyős” német dráma! S jelenjen meg
végre a jelen nemzeti élete, alakuló nem-
zeti valósága is a színpadon. „...A melly
nemzetnek – hirdeti Tóth Lőrinc – nemzeti
sajátsági vannak, annak belső étellel gaz-
dag, önéletű s önérdemű játékszíne is
lehet.”

A kritikus finomságot, könnyedséget,
kecses, fesztelen tartást, hajlékony moz-
gást, elevenen pergő dialógusokat várt a
budai színpadtól. S amikor erre nem lelt
rá, erősen bírálta a színjátszókat, legfel-
jebb Ziegler és Kotzebue eljátszására tart-
va őket alkalmasnak. Vagy Raupachéra,

akinek érzélgős heroizmusa előtte kiállhatatlan. Az ő hazai színészi ideálja Lendvayné, mert eleven, karakterisztikus, tűz van benne és fiatalság. De Tóth Lőrinc a vadromantikát is bosszúsan veti el magától: a „sötét, borzasztó és rémletes ... rakhelye” szerinte nem színpadra való. A „creatio”-ban jelöli meg a drámaírás feladatát: „Fő mestersége egy drámaköltőnek nem a történeteket leírni, hanem azokat a nézők szeme elébe teremteni, ott történetetni.”

A harmincas évek Victor Hugo évtizede a magyar színpadon. A *Borgia Lucretia* budai bemutatójáról 1835. szeptember 19-én a Rajzolatok kritikusa felsőfokban emlékezik meg. A szenvedélyt méltatja, a lélek viharzásait, az író gátaikat és fékeket nem ismerő szabadságát. Azt, hogy a mű „egy dráma tisztán az életből felvéve, a legnagyobb szenvedélyek s legélesebb összeütközések háborújában”. Elragadtattottan állapítja meg, hogy Hugo az életet egész totalitásban fogja fel, merész fantáziája által mindent ábrázol, mi ég és pokol közt létezik.

A múlt és a jelen kontrasztja leginkább akkor érezhető, amikor Tóth Lőrinc az elavult színjátszás kiérdemesült bajnoka, Pergő Celesztin Hamlet-alkításának bírálatára vállalkozik. Tóth Lőrinc szerint Celesztinnek fogalma sincs a szerepéről, alakításából teljességgel hiányzik a hamleti keserű filozófiai humor, szó sincs nála lezúzott érzelmekről és sértett büszkeségről.

A reformkor maga is „hamleti” korszak, a nemesi liberalizmus „hamleti” eszmekör: mit is kezdhethének már Pergő Celesztinnel?

1836. január 6-án új kritikus kezdte meg a Rajzolatokban működését: X. et Comp., azaz Hazucha Ferenc. Első bírálatának poénja egész lázadó, a közönséget

szándékosan epatírozó lelkeségének foglaltata lehet: „...mai világban semmi nevű igazságnak, még a poetainak sem kell sokat hinni.” Rendkívül éles hangja, szarkasztikus megközelítési módja, maróan gúnyos tónusa azonnal feltűnik. Például ahogyan egy énekes vígjáték előadását elintézi: „Ezen kis megjegyzés elég legyen e mai darabra, többet az egész úgy sem érdemel.” Hazucha szembenállónak érezte magát az egész fennálló renddel, ugyanakkor javíthatatlannak az életet, reménytelennek az igazság érvényesülését. Számára a dráma és a színház egy másik világ lehetősége volt, a társadalmon kívülisége, a negációé, menekülés a jogtalanságot szentesítő törvények és szabályok, sémák és sablonok rendjétől. Ennek megfelelően a fiatal kritikusok között Hazucha volt a francia romantika legelszántabb híve. Az erős és meglepő hatások mellett azonban emberábrázolást is látni akart, lélektani logikát is kívánt, a színpadon a véletlenek kiküszöbölését. Lakonikus tömörségében azonban nyegleség is rejtlett, olcsó szellemeskedéstől sem idegenkedett. Sőt a górombaságoktól sem. Például Alois Gleich vígjátékáról a következőképpen szólt: „Aljas túlságokból gyűlt szemétdomb.”

Hazucha, a kritikus nem viselte el, ha bírálatával nem értettek egyet. A sértegetéstől egyáltalán nem visszariadó ember előbb a kritikáját el nem fogadó színészekre sértődött meg – bírálatuktól alig egy hónapi működés után visszavonult –, majd egészen felhagyott a műfajjal. Bajza is megtámadta őt – nem mindenben igazságosan –, s Hazucha elidegenedése, mizantropiája teljessé vált.

A Pesti Magyar Színház megalapítása pedig új helyzetet teremtett. Időben ez nagyjából egybeesett az Athenaeum, a

liberális törekvések központi szellemi fórumának megjelenésével. A pesti színigazgató és folyóirat-szerkesztő ugyanaz a személy volt – Bajza József. Szava sokkal súlyosabban esett a latba, mint színkritikus elődeié. Az ő tevékenysége azonban már jelentős részben túl esik a szöveggyűjtemény időbeli határain.

Kerényi Ferenc több száz oldalra rúgó jegyzetanyaga kiváló munka. Elmondható róla az, hogy sokszorosan túlteljesíti a szövegkritikai kiadás átlagos követelményeit. A szerző több évtizedes színháztörténeti kutatásainak eredményeit összegzi benne. Közel ezer színművet és előadást azonosít, s szinte ugyanannyi színjátszó életrajzi adatait ismerteti, Rehákné Moór Annától és Termetzky Franciskától Boér Jánosig és Gönczy Somáig. Színészek, színigazgatók, rendezők, írók, fordítók, énekesek, korrepetítorok, sűgők sokaságának pályaképeit nyújtja az olvasónak, az elvekre és a pontosságra egyaránt ügyelve, miközben arról is tájékoztat, ha egy-egy kérdésben adatok hiánya miatt nem képes választ adni. A kiadvány névmutatója félkövér szedéssel jelzi a lapszámot, ahol a szereplő személy rövid életrajza található, így Kerényi jegyzetanyaga voltaképp a bemutatott fél évszázad magyar színházi lexikonának is tekinthető. Ki tud ma már például „Protasevits Úr”-ról, azaz Protasevits Benedek Józsefről, aki 1792–1793-ban a pesti színtársulat művészeti vezetője volt, Kontz Józsefről, a kolozsvári társulat

alapító tagjáról és operasűgőjáról, vagy Horváth Józsefről, a pozsonyi diétára küldött színészegyüttes aligazgatójáról? Emberek sokasága tűnik fel előttünk Kerényi jegyzeteiben, akik nélkül nem lett volna magyar színház, s akiknek a munkásságát a filológus-történész kiásta a feledésből.

A három kötet anyagának összeállítása tehát hatalmas munkát és nagy hivatástudatot, műgondot és kitartást feltételez. S mindenekelőtt szakmai tudást: színház-tudományi, textológiai, történeti ismeretet és jártasságot. További nagy erénye, hogy nem „önmagukban” ad jegyzeteket, hanem azokat a kontextushoz igazítja: azt a tudnivalót szolgáltatja, amely az olvasó számára szükséges a szövegértéshez. S az ismeret mellett nemegyszer azt a forrást is megadja, ahol az érdeklődő tovább tájékozódhat, sőt még a színházi emberek kéziratári szövegghagyatékának lelőhelyére is utal. Színlapok, sűgó- és rendezőpéldányok, szövegkönyvek százai elevenednek meg tolla nyomán, miként azokról a művekről is szót ejt, amelyek a magyar színpad első hősei és hősnői, Kántorné, Déryné, Lendvay Márton, Egressy Gábor stb. alakját eddig megrajzolták.

Kerényi Ferenc szöveggyűjteménye a hazai szellem- és művelődés-, gondolkodás- és tudattörténet új meg új összefüggéseket rejtő, kimeríthetetlen kincsesbányája, s nem is csak a szakemberek számára.

Fenyő István

SZITÁR KATALIN: A PRÓZANYELV KOSZTOLÁNYINÁL
Budapest, ELTE BTK, 2000, 246 l. (Asteriskos).

A megértés diszkurzív elve annak feltárásában érdekelt, hogyan létezhet egy szöveg igazsága a többi szöveghez képest kizárólag az úgy és ott mondottakban. A művészi nyelvhasználat innovatív erejét hangsúlyozó diszkurzív poétikai megközelítés, mely Szitár Katalin első kötetének (amely egyúttal első kötete az ELTE bölcsész kara által indított Asteriskos című, a summa cum laude megvédett disszertációkat közlő sorozatnak) szemléleti és módszertani alapját adja, az értelemképzés illetően egyszerűségének a poétikai feltárásában érdekelt. A könyv központi kérdése „a prózanyelv mibenlétének problémája” (23), melyet a szerző Kosztolányi prózájának vizsgálatával köt össze. A konkrét szövegelemzést azonban Kosztolányi esztétikai tárgyú írásainak vizsgálata és az azokból levonható elméleti következtetések ismertetése, illetve egy módszertani bevezető fejezet előzi meg. A két fejezet tulajdonképpen szorosan összefügg, amennyiben a módszertani bevezető teoretikus igénytel foglalta össze azokat az alapelveket, melyeket Kosztolányi elméleti implikációi hordoznak. Annak oka, hogy „ez a szempont [Kosztolányi nyelvszemléletének kifejtett sajátosságai] eddig kimaradt a szerző műveinek *elemző* vizsgálatából” (18), az lehet, hogy az az „elemzési gyakorlat”, illetve „összefüggő elméleti keret”, melybe Szitár Katalin elemzései beilleszthetők (29), a magyar irodalomértés és recepció számára a közelmúltig nem vagy csak részben volt hozzáférhető. A szemlélet és módszer kereteit meghatározó történeti örökség (jelzésszerűen) A. Potebnya „háromosztatú szó”-teóriájához,

M. Bahtyin narráció-konceptiójához, P. Ricoeur és O. Frejdenberg metafora-, illetve W. Schmid motívum-elméleteihez, V. Toporov mitopoétikai vizsgálódásaihoz és J. Lotman kultúraszemiotikai szövegkonceptiójához köthető.

Kosztolányi nyelvszemléletét Humboldtéval összekapcsolni nem új felvetés. Szitár Katalin azonban nem pusztán előszámlálja a korábbi kutatások eredményeit, hanem saját vizsgálódásai nyomán új következtetéseket is megfogalmaz, mégpedig elsősorban a szó poétikájára vonatkozóan: „Az írói tevékenység *tettként* való meghatározása akkor lesz teljes, ha hozzátesszük: a szövegalkotás nem pusztán tett, hanem *nyelvi tett*. Az írás nem a valóság tapasztalati elemeire, hanem a *szóra*, sőt mint később látni fogjuk, Kosztolányi radikálisabban fogalmaz: a *hangra* épül.” (10.) Az írás nyelvi tettként való meghatározásából viszont az következik, hogy „az alkotói szubjektivitást csak a *nyelvben* lehet megalapozni.” Az irodalmi szövegben konstituálódó szerzői alanyiség tehát a fenti elv szerint a szövegben jön létre, az írás-olvasás folyamatában keletkezik. Ahogy nyelv és alkotó viszonyát a szerző Kosztolányi nyomán társalkotói relációként, a nyelvi meghatározottságot pedig nem pusztán determináltsággként, hanem kétoldalú, tehát egyben innovatív viszonyként jellemzi, úgy a mű és olvasó kapcsolatát is kölcsönviszonyként írja le, a kettő közt interszubjektív kapcsolatot feltételezve: „a nyelv – értelmezi Kosztolányi szavait –, bár bizonyos értelemben valóban redukálja a gondolatot (»pusztán jelzi« a »teljes fogalomkört«, ahogy az előbb idé-

zett részben fogalmazott [Kosztolányi]), mindazonáltal [...] új gondolatokat is képes hozzátenni a meglevőkhöz.” Igaz ez a szóra, illetve a hangra épülő esztétikánál is. Kosztolányi számára „a nyelvészet apparátusával leírható szótörténet a szóban foglalt képzettartalom azonosítását szolgálja, vagyis megközelíthetővé teszi a szó *eredendően, természeténél fogva adott szimbolikus elemét.*” (13.) Másrésről nemcsak a szó képzete (tartalma, belső formája) közvetítette történeti jelentések aktivizálódnak az írás és az olvasás folyamatában; a szó külső formája, a hangalak is magában rejtje a költői jelentéstulajdonítás lehetőségét. Kosztolányi feltételezi, hogy a szavak formai hasonlóságai a hangalak és a jelentés közti új, motivált viszonyhoz vezethetnek. Így például – idézi Kosztolányi példáját Szitár Katalin – „megannyi angol szó, mely *sl*-el kezdődik, valami rosszító, kicsinyítő értelmet takar. [...] Úgy rémlik, hogy kifejező ösztönük egy nagyon tág fogalomkört jelöl ezzel a két betűvel, mintha a nyelv (a beszélőszervünk) fitymálna, lebecsülne valamit vele.” (15.) Ez a nyelvszemlélet a szót önálló létezőnek tekinti, s nem pragmatikusan viszonyul hozzá. Az írás-olvasás gyakorlatában ezáltal előtérbe kerül a metaforikus azonosításon, hasonlóan alapuló szimbolizáció, hangsúlyossá válnak a külső és belső forma ritmikát teremtő ismétlődései és variációi, melyek az epikus történetmondást poétikus értelemsíkkal (mint a jelentés újrainása, a szóból kibomló szűzség) egészítik ki. Ezen a síkon pedig a narráció hézagai, hiánystruktúrái poétikai eljárásaként foghatók fel, azaz „nyomatékosítják az elbeszélés-folyamat hiátusát, s az így kialakuló üres keret felszólítás és iránymutatás az interpretatív aktivitásra.”

Amennyiben ezt a hiányt nem kompenzálja sem az elbeszélő, sem pedig explicit narratív elemek, „a szövegek értelmi koherenciája nagymértékben az epizódnál, mondatnál, szintagmánál *kisebb* egységek jelentésszerű megterheltségén múlik.” (19.)

A dolgozat felépítésére jellemző, hogy az egyes fejezetek műelemzései egy-egy domináns értelemképző sikot vagy poétikai eljárást állítanak a középpontba, ami elméleti reflexiókra is módot ad. Ez az elméleti igény azonban a dolgozatban – szerencsés módon – a gyakorlati kérdésektől sosem elválasztható. Az *Adonisz ünnepe*t tárgyaló első elemző fejezet az intertextualitás problematikáját veti föl, s a szerző arra a következtetésre jut, hogy az antik pretextus egy jelentésuniverzum kialakításaként kap poétikai funkciót. A szöveg tehát nemcsak utal elődjére, hanem az értelemképzés integráns részévé teszi, s egyben újraértelmezi azt. Ennyiben tehát a nyelv és a kultúra múltjához való viszony nemcsak a múlt felől determinált.

A *Pacsirta* és az *Aranyrák* elemzése két sikot állít középpontba; feltárja a szöveg belső, narratív és motivikus összefüggéseinek hálózatát, illetve azt a folyamatot, melynek során a mitológiai előkép a szöveg motivikus rendjébe aktív értelemképző alakzatként integrálódik. A nagy motívumkörök vizsgálata azonban már új fejezetnek képezi részét. Ez a vizsgálat olyan, a Kosztolányi-szövegekben permanensen jelen levő, az életmű poétikai egységét is biztosító motívumokra irányul, mint a „sár” és a „rab”. Szitár Katalin így természetesen elsősorban a szövegközi kapcsolatokat állítja az elemzés középpontjába, s arra a következtetésre jut, hogy a „sár” mint alapmotívum tartalma nem szűkíthető társadalmi konnotációira. Meta-

forikus szerepében (mint sáros föld) jelöli például a születés helyét, mely így a termékenységi mítoszok jelentéskörét is beemeli a szövegbe.

„Minden dolog, minden létező – mondja Jacques Derrida a névről írott esszéi egyikében –, ön, én, a másik, minden egyes X, minden név, és Isten minden neve más, behelyettesíthető X-ek példájává válhat. [...] Isten egy neve egy nyelvben, mondatban, imában a név példájává és Isten neveinek példájává válik, majd a nevek példájává általában. (*Esszé a névről*, Pécs, 1995, 95.) Ezt egyik interpretátora úgy fejezi ki, hogy a név egy életfeladat kijelölése. Szitár Katalin Kosztolányi-könyve *Caligulát* elemző fejezetének központi kérdése, hogyan írható le *poétikai* eszközökkel ez az irodalmi szövegben nyelvileg kódolt meghatározottság (és az olvasásban: kölcsönviszony). A fejezet részben összefoglalónak is tekinthető, amennyiben az értelmezés a szöveg háromszintű (történet, narráció és nyelvi szint) elemzését, illetve a szövegszintek elemzése során kibontott értelmi síkok integrációját tűzi ki célul.

A történet szintjén Caligula „abszurd zsarnok, aki előtt az emberi élet végességén kívül nincs korlát.” (169.) A szöveg azonban Caligula más jellemzőinek kiemelésére épül, „a szem és a látás motívumaira, illetve az ezekhez kapcsolódó jelentésekre.” A gyermek Caligulát a cselekmény jelenidejének Caligulájával összekötő *álom* motívum (illetve az álom hiánya) a szem és a látás motívumaival van kapcsolatban. Másrészt a császár önmeghatározásában lesz döntő szerepe, amennyiben a gyermekkorban a kémkedéstől való félelemből eredő alváshiány műbeli szemantikai ekvivalensei (*álarc*,

színlelés) cselekvési formává és Caligula önreflexiójának jelértékű elemévé transzformálódnak. Így a motívumok szerepe „a novella kompozicionális egészére is kiterjed” és azok „a narrációt másodlagosan szervező szintet alkotnak”. S itt kerül előtérbe a névnek a műben betöltött szerepe. Az elemzés itt is konzisztens a módszertani elvekkel; a szerző szerint a jellé (illetve a jel jelévé is) váló név mind külső (hangalak), mind pedig belső (történeti szemantika) formáját tekintve részt vesz a szöveg értelemképzésében. Így jóllehet a haldokló Caligula semmit-látása „a nihilista Caligulát látszik előtérbe állítani”, a „látni a semmit” jelegyüttes egyben a „Caligula név hangalaki (külső formai) jelentését is aktivizálja: caligo, -are = 'sötétben van'; 'homályban van'; 'vak'.” (173.) Itt nem valódi etimológiai, hanem a hangalak által jelzett jelentéskapcsolatról van szó. „A szöveg e ponton tehát létrehozza a név hangalakja által asszociált jelentésnek és a viselője cselekvésének ekvivalenciáját: Caligulát nem zsarnokként, hanem a novella önálló világában, az alak és cselekvése közti megfelelés révén azonosítja.” (174.) A novella cselekményesen motiválatlan részei tehát nyelvileg lesznek motiváltak. A szerző szerint a cselekmény szemantikai (és nem elsősorban lélektani) motiváltsága a negyedik részben kap leginkább nyomatékot, mely épp a „benne foglalt cselekvések és azok nyelvi megjelölése közti ellentmondásra épül.” A szöveg azonban a megmagyarázhatatlan cselekvéseket szabályos szintaktikai szerkezetbe foglalja. Az elemzés részletes ismertetése helyett csak egyetlen példa. Caligula leírásaiban mindvégig jelen van a „lábak gyengesége” motívum, amely a történet és a narráció síkján egya-

ránt enigmatikus marad: „egy székre rogyott, mert gyöngé, vékony lábain nem bírt sokáig állni”, „csakhamar összenyaklottak mint az üres csizmák.” Azonban a lábak mint üres csizmák hasonlat a név eredeti jelentését (caliga: ’katonabakancs’, ’csizma’) eleveníti fel. A hasonlított láb így a jelzővel (üres) együtt az alak egészének, az önazonosság tagadásának a jele. A név referenciális jelölő funkciója helyére a hangalaki jelentés-összefüggés kerül.

A név azonban nemcsak szóként (külső és belső forma) tematizálódik; a hangalak köznap értelemben véve kommunikatív funkcióval nem bíró részelemei révén is azonosítja a név viselőjét. „A CALiguLA hangsorban lévő palindrómaszerű hangismétlődés elemei anagrammatikus szinten is rendezik a szöveget, s ezen a szinten a név mint szigorúan formális nyelvi egység így is értelemhordozóvá válik.” (178.) Míg azonban a dekonstrukció a név (és szubjektum) szétírtságát hangsúlyozná, addig a szétírt név (a szerző természetesen nem is használja ezt a kifejezést) Szitár Katalin szerint a mű motivikus rendjében az olvasás során szemantikai komplexumként aktivizálódik. A *megteremtődő* önazonosság feltétele az álarc megnevezése és levétele – ez jelenik meg a szöveg fonetikus rendezettségének szintjén. A motívumot tehát nem témaként, hanem a szöveges megvalósulás részeként fogja fel. Olyan narratív egységként, „amely lehetővé teszi, hogy a cselekvéssor és a hősök karaktere között nem tematikusan, hanem poétikailag indokolt kapcsolat teremtsődjék.” (26.) Így a fogalom hatóköre is kitágul, s akár „a szónál kisebb egységek is felfoghatók motívumnak.”

Az *Esti Kornél*ról szóló fejezet egy nyelvi magatartás képviselőjeként határozza meg Estit. A ciklusokban létrejövő „feltételes világok” közös jellemzője, hogy a bennük modellált „tapasztalati valóság”, illetve ennek nyelvi lekép(öd)ése nem felel meg egymásnak. Esti mintegy a valóság és a nyelv közti részen él. A regények hőseivel szemben nem tragikus alak; számára nem az élet önmagában érték, hanem az életről szerzett tapasztalat: „Esti léte nem a *sorsban*, hanem a *megértésben* van.” (210.)

Szitár Katalin az egyes szövegek vizsgálatán keresztül biztos kézzel vázolja fel Kosztolányi prózájának belső sajátosságait, s ennek során külön hangsúlyt fektet a poétikai kontinuitás feltárására az életművön belül. Vizsgálódásai – nem utolsósorban az elméleti alapvetés következtében – a korábbi kísérletekhez képest eltérő utakat nyitnak a Kosztolányi-szövegek poétikai világába. A narratíva elemzésével összekapcsolt motívumkutatás, illetve az immanens elemzésből helyenként kibontott hermeneutikai konzekvenciák ugyan lehetőséget kínálnának tágabb irodalomtörténeti implikációk vázolására (különösen fontosnak tűnhet ez egy olyan alkotó pályájának vizsgálatakor, akinek irodalomtörténeti jelentősége aligha korlátozható a néhány évtizedes életpálya vertikumára), erre azonban Szitár Katalin könyve nem vállalkozik. Mivel azonban ez nem tartozott a könyv vállalt feladatai közé (s így hiányként sem róható fel), az olvasó csak bízhat abban, hogy a jól sikerült első kötetet hamarosan újabb követi.

Finta Gábor