

Egyetemi füzetek 59

Szemhatár

Fiatal kutatók tanulmányai irodalmi,
nyelvi és kulturális jelenségekről

Szerkesztette: Domokos Boglárka-Orsolya

Jakab Júlia

Mitruly Árpád

Tőtös Dorottya

A Hungarológia Doktori Iskola 2024-ben zajlott konferenciájának a kötete is jól érzékelteti azt a változatos, színvonalas és kitartó munkát, ami a reménybeli bölcsészdoktori fokozathoz vezet el. Az évente ismétlődő konferencia a fiatal kutatók mesteriskolája, s az esemény anyagának lekötött kötetek igazi szakmai erőpróba a pályakezdő szerkesztők és a tanulmányok szerzői számára. Reményeim szerint köztük van a következő évtizedek irodalomtudományának, nyelvészeti és néprajzi-antropológiai kutatásainak sok sikeres, úttörő kutatója.

T. Szabó Levente,
a Hungarológia Doktori Iskola igazgatója



9 786306 636334

59

Egyetemi füzetek

Szemhatár

Fiatal kutatók tanulmányai irodalmi, nyelvi és kulturális jelenségekről

em
Egyetemi
Műhely
Kiadó

Egyetemi füzetek 59

Szemhatár

Fiatal kutatók
tanulmányai
irodalmi, nyelvi
és kulturális
jelenségekről

Egyetemi
Műhely
Kiadó **em**

2026

Szemhatár

Fiatal kutatók tanulmányai
irodalmi, nyelvi és kulturális jelenségekről

Kiadói tanács:

Dr. Bányai Éva egyetemi tanár (Bukaresti Egyetem)

Dr. Benedek József egyetemi tanár, akadémikus (BBTE, Kolozsvár)

Dr. Gagy József egyetemi tanár (Sapientia EMTE, Marosvásárhely)

Dr. Gábor Csilla egyetemi tanár, akadémikus (BBTE, Kolozsvár)

Dr. G. Etényi Nóra egyetemi docens (ELTE, Budapest)

Dr. Nyírő Miklós egyetemi docens (Miskolci Egyetem)

EGYETEMI FÜZETEK

59.



Megjelent a Hungarológia Doktori Iskola támogatásával

Szemhatár

Fiatal kutatók tanulmányai
irodalmi, nyelvi és kulturális jelenségekről

A kötetet szerkesztette:
Domokos Boglárka-Orsolya
Jakab Júlia
Mitruly Árpád
Tőtös Dorottya



EGYETEMI MŰHELY KIADÓ
Bolyai Társaság – Kolozsvár
2026

A kötet megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta a H-4/2025. számú szerződés alapján.

© Szerzők; Bolyai Társaság, 2026

A kötet lektorai:

Ábrahám Anna, Balogh Gergő, Bartha Katalin Ágnes, Demény Péter, Fosztó László, Huszthy Bálint, Jankó Sz. Yvette, Nagy Márta, Selyem Zsuzsa, Szilágyi Márton, Tóth Gödri-Iringó, Tóth Zsombor, Vajda András, Vallasek Júlia

Kiadja az Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, Kolozsvár

Felelős kiadó: Rancz Mónika

Számítógépes tördelés: Metaforma Kft., Kolozsvár

Korrektúra: Szabó Beáta

Borítóterv: Makkai Bence

Nyomdai munkálatok: GPO Graphics, Kolozsvár

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Szemhatár : fiatal kutatók tanulmányai irodalmi, nyelvi és kulturális jelenségekről / ed.: Domokos Boglárka-Orsolya,

Jakab Júlia, Mitruly Árpád, Tótós Dorottya. - Cluj-Napoca :

Egyetemi Műhely Kiadó, 2026

Conține bibliografie

ISBN 978-630-6636-33-4

I. Domokos, Boglárka-Orsolya (ed.)

II. Jakab, Júlia (ed.)

III. Mitruly, Árpád (ed.)

IV. Tótós, Dorottya (ed.)

008

821.511.141.09

Egyetemi Műhely Kiadó

Bolyai Társaság – Kolozsvár

Igazgató: Veress Károly

Felelős kiadó: Rancz Mónika

400604 Cluj-Napoca

B-dul 21 Decembrie 1989 nr. 116

Tel.: 0264-591582

E-mail: egyetemimuhely@gmail.com

<https://www.bolyait.ro/egyetemi-muhely-kiado/>

Tartalomjegyzék

Nyelvek és kultúrák között

Jakab Júlia

Pálmay Ilka színésznő és operettprimadonna transznacionális sikerei.....9

André Ferenc

Hóhullás három hangra. Nichita Stănescu egy versének három variációja
Balázs Imre József, Demény Péter és Karácsonyi Zsolt fordításában35

Ruja-Béni Brigitta

A nyelvi játékok fordítási lehetőségei angol nyelvű családi animációs
filmek magyar fordításaiban59

Balázs-Szikszi Emese

A kódváltás kontextusának nyelvi jelölése
az Alsó-Kis-Küküllő menti kétnyelvű beszélők megnyilatkozásában.
A metanyelvi kommentár kontextusai és funkciói73

Múlt és jelen szövegtükrei

Tóth Dorottya

„Itt vagyok minden dolgok végén.” – Művészkép egy magyar dekadens
regényben (Malonyay Dezső: *Az utolsó*)93

Kovács Újszászy Péter

A domesztikáció visszaútjának állomásai Jack London
A vadon szava című regényében119

Szabó K. Attila

A világtörténelem mint személyes tapasztalat Arundhati Roy
és Földes Jolán műveiben149

Székely Máté

A tudásszervezés lélektana: A tudat poétikái David Foster Wallace
novellisztikájában169

Szabó-Biró Brigitta

Bartis Attila *Rendezés* című alkotásának drámanarratológiai elemzése.
A Möbius-szalag mint szövegszervező elv211

Irodalom és pedagógia

Rapa Annamária

A középkori és középkort megjelenítő vizuális tartalmak
elemzési lehetőségei a középiskolai oktatásban241

Kovács Péter Zoltán

Mit olvasnak a fiatalok? Új lehetőségek az olvasásszociológiában.....265

Bereczki Szende

A pedagógiai pálya lírai leképezése Cseh Katalin
Tanerőtlen című kötetében.....291

Szertartások és látványok: a népi kultúra arcai

András Ignác

A virrasztás szokáselemei a kászonfeltízi románknál.....323

Pál Emese

„A huszárlány mint közlegény”.
Női hagyományőrző huszárok Hargita megyében.....349

Tőke Sugárka

Nézőpontok a csíksomlyói pünkösdi búcsúról szóló
dokumentumfilmekben371

Nyelvek és kultúrák között

Jakab Júlia

Pálmay Ilka színésznő és operettprimadonna transznacionális sikerei

1. Bevezetés

A magyar színháztörténet nemzeti narratívái gyakran fedik el a többnyelvűség színházi helyzeteit. Ennek oka, hogy a nemzeti színháztörténet a 19. század közepe óta az anyanyelvű színházi kultúra kialakulása felől beszéli el a magyar színház történetét, és a kizárólagosan magyar nyelvű színházi játék modelljét mutatja fel a kánoni színházi gondolkodás egyetlen lehetőségeként. Eppen ezért szinte láthatatlan marad két típusú színházi jelenség: a többnyelvű színház a történeti Magyarországon, illetve a transznacionális színházi karrier, a többnyelvű játékot vagy nyelvváltást igénylő, nemzeteken átívelő színházi kultúra.¹ Kutatásom az utóbbi kérdésekre összpontosít: a külföldön is fellépő, idegen kulturális és nyelvi környezetben játszó, néha nyelvet váltó magyar származású színészek karriertörténete felől vizsgálom a 19. század közepének/második felének egyik figyelemre méltó művészi gyakorlatát, a modern transznacionális színészet jelenségét, amely a magyar színháztörténetben egy eddig nem kutatott szakmai résznek számít. Azokat az új környezethez való akklimatizálódási folyamatokat, kulturális érintkezéseket, kapcsolathálókat, nyelvi cseréket elemzem, amelyeknek a metszéspontjain megvalósultak az egyes színészi pályák. A transznacionális karriertörténetek esettanulmány jellegű vizsgálata és az azok mentén való panoramikus kitekintés a jelenségre a nemzeti színháztörténetet is új megvilágításba helyezi, hiszen egyrészt árnyalja a kijelentéseit, másrészt globális összefüggésekben látta az olyan folyamatokat, mint a színházi migráció.

Azok a nemzetközi sztárszínészek, akik tipikus módon eltérő nyelveken és/vagy kulturális környezetben játszanak, rendszeresen utaznak vagy

¹ A 19. századdal foglalkozó magyar színháztörténet nagy összefoglalói (Kerényi: *Magyar színháztörténet 1790–1873*, Székely et al.: *Magyar színházművészeti lexikon*, Gajdó: *Magyar Színháztörténet II. 1873–1920*) kivételként, utalásszerűen említik a nyelvváltó, bikulturális magyar színészeket vagy a történelmi Magyarországra látogató transznacionális sztárszínészeket. Reisner Valéria *Magyar színészek Bécsben 1769–1892* (1938) című könyve ugyanakkor gazdag névgyűjteményt tartalmaz, és a kutatás számára fontos kiindulópontként szolgál.

váltak színházat és/vagy színésztársakat, rendkívül vonzó globális karriereket futnak be. A 19. század közepének és második felének történelmi Magyarországon is fellép többek között az olasz tragika, Eleonora Duse, a fekete amerikai–brit Ira Aldridge, a cseh Janauschek Fanny, a svéd Jenny Lind, a német Marie Seebach, a francia Sarah Bernhardt, az olasz Rachel és Ristori.² A transznacionális színészet jelenségének megragadásához korszerű nemzetközi szakmai fogódzót jelentenek az utóbbi évtizedekben megjelent olyan kutatások, amelyek azokat a változásokat vizsgálják meg közelebbről, amelyek elősegítették az országok közötti kulturális mobilitást és cserét. A Nic Leonhardt vezette *Global Theatre Histories* (Globális színháztörténetek) kutatócsoport például a színház mint globális jelenség fejlődését vizsgálja a 19. és 20. századi birodalmi terjeszkedés és modernizáció hátterében.³ A projekt keretében kiadott *Theater über Ozeane* (Színház az óceánokon túl) című monográfiájában Leonhardt abból indul ki, hogy a színház határokon ível át: helyek, országok, nemzetek, nyelvterületek és tudományágak határain. A 19. század század közepe óta utaztak más országok néha nagyon távoli városaiba is a művészek; ugyanígy transznacionálisan „utaztak” a színházi szövegek és a produkciók. A századforduló előtti és utáni évtizedeket a politika, az infrastruktúra, a média és a társadalom szempontjából is mozgalmas idők jellemezték. A sajtó a kulturális mobilitás befogadóivá és részeseivé tette az olvasókat, onnan tájékozódhattak többek között arról, hogy a világhírű francia színésznő, Sarah Bernhardt éppen Dél-Amerikában turnézott társulatával, megtudhatták, hogy mely sztárszínészek, társulatok szálltak fel a transzatlanti hajókra. A más régiókról szóló hírek ugyanakkor egyértelművé tettek a társadalmi és kulturális különbségeket, és előmozdították a külön nemzet, a „mi itt” és az „ők ott” gondolatát.⁴ Nic Leonhardt a globális kulturális mobilitáson belül azokra a szereplőkre összpontosít, akik a 19. század végén és a 20. század elején az előadó-művészetek és a művészek transznacionális, olykor globális

² A korabeli nemzetközi színészek magyarországi jelenlétével foglalkozó kapcsolattörténeti és sokféle szempontot felvető tanulmányok közül lásd például: Bartha: *Ira Aldridge, Shakespeare és a magyar színházi viszonyok*. 40–45.; Imre: *Surrogation, Mediatization, and Black Representation On- and Offstage: When Ira Aldridge, the African Roscius, Visited Pest-Buda in 1853*. 75–101.; A nemzetközi sztárok karriervizsgálatáról lásd még: Norwood: *Victorian touring actresses: Crossing boundaries and negotiating the cultural landscape*; Baring: *Sarah Bernhardt*; Booth – Stokes – Bassnett: *Three Tragic Actresses. Siddons, Rachel, Ristori*.

³ *Global Theatre Histories* <https://gth.hypotheses.org/>

⁴ Leonhardt: *Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austauschs (1890–1925)*. 14.

forgalmáért feleltek, azt szervezték és irányították: a színháztörténetben eddig marginális szerepet játszó férfi és női színházi ügynökökre, impresz-száriókra, színházi közvetítőkre.

Jelen dolgozat célja, hogy a nemzeti színháztörténeti narratívákat egy olyan tágasabb kutatási összefüggésben vizsgálja, amely kapcsolódik a nemzetközi színháztörténeti diskurzus újabb irányaihoz. Mostani gondolatmenetem egyrészt Pálmay Ilka, a nemzetközi híru magyar színésznő és operettprimadonna külföldi mozgásterének, sikerének nagyságát követi esettanulmányként. Másrészt arra kérdezek rá, hogy Pálmay esetében mi-ként konceptualizálódik a kulturális másság, hogyan reprezentálódik az „idegen” identitás, illetve hazai szemmel hogyan értelmeződik a magyar színpadtól „elpártolt” művésznő többnyelvűsége és kultúráváltása.

2. Pálmay Ilka transznacionális karrierjének rövid áttekintése

Pálmay Ilka német nyelvű színházi pályafutásának előzménye az 1880-as bécsi vendégszereplés a Kolozsvári Nemzeti Színház hatvankét személy-ből álló népszínmű-társulatával. A 19. századi magyar színtársulatok bécsi vendégszereplései közül ez váltotta ki a legnagyobb közönség- és sajtóvisszhangot.⁵ Az egy évvel későbbi tragikus tüzesetről elhíresült Ringtheaterben három estén át tartó fellépések során a bécsi nagyközönség felfigyelt Pálmay Ilkára, a helyi sajtó több helyen név szerint is kiemelte a tehetségét.⁶ Híre futott, hogy meg akarják tartani Bécsben „német” operett-énekesnőnek, ígéretes ajánlatot kapott a bécsi Carl-színház (Carltheater) és a Theater an der Wien igazgatójától egyaránt.⁷

Tíz évvel később Pálmay Bécsbe való visszatérének elsődleges célja az volt, hogy a német nyelvben és a szerepek betanulásában tökéletesíthesse magát, ugyanis szerződést kötött az Amberg-színházzal (későbbi nevén Irving Place Theatre).⁸ Gustav Amberg, a New York-i német nyelvű színház

⁵ Enyedi: *Rivalda nélkül: a határon túli magyar színjátszás kislexikona*. 238.

⁶ N. n.: *Abschied der „Klausenburger”*. *Fräulein Ilka Palmay*. 6.

⁷ N. n.: *Pálmay Ilka asszony*. 1.

⁸ A szerződés egyelőre lappang, de Pálmay a következőket jegyezte fel róla emlékirataiban: legjobb szerepeit kellett volna betanulnia német nyelven, ezért Amberg két hónapra hatvan ezer koronát kínált, miből előlegként húsz ezer koronát fizetett volna ki, a hátralévő negyven ezer koronát pedig egy banknál helyezte volna letétbe. Kinskyne Pálmay: *Emlékirataim*. 119. Forráskritikai szempontból fontos megjegyezni, hogy Pálmay Ilka memoárjainak, személyes visszaemlékezései narratív hitelének megítélése problémás lehet, hiszen ezek a típusú szövegek elsősorban nem dokumentarista pontosságúak, hanem szubjektív, önértelmező narratívák. Ezért e forrástípusok csak más kontrollforrással összevetve tekinthetők megbízhatónak.

igazgatója számos kortárs berlini és bécsi operettet vitt át Európából az Atlanti-óceánon, éppen ezért szenzációnak számított, hogy személyesen kereste fel ajánlatával Pálmay Ilkát Bécsben.⁹ A két hónapos amerikai turné azonban meghiúsult, mivel a megbeszélt előleg nem érkezett meg időben, ez pedig a szerződés felbontását jelentette Pálmay számára.

A színésznőt 1890. augusztus 16-án Ferenc József császár kedvelt nyaralási helyszínére, a zenés színház virágkorát élő Ischlbe hívták, ahol éppen I. Károly román király is tartózkodott.¹⁰ Pálmay az első, aki itt magyar nyelven, német színészekkel játszott, tehát a magyar nyelv került olyan helyzetbe, mint amilyenbe a világnyelvek a nagy európai vagy globális sztárszínészek magyarországi látogatásaikor. Carl Millöcker *Gasparone* című operettjének vegyes nyelvű változata olyan sikert aratott, hogy a társulat virágokkal díszített gőzhajóval érkezett Gmundenbe megismételni az előadást.¹¹ Franz Jauner, a Bécs külvárosában fekvő wienedi színház akkori művezetője tanácsára az addig betanult darabokból három tekintélyes kritika jelenlétében meghallgatásra került sor. Pálmay végül Alexandrine von Schönerer, a wienedi színház igazgató-tulajdonosnője meghívására szerződött el¹² és vált „egyeduralkodó primadonnává”.¹³

1891 nyarán a prágai Deutsches Landestheaterben vendégszereplő Pálmay viharos sikert aratott, egy prágai hírlap tudósítása szerint Carl Millöcker *Der arme Jonathan* (Szegény Jonathan) című darabjának egy jelenetét ötször kellett megismételni, és a művésznő számára komponált betétet, amely Pálmay virtuóz módon táncolt csárdásával végződött, percekig tartó taps követte.¹⁴

A 19. század zenés színháza a korszak egyik legszélesebb körben fogyasztott populáris műfajaként értelmezhető, amely a prózai és a zenés előadások határmezsgyéjén mozgott, és gyakran integrálta a tánc valamely formáját is.¹⁵ Pálmay Ilka színpadi tevékenysége szintén ezen a határterületen helyezkedik el, hiszen fellépései nem sorolhatók be egyértelműen sem a klasszikus prózai dráma, sem az opera, sem pedig a szigorúan értelmezett operett hagyományába. A tanulmány egyik kiinduló hipotézise,

⁹ Leonhardt: i. m. 112.

¹⁰ N. n.: *König Carl vor Rumänien*. 5.

¹¹ Pálmay: *Meine Erlebnisse auf der Bühne und im Leben*. 39.

¹² Kinskyné Pálmay: i. m. 133.

¹³ Rozsnyay: „*Diadalút*”. Pálmay Ilka.

¹⁴ N. n.: *Vom Neuen deutschen Theater*. 5.

¹⁵ Linhardt: *Inszenierung Der Frau – Frau in Der Inszenierung: Operette in Wien Zwischen 1865 Und 1900*. 166.

hogy Pálmay transznacionális mobilitását és művészi sikerét éppen a zenés színházon keresztül, a globális tendenciához közel álló népszínmű- és vaudeville-szerű műfajok, egzotikus színházi formák, megoldások, valamint az ezekhez kapcsolódó zenés keretek tették lehetővé. Nem elhanyagolható tényező továbbá, hogy a szerepek elsajátítása és a közönség befogadása szempontjából is lényeges különbség mutatkozik aközött, hogy a színész egy klasszikus drámát (például Schiller egy művét) vagy egy könnyen értelmezhető, zenei betétekkel gazdagított, populáris darabot adott elő. Ebben a keretben külön figyelmet érdemel a *szubrett* (franciául *soubrette*) szerepkör, amely a *commedia dell'arte* hagyományából ered, majd a vígoperában bontakozott ki, s a 19. századi zenés színpad egyik legmeghatározóbb női típusalakjává vált. A „furfangos, komikus, életvidám, szókimondó, tette kész női karakter” jellemzően a primadonna szobalányaként vagy társalkodónőjeként jelenik meg, és szerepe gyakran a bonyodalmak létrehozásához és feloldásához kapcsolódik.¹⁶ A karaktert virtuóz beszéd- és mozgáskultúra, valamint fejlett ének- és tánctechnika jellemzi, amely tulajdonságok lehetővé teszik a transzkulturális befogadást, így nem meglepő, hogy Pálmay Ilka pályáján e szerepkör különösen hangsúlyos volt, elősegítve színpadi átjárhatóságát és transznacionális mobilitását.

1893 októberében Pálmay felbontotta a bécsi szerződését, és öt hónapra Berlin első nagy városi operaházába, az Unter den Lindenbe szerződötték, fizetése ekkor 30 000 márka,¹⁷ azaz 18 000 forint volt – ez megfeleltethető egy korabeli elsőosztályú német operaénekes fizetésének.¹⁸ A magyar színésznő később a berlini Friedrich-Wilhelmstädtische Theaterben aratta diadalait.

Kinsky Jenő gróf, Pálmay második férje egyre kevésbé támogatta feleségét a vendégzereplésben, és féltékenységből adódóan korlátozni próbálta Pálmayt, akinek azonban színpadi honvágya erősebb volt.¹⁹ Az altenhofi

¹⁶ Katona: *Az operett világa*. 33.

¹⁷ N. n.: *Pálmay Ilka*. 4.

¹⁸ A korabeli színházrendszer egész Európára érvényes fizetési kategóriái a szerepköri elkülönüléssel alapultak. „Az énekeseket Németországban jobban fizetik, mint a drámai színészeket, a férfiakat jobban, mint a nőket. Az operaházakban az I. osztályú színész és színésznő fizetése 6000 márkán mindenesetre felül van és gyakran valóságos abnormális magasságot ér el.” – N. n.: *A színészek gazdasági helyzete Németországban*. 10.

¹⁹ Pálmay Ilka első férje Szigligeti József (1850–1889) volt, a neves magyar drámaíró, Szigligeti Ede fia. 1877-ben kötöttek házasságot Kassán, ekkor Pálmay mindössze 18 éves volt. A Szigligeti Józseffel kötött házasság rövid életűnek bizonyult, mivel a férj alkoholizmusa

kastélyban megteremtett idillt II. Ernő szász-coburg-gothai herceg²⁰ meghívása szakította félbe: azt ajánlotta Pálmaynak, hogy udvari színtársulatával mint vendég lépjen föl néhányszor a Drury Lane-ben, London legrégebbi, 1664 óta működő színházában, amely akkoriban nagy melodramák és pantomimjátékok színhelyeként virágzott.²¹ Pálmay annyira lenyűgözte a társulatot, hogy potenciális vezető szopránnak látták,²² a szász-coburg-gothai herceg a rendkívüli sikerű vendégszereplések nyomán pedig a művészetek és tudományok érdemkeresztjét adományozta Pálmaynak.

1896 elején, a Drury Lane-beli sikerek után a magyar színésznő elfogadta a londoni székhelyű D'Oyly Carte Opera Company három évre szóló, emelkedő fizetéssel járó ajánlatát, amely szerint az első évben harminchat-ezer, a másodikban hatvanezer, a harmadikban hetvenezer forintért²³ játszhat évi tíz hónapon át.²⁴ Gilbert és Sullivan, a korszak neves szerzőpárosa a

és bántalmazó viselkedése ellehetetlenítette az együttélést. A Kinsky Jenő gróf (1859–1939) és Pálmay Ilka közötti konfliktust Juhász István *Ilka* című librettójának harmadik felvonásában írta meg, lásd: Juhász: *Ilka*. 79–89.

²⁰ A művészetkedvelő herceg korábban Bulyovszkyné Szilágyi Lilla (1833–1909), a német nyelvterületet meghódító tragika egyik fontos pártfogója is volt. Péchy: *Hűséges hűtlenek*. 137–145.

²¹ A polgári szellemű Londonban a 18–19. században a bécsi vagy párizsi operához hasonlítható, az udvar által finanszírozott „királyi opera” nem létezett, a színházak sok esetben nem rendelkeztek saját együttesel, egyfajta befogadó színházként működtek. Az 1842-es tavaszi-nyári évadra a londoni Covent Garden színházat német vállalkozó-igazgató vette bérbe, így léphetett fel Pálmayhoz hasonlóan német operatársulattal Schodel Rozália (1811–1854), aki jelentős sikereket ért el többek között a bécsi, berlini, drezdai, hamburgi, müncheni, boroszlói színpadokon. Tallián: *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei*. 228.

²² Seeley: *D'Oyly Carte (Music in Nineteenth-Century Britain)*.

²³ Ahhoz, hogy megállapítsuk, az adott időszakban ezek az összegek mit jelentettek magyar vagy nemzetközi kontextusban, viszonyítási pontként szolgál más színésznők fizetése. A Nemzeti Színházban Blaha Lujza alapfizetése 1898-ban 12 000 forint, Küry Kláráé és Hegyi Arankáé 3000 forint. A királyi operánál Vasquez grófné 21 000 forintot, a Nemzeti Színháznál Jászay Mari 7500 forintot kapott évente. Ezek az összegek majdnem egy miniszter fizetésével érnek fel a korban. (N. n.: *Színészek fizetése*. 7.) A *Fővárosi Lapok* összefoglalója szerint a legtöbb jövedelemmel azok a sztárok dicsekedhetnek, akik hirtelen feltűnnek, impresszáriójuk közbenjár az érdekükben, így egy-egy körút alkalmával ezreket söpörnek be. A rendszeren szerződött amerikai művészek közül Charles Thorne, a Union Square színház tagjának évi jövedelme 44 000 forint. (N. n.: *Az amerikai színészek fizetése*. 833.) Ernst Possart évi jövedelme a berlini Lessing-színháznál 50 000 márka. (N. n.: *Színészek fizetése Németországban*. 5.) Pálmay tehát az amerikai szerződés értelmében tekintélyes vagyonra tett szert, jövedelme a hazai színészekének a többszöröse, és a külföldi művészek keresetét is meghaladja. A korszak színművészetének gazdasági szempontú megközelítéséről lásd Bartha: *A színházi fizetés mint a karrier mutatója. Szentgyörgyi István jövedelmei*.

²⁴ Kinskyné Pálmay: i. m. 174.

Grand Duke című vígopera cselekményszálát Pálmay Ilkára írta: a főszereplő Júlia angol színésznőként egy német színészekből álló társulatba kerül, a megszólalásai német akcentussal vannak megírva, ezzel a bravúrral tehát megoldható az idegennek ható kiejtése. Hogy tanulmányozza az angol nyelvet, és felkészüljön a londoni munkájára, Pálmay néhány hónapig visszavonult férje birtokára. Richard D'Oyly Carte társulatával a Savoy-színházban naponként zsúfolt nézőtér előtt játszott, és előadásaira már három hétre előre eladtak minden jegyet.²⁵ Az említett darab rekordértékű teljesítménynek számított, ugyanis négy hónapig, 1896. március–július között összesen százhetvenöt-ször játszották egymás után.²⁶ A Savoy-színház a Covent Garden-béli Royal Opera House után tekintélyre nézve Anglia második színháza volt. Az előkelő színházban szigorú belső szabályok vonatkoztak a színház tagjaira, nők nem alakíthattak nadrágszerepet, francia operettet sikamlósságuk miatt sohasem adtak elő.²⁷

1896 júliusában Pálmay a *Mikadó*-ban szerepelt, 1897. február–április között a *His Majesty*-ben Felice-t alakította, 1897 májusában *The Yeomen of the Guard*-ban Elsie Maynard szerepében játszott, de egészségi állapotára hivatkozva 1897 júliusában otthagyta a társulatot.²⁸ Időnként próbálták visszacsalogatni a magyar színpadra, ezért elfogadta dr. Márton Miksának, a magyar színpadi szerzők titkárának, színházi és irodalmi ügynökének ajánlatát Krecsányi Ignác budai színtársulatánál. A budapesti közönségnek egykor dédelgetett kedvence esténként ezer korona fellépti díjért lépett színpadra, vendégszereplésére már háromszorosára emelték a helyjegyek árát.

1905-ben a nyári évad során Pálmay fürdővárosokban is fellépett, többek között Franzesbadban, Karlsbadban, Marienbadban, ahol a karrierje szempontjából meghatározó ismeretségeket kötött, és ennek hatására szánta rá magát amerikai utazására. Emlékiratának abban a részében, amelyben az óceán áthajózásának körülményeiről ír, Pálmay beszámol arról is, hogy részt vett egy fedélzeten rendezett hangversenyen. Érkezését azonban – a kor gyakorlatától eltérő módon – nem jelentette be előzetesen, így Heinrich Conried, a Metropolitan és a német színház igazgatója szemrehányással

²⁵ Richard D'Oyly Carte, a Savoy-színház igazgatója (Theateragent, Impresario) feleségével, Helennel együtt menedzselte a D'Oyly Carte Opera Companyt. A londoni mellett egy utazó színtársulatuk is volt, Ausztráliáig is eljutottak, lásd még erről: Traubner: *The savory tradition*.

²⁶ Pálmay *Grand Duke*-beli debütálásáról lásd K. G.: *The new Hungarian prima donna at the Savoy. Madame Palmay in the Grand Duke*. 197–198.

²⁷ Kinskyné Pálmay: i. m. 169–170.

²⁸ Pálmay Ilka levele Heinrich Glücksmannhoz. OSZK Kt. Levelestár, 8. 1897.

fogadta. Azt tanácsolta, hogy menjen vissza Európába, jelentse be hivatalosan az érkezését, majd térjen vissza Amerikába, hogy kellő figyelemmel fogadhasák.²⁹ Ez a tanács azonban többről szólt, mint a hivatalos formások betartásáról: rávilágít a korabeli európai és amerikai színházi világ eltérő működési szokásaira. Európában a híres művészek neve gyakran elegendő volt ahhoz, hogy érdeklődést keltsen. Ezzel szemben az amerikai színházi élet sokkal inkább piacvezérelt volt, és professzionális menedzsmentre épült. A közönség figyelméért folytatott verseny intenzívebb volt, ezért az előadások sikerét nagyban meghatározta a megfelelő promóció. Egy turnézó művész számára létfontosságú volt egy ügynök (ún. „agent in advance”) közbenjárása, aki már hónapokkal az érkezés előtt megszervezte a reklámkampányokat, tárgyalt a színházakkal, és gondoskodott arról, hogy a helyi sajtó is figyelmet szenteljen az eseménynek. Az előzetes bejelentés és a jól időzített reklám hiánya nemcsak a fogadtatást, hanem a jegyeladásokat is kedvezőtlenül befolyásolhatta.³⁰ Conried tehát nem egyszerűen udvariassági kérdést vetett fel, hanem az amerikai kulturális szokásokra hívta fel Pálmay figyelmét, amelyek ismerete nélkül nehéz lett volna sikeresen beilleszkedni az ottani színházi világba. Az eset egyben jól példázza, hogy a nemzetközi karriert építő művészek számára nemcsak a művészi tehetség, hanem a helyi kulturális normákhoz való alkalmazkodás is elengedhetetlen volt.

A *Pesti Napló*nak adott interjújában a New Yorkba való utazásának okát Pálmay egyrészt magánéleti válságával indokolta,³¹ másrészt elsődleges célja volt megismerkedni az amerikai művészi élettel, az ottani színpadi viszonyokkal, valamint új operetteket is akart vásárolni.³² Pálmay eredeti elképzelése szerint tehát nem állt szándékában amerikai színpadokon fellépni, azonban a terepszemle más fordulatot vett. Amerikában egy színházi ügynöknek is bemutatkozott,³³ aki azt tanácsolta, hogy szerződjön el a brooklyni orfeumba. Pálmay azonban ezt az ajánlatot elutasította, helyette

²⁹ „Mert egy nagy művésznőnek nem szabad ide oly szerényen, zajtalanul megérkeznie, mint ahogy ön jött. Ha tehát tényleg játszani akar, forduljon vissza, érkezézzék meg újra, hogy a kellő lármával várhassuk. Az amerikai szellem megköveteli ezt...” Kinskyné Pálmay: i. m. 217.

³⁰ Norwood: *Victorian touring actresses: Crossing boundaries and negotiating the cultural landscape*. 119.

³¹ Mint azt emlékirataiban kifejti, Pálmay közvetlenül amerikai turnéja előtt kezdeményezte házasságának felbontását, férje, gróf Kinsky Jenő kártyajáték iránti szenvedélyére és az ebből fakadó életvitel elviselhetetlenségére hivatkozva. Kinskyné Pálmay: i. m. 207.

³² E.: *Pálmay Ilka Budapesten. Beszélgetés a művésznővel*. 6.

³³ A 19. század végén és a 20. század elején az előadó-művészetek transznacionális, olykor globális forgalmáért feleltek a nemzetközileg aktív színházi közvetítők, ügynökök, impresz-záriók, brókerek. – Leonhardt: i. m.

Condrieddal, a Metropolitan Opera és a New York-i német színház igazgatójával kötött szerződést az Irving Place Theatre-ben adandó *Heißes Blut* (Forró vér) című operettre, amelynek a főszerepét Bécsben is alakította. Itt azonban intrikáknak volt kitéve.³⁴

Második amerikai útja során Pálmay az Amerikai Magyar Színtársulattal lépett fel a New York-i Grand Central Palace termében, az általa választott, nagy sikerű *Nebántsvirág* előadásában. Ez volt az első magyar nyelvű fellépése amerikai színpadon, ráadásul befutott dívaként erkölcsileg és anyagilag egyaránt nagyot lendíthetett a kezdet nehézségeivel küszködő színtársulaton.³⁵ Művészi kíváncsisága és intenzív interkulturális érdeklődése nyilvánul meg abban, hogy itt ismerkedett meg Sada Yakkóval, a híres kínai színésznővel, és a zsidó színházba is ellátogatott. Transznacionális sikereire s az általa alakított színészi habitusára egyaránt rávilágít, hogy már egészen korán rádióban, majd filmes szerepben is kipróbálta magát, gróf Sascha Kolowratnak, az osztrák filmipar alapítójának, filmproducerének két filmjében is szerepelt, illetve saját vállalkozóként is készített filmet.³⁶

3. Kulturális másság, nyelvváltás

A korabeli német és angol nyelvű kritikai visszhang sok esetben segít visszafejteni, hogy milyen elvárásokat támasztottak Pálmayval mint jövevény vendégművésszel szemben, miként zajlott a külföldi fogadtatása, és milyen mértékű sikerre tett szert valójában. Ebben a fejezetben egyfelől azt kívánom bemutatni, hogy milyen módon artikulálódott Pálmay etnikai hovatartozása, kelet-európaisága, idegenségét hogyan értelmezték a

³⁴ Az érvényesülés körülményeinek nehézségeit illetően lásd Kinskyne Pálmay: i. m. 222–223.

³⁵ Gajdó: i. m. 328.

³⁶ A *Primadonna* (1914) című filmszkeccsének főszerepe, illetve a *Madame Satan, Das Teufelsweib* (A sátánnő) (1915) című osztrák filmben való alakítása is azt példázza, hogy Pálmay sikeresen alkalmazkodott a nemzetközi filmes színtérhez is. Külföldi filmes szakemberekkel való együttműködése, valamint a moziszskeccs több nyelven való terjesztésének szándéka is azt jelzi, hogy már nagyon korán felismerte a film nemzetközi piacának jelentőségét. Noha minden bizonnyal nyoma veszett mindkét filmnek, a *Primadonnáról* fennmaradt egyik legfontosabb tárgyi emlék a filmplakáton kívül az Uránia Színházbeli bemutatóra készült szórólap, lásd: OSZK Kt. Levelestár Pálmay Ilkával kapcsolatos kisebb kézirat és nyomtatványok, 2. Pálmay Ilka: „Primadonna” c. film tájékoztatója. *A sátánnőről* készült első filmplakátot a Kinematographische Rundschau közölte – N. n.: *Das Teufelsweib*. 34–35. Pálmay filmes karrierjéről lásd még korábbi tanulmányomat: Jakob: *Die grenzüberschreitenden/transnationalen Erfolge der Schauspielerin und Operettenprimadonna Ilka Pálmay*. 193–207.

német és angol kritikusok, valamint hazai szemmel miként közelítették meg a nyelv- és kultúráváltás megvalósulását. Másfelől azt vizsgálom, hogy Pálmay milyen stratégiákkal próbálta fenntartani a hírnevét úgy hazai, mint nemzetközi szinten.

A már befutott színésznőként és operettprimadonnaként érkező Pálmay bécsi fellépései szenzációszámba mentek, ezért rendkívül nyereségesek voltak. A *Wiener Zeitung* 1890-ben egyenesen a Theater an der Wien színház kasszasikerének (Cassenmagnet) nevezte, azzal a kiegészítéssel, hogy az ügynökség joggal lehet büszke arra, hogy egy ilyen isteni tehetséget megnyert a bécsi színháznak és a közönségnek.³⁷ A *Der Humorist* színikritikusa szerint Pálmay Ilka színházban végzett művészi tevékenysége óta a bécsiek kegyét és szimpátiáját olyannyira elnyerte, hogy 1892-ben már az intézmény fő attrakciójaként lehet rá tekinteni.³⁸ Egyes kritikusok egészen megdöbbentőnek találták azt a játékos könnyedséget, amellyel Pálmay a magyar színházból a német színházba való nehéz átmenetet megvalósította.³⁹ Bécsi debütálását követően Pálmay nevéhez a pikantériát, a finom humort, a kifinomult megjelenést, a szenzációs toalettet, az elragadó kisugárzást társítják.⁴⁰ Helyenként ugyanakkor rosszallják, hogy idegenek játszanak a német színpadon: „Francia darabok magyar színészekkel. Brávó, német népszínház!” – kommentálják iróniával.⁴¹

Pálmay sajátos kiejtését⁴² rendszerint – akárcsak a néhány évtizeddel korábban a német színpadot meghódító Bulyovszkyné Szilágyi Lilla

³⁷ A német nyelvű szövegekből származó idézeteket saját fordításban közlöm. Fontosnak tartom eredeti nyelven is közölni a szövegrészeket, mivel árnyalhatják a jelentést. „Unsere Agentur ist mit Recht stolz darauf, diesen Cassenmagnet dem Wiedner Theater und ein solch' gottbegnadetes Talent dem Wiener Publicum verschafft zu haben.” – N. n.: *Ilka Palmay*. 18.

³⁸ „Palmay Ilka hat sich seit ihrer künstlerischen Thätigkeit am Theater an der Wien die Gunst und Sympathie der Wiener in einem solchen Maße zu erwerben gewußt, daß sie ganz entschieden als die Hauptattraction dieses Kunstinstitutes bezeichnet werden kann.” – N. n.: *Pálmay Ilka in ihrer jüngsten Glanzleistung*. 2.

³⁹ „Es ist geradezu erstaunlich, mit welch spielender Leichtigkeit Frau Palmay den schwierigen Uebergang vom ungarischen zum deutschen Theater bewerkstelligte.” – N. n.: *Ilka Palmay*. 18.

⁴⁰ Linhardt: i. m. 272.

⁴¹ „Französische Stücke mit magyarischen Schauspielern. Bravo, Deutsches Volkstheater!” – N. n.: *Neue Einfuhr ungarischer Schauspielerinnen*. 4.

⁴² Megjegyzendő, hogy pályafutása elején kiejtését illetően ugyancsak megjegyzésekre ütközött Pálmay, ugyanis mint tősgyökeres felvidéki lány, kassai születésűként enyhén tótos akcentussal beszélt a magyar nyelvet. – Pálmay: *Meine Erlebnisse auf der Bühne und im Leben*. 11.

esetében⁴³ – vonzeróként, egzotikumként érzékelik a kritikusok: „A művésznőnek még az apró hibái és nyelvi kiegyensúlyozatlanságai is előnnyé váltak, és a könnyed magyar éneklés, a széles »O« és a lágy »L«-ek új, különös vonzerőt kölcsönöztek előadó-művészetének.”⁴⁴ Más helyen az olvasható, hogy noha erősen magyaros ízzel beszél németül, ez egyáltalán nem zavaró, épp ellenkezőleg, növeli az adott szerep varázsát. A *Wiener Zeitung* a sikeres Nitouche-alakítás kapcsán megjegyzi: „Pálmay asszony tudja, hogy az ő specialitása – egy kis operettdíva pikantériája –, milyen erőt gyakorol a férfiak világára, még ott is, ahol nem teljesen értik, amit mond, és még kevésbé, amit énekel. Igen, ma már talán az ő transzlajtániai németje vonzerőt jelent, amivel Bécsset megnyerheti; hogy ez mindig így marad-e, az nagyon is kérdéses.”⁴⁵ A kritikus meglátása szerint kérdéses, hogy Pálmay németje egy másik szerepben, egy német színdarabban nem fog-e zavaróan hatni, mégis a nyelvcsapás és a kétnyelvűség megvalósításának sikerességét, mi több, a teljes beilleszkedést jósolja: „Pálmay asszony egy éve gyakorolja a német nyelvet, és nagy előlépéseket tett. Nem kétséges, hogy tehetsége hamarosan felülkerekedik minden nyelvi hiányosságán, és az évek során teljesen németesedni fog.”⁴⁶ Krúdy Gyula Pálmay Ilkáról írt regényes történetében⁴⁷ szintén azt a tényt erősíti, hogy a németek nem tekintették

⁴³ Bulyovszkyné pályáján keresztül a 19. századi magyar színházi normák és a női művészi önérvényesítés konfliktusait elemezte: Bartha: *Bulyovszkyné Szilágyi Lilla és a magyar színházi diskurzus*. Bulyovszkyné német karriertörténetéről lásd még: Jakab: *Lilla von Bulyovszky – die erfolgreichste ‚deutsche‘ Schauspielerin ungarischer Herkunft des 19. Jahrhunderts. Das Image der intellektuellen Schauspielerin als neue Marke*.

⁴⁴ „Sogar die kleinen Fehler und sprachlichen Unausgeglichenheiten der Künstlerin wendeten sich zu Vorzügen, und das leichte magyarische Singulieren, die breiten »O«- und weichen »L«-Bildungen der Sprechweise verliehen ihrer Darstellungskunst einen neuen, fremdartigen Anreiz.” – H. O.: *Theater an der Wien*. 40.

⁴⁵ „Frau Palmay kennt die Macht, welche ihre Specialität,- die Pikanterie einer kleinen Operetten-Diva, auf die Männerwelt ausübt, selbst dort, wo man nicht recht versteht, was sie sagt und noch weniger, was sie singt. Ja heute ist ihr transleithanisches Deutsch vielleicht ein Reiz mehr, um in Wien zu gefallen; ob das aber immer so bleiben wird, ist sehr die Frage.” – N. n.: *Theater and der Wien*. 3–4.

⁴⁶ „Sie spricht das Deutsche mit starkem ungarischen Anklang, welcher Fehler jedoch in dieser Rolle gar nicht stört, im Gegentheil den Reiz derselbe erhöht; unwillkürlich muss man sich aber, ob ihr Deutsch in einer anderen Rolle, in einem deutschen Stück nicht störend wirken wird. Seit einem Jahre erst soll Frau Palmay die deutsche Sprache üben und habe dabei große Fortschritte gemacht, es ist nicht zu zweifeln, daß ihr Talent bald alle sprachlichen Mängel bemeistern und über Jahr und Tag sie vollständig germanisiren wird.” – A.: *Theater and der Wien*. 5.

⁴⁷ Krúdyhoz írt levelében Pálmay nehezményezi, hogy az író a regényt úgy fejezte be, hogy érdekes epizódok maradtak ki belőle, s csakugyan feltűnően hiányzik az amerikai időszak. Pálmay Ilka levele Krúdy Gyulához, 1926. április. OSZK Kt. Levelestár. 2.

hibának a primadonna kezdetben feltűnően sajátos akcentusát, illetve kiemeli a Pálmay által gyakorolt művészeti habitus nyelvtől is függetlenedő, tehát globális-univerzális jellegét, a nonverbális kommunikáció eszközeinek, a mimikai kódoknak a kifinomult használatát, ami elősegítette a befogadást a közönség részéről: „Az ének és a tánc minden nyelven egyforma, de az egész világon, még madárnyelven is megérteni azt a mosolygást, amelyet Ilkánk küld szét a színházban, amikor a színpadon megjelent. Ezt a bűbajos mosolyt megértették volna Kokinkínában is, hát még Bécsben, ahol az operettnek a legnagyobb műértői laktak!”⁴⁸ A Savoy-színházbeli debütálás sikerességének jelentős része a londoni *Today* megállapítása szerint szintén a primadonna tiszta, gazdag, dallamos, és erőteljes, de közben gyengéd hangjának, kifinomult éneklésének köszönhető, amelynek báját még az enyhe akcentusa sem tudta csökkenteni.⁴⁹

Emlékiratában Pálmay a hatékony nyelvszajátításának kulisszatitkai-iba is bepillantást enged. Német anyanyelvű mestertől tanult, egyszerre gyakorolta nemcsak az énekszöveget, hanem a prózát is. Pályájának egyik legnagyobb kihívását mégiscsak a Gilbert–Sullivan szerzőpáros által írt szerep intenzív betanulása jelentette: az angol társalkodó „aláhúzott minden szótagot, amely magasabb hangsúlyt kívánt, így tanultam én szótagról szótagra a szerepemet. Hajnali négytől reggeli nyolcig kívülről tanultam. Tíz órakor már fölmondtam azt, amit akkor reggel betanultam. Ebéd után írtam és hangosan olvastam. Mondhatom, hogy egy tortúra volt, sokszor elájultam a kimerültségtől.”⁵⁰ Saját bevallása szerint nyelvérzékének és a töretlen ambíciójának tulajdonítható a többnyelvűség sikeres megvalósulása: „Azt mondják az emberek, hogy nekem külön tehetségem volt az idegen nyelvek elsajátításához. Igaz, hogy volt. De ha nem tanultam volna olyan vasszorgalommal éppúgy a német nyelvet, mint az angolt, és nem vettem volna rá magamat minden energiámmal, sohasem sajátítottam volna el annyira az angol és német nyelvet, hogy dicsőséget arathattam volna Bécsben és Berlinben németül, Londonban pedig, Anglia egyik legelső színpadán angol szerepben.”⁵¹ Megkettőzött erőfeszítéssel tanulta az angol nyelvet és szerepét, különösen az jelentett kihívást számára, hogy estéről estére sűgő nélkül kellett idegen nyelven vezető szerepet játszania, holott odahaza a sűgő megbecsült szerepkörnek számított. Fogyókúrának is alá kellett vetnie

⁴⁸ Krúdy: *Primadonna. Regényes történet Pálmay Ilkáról, aki meghódította a világot.* 128.

⁴⁹ K. G.: *The new Hungarian prima donna at the Savoy.* 197–198.

⁵⁰ Kinskyné Pálmay: i. m. 170.

⁵¹ Uo. 177.

magát a londoni szerepek érdekében – ez egy újfajta testpolitikát jelent, amit magyar közegből ebben a formában nem ismerünk a korszakban, s jól érzékeltetheti, hogy a közeg- és kultúraváltás milyen eltérő színházi ideáloknak tette ki a transznacionális karriert befutó színészeket.

Heinrich Glücksmann-nal, emlékirata német fordítójával 1899–1940 között folytatott levelezéseiben Pálmay szerződési lehetőségekről, színpadi fogadtatásáról adott hírt, a fordítás előrehaladtáról egyeztetett. A szakmabeli barát számos jelentős osztrák napilap (*Neue Freie Presse*, *Wiener Allgemeine Zeitung*, *Neue Wiener Tagblatt*) munkatársa volt, ezért a Pálmayról való német nyelvű tudósításokban is fontos szerepet játszott, s nemritkán a primadonna kérésére harangozta be az egyes vendégszereplési helyszíneket, vagy róla szóló német kritikákat postázott a fogadtatását folyamatosan figyelemmel kísérő Pálmaynak. Egyik Glücksmannhoz címzett levelében Pálmay a Drury Lane-béli sikereiről, a *Der Vogelhändler* (Madarász) című vígoperáról szóló angol nyelvű újságkivágásokat is küldött, ez pedig arra enged következtetni, hogy a művész nő nagyfokú figyelemmel követte és tudatosan dokumentálta, archiválta a magáról szóló kritikákat. Az aláhúzott részek láthatóvá teszik, hogy mit érzett fontosnak egy-egy öt említő bírálatból. Az angolok egyszerre ismerik el színművészi tehetségét és énekhangját: „De az opera legjobb – a színészi játékot és az éneklést együttesen ötvöző – része Christel szerepe, és a művész nő, aki az egyik bécsi színházat hagyta ott, hogy a Drury Lane-ben játszhasson, a szubrett-vonal *csodája* – csinos és pikáns, ügyes színésznő és elbűvölő énekesnő.”⁵²

Pálmay etnikai hovatartozása olykor elmosódik, már nem feltétlenül magyar, sokkal inkább a német nyelvű sikertörténet keretezi át az imázsát, és ez visszaköszön beszédes nevének a külföldi sajtó által előszeretettel használt németesített változatából: „A pálmát viszont Ilka von Pálmay asszony érdemli. Érezhetően elragadtatott mindenkit a királyi páholyban, a sugárzó Coburg hercegétől a mosolygó Louise hercegnőig. Szőke hajjú, kék szemű, csupa báj ez a karcsú, fiatal osztrák szoprán, aki komikus színésznőnek és énekesnőnek egyaránt jó, *azonnal rabul ejtette a színházat, és róla fog beszélni a város.*”⁵³

⁵² “But the best part in the opera – combining acting and singing together – is that of Christel, and the artist, who has left one of the Vienna theaters in order to play at Drury Lane, is a *marvel* in the soubrette line – pretty and piquant, a clever actress and a charming singer.” – Pálmay Ilka levele Heinrich Glücksmannhoz. OSZK Kt Levelestár, 6. újságkivágás.

⁵³ “But the palm must be given to Frau Ilka von Pálmay. She palpably delighted everyone in the royal box, from the beaming Duke of Coburg to the smiling Princess Louise. Fair-haired and blue-eyed, and full of fascination this slender young Austrian soprano, equally good as a comic actress and a sweet singer, took the house *captive at once, and will be the talk of town.*” – Uo.

Nyelvek és színpadok között átjáró operettprimadonnaként elkerülhetetlen, hogy Pálmayt nagy nemzetközi mintákkal állítsák párhuzamba. A német sajtóban gyakran „magyar Judic” vagy „bécsi Judic”-ként emlegetik, azaz Anna Judichoz, a szintén transznacionális karriert befutó, a francia zenés színházat képviselő sztárszínészhez, énekeshez hasonlítják.⁵⁴ Mások brit sztárszínésznők, énekesnők követőjét látják benne: „Képzeld el Florence St. Johnt és Lottie Venne-t egybeolvasztva, egy csipetnyi korábbi Nellie Farrennel, és máris elképzeld, hogy milyen ő.”⁵⁵

4. A transznacionalitás megítélése, fogadtatása

A transznacionális művészi szerep imagológiai és érzelmi szempontból is leterhelt, ugyanis Pálmay könnyen stigmatizálódik úgy nemzetközi, mint hazai oldalról, s ez érzékletesen mutatja, hogy mennyire nem kontinuumként, hanem a társadalmi, nyelvi, kulturális egyenlőtlenségek terepeként kezelhető a transznacionális színészet terepe. Pálmay egyszerre végletesen ünnepezt, ugyanakkor renegátnak, idegennek minősülhet. Két szélsőséges táborot eredményez ez a jelenség. A „pálmaystákat”⁵⁶ és az ellenrajongókat, a spektrum két végét az erős elfogultságtól a gyűlöletig, befogadástól a kizárásig terjedő indulatok jellemzik.

A Pálmayról sokat csevegő, könnyed zszurnalista nyelv és a hazai közönség dédelgetve, becézve az „aranyos”, az „isten” Ilkának nevezte őt mint egyik legünnepelebb kedvencét. Pálmay visszaemlékezéseiből ugyanakkor fény derül az irigyek ellentáboraként létrejött, a rajongást mintegy intézményesítő Pálmay-klubra,⁵⁷ amelynek fő tagjai közé Wolfner báró, Strelisky Sándor művészfotográfus, a pénzügyi ifjúság elítjének képviselői tartoztak,

⁵⁴ H. O.: Theater and der Wien. 15.

⁵⁵ “In particularizing, let me give first honour to Fraulein Palmay (the Countess Kinsky), who played and sang Christel. Imagine a Florence St. John and Lottie Venne thrown into one, with a dash of the earlier Nellie Farren, and you can conceive what she is like.” – Pálmay Ilka levele Heinrich Glücksmannhoz. OSZK Kt. Levelestár, 6. újságkivágás. A fenti idézetben említett nevek a 19. század végi angol színjátszás meghatározó női alakjait jelölik, akik elsősorban vígjátéki és zenés műfajokban arattak sikereket: Florence St. John lírai szopránként operett- és comic opera szerepekben tűnt ki, Lottie Venne a bohózat és a vígjáték karakteres, élénk stílusú színésznője volt, míg Nellie Farren elsősorban a burleszk műfajának ikonikus „principal boy” szerepeiben vált ismertté energikus, fiús megjelenésével és komikus tehetségével.

⁵⁶ N. n.: *A magyar színtársulat bucsuelőadása Bécsben*.

⁵⁷ A Pálmay-klub létrejöttét és fennállásának idejét homály fedi, az elnevezést lásd Pálmay: *Élményeim a színpadon és az életben*. 7. Hasonló jelenség tapasztalható a német színpadon szintén nagy sikereket elért Küry Klára esetében is. – N. n.: Küry Klára Bécsben. 14.

és elsődleges feladatuk az volt, hogy a színházi esteken lelkes ovációkkal támogassák, üdvrivalgásba törjenek ki, egyfajta klakk-ként (tapsoncokként, bértapsolókként)⁵⁸ viharos tapsal ünnepeljék az „isteni Ilkát”, ahogy ebben a körben gyakran becézték. A rajongói csoportosulások másik példája a Népszínház két csillaga, Pálmay Ilka és Hegyi Aranka körül külön-külön kialakult pártok intenzív érzelmi jelenléte: azokon az operettesteken, amikor mind a ketten játszottak, a nézőtérben ülő férfiak gomblyukvirágairól meg lehetett állapítani, hogy ki Pálmay-párti és ki Hegyi-párti.⁵⁹

Az amerikai turnét megelőző búcsúfellépéskor különösen megmutatkozik a hazai közönségnek a nemzetközi hírvő díva iránti elfogultsága, rajongása: „Az operett-kultusz, mely egész Európában uralkodik, ma érte el tetőpontját Magyarországon. Az operett leghivatottabb magyar képviselőjétől, Pálmay Ilkától, a népszínház közönsége oly lelkes ünneplések közt búcsúzott el, mintha a kiváló művésznő azért menne Amerikába, hogy elfoglalja az Egyesült Államok elnöki székét. (...) A darab végén Pálmay Ilka még egy beszótt kuplét énekelt, melyben összes szerepeit föl sorolja, megígéri, hogy vissza fog térni Amerikából. Taps, számos kihívás, azután pedig a közönség lassan kivonult. De nem távozott el a színház tájékaról. Több száz ember, leginkább az egyetemi ifjúság köréből, a színház hátulsó kapujánál foglalt állást, merre a színészek szoktak távozni. Óriási tolongás volt, mindenki a kapuhoz akart férközni. Mikor Pálmay megjelent, oly éljen zaj támadt, hogy a sarki lovasrendőrök odarúgtattak.”⁶⁰

A kétnyelvűség, a nyelv- és kultúraváltás különösen hazai oldalról nézve érzékeny téma. Ennek egyik releváns példája, amikor a kolozsvári színház 1890-ben díszelőadással készül megünnepelni a bécsi vendégszereplés tizedik évfordulóját, amelyre Pálmay Ilkát is meghívják, aki akkorra már a wieneni színház operett-énekesnője. A hír városszerzte erős ellenszenvet keltett, egyesek a kiutasítással fenyegetőznek: „Ha színpadra merik lép tetni Kolozsvárott, botránnyal fognak provokálni. Mi ki fogjuk füttyülni az igazgatóságot és Pálmay Ilkát.” A magyar színpadtól való „elpártolásával” szembeni neheztelés odáig fokozódott, hogy a cikk szerzője szerint az operettprimadonna ellen „nagy tüntetések történnének, annyira elvesztette a közönség rokonszenvét németté fordulása által”.⁶¹

⁵⁸ Lásd T. Szabó: „*Kritikai komolysággal tapsol*”. Gyulai Pál, a színházi kihívások és a színházi hivatásosodás fordulata.

⁵⁹ T. I.: *A primadonna farsangi tréfája*. 7.

⁶⁰ N. n.: *Pálmay Ilka búcsúja*. 3.

⁶¹ N. n.: *Mi készül Kolozsvárott?* 5.

A magyar művészek emigrációjának jelenségét több helyen is taglalja a korabeli magyar sajtó, Pálmayt együtt említve más olyan színésznőkkel, énekesnőkkel, akik a pályájuk egy adott szakaszában külföldi színpadokon kamatoztatták a tehetségüket: „Szűk a pikáns, érdekes primadonnának a tágabb haza, ambícióját nem elégitik ki a bécsi színpadok és mert a művész hazája a nagy világ, elmegy messze távol országba, idegen ég alatt, idegen nyelven keresni hírt és aratni babérokat. Elmegy, mint elment régebben a híres tragika, Bulyovszkyné, a felejthetetlen Benza Ida, mint újabban Fáy Szeréna és az ő vetélytársa Kopácsy Juliska.”⁶²

„Nem első, nem utolsó példa rá, hogy hazai művészeink, művésznőink a külföldre mennek boldogulni. Az operai szakmában ez természetes, mert a mi operánknak csak ímmel-ámmal kell a hazai. Előbb külföldre kell mennie a magyar tehetségnek, hogy itthon kelete legyen. Ez a szerencsétlen változás már nem egy művésznőnk és művésznőnkbe került, akit a külföld méltányolt akkor, a midőn a mi dicsőséges operánknak nem kellett – és sok százezer forintunkba is, mikor a külföldön hírnévre szert tevő művészt vagy művésznőt aranyosóval kellett visszacsalogatni, haza, ahová pályája kezdetén olcsón és szívesen szerződött volna. A népszínmű és operette díváinak illetén kivándorlására azonban igen kevés példa van, az állandó kitelepülésre Pálmay Ilka az első. Itt hagyott bennünket, elment Bécsbe, tetszett, elment Berlinbe, tetszett, egy szóval: ott ragadt, a népszínház igazgatója pedig vakarhatta a fejét, hogy mit csináljon? honnét? miképpen pótolja az »isteni Ilkát«? Példáját azóta többen is követték – legutóbb Küry Klára, kinek berlini sikereiről csak a minap olvastunk.”⁶³

Ebben a fenti diskurzusban tehát Pálmay maga is követendő példa lesz, ő a „nemzetközi”, a „külföldi” sztárszínész, akit színészek sokasága irigyel, s akit mintaként tüntetnek fel Küry Klára transznacionális karrierválasztása esetében. Ugyanakkor a magyar közönség által is ismert korabeli nagy transznacionális sztárszínésznő helyzetéhez képest helyezik el Pálmay kihívást jelentő karrierváltását: „Pálmay Ilkát a londoniak még névről is alig ismerték, és neki sokkal nagyobb feladat volt a publikumát egy csapásra meghódítani, mint Sarahnak, vagy Duse-nek, kiknek már meg volt a világhíre.”⁶⁴

A *Die Bombe* nevű bécsi hetilap Ábrányi Kornél magyar országgyűlésen elhangzott beszédéből a következőket idézi: „Nincs olyan hivatal,

⁶² D'Artagnan: *A diva pályafutása*. 3.

⁶³ N. n.: *Kinskyné-Pálmay Ilka*. 429–430.

⁶⁴ Fellow: *A season*. 5.

nincs olyan hatóság, nincs olyan minisztérium, amely megakadályozhatta volna, hogy ilyen csapás érje hazánkat? Miért nincs olyan miniszterünk, aki megakadályozná hazai exportját? Ezért kérem, hogy azonnal üljön össze egy bizottság, amely egy ilyen minisztérium felállításáról dönt, és egyúttal felhatalmazást ad neki arra, hogy a szerződést, amely Pálmay Ilkát a Theater an der Wienhez köti, visszavonja.”⁶⁵ A magyar színházi élet és sajtódiskurzus egy része Pálmay karierváltását veszteségélményként éli meg, esetenként valóságos versenyhelyzet alakul ki, hogy kinek sikerül megnyernie és megtartania az operettprimadonnát. A cikk szerzőjének az elhangzottak kapcsán való reflexiója egyértelművé teszi, hogy a németek magukénak érzik, s közben mintegy a nemzeti kulturális tulajdon szótárával kommentálják a helyzetet; az lesz a tét, hogy „kié” Pálmay Ilka. A transznacionális színészet korabeli megítélésének szótárában ugyanis minden jel szerint a huzamosabban külföldön tartózkodó magyar színészről esetében hangsúlyosan merül fel, hogy melyik nemzeti színészetnek a szerves része, „kié” is ő: „Hiába a magyar képviselőnk kiváló beszélője, Pálmay Ilka, aki már úgy beszél németül, ahogy magyarul, a miénk lesz és marad” – jelenti ki a német sajtó.⁶⁶

A transznacionális színészetből fakadó nyelvváltás, kulturális határátlépés tehát igen szélsőséges érzelmek terepe, hiszen egyszerre nagyítja fel a rajongást és vált ki intenzív stigmatizálást, tehát mintegy kitágítja a művészhez való viszonyulás skáláját.

4.1. Személyes márka, a nyilvánosság keresése

Beszédes, hogy Pálmay a hírnevét és a közönség kíváncsiságát szimultán igyekszik fenntartani úgy külföldön, mint hazájában. Ennek egyik eszköze, hogy a hazai közönséget időről időre biztosítja a honszeretete felől, sőt arra tesz kísérletet, hogy egy időben mutassa fel a különféle nyelvű és kultúrájú

⁶⁵ „Gibt es kein Amt, keine Behörde, kein Ministerium, das solch 'einen Schlag für unser Land hätte verhüten können? Warum besitzen wir nicht einen Minister der Künste, der die Ausfuhr unserer heimischen Schütze verwehrt? Ich beantrage daher: Es trete sofort ein Ausschuß zusammen, welcher die Creirung eines solchen Ministeriums beschließt und diesem zugleich die Vollmacht erteilt, den Vertrag, der Palmay Ilka an das Theater an der Wien bindet, rückgängig zu machen.” – N. n.: *Ilka Pálmay*. 2.

⁶⁶ „Trotz dieser ausgezeichneten Rede des ungarischen Abgeordneten wird Ilka Palmay, die heute bereits so gut deutsch spricht, wie man sie ungarisch verstand, die Unsere werden und bleiben. Das Theater an der Wien wird die berühmte Soubrette als Ofterei dem Wiener Publicum schenken.” – Uo.

közönséghez való intenzív ragaszkodását: „Szívben jó magyar maradtam és biztosíthatom honfitársaimat, hogy Bécsset és Budapestet egyszerre is lehet szeretni és mindkettőhöz lehet hűnek maradni. Éljen Budapest! Hoch Wien!”⁶⁷

Bulyovszkyné Szilágyi Lillához hasonlóan Pálmay is tudatosan építi többnyelvű karrierjét intellektuális arcélú művésznőként is.⁶⁸ A bikulturalitás elfogadtatásának, a stigmatizálás kikerülésének az egyik stratégiájaként olvasható ennek a fajta arcélnak a kimunkálása, amelynek része, hogy állandóan értelmezi magát, korigálja mindazt, ahogyan látják, igazítja ahhoz, ahogyan szeretné, hogy lássák, azaz mintegy befolyásolja a bikulturalitáshoz kapcsolódó intenzív érzelmi viszonyulást. Emlékiratainak *Meine Erinnerungen* című német nyelvű fordítása 1911-ben, a magyar változathoz képest egy évvel korábban jelenik meg – ebből arra is következtethetünk, hogy tudatosan kívánt külföldi olvasóközönséget is teremteni, elősegítve a közismertté válását, a színpadi karrierjét, a nemzetközi érvényesülését. *Fájó szívből* (1884) című verseskötetének híre német nyelvterületre is eljut, és a sajtó néhány versfordítást is közöl belőle: „Pálmay asszony már Bécsben is olyan népszerűvé vált a színpadi sikerei révén, mint hazájában. Ezért még érdekesebb lehet a közönség számára megismerni a kiváló művésznőt egy eddig ismeretlen oldalról is.”⁶⁹

Pálmay művészneve piacosodott, márkánévként is jelen volt: kalapok, esernyők, köntösök, szépségápolási termékek viselték a nevét, és egy francia gyár pezsgőjének egyik fajtáját szintén a primadonnáról nevezte el.⁷⁰ Nem csupán a tárgyi divatot határozta meg Pálmay reklámértékű neve, hanem feljegyzéséből az is kiderül, hogy a magyaros német kiejtése közkedvelt volt egész Ausztriában, azaz mintegy viselkedésbeli, habitusbeli divatot teremtett, amikor számos szubrett őt utánozta.⁷¹ T. Szabó Levente a magyar irodalmi-színházi filantropkapitalizmus kezdeteiről írt tanulmányában arra hívta fel a figyelmet, hogy a hírnév számos helyzetben a filantrópián

⁶⁷ N. n.: *Pálmay Ilka német cikke*. 7.

⁶⁸ Bulyovszkyné írónői szerepéről lásd: Bartha: *Újraélesztett színház: A színész írónő és író színésznő éneje*.

⁶⁹ „Frau Palmay ist in Wien durch ihre Bühnenerfolge bereits ebenso populär geworden, wie sie es in ihrem engeren Vaterlande ist. Umsomehr dürfte es das cisleithanische Publicum interessiren, die treffliche Künstlerin von einer Seite kennen zu lernen, von der man sie bisher hier noch nicht gekannt hat. Wer könnte auch ahnen, daß in der übermuthigen Mam’zelle Nitouche tief drinnen eine Lyrikerin steckt!” – N. n.: *Gedichte von Frau Ilka Pálmay*. 282.

⁷⁰ N. n.: *Ilka Pálmay*. 2.

⁷¹ Kinskyné Pálmay: i. m. 147.

keresztül válik problémamentesen megélhetővé és átfordíthatóvá szerénységgé, szakmai alázattá komolysággá. Éppen ezért válik a hírnév a filantropiától elválaszthatatlanná, hiszen a filantropia erősíti a hírnevet, a hírnév pedig a filantropia sikerét.⁷² Chris Rojek nyomán a celantrópia fogalmával leírható jelenséget – amikor a hírességek egy karitatív cél márkájává válnak – T. Szabó számos nemzetközi színész példáján keresztül értelmezi. A jótékonyág irodalmi-művészeti piaca az 1880-as évektől már bejáratott mintának, a vendégszereplések kötelező velejárójának számít, s olyan világhírű művészek élnek vele, mint az afroamerikai Ira Aldridge, a svéd Jenny Lind vagy a spanyol származású Maria Malibran és Adelina Patti opera-énekesnők. A transznacionális karriert befutó magyar színésznők közül celantróp arcélülként tűnik fel Bulyovszkyné, elsősorban a számos alapítvány kezdeményezésével,⁷³ s maga Pálmay is tudatosan celantrópként építette fel a karrierjét. Ennek egyik leglátványosabb esete az 1896-os millenniumi Pálmay-ünnepség, ahol hírnevét filantróp eseményként kamatoztatta.⁷⁴

Pálmay bátor kalandozó, nemcsak az operettszerepeiben, hanem a színpad világán túl is felhívta magára a figyelmet.⁷⁵ Az önreklámozás egy másik kiemelkedő momentuma a léghajós kirándulása. Silberer saját készítésű léghajójának első női utasa az önéletírásában a következőképp összegzi a szenzációt keltő esemény hírnevére gyakorolt hatását: „A repülés meghatározó hatással volt a karrieremre is. Hiszen csak ekkor váltam hangsúlyosan igazi nagy dívává, akiről beszélnek, akár jót, akár rosszat, akiről írnak, legyen az elmarasztaló vagy dicsérő, aki nélkül nem képzelhető el sem beszélgetés, sem színházi rovat. Sikerült elérnem, hogy az emberek figyelme rám és ellenem irányuljon, hogy egekig emeljenek és minden lépésemet kövessék, hogy sértésszenek és utánozzanak – egyszerűen a népszerűséget!”⁷⁶

⁷² T. Szabó: *A magyar irodalmi-színházi filantropkapitalizmus kezdetei a 19. század közepén*. 120.

⁷³ Bulyovszkyné többek között a Kisfaludy Társaságnak és a Petőfi Társaságnak is pénzt adományoz költői pályázatokra, a külföldi időszak során szerzett tekintélyes vagyonának egy részét árvaházak létesítésére fordítja, Kolozsvárnak adományozza két pesti házát. – N. n.: *Bulyovszky Lilla alapítványai*. 7. A magyar színészek adományozási szokásaira vonatkozó kutatás legújabb eredményeit lásd: Bartha: *Szociálisan érzékeny, adakozó színésznő*.

⁷⁴ A nagyszabású Pálmay-ünnepről lásd T. Szabó: *A magyar irodalmi-színházi filantropkapitalizmus kezdetei a 19. század közepén*. 134–135.

⁷⁵ Linhardt: i. m. 275.

⁷⁶ „Zudem war die Luftfahrt auch auf meine Karriere von beinahe ausschlaggebender Wirkung. Denn erst jetzt war ich nachdrücklich, verbrietet und gestempelt, die richtige grosse Diva geworden, von der man spricht, gleichviel ob Gutes oder Böses, von der man schreibt, sei es

A korban szokványos gyakorlatnak számít a nagy elismerésnek örvendő művészek esetében, hogy a szerepeket személyhez igazítva írják meg a drámaírók; ezt példázza a Gilbert–Sulivans szerzőpáros alkotásán kívül, hogy Johann Strauss kifejezetten Pálmaynak komponálta a *Ninetta hercegnőt*, a *Heißes Blut* főszerepében pedig egy huszárijelenetben magyar táncot adott elő az asztalon. A Bécsben töltött időszak során a főszerepeket leginkább Pálmaynak és Alexander Girardinak írták.⁷⁷ Pálmay tekintélyéről sokat elárul az is, hogy beleszólása volt egyes darabok rendezésébe. A *Der Vogelhändler*-ben Christl szerepét túl kicsinek tartotta, így nem akarta elvállalni, a próbákon sem jelent meg, végül a szerepet és az összes finálét az ő elképzelései szerint alakították át, a darabot pedig hosszú ideig az általa megadott formában játszották.⁷⁸

A transznacionalitás és a színházi migráció, illetve az abból fakadó hírnév sajátos eszköze az önmárkázásnak, a bikulturalitásból vezethető le a márkázás intenzitása, a piacok szélesedése és az ezekhez kapcsolódó érzelmi kiterjedése/kiterjesztése. Pálmay sztárkvalitását az is jelzi, hogy beszédes nevét különféle tárgyakhoz társították, személyéhez fűződő jelentéstartalommal piacositottak. A névválasztást mint egyik legfontosabb márkázási döntést ajánlák köszönheti.⁷⁹ A nevével fémjelzett termékek a primadonnához társított értékek – szépség, divat, pikantéria, siker – hordozói is egyben, melyeket a fogyasztó beemelhet saját életmódjába, identitásába. Pálmay markáns művészi ismérveit a rá írt szerepek is megerősítik. Híre gyakran megelőzi a vendégszerepléseit, a külföldi és a magyar lapok felnagyítják a sikereit vagy kudarcait, a külföldi tartózkodása pedig egyfajta személyes márkajegy lesz.⁸⁰

Tadel oder Lob, ohne die sich kein Gespräch und keine Theaterrubrik denken lässt. Ich hatte erreicht, dass man sich nach mir und gegen mich richtete, mich in alle Himmel erhob und jeden meiner Schritte beschnüffelte, mich beschimpfte und kopierte – kurzum Popularität!“ – Pálmay: *Meine Erlebnisse auf der Bühne und im Leben*. 43.

⁷⁷ Alexander Girardi (1850–1918) híres osztrák komikus színművész, a Theater an der Wien tagjaként több darabban is Pálmayval együtt lépett fel.

⁷⁸ „In Wien wurden nun mehr nur für Girardi und mich Rollen geschrieben. Nach der Schöne Helena sollte ich die Christl im Vogelhandler spielen. Ich fand die ursprüngliche Rolle zu klein und wollte sie nicht annehmen. Auch zu den Proben ging ich nicht. Schließlich wurde ich Christl und sämtliche Finales nach meinen Intentionen umgeändert; seither wird das Stück an sämtlichen Bühnen in der Form gegeben, die es von mir erhielt.“ – Pálmay: *Meine Erlebnisse auf der Bühne und im Leben*. 61.

⁷⁹ A színésznő visszaemlékezése szerint apja kívánságára nem használhatta családnevét a színésznői pályán, és szintén ő ajánlotta számára a „Pálmay” művésznév használatát is, amely később hivatásbeli identitásának és sikereinek meghatározó eleme lett.

⁸⁰ Az önmárkázáshoz és hírnévhez lásd T. Szabó: *A magyar irodalmi-színházi filantropkapitalizmus kezdetei a 19. század közepén*.

5. Következtetések

„Aki egyszer belekóstolt az életbe egy idegen országban, nehezen talál nyugalmat otthon”⁸¹ – vallja Pálmay kései emlékiratában. Időnként epizód-szerűen „hazatér”, de a külföldi játék és karrier lesz a norma. Pályájának fénykorát – melynek jelentős része mindeddig csaknem láthatatlan és fel-táratlan – német és angol színpadi sikereivel érte el. Épp ezért érdemes a transznacionális színházi karriert esetében mint speciális, a korszak nemzetközi sztárszínészeihez hasonlítható sajátos habitust vizsgálni, annak a szociolingvisztikai, transz- és interkulturális elemeit részletesen, kinagyítva is elemezni, megérteni, hiszen ez esettanulmányként segíthet megérteni egy korabeli fontos globális színházi jelenséget, ugyanakkor a nemzeti színház és a globális színházi trendek közti érzékeny viszonyt is láthatóvá teszi.

Azáltal, hogy nemcsak európai, hanem tengerentúli szerződéseket is kötött, Pálmay Ilka bekapcsolódott a transzatlanti karriert befutó művésze-gyénségek gyakorlatába. Nyelvetrületől is részben függetlenedett a mű-vészet, ugyanis összetett zenés színházat is képviselt, ez pedig sokrétű színpadi játékot igényelt, illetve a befogadói élmény is sokkal összetettebb: egyszerre kell figyelni az öltözéket, a stílus nyelvét, és a testi jelek szintén nagyon fontosak. A transznacionális színészet a 19. század második felére már bejáratott színházi gyakorlatnak számított, éppen ezért érezték magu-kénak Pálmayt a németek és az angolok is, mert a nemzetközi sztárok min-tájára építette fel magát, ilyenképpen érzékelték, ebben a korabeli ismert keretben fogadták el idegenségét.

A többnyelvű, a bi-, transz- vagy multikulturalitás egyszerre komoly szakmai és emberi lehetőség, ugyanakkor feszültséget keltő jelenség mind-két oldalról nézve, s ez nem ritkán szélsőséges – rajongástól a kirekesztésig terjedő – indulatokat vált ki. Ebből is megmutatkozik, hogy a nemzetépí-tés modern időszakában mennyire nehéz felépíteni a nemzetközi művészi imázst, a mozgásban levést mint életformát, valamint az ezzel járó identitás-váltás menedzselését. Pálmay szerteágazó kapcsolathálóját, önreklámozási stratégiáit ezért érdemes úgy is elemezni, mint amelyek keretezni és „meg-szelídíteni” próbálják a transznacionális színészetet érintő stigmákat.

Pálmay tudatosan élt azokkal a hírverési eszközökkel, amelyeket korának nemzetközi turnéragikái – mindenekelőtt Sarah Bernhard – alkalmaztak, s amelyek a színpadi jelenlét mellett a nyilvánosságban való reprezentációra

⁸¹ Pálmay: *Meine Erlebnisse auf der Bühne und im Leben*. 79.

is hangsúlyt helyeztek.⁸² Híre gyakran megelőzi a vendégszerepléseit, a külföldi és a magyar lapok felnagyítják a sikereit vagy kudarcait, a külföldi tartózkodása pedig egyfajta személyes márkajegy lesz. A karriertörténet áttekintésével, egyes mérőföldkövek elemzésével arra tettem kísérletet, hogy rámutassak, miként támaszkodott Pálmay ennek a bonyolult szakmai és érzelmi helyzetnek a kiépítésében mindarra, ami ekkor az európai transznacionális sztárokkal történt. Éppen ezért kellene jobban figyelni ezekre a transznacionális színészekre, a transznacionális típusú színházra, a globális színházi migrációra, hiszen másként látjuk a magyar színház történetét, ha nemcsak azt vesszük észre, hogy Ira Aldridge vagy Sarah Bernhardt Magyarországra látogat, hanem azt is, hogy magyar színészek is élnek ezekkel a szereplehetőségekkel, amelyek rendkívül bonyolult kulturális, szociolingvisztikai és nem utolsósorban érzelmi problémákat teremtenek.

Szakirodalom

- BARING, Maurice: *Sarah Bernhardt*. The Albatross, Hamburg, 1934.
- BARTHA Katalin Ágnes: A színházi fizetés mint a karrier mutatója. Szentgyörgyi István jövedelmei. *Erdélyi Múzeum*, 2010/1–2, 112–123.
- BARTHA Katalin Ágnes: Bulyovszkyné Szilágyi Lilla és a magyar színházi diskurzus. *Erdélyi Múzeum*, 2018/3, 69–81.
- BARTHA Katalin Ágnes: Ira Aldridge, Shakespeare és a magyar színházi viszonyok. *Játéktér*, 2014/3, 40–45.
- BARTHA Katalin Ágnes: Szociálisan érzékeny, adakozó színésznő. In: Uő: *Történeti játéktípusok és gyakorlat. Prielle Kornélia pályafutásának színházművészeti és társadalmi dimenziói*. Akadémiai Kiadó – Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2025, 31–35.
- BARTHA Katalin Ágnes: Újraképzelt színház: A színész író és író színésznő éneke. In: *Nőszerepek a 19. században: lehetőségek és korlátok*. Szerk. Török Zsuzsa. reciti, Budapest, 2019, 135–151.
- BOOTH, Michael – Stokes, John – Bassnett, Susan: *Three Tragic Actresses. Siddons, Rachel, Ristori*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- DUCKETT, Victoria: Sarah Bernhardt Transformative Fame in Britain and America. In: Uő: *Transnational Trailblazers of Early Cinema. Sarah Bernhardt, Gabrielle Réjane, Mistinguett*. University Of California Press, Oakland, 2023, 19–55.
- ENYEDI Sándor: *Rivalda nélkül: a határon túli magyar színjátszás kislexikona*. Teleki László Alapítvány, Budapest, 1999.

⁸² Duckett: *Sarah Bernhardt Transformative Fame in Britain and America*.

- GAJDÓ Tamás: *Magyar Színháztörténet II. 1873–1920*. Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001.
- IMRE, Zoltán: Surrogation, Mediatization, and Black Representation On- and Offstage: When Ira Aldridge, the African Roscius, Visited Pest-Buda in 1853. *Theatre Survey*, 2020/1, 75–101.
- JAKAB, Júlia: Die grenzüberschreitenden/transnationalen Erfolge der Schauspielerinnen und Operettenprimadonna Ilka Pálmay. In: *Klausenburger Beiträge zur Germanistik, Band 13, Passagen zur Analyse von Übergängen in Linguistik Literatur und Didaktik*. Szerk. Codarcea, Emilia – Dressel, Manuela – Schneider, Thomas. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2024, 193–207.
- JAKAB, Júlia: Lilla von Bulyovszky – die erfolgreichste 'deutsche' Schauspielerin ungarischer Herkunft des 19. Jahrhunderts. Das Image der intellektuellen Schauspielerin als neue Marke. In: *Gender und Gendern in Sprache und Literatur*. Klausenburger Beiträge zur Germanistik 12. Szerk. Codarcea, Emilia – Dressel, Manuela – Schneider, Thomas. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2023, 251–262.
- JUHÁSZ István: *Ilka. Egy diadalmas életpálya állomásai zenével, énekkel, táncsal három felvonásban, utójátékkal*. K.u.K. Kiadó, Budapest, 2002.
- KATONA József: Az operett világa. *Játéktér*, 2018/4, 31–40.
- KERÉNYI Ferenc: *Magyar színháztörténet 1790–1873*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.
- KINSKYNÉ PÁLMAY Ilka: *Emlékirataim*. Singer és Wolfner, Budapest, 1912.
- KRÚDY Gyula: *Primadonna. Regényes történet Pálmay Ilkáról, aki meghódította a világot*. Móra Ferenc, Budapest, 1988.
- LEONHARDT, Nic: *Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austauschs (1890–1925)*. V&R Unipress, Göttingen, 2018.
- LINHARDT, Marion: *Inszenierung Der Frau – Frau in Der Inszenierung: Operette in Wien Zwischen 1865 Und 1900*. Hollitzer, Bécs, 1997.
- NORWOOD, Janice: *Victorian touring actresses: Crossing boundaries and negotiating the cultural landscape*. Manchester, University Press, 2020.
- PÉCHY Blanka: *Hűséges hűtlenek*. Magvető, Budapest, 1969.
- REISNER Valéria: *Magyar színészek Bécsben 1769–1892*. Budapest, 1938.
- ROZSNYAY Kálmán: „Diadalút”. Pálmay Ilka. In: *Uő: Rozsnyay Kálmán cikkei, rádióelőadásai magyar színészekről és színésznőkről*. OSZK Kt. Levelestár, Fol. Hung. 2155. 17.
- SEELEY, Paul Richard: *D'Oyly Carte (Music in Nineteenth-Century Britain)*. Routledge (e-könyv). London, 2019.
- SZÉKELY György – Alpár Ágnes – Török Margit (szerk.): *Magyar színházművészeti lexikon*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994.

- TALLIÁN Tibor: *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei*. Balassi Kiadó, Budapest, 2015.
- TRAUBNER, Richard: The Savoy tradition. In: Uő: *Operetta. A Theatrical History*. Routledge, 2003, 143–178.
- T. SZABÓ Levente: A magyar irodalmi-színházi filantropkapitalizmus kezdetei a 19. század közepén. In: *Adomány, díj, jutalom, segély. A mecenatúra színeváltozásai az irodalomtörténetben*. Szerk. Kollár Zsuzsanna – Hites Sándor. reciti, Budapest, 2022, 109–136.
- T. SZABÓ Levente: „Kritikai komolysággal tapsol”. Gyulai Pál, a színházi kihívások és a színházi hivatásosodás fordulata. *Verso*, 2021/2, 9–46.

Hivatkozott újságcikkek

- N. n.: A magyar színtársulat bucsuelőadása Bécsben. *Ellenőr*, 1880. június 8., 12. évf. 267. sz.
- N. n.: A színészek gazdasági helyzete Németországban. *Pesti Hírlap*, 1913. október 16. 35. évf. 245. sz., 10.
- N. n.: Abschied der „Klausenburger”. *Fremden-Blatt*, 1880. június 7., 156. sz., 3.
- N. n.: Az amerikai színészek fizetése. *Fővárosi Lapok*, 1880. július 22., 17. évf. 166. sz., 833.
- N. n.: Bulyovszky Lilla alapítványai. *Magyar Polgár*, 1903. május 25., 26. évf. 116. szám., 7.
- N. n.: Das Teufelsweib. *Kinematographische Rundschau*, 1914. december 6. 352. sz., 34–35.
- N. n.: Gedichte von Frau Ilka Pálmay. *An der Schönen Blauen Donau*. 1890, 5. évf. 12. füzet, 282.
- N. n.: Ilka Pálmay. *Die Bombe*, 1890. február 2., 20. évf. 5. sz., 2.
- N. n.: Ilka Palmay. *Wiener Theaterzeitung*, 1890. május 20., 3. sz., 18.
- N. n.: Kinskyné-Pálmay Ilka. *Ország-Világ*, 1893. július 2., 14. évf. 27. sz., 429–430.
- N. n.: König Carl vor Rumänien. *Das Vaterland*, 1890. augusztus 17., 39. évf. 226. sz., 5.
- N. n.: Küry Klára Bécsben. *Budapesti Hírlap*, 1906. január 25., 26. évf. 24. sz., 14.
- N. n.: Mi készül Kolozsvárott? *Budapesti Hírlap*, 1890. március 28., 10. évf. 86. sz., 5.
- N. n.: Neue enfuhr ungarischer Schauspielerinnen. *Ostdeutsche Rundschau*, 1895. január 25., 4.
- N. n.: Pálmay Ilka. *Pesti Hírlap*, 1893. szeptember 20., 15. évf. 260. sz., 4.
- N. n.: Pálmay Ilka asszony. *Pesti Hírlap*, 1880. május 26., 2. évf. 145. sz., 4.

- N. n.: Pálmay Ilka búcsúja. *Budapesti Hirlap*, 1889. november 9., 9. évf. 309. sz., 3.
- N. n.: Pálmay Ilka in ihrer jüngsten Glanzleistung. *Der Humorist*, 1892. február 1., 12. évf. 4. sz., 2.
- N. n.: Pálmay Ilka német cikke. *Pesti Hirlap*, 1890. november 8., 12. évf. 307. sz., 7.
- N. n.: Színészek fizetése. *Pesti Hirlap*, 1898. január 16., 20. évf. 16. sz., 7.
- N. n.: Színészek fizetése Németországban. *Pesti Hirlap*, 1888. november 9., 10. évf. 310. sz., 5.
- N. n.: Theater and der Wien. *Wiener Zeitung*, 1890. április 20., 91. sz., 3–4.
- N. n.: Vom Neuen deutschen Theater. *Prager Tagblatt*, 1891. június 7., 15. évf. 154. sz., 5.
- A.: Theater and der Wien. *Deutsches Volksblatt*, 1890. április 21., 466. sz., 5.
- D'Artagnan: A diva pályafutása. *Pesti Hirlap*, 1895. július 22., 17. évf. 198. sz., 3.
- E.: Pálmay Ilka Budapesten. Beszélgetés a művésznővel. *Pesti Napló*, 1906. május 25., 57. évf. 142. sz., 6.
- Fellow: A season. *Budapesti Hirlap*, 1890. március 28., 10. évf. 86. sz., 5.
- H.O.: Theater and der Wien. *Die Presse*, 1890. április 20., 43. évf. 108. sz. 40., 15.
- K.G.: The new Hungarian prima donna at the Savoy. *To-Day*, London, 1896. március 21., 10. évf. 124. sz., 197–198.
- PÁLMAY Ilka: Élményeim a szinpadon és az életben. *Esti Kurir*, 1931. május 16., 9. évf. 109. sz., 7.
- T.I.: A primadonna farsangi tréfája. *Hazánk*, 1904. február 1., 11. évf. 28. sz., 7.

Kézirattári források

- Pálmay Ilka levelei Heinrich Glücksmannhoz. OSZK Kt. Levelestár, 1–38.
- Pálmay Ilka, *Meine Erlebnisse auf der Bühne und im Leben*. 1932. OSZK Kt. Levelestár, Fol. Germ. 1587.
- Pálmay Ilka levele Krúdy Gyulához. OSZK Kt. Levelestár, 1926. április. (2. levél)
- Pálmay Ilkával kapcsolatos kisebb kézirat és nyomtatványok, 2. Pálmay Ilka: „Primadona” c. film tájékoztatója. OSZK Kt. Levelestár.

Jakab Júlia

Júlia Jakab (Târgu Secuiesc, 1999) este doctorandă la Școala Doctorală Studii de Hungarologie a Universității Babeș-Bolyai. Studiile anterioare le-a urmat în cadrul Facultății de Litere: a obținut diploma de licență în limba și literatura maghiară – limba și literatura germană (2018-2021), iar ulterior a urmat studii de masterat în

cadrul programului Studii de lingvistică și literatură maghiară (2021-2023). Tema sa de cercetare este actoria transnațională în context maghiar și european în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Júlia Jakab (Târgu Secuiesc, 1999) is a PhD student at the Doctoral School of Hungarology Studies at Babeș–Bolyai University. She completed her previous studies at the Faculty of Letters, earning a BA degree in Hungarian Language and Literature – German Language and Literature (2018–2021), followed by an MA in Hungarian Linguistic and Literary Studies (2021–2023). Her research topic is transnational acting in Hungarian and European contexts in the second half of the 19th century.

Succesele transnaționale ale actriței și primadonei de operetă Ilka Pálmay

În secolul al XIX-lea a apărut un nou tip de actor: starul internațional care juca dincolo de granițele propriei națiuni, în medii culturale și lingvistice străine, uneori schimbând limba, reușind să se facă înțeles de publicul său în mai multe limbi, adaptându-se și la obiceiurile locale – așadar, un actor care trăia și juca după o logică glocală (vezi Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Ira Aldridge, Rachel, Ristori, Marie Seebach). Acest studiu examinează, prin cariera transnațională a actriței și primadonei de operetă Ilka Pálmay (1859-1945), modul în care s-a realizat în cazul ei traversarea granițelor geografice, lingvistice și culturale. Oferă răspunsuri la întrebări precum: cum conceptualizau contemporanii multilingvismul și schimbarea culturală, și cum se reflecta identitatea „străină” în cariera ei? Cu ce strategii a încercat să se legitimizeze, ca artist provenit din Europa de Est, pentru a se integra și a obține succes internațional?

The Transnational Successes of Ilka Pálmay as an Actress and Operetta Prima Donna

In the 19th century, a new type of actor emerged: the international star who performed beyond their national borders, acted in foreign cultural and linguistic environments, sometimes switching languages, communicating with audiences in multiple tongues, and adapting to local customs – in other words, an actor living and performing with a glocal logic (e.g., Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Ira Aldridge, Rachel, Ristori, Marie Seebach). This study examines how such a crossing of geographical, linguistic, and cultural boundaries was realized in the transnational career of actress and operetta prima donna Ilka Pálmay (1859–1945). It explores how contemporaries conceptualized multilingualism and cultural transition, how “foreignness” appeared in her professional identity, and what strategies did she employ, as an artist from Eastern Europe, to legitimize herself, integrate, and achieve international success.

André Ferenc

Hóhullás három hangra. Nichita Stănescu egy versének három variációja Balázs Imre József, Demény Péter és Karácsonyi Zsolt fordításában

1. Bevezető

Az, hogy mit tekintünk fordításnak, mit önálló műnek, és mi számít elfogadható fordításnak, az évszázadok során számtalanszor változott. Eleve az, hogy mit értünk a ‘fordítás’ és ‘fordító’ fogalmak alatt, szintén nem feltétlenül magától értetődő. Bár triviálisnak tűnhet, Klaudy Kinga¹ szükségesnek tartja leszögezni, hogy még a legtapasztaltabb fordító sem tud ugyanolyan könnyedséggel egyszerre két nyelvet működtetni, mint egyet – hiszen a fordítás gyakorlata során rákényszerül a két nyelv viszonyának felülvizsgálatára, esetleges jelentések mentén megképződő diszkrepanciákra. Habár gyakran tevődik fel ebből kiindulva a fordíthatóság–fordíthatatlanság problémaköre, Klaudy szerint a fordíthatatlanság elvét cáfolni látszik, hogy világszintű méreteket öltő fordítói gyakorlatnak lehetünk szemtanúi nap mint nap, ennek ellenére a legtöbb fordítás témakörét tárgyaló szakszöveg tematizálja a fordíthatóság kérdését.²

Andrew Chesterman is emellett érvel, Keenanra hivatkozva, hogy semmi sem fordítható tökéletesen.³ De ez már abból fakad, hogy a nyelvek eleve nem tökéletes rendszerek a világ leírására, hanem önmagukban is mindegyre szembe kell nézniük a hiánnyal, a pontatlanságuk révén pedig mindig szükségyszerűen implikálják a kontextualitást a tényleges megértéshez. Nyelvészeti szempontból a fordíthatatlanság feltételezése, illetőleg elfogadása a nyelvet a saussure-i értelemben vett *langue* szintjére redukálja, teljességgel figyelmen kívül hagyva azt a komplex jelentésstruktúrát, melynek megképződésében a *parole* jelentős szerepet játszik. Úgy véli, a „fordítás végső soron a nyelvhasználat egyik formája; ebből a nézőpontból véve pedig semmi sem fordíthatatlan: mégpedig abban az értelemben, hogy

¹ Klaudy: *A fordítás elmélete és gyakorlata*. 20–27.

² Uo. 32–33.

³ „Nothing is translatable exactly.” – „Semmi sem fordítható pontosan.” (Chesterman: *Memes of Translation. Spread of Ideas in Translation Theory*. 11., kiemelés az eredetiben. Saját fordítás. A továbbiakban az idegen nyelvű idézeteket saját fordításban közlöm.)

minden lefordítható valamiféleképpen, valamilyen szinten, valamilyen módon – még a szóvicceket is meg lehet magyarázni”.⁴

Jenny Williams hangsúlyozza, hogy a fordíthatatlanság felvetése magával vonja a kérdést, hogy akkor mit értünk fordítás alatt. Maria Tymoczko elméletére hivatkozik, aki amellett érvel, hogy nem határozható meg előzetesen kellő precizitással az, hogy mit értünk fordítás alatt, és mit nem. Az, hogy egy szöveget elfogadjunk-e fordításnak, azt teljes mértékben befolyásolja az adott szöveg szándéka, a szituáció, a szerep, amit a fordítás betölt a célnyelvben, vagyis az, hogy mennyire képes érvényesülni az új kontextusában. Ez a nézet lehetővé teszi, hogy a fordítás gyakorlatát egy nagyon széles spektrumon mozgó tevékenységek összességéként definiáljuk.⁵ Ragaszkodik ahhoz, hogy a fordítás fogalmába beletartozónak vegye az írásbeliség mellett a szóbeli fordítást, de a jeltolmácsolást is.

Már ezekből a megközelítésekből is kiolvasható, hogy a fordítás kérdéskörének vizsgálatára számos szubjektív tényezőt is implikál – ez a költői szövegek fordítására fokozottan igaz. Ezra Pound azon az állásponton van a versfordítást illetően, hogy a fordítónak nem feladata minden munkát elvégezni a „nyelvi lusta olvasó” helyett. A fordító megmutathatja, hol találhatóak a rejtett kincsek, vezetheti az olvasót az adott nyelv és nyelvezet tanulmányozása során, sőt, segíthet annak is, aki valamennyire meg akar érteni egy adott szöveget anélkül, hogy megtanulná a nyelvet, amelyen az eredetileg íródott. Erre azonban csupán az értelmező fordító képes, aki szó szerint, illusztratív szándékkal készíti el fordítását – ez a fajta munka mindig szorosan kötődik az eredetihez, és azzal együtt válik igazán dekódolhatóvá. Azonban amikor a fordító nem csupán magyarázó szándékkal készíti el a fordítást, hanem valóban műfordítói szándékkal viszonyul a szöveghez, újrateremtve azt a célnyelvi befogadó számára, azt Pound egyszerűen az önálló, eredeti alkotások kategóriája alá sorolja, amelyekhez nem is fordításokként, hanem saját, önálló művekként kell viszonyulni.⁶

Bernard Adams *Response and responsibility* című esszéjében a műfordító szerepét egy zongorista komolyzenei koncertjéhez hasonlóan képzeli el. Ha Mozartot kell megszólaltatnia a zenésznek, akkor egyik felől a kottából kell olvasnia – azaz kell ismernie a zene nyelvét, amit a hallgatóság nem feltétlenül ismer. Ugyanakkor hangjegyre pontosan kell lejátszania mindent,

⁴ Chesterman: *Memes of Translation. Spread of Ideas in Translation Theory*. 11.

⁵ Williams: *Theories of Translation*. 9.

⁶ Pound: *Guido's relations*. 33–34.

viszont az intonáció, hangerővel való játék, dinamika, szekvenciák, egyéni stílus által a zeneművet mégis némiképp saját ízlésére formálhatja. Vagy akár teljesen ki is ölheti belőle a lelket, ha nem kellő hozzáértéssel viszonyul az adott kompozícióhoz. És a cél, hogy úgy játssza el Mozartot, ahogy csak *ő tudja játszani*, ugyanakkor végig teljesen világos és megkérdőjelezhetetlen maradjon, hogy a zongorista márpedig *Mozartot játszik*, senki más. Tehát ahogy a zenésznek, úgy a fordítónak is felelőssége van a közönsége iránt, nem torzíthatja, írhatja át saját kénye-kedve szerint a forrásművet. Ugyanakkor kettejük közül Adams úgy véli, a fordító felelőssége mégiscsak nagyobb, mert akár a zenész, úgy a fordító is némiképp vendége lesz valaki más művének, azonban az írott szó maradandósága a zenei koncert tűnékenységéhez képest sokkal komolyabb következményekkel járhat attól függően, hogy az adott vendég hogyan viselkedik az őt vendégül látó szerző művével és a közönséggel szemben is.⁷

Szintén előadó-művészként definiálja Géher István költő, maga is gyakorló műfordító a fordítás mesterségét, azonban ő inkább a színész interpretátori szerepéhez látja hasonlatosnak: „A versfordító, mint minden fordító, alkotó és előadóművész egy személyben. Magyar verset ír, amelyben megszólaltat egy idegen verset. Ráhangolódik egy vershangzásra, értelmezésének visszhangterében hangot ad neki, így teszi magyarul élőszóvá az eredeti szöveget. Ha a vers eredendően színi produkció – a lírai én drámai monológja –, a fordító a színészt alakító színész. Alakítása pedig akkor lesz hiteles, ha elhiszi és el tudja hitetni, hogy a fordítás is vers, az újramondás is eredeti kimondás.”⁸ Tehát többek között ő is, akárcsak Adams, és mint a későbbiekben részletesebben tárgyalni fogjuk, Somlyó György is a műfordítói szerep egyik legfontosabb alkotóelemének az interpretátori tevékenységet látja. Adams a zenei előadó-művészet felől, Géher a színészmesterség felől ragadja meg, Somlyó pedig a kritikus-értelmezői szemszöveget emeli ki.⁹ A közös mindháromban az, hogy a már létező forrásművet az adott ágazat interpretátora a saját szaktudása szerint tolmácsolja a közönsége számára úgy, hogy közben egyszerre érvényesíti a forrásmű legfontosabb karakterisztikáit, és a közönség igényeit figyelembe véve, saját személyiségén keresztül kellő arányérzékkel egyensúlyozva csatornázza azokat.

⁷ Adams: *Response and responsibility*. 44–47.

⁸ Géher: *Egy drámai csönd verses megszólaltatása. Ted Hughes: Szólásszabadság*. 14.

⁹ Somlyó: *Másutt*. 9.

2. Stănescu magyarul

Nichita Stănescu válogatott versei magyarul először 1974-ben jelennek meg Szilágyi Domokos átköltésében a *Viziorgona* című kötetben a Kriterion Könyvkiadó gondozásában. Addigra, amiképp Ráduly János is rávilágít, Stănescunak már 13 kötete jelent meg, Szilágyi Domokos fordítása, mely a román pályatárs csupán három kötetéből válogat, így reprezentatív válogatásnak aligha nevezhető, legfennebb ízelítőnek minősül.¹⁰

A magyar nyelvű sajtóban Nichita Stănescu neve már 1957-ben említésre kerül, amikor a temesvári *Szabad Szó* újságban egy rövid mondat erejéig hírként szerepel, hogy Stănescu, Grigore Hagiú és Stelian Filip pályatársaival közösen felolvas a *Fiatál írók* elnevezésű műsor keretében.¹¹ Ez viszonylag gyors recepcióként is felfogható, hiszen a szerző 1957 márciusában debütál verseivel a *Tribuna*,¹² valamint a *Gazeta Literară*¹³ folyóiratokban.

Nichita Stănescu 1983 decemberében bekövetkezett halálakor már egyáltalán nem volt ismeretlen a magyar olvasóközönség előtt. Balogh József, aki maga is kötetnyi verset fordított tőle, amit 1982-ben adott közre, 1984 februárjában megjelent megemlékezésében a költő recepcióját is röviden vázolja. Írásában Stănescu több fordítóját is nevesíti: „verseiből sokan fordítottak magyarra – Deák Tamás, Ráduly János, Márki Zoltán, Páskándi Géza, Jánky Béla, Franyó Zoltán, Jancsik Pál, Bodor Pál, Jékely Zoltán, Bölöni Sándor, Majtényi Erik, Jánosházy György, Szöcs Kálmán, Tóth István és mások is”.¹⁴ Azóta folyamatosan, rendszeresen születnek fordítások Stănescu életművéből, Goron Sándor 2006-ban, Kiss Zsuzsánna 2016-ban közölt kötetnyi saját fordítást a költő verseiből. Az nyilvánvaló, hogy minden fordító kissé saját hangjára, ízlésére, megszólalásmódjára formálja a forrásszövegek célnyelvi változatát, így a célszövegek nyelvezete közt óhatatlanul is eltérések képződnek – e jelenséget mindenképp érdemes megvizsgálni. Beszédese lehet az, hogy ugyanazon műnek különböző fordítók által készített változatai milyen rétegeit, összefüggésrendszerét és szemantikai síkjait hozzák játékba a forrásszövegeknek. Erre kiváló példaként

¹⁰ Ráduly: *Nichita Stănescu: Viziorgona*. 259.

¹¹ *Szabad Szó* – Temesvár. 1957. november 30.

¹² Stănescu az *Au fost oameni mulți*, a *La lemne* és a *Pămînt!* című verseket közölte a lapban: *Tribuna*, 1. évf. 6. sz. 1957. március 17.

¹³ Az *1907* című verse jelenik meg a lapban: *Gazeta Literară*, 4. évf. 12. sz. 1957. március 21.

¹⁴ Balogh: *Nichita-Prométheus*. 36.

szolgál a *Korunkban* megjelent műfordítói játék: Stănescu *Să ningă peste noi* című versét három fordító, Balázs Imre József, Demény Péter és Karácsonyi Zsolt is lefordították. Mivel a forrásszöveg eleve erőteljesen kapcsolódik Stănescu magánmitologikus referenciális univerzumához, ráadásul sajátos, de mégis valamelyest kötött, rímes formában íródott, így komplexebb fordítói eljárásokat implikál, ezért érdemes ezeket a szöveg-változatokat is megvizsgálni.

3. A fordítások keletkezési körülményei

A három fordító választása valamiért egy kevésbé ismert, posztumusz közreadott Stănescu-versre esett. A költő halála után mindössze pár nappal került publikálásra a vers a *Contemporanul* című folyóiratban, utólag pedig az 1984-ben megjelent *Album memorial* című posztumusz válogatáskötetben kapott helyet. A Román Akadémia gondozásában megjelent Stănescu összegyűjtött verseinek második kötetéből az is kiderül, hogy a vers cím nélkül jelent meg eredetileg, egy csokorban más versekkel, amelyek a *Către...* gyűjtőcím alatt, rendre egy-egy, mindig más személy részére vannak dedikálva. A *Să ningă peste noi* címe a vers kezdő sorának első része, a gyűjteményes kötet szögletes zárójelben közli a címet, jelezvén, hogy nem a szerző által adott címről van szó. A verset egy Crăciun nevezetű papnak dedikálja, aki Drobeta-Turnu Severin (magyarul: Szörényvár) városának Keresztelő Szent János-templomában látott el szolgálatot a vers keletkezésének idején.¹⁵ Innen nézve a biblikus motívumrendszer – amelyből építkezik a szöveg – még jelentőségteljesebb színezetet kap. Márpedig az efféle fogódzókra szükség van a vers értelmezéséhez, mivel egy hermetikus, expresszív-szürrealis képalkotással dolgozó, az abszurdot megidéző szövegről van szó.

Nichita Stănescu

Să ningă peste noi

Să ningă peste noi cu miei doar astăzi,
Să ningă inima în noi.
Noi niciodată nu am fost noroi,
O spun și miei care ning pe noi.

Demény Péter fordítása

Hulljon a hó

Bárányok hulljanak reánk,
hulljon a szívünk egyre-másra.
Mi sosem hulltunk be a sárba,
mondják, s hullanak egyre-másra.

¹⁵ Stănescu: *Opere*. 1392–1393.

O, dulce, mult prea dulce tu, fecioară,
Care mi l-ai făcut pe Iezus chiar din flori
Ce zici că ninge mieii peste noi
Ce zici că ninge mieii peste seară
Și pe zăpadă că noi ningem amândoi.

Balázs Imre József fordítása

Havazzon ránk

Bárányokkal havazzon ma ránk,
Szívünkől hulljon a hó.
Nem voltunk sár, nyom-tagadó,
Tudhatja minden havazó.
Ó, te lány, te édes, édes,
Virág körül Jézust hozó
Mit szólsz, bárányok havaznak ránk,
Bárányok havaznak ránk, az estre,
És a hóra hull mindkettőnk teste...

Szent Szűzanyám, Egyetlen fiad
világ világa és virág virága,
mit szólsz, hogy hull a bárány egyre-másra,
hull, egyre hull, s az este megriad,
hullunk a hóra s a világra...

Karácsonyi Zsolt fordítása

Havazzanak felettünk

Ma csak havazzon bárányokkal felettünk,
Belőlünk havazzon a lelkünk.
Hiszen mi ketten sár sose lettünk
Bárányok is mondják, akik havaznak
felettünk.
Ó, édes, túlontúl édes szűz, te,
Aki nekem Jézust rózsák alatt szülte,
Mit szólsz, hogy bárányok havaznak
felettünk,
Mit szólsz, hogy havaznak bárányok az
estben,
És rá a hóra, hogy havazunk mind a
ketten...

Mej: A versek központozása a Korunkban közölt változatok szerint is így szerepel.

4. A vers sajtóosságainak elemzése

Nem is a konkrét logikára épít a szöveg, inkább az érzeteket vonja össze, a konnotációkat játssza egymásba a szó szerinti értelem helyett. Tehát olyan szövegről van szó, amely elsősorban az érzékekre hat, nem pedig az értelemre – ez mindenképp kihívás elé állítja az értelmezőt, így a fordítót is. Már az első mondat zavarba ejti az olvasót: „Să ningă peste noi cu miei doar astăzi, / Să ningă inima din noi.” Magát a havazást (să ningă) emeli egyfajta szakrális szintre, kimozdítja a fogalmat eredeti jelentéséből, olyan fogalmakhoz társítja, amelyekhez a szemantikai logika mentén nem kötődik: a bárányokhoz (miei), illetőleg a szívhez (inima). Az sem világos a mondatból, hogy maguk a hópelyhek a bárányok vagy pedig a nagy felhők, mint *bárányfelhők*, szitálják magukból alá a havazást a versbeli „mi”-re. Fontos megjegyezni, hogy amíg a magyarban a „bárányfelhő” kifejezés állandósult szókapcsolat, önálló főnév konkrét denotátummal, a románban a „bárány” és a „felhő” fogalmak egymás mellé illesztése már egy poétikai gesztusnak minősül. Mert bár nem egy elrugaszkodott, különösen eredeti

költői kép, a román nyelvben önálló jelentésként nem szilárdult strukturális metaforává.

Stănescu a kép kibontását folytatja azzal, hogy innen a szívbe vezeti át a havazást. Ez a költői képközpontozás már-már képzavargyanús megoldás, mégpedig azért, mert a „ninge” alanytalan ige, hiszen az igében implicit módon benne van a grammatikai értelemben cselekvést végző alany, a „zăpadă”, a „hó” fogalma is. A románban a „ninge” ige csak és kizárólag a hó hullási tevékenységének leírására használatos a hétköznapi beszéd során. Hasonlóképp a magyarban is, a „havazik” alanytalan ige, benne nem csupán rejtett, de explicit módon jelenik meg a „hó” szótó, hiszen annak a képzős alakváltozata. Így úgy románul, mint magyarul tautológia lenne az egyértelmű alanyt társítani az adott kifejezésekhez, egyéb, nem a 'hó' fogalmához kötődő fogalommal való összekapcsolása révén pedig az értelem kisiklásának veszélye áll fenn. A román képből nem is lesz világos, hogy a „să ningă inima” – 'hogy havazzon a szív' jelentésű kifejezésben a szív az, amiből szitál a hó (esetleg vér, vagy egyéb, a hó helyére behelyettesíthető fogalom), esetleg maga a szív a havazási tevékenység alanya, azaz 'szívet havaz', tehát a hópelyhek kerülnek metaforikus viszonyba a szívvel, maga a szív hull le hóként. Ez a két értelmezési lehetőség nem felerősíti, hanem kioltja egymást, hiszen a szív vagy az eredete a „havazási eseménynek”, belőle indul, tehát ilyen értelemben cselekvője, vagy pedig elszenvedője, hiszen ő maga az, aki elszenved, tehát passzív – ez a két lehetőség pedig egymással ellentétes irányú. Fontos viszont hozzátenni, hogy az ilyen képzavarok helyzetbe hozása jellemző Stănescu költészetére épp azért, mert ezáltal a nyelvi jelentések normatív jellegét mozdítja ki, rávilágít a konvencionális kényelmére, és a jelentések elbizonytalanítása révén eredeti képzettársításokat kreál. Mindenesetre, ezzel a nyelvi devianciával a fordítónak szembe kell néznie, amikor értelmezőként olvassa a verset, illetve a döntést is meg kell hoznia, hogy milyen irányú értelmezését választja az adott költői képnek, valamint hogy ezt a szemantikai homályt mennyire, illetve milyen módon érzékelteti a célnyelvi szövegváltozatban.

Tehát adott a három kulcsfogalom: havazás, bárány, szív. A havazás, a fehér hó gyakran a tisztaság, a megtisztulás jelképe, a karácsonyi időszakhoz, Krisztus születéséhez kötődik az európai kultúrkörben. A vers is egy lány havazás képét teremti meg, nem a csikorgó telet, nem a hóvihar csípős erőszakosságát és fenyegetését. Ehhez kapcsolódik a bárány fogalma, amit a keresztény hagyományban elsősorban magát – a versben expliciten is felbukkanó – Jézus Krisztust szimbolizálja, ezt követően az ártatlanságot, büntelenséget és jóságot. A szív pedig a Szentírásban kiemelt motívum, az

ikonográfiában gyakran Jézus a szívét a kezében tartja, amellyel jelzi az emberiség iránti végtelen szeretetét. Amiképp itt, a versben szintén a tisztaság és a szeretet szimbólumaként értelmezhető – ez a havazás, mint a szeretet, jóság, tisztaság árad szét a szívből.¹⁶

Mindenesetre a havazás toposza visszatérő elem Stănescunál, jóval korábbi verseiben is már találkozhatunk vele. Például a már említett *Cântec* [„*Căzut în zăpadă...*”] című versben a szintén bibliai Noé mítoszával kerül megidézésre: „Căzut în zăpadă și stălcind fără de voie / arcele florilor albe ale lui Noe” – „Hóba hullt, letapostam – színe a hóé – patyolat-virág-bárkát, Noé” (*Ének [Hóba hullt...]*, Szilágyi Domokos fordítása), amelyben Noé bárkája kerül allegorikus viszonyba egy hófehér (illetve a hóval már-már azonos) virággal. Szintén láthatjuk megjelenni a havazás motívumát a *Nedemn – Méltatlan* című versben: „neîncăput în toamnă am nins” – „havaztam, nem fértem az őszebe” (Szilágyi Domokos fordítása). Itt már hasonló formában jelenik meg a „ninge” – „havazik” kifejezés, hiszen az alanytalan ige itt alanyt kap, a lírai én a havazási tevékenység végrehajtója a szövegben – ezt az aspektust Szilágyi magyar fordítása is megőrzi. De a *Hieroglifa* című verset is keretezi alapmotívumként: „A hóhullás iránti rajongásom miatt / nem szerettem meg a havat / a hó iránti rajongásom miatt / nem szerettem meg a követ / (...) / a holtak iránti rajongásom miatt / nem tudlak szeretni, havazás, / de hullasd, hullasd, hullasd mégis / hópihédet reám!” (Ráduly János fordítása), valamint a *Ritual de iarnă – Téli szertartás* című versben is a tél szimbolikus struktúráihoz való ambivalens érzelmek, a halál és újjászületés motívuma jelenik meg: „Átkarolsz, átkarollak, / és ünnepélyesen lépünk a télbe. / Barátaid és barátnőim utat adnak. / Reánk tonnányi hó zubog le. / Megfagyunk. Majd a hajfodrász, a tavasz / díszíti föl újra csontvázainkat.” (Zirkuli Péter fordítása.)

A havazás képéből kiindulva a *Să ningă peste noi* a lírai ént és a megszólítottat, a versbeli „mi”-t a tisztaság manifesztációjaként definiálja, amikor kijelenti: „Noi nu am fost niciodată noroi”, azaz „mi sosem voltunk sárból [alkotva]”. Ennek érvényesül a szoros fogalmi értelmezése, a sár mint konkrét ‘kosz’, ‘mocskok’, ‘szenny’, illetve a metaforikus ‘bűn’, ‘hibázás’, ‘erkölcstelenség’ konnotációja is, mint ‘folt a becsületen’. Tehát itt a testi-lelki tisztaságról, az ártatlanságról vall a versbeszélő.

¹⁶ A szívből való kiáradás analóg módon összeolvasható Derrida *Mi a költészet?* című eszszéjével, amelyben arról beszél, hogy a költészet felé való odafordulás – akár alkotó, akár befogadóként, hiszen a befogadás aktusa és az értelemteremtés iránti szándék és kíváncsiság önmagában egy teremtő aktusként tétélezhető – „par coeur”, azaz szívből jövő gesztusként érvényesül. – Derrida: *Mi a költészet?* 276–279.

Ugyanakkor egy olyan olvasat is felkínálkozik, amely szerint itt a szövegbeli megszólaló elhatárolódik a bibliai teremtéstörténettől, miszerint az ember sárból teremtetett, kijelentve, hogy a versben megjelenő „mi” nem a ‘porból’, ‘sárból’ teremtetett. Ebből pedig az következik, hogy egyéb, a föld anyagiságát megelőzően, eleve létező entitásként tételezi magát, né tán angyalként. Erre tanú a havazó bárány – a legtisztább létező entitás, a hóval egy szinten létező bárány is igazolja, hogy az említett *mi* a versben soha nem volt egy a sárral, amelyből az ember teremtetett; ezáltal pedig az eredendő bűn általi ‘bepiszkolódástól’ is mentes. Ezt az értelmezést az is szorgalmazza, hogy maga az angyal motívuma is mennyire feltűnően gyakori és fontos toposz a Stănescu-életműben,¹⁷ az angyal mint a transzcendencia tisztaságának megtestesülése, illetve a jelenléte által a világba való kivetüléseként is érthető nála.

Esetünkben ez a megakasztás hatékony, hiszen a vers megszólalójának pozíciója és a megszólított személye is homályos, sőt, mondhatni zavaros marad a versben, mert abból indulva ki, hogy Crăciun papnak ajánlja a verset, az olvasó első feltételezése, hogy versbeli *mi* a lírai *én* és a dedikációban megnevezett személy kettősét takarja mint megszólító és megszólított együttese. Ehhez képest az ötödik sorban a szöveg Szűz Máriához intéz kiszólást, akihez második személy egyes számban beszél, de továbbra is kérdezi, hogy „mit szólsz ahhoz, hogy [mi] ránk havaznak a bárányok”? Azaz nem világos, hogy akkor maga a teljes vers voltaképp a Szűzanyához szól, és ezt az egész, személyes imádságot, a Szűzanyával való párbeszédet ajánlja az említett papnak, vagy pedig a vers elsősorban a paphoz beszél, csak az ötödik sortól kezdve szól ki Szűz Máriának, mintegy fohászként, költői kérdésként intézve szavait hozzá. Tehát a versbeli *te* világosan a Szűzanya, viszont a versbeli *mi* egyszerre lehet a versbeszélő és a megszólított személy (jelen esetben a pap, akinek dedikálja a szöveget), ugyanakkor lehet a lírai *én* és a Szűzanya kettőse: rájuk, kettőjükre hull a hó végig.

Az ezt követő sor ad némi feloldást talán: „tu, fecioară, / Care mi l-ai făcut Iezus (sic!) chiar din flori” – „te, szűz, / Aki nekem szülte [csináltad] Jézust virágokból”. Mert innen bejön egy olyan olvasat is, hogy nem a versben a saját nevében megszólaló költő parolázik a Szűzanyával, hanem

¹⁷ Stănescunál több versnek már a címében is megjelenik az ‘inger’ – ‘angyal’ kifejezés: *Înger refuzat de pășări*, *Înger cu o carte în mână*, *Iacob și îngerul*, *Să nu pui mâna pe înger*, *Înger verde*, *Mirosind a înger*, *Fior de înger negru* stb. Ezeken túl számos vers szövegében is felbukkan.

szereplírával van dolgunk, és itt József szemszögéből szólal meg a költemény. Ugyanakkor a „nekem születed” szintagma értelmezhető afelől is, hogy itt voltaképpen Isten hangján szólal meg a szöveg. Ráadásul fontos hozzátenni: a 'copil din flori' (szó szerint: a virágokból [született] gyermek) kifejezés a románban a házasságon kívüli, törvénytelen gyereket, a 'zabigyereket' jelenti.

Ezek a lehetőségek mind különböző értelmezési spektrumokat nyitnak fel a teljes szöveg felől, azonban azért, hogy a szöveg nem ad kezelhető támaszpontokat arra, hogy ténylegesen beazonosítható legyen bár a megszólító vagy a megszólított, így két oldalról is elbizonytalanítja a befogadót, zavart okoz, megnehezítve az értelmezést. Innen olvasva pedig mindenképp izgalmas megvizsgálni, hogy ilyen nehezen eldönthető, definiálható paraméterek között a fordítók mennyire próbálják megőrizni a forrásszövegben fennálló zavart, illetőleg mennyire próbálják elsimítani, kibogozni a kuszának tűnő képzetársításokat, hiszen néha már-már úgy tűnik, hogy a forma, a zeneiség, illetve az esetlegesen egymásra simuló konnotációs mezők tartják össze a szöveget.

A vers 9 váltakozó hosszúságú, jambikus lüktetésű sorból áll, a rímelés is variálódik, rímképlete: x-a-a-a-b-a-a-b-a. Tehát bár látszólag egyszerű, formailag mégis szigorú megkötéseket hordoz magában, sosem tudjuk pontosan, hol tér vissza egy rím, hol kötődik az előző, hol egy korábbi sorhoz, ezáltal mindegyre magában hordozza egyszerre az ismerősség és a meglepetés erejét. Ugyanakkor erősen apellál az ismétlés, valamint a fokozás retorikai alakzataira is, sőt, alliteráció és belső rím is akad bőven, ami szintén a zeneiséget fokozza. Az alliteráció néhol közvetlenebbül van jelen: „Noi niciodată nu am fost noroi”, vagy a „ning pe noi”, „noi ningem”, hol közvetettebben, de mégis érzékelhetően mutatkozik meg, és fokozza a vers akusztikai komplexitását: „fecioară, / Care mi l-ai făcut pe Iezus chiar din flori”, vagy akár nem a szó eleji, de azonos hangzású hangok szintén erős jelenléte: „să ningă peste noi cu miei doar astăzi”, „Să ningă inima din noi”, „O, dulce, mult prea dulce tu, fecioară”, „Care mi l-ai făcut pe Iezus chiar din flori”, stb. Belső rímekre is akad példa: „Noi niciodată nu am fost noroi”, „ninge miei peste seară / Și pe zăpadă, că noi ningem amândoi.” Tehát látható, hogy az a fonetikai és poétikai strukturalista tudatosság, amit a román irodalomtörténet elsősorban Bacovia költészetéhez szokott kötni, Stănescunál is mindegyre megjelenik számos költeményében, és amely akusztikai következetesség például Szilágyi Domokos átültetéseiben látványosan érzékelhető, jelen vers esetében is előtérbe helyezkedik.

5. Balázs Imre József fordítása

Balázs Imre József fordítása a forrásszöveg címében szereplő első személyű, többes számú személyes névmást megjelöli a fordítás címében is: *Havazzon ránk*. Nála a hóhullás, a hópelyhek maguk válnak azonossá a bárányokkal. A második sort pontosan fordítja, ezzel viszont elhagyja a románban oly explicit szóismétlést: a kétszer szereplő „să ningă” helyett egyszer a „havazzon”, máskor pedig a „hulljon a hó” szintagmát használja, ezzel pedig csak a gondolati egyenlőséget ülteti át a célnyelvre, a grammatikait nem. Ezt láthatjuk az első két sorban, de az utolsó háromban is, hogy a fordító nyelvérzékét vagy a túlzottan sok szóismétlés zavarja, vagy pedig az, hogy a „havazni” ige a magyarban is roppan idegennek, sőt értelmetlennek tűnik kontextuson kívül. Viszont a románban is természetellenes hatást kelt a mondatban a „ninge” szó agrammatikus használata, épp ezt aknázza ki újra és újra a versszöveg, emiatt pedig a nyelvi játékoság veszít erejéből. Ez az attitűd jellemzi a teljes fordítást: Balázs Imre József a tartalmi, gondolati hűséget igyekszik követni, a formai szigor adva fel ezzel. A „dulce, mult prea dulce” fokozást egyszerű ismétléssel oldja meg: „édes, édes”, valamint a szintén kétszer szereplő „Ce zici” megszólítást is csak egyszer jeleníti meg, „mit szólsz” alakban a hetedik sorban, habár a „bárányok havaznak ránk” ismétlést megtartja, expliciten szerepelteti kétszer is.

Mindazonáltal a forrásszöveg látványosan játszik rá arra, hogy a „ninge” szót használja olyan nyelvi konstrukciókban, amelyek természetellenesnek hatnak, tehát ezáltal a fogalom jelentését dekonstruálja, és bizonyos értelemben új definíciós lehetőségeket nyit meg előtte, ez a költői eljárás igen gyakori a posztmodern poétikákban. Ehhez képest a célnyelvi szövegben kevésbé válik bombasztikus költői képpé az, hogy „szívünkől hulljon a hó” vagy a „hóra hull mindkettőnk teste”, a forrásnyelvi „să ningă inima în noi” vagy a „că noi ningem amândoi”. Apró, de lényeges szemantikai különbség, hogy a „szívünkől hulljon a hó”, vagy a „szív maga az, amely a havazási tevékenységet végzi”, mert a román szó szerint ezt jelenti. Hogy a szív nemcsak a havazás forrása, hanem maga a havazás tárgya is: amiképp a hópelyhely a havazáshoz, úgy viszonyul a szív is a havazáshoz ebben a nyelvi konstrukcióban, ami mindenképp sűrűbb, intenzívebb, mint az, ha a szív pusztán a felhővel lesz felcserélhető. Természetesen figyelembe kell venni a román és a magyar nyelvű szójelentésekben egyenként érvényesülő szemantikai lehetőségeket: a „ninge” igében nincs benne maga a „hó”, a „havazás” a „hó” szótöbblől képzett, így a magyarban inkább képzavargyanús

az, hogy „a szív havazik”, mint a románban az „inima ninge” mondat – ezt nyilván a fordító is érzi, ezért használja többször is a „hull” változatot is.

A harmadik sorból elhagyja a „niciodată”, a ‘sohasem’ fogalmat, mert eleve benne van a „nem voltunk sár” jelentésében a ‘soha’, és ezért inkább kioltja a tautológiát, helyette betoldja a „nyom-tagadó” kifejezést, amivel explicitál, a sárfogalmat bontja tovább, a sár, mely megtagadja a nyomok megőrzését, mert alaktalan, változó – azonban ez a szövegkörnyezetből nem feltétlenül a sár mint ‘iszap’, ‘kosz’, ‘ázott talaj’ jelentésben érvényesül, hanem a sár mint a ‘por’, ‘hamu’, amelyből az ember teremtett – tehát nem a nyomtagadás vagy nyomörzés funkciója artikulálódik a szövegben, hanem a szakrális jelentése, mint az élet alapja, a föld mint az élet eleme. Ugyanakkor poétikailag merész döntés, mivel a „nyom-tagadó” egy hapax legomenon, konstruált fogalom, önmagában nem a köznyelvi szókinccs része.¹⁸ Tehát egy kreatív nyelvi megoldással él, érzékelteti Stănescu nyelvteremtésre alapozó poétikáját, és bár némi értelemmódosulást áldoz be a formai hűség érdekében, sikeresen megőrzi a ‘sár’ fogalmi, kontextuális jelentését.

A negyedik sorban is a ‘mieii’ – ‘bárányok’ fogalom teljesen kimarad, úgy oldja meg a fordító: „tudhatja minden havazó”, ezzel generalizál, viszont visszautal az első sorban expliciten megjelenő ‘bárány’ fogalmára: „Báránnyal havazzon ma ránk”. Az ötödik sorban a ‘fecioară’ fogalmát a szó szótári értelmezése szerint fordítja, mint fiatal lány, hajadon, ez egy konkretizáló jelentés, ezzel a pontosítással azonban jelentésvesztés is jár, mert a „fecioară” kifejezés a románban félreérthetetlenül implikálja Szűz Mária jelentését is. Sőt, kimondottan erős konnotációja, már-már intenzív, mint a primer jelentése, így az adott mondatban világosan a Szűzanya a megszólított. Ezért nem szerencsés megoldás ‘lány’-nak fordítani, hiszen nem egy bármilyen lányról van szó, aki a „virág közül Jézust hozó” jelentésben szerepel a versben, azaz egy lány, aki a virágok közt rátalálva Jézusra elhozza őt. Itt a célnyelvi szövegváltozat félreviszi az értelmezést némiképp, mert így nem a szűz fogantatásra és szülésre utal az említett sor, hanem már-már intimebb, profánabb implikációkat hordoz. Ugyanakkor a „copil din flori” fogalmi jelentését sem jeleníti meg, ezt a „virág” kifejezés jelentésmezőjéből kiindulva a „virág közül Jézust hozó”-nak fordítja, pedig a ‘házasságon kívüli gyerek’ jelentés legalább olyan erőteljesen érvényesül a szövegben.

¹⁸ Rákerestem a Google segítségével, és a pontos kifejezés 0 (nulla) találatot eredményezett.

A tartalmi hűség fordításában tett engedmények annak is tulajdoníthatók, hogy Balázs Imre József – akár a többi fordító – a nyugatos hagyományt követve igyekezett pontosan visszaadni az eredeti vers formáját: a rímeket, a változó hosszúságú sorokat reprodukálni, mindezt úgy, hogy radikális stiláris módosítást se végezzen a célnyelvi szövegen. Az első sor utolsó szava üresen marad, nem rímel semelyik sorzárlattal, akárcsak az eredetiben. A második, harmadik és negyedik sor rímel, azonban az eredetiben a második és negyedik sor ugyanarra a szóra is végződik: „noi”. A „noi-noroi” rímpár eleve szójátéknak is érthető, viszont rímhelyzetben nem igazán meghökkentő, eredeti rímeknek érzi a fül. Ezt érzékelve a fordító is kevésbé harsány rímeket választ, hogy a forrásszöveg játékos egyszerűségét érzékeltesse, és az akusztikai tobzódás ne vonja el a figyelmet a tartalomról: a „hó-tagadó-havazó” szavak kerülnek rímhelyzetbe egymással az adott sorvégeken. Tehát nem ismételi szót, mint az eredeti szöveg, azonban a „tagadó-havazó” tisztán csengő rímekkel, valamint a hó-havazó szótösméltéssel érzékelteti ezt a repetitív, dalszövegszerű rímhelyzetet.

Azonban elengedi azt, hogy az ötödik és a nyolcadik sort rímeltesse egymással, amint az eredetiben az megvalósul a „fecioarã-searã” sorzárlatok révén. Ehhez a magyarban az ötödik sort záró „édes” rímhívó szóra nem érkezik felelet – vélhetően a tartalmi hűség megőrzése végett. Ehhez képest ott marad a „ránk” szó a hetedik sor végén, azonban ezzel zárul az első sor is, érzékeltetve az eredeti vers struktúráját, mely szintén több sorban végződik a „noi” kifejezéssel.

Végezetül pedig, amíg az eredeti versben a zárósor ríme a hetedik sor hívószavára felel, mert a nyolcas az ötödik sorral cseng össze, addig Balázs Imre József fordításában ez megfordul, és az utolsó két sor rímel egymással, szinte tiszta rímként: „estre-teste”. Alliterációt itt az „édes, édes” szóismétlésben, valamint a „óra hull” szókapcsolatok esetében találunk, bár ezek kevésbé szembetűnőek, mivel az egyik a repetíció révén jön létre, a másik pedig két, szemantikailag egymáshoz szorosan kötődő fogalom mentén alliterál. Belső rímhelyzeteket nem teremt a fordító. Tehát az világos, hogy a fordító érzékeli a formát és a zeneiséget, fontosnak tartja és igyekszik megőrizni azt, azonban néhol a tartalmi hűségről mond le a formai játékok érzékeltetése érdekében. A forma is némiképp módosul, a fordító bátrabban váltakoztatja a rímhelyzeteket egymással azért, hogy az egyes sorok tartalmi hűségét megőrizze. Külön érdemes kiemelni azt, hogy a rímek mind pazarul csengenek össze egymással, nem találunk olyan példát Balázs Imre Józsefnél – sem Karácsonyi Zsolt, sem Demény Péter fordításaiban –, ahol

például ereszkedő lejtésű sort emelkedővel hozna rímhelyzetbe, amolyan felemás megoldásként, mint néhol Ráduly vagy Zirkuli fordításaiban.

6. Demény Péter fordítása

Demény Péter esetében sokkal szöveghűbb fordítással van dolgunk. A cím általánosabb, elhagyja a személyes névmást, azonban a „hull” igét egyértelműen a hó asszociációs terébe illeszti bele, ezzel előfeltételezve azt, hogy a versben milyen konnotációkat mozgasson meg. Megőrzi ő is az első sorban az óhajtó módot, az ő értelmezésében azonban maga a *bárány*, illetve a *szív* kerül metaforikus viszonyba a hóval, véletlenül sem a felhő. Azonban ő a ‘ninge’ – ‘havazás’ fogalom magyarra fordítása során következetesen a „hull” igét használja, aminek előnye, hogy pontosan érzékelteti mindazon szóisméltéseket, melyek a forrásszövegnek egyfajta belső zeneiséget kölcsönöznek. Azonban, mivel magyarul a „hullani” nem csupán konkrétan a hó hullására használatos, ezért a szemantikai és szintaktikai feszültségből enged a formai hűség javára. A „Bárányok hulljanak reánk” sorból egyértelmű, hogy ezek a bárányok az égből hullanak alá, azonban a „hulljon a szívünk egyre-másra” esetében a „szív hullása” nem ilyen világos, hogy az is az égből szítálva szállingózna alá, nem csupán a testből hullana ki a földre – tehát jelentésszűkülés történik.

Demény 2018-ban a *Látó* folyóiratban közölt *Szilágyi Domokos-szótár* című esszéjében úgy fogalmaz, hogy Stănescu „[Szilágyi Domokoshoz] hasonló román költő: nyelv szerelmese és kalandozója”. Szász János visszaemlékezését is idézi a két költő találkozásáról, valamint arról is ír, hogy Szilágyi fordítója volt a román pályatársának. Kétségtelen, hogy ekkorra minden bizonnyal jól ismeri a *Viziorgona* című kötet fordításait. Nem alaptalan feltételezés, hogy a 2000-ben megjelent Stănescu-fordítás elkészítése során már jól ismerte a Szilágyi-féle változatokat, tudva azt, hogy Demény magyar–román szakon végzett a BBTE Bölcsészettudományi Karán, illetve ismerve azt a tényt is, hogy a *Viziorgona* az erdélyi irodalmi berkekben egyáltalán nem ismeretlen. Tehát joggal feltételezhetjük, hogy Demény inspirálódott Szilágyi Domokos fordítói eljárásaiból. Már csak abból is gyanítható, hogy számos, Szilágyi líranyelvében felfedezhető poétikai esz-közt alkalmaz ő maga is.

Például az a nyelvi játékosság, hogy a „pe noi” kifejezést az „egy-re-másra” kifejezéssel fordítja, az teljesen illeszkedik a *Viziorgona* kötetben Szilágyi Domokos által kialakított líranyelvhez. Az „egy-re-másra” kifejezés szó szerint a vers környezetében jelenti azt, hogy ‘mindenre’, ugyanakkor

az „egyre-másra” szótári jelentése: ’szüntelen, szakadatlan, folyamatosan’. Tehát egy jelentésbővülés történik, mivel a kifejezés egyszerre jelenti azt, hogy ’mindenre hull a hó/bárány/szív’, valamint azt is, hogy ’megállás nélkül hull a hó/bárány/szív’. Ugyanakkor érdekes megoldás az is, hogy a „másra” – „pe noi” megoldás esetében névmást névmással fordít – tehát strukturálisan pontosabban követi az eredeti szöveget. Ezzel a nyelvi játékkal kompenzálja azt a jelentésvesztést, amit a „hull a szívünk” kifejezésben nem tud kellően reprodukálni, de mégis érzékelteti, hogy a forrásszöveg játszik az egyes fogalmak szó szerinti jelentésének kimozdításával és a konnotációk mozgásba lendítésével.

Demény szintén a sár mint ‘bepiszkolódás’ értelmet hangsúlyozza, sőt ő ide is behozza a „hull” kifejezést, ahol az eredetiben amúgy nem szerepel a „ninge”: „Mi sosem hulltunk be a sárba.” Ezzel egyfelől túlkompenzál formailag, hiszen a „hull” kifejezés így többször szerepel a célnyelvi versben, mint a forrásszövegben – az utolsó előtti sorban is kétszer szerepelteti a szót Demény a fordításában, míg a forrásnyelvi változatban csak egyszer van jelen az adott részben. Ugyanakkor a vers játékoságára erősít rá, hiszen működtetni kezdi a „hull” ige újabb konnotációját, amit a *sárba hullás* implikálna. Ez az eljárás, a játékoság minél látványosabbá tétele szintén a Szilágyi-féle Stănescu-fordításokban a legszembevetőbb.

Akárcsak Balázs Imre József, Demény szintén elhagyja a „bárányok” explicit megjelenítését a negyedik sorban. Így azonban nem egészen világos, hogy a „mondják” állítmánynak mi is az alanya, bár az, hogy az előző mondatban csak a „bárányok” többes számú, így következtethető, hogy arra utal vissza. Ő azonban felismeri, hogy kire utal a „fecioară” főnév, viszont a fordító nem is burkolja, hanem expliciten a „Szűzanyám” kifejezést használja, sőt a „szent” jelzőt is odailleszti, ami a románban nem szerepel – azonban a kontextusból implikálódik, így a célszöveg értelme nem módosul jelen esetben. Cserébe viszont elhagyja a „dulce, mult prea dulce” fokozást, amit a következő sorban kompenzál egy másik *figura etymologicával*. A „szent” jelző azért is találó megoldás, mert a románban a ‘preasfânt’ [prea+sfânt] kifejezéssel illetik a magas rangú egyházi előljárókat, mártírokat, de a szenteket is, így bár ez a fogalom expliciten nem jelenik meg Stănescu versében, mégis hangzásilag és tematikailag teljes mértékben beszivárog a vers szemantikai terébe.

Innen viszont elengedi a szó szerinti fordítást, és inkább értelmezi, újrafogalmazza a szöveget: „mult prea dulce fecioară / Care mi l-ai făcut pe Iezus chiar din flori” – ezt így fordítja: „Szent Szűzanyám, Egyetlen Fiad, / világnak világa és virágnak virága”. Így sajnos nála is elmarad a

'házasságon kívüli gyerek' kifejezésben rejlő vád, azonban a célszöveg szépen simul bele a magyar költészeti hagyományba azáltal, hogy az *Ómagyar Mária-siralom* szövegét hozza intertextuális pozícióba, ezáltal referencialitást biztosít. Így pedig a „flori” – „virág” szójelentést megőrzi, és bár új kontextusba és jelentésbe ágyazza, mégis érzékelteti a játékoságot, hiszen a „dulce, mult prea dulce” fokozást a figura etymologica fokozása révén oldja meg. Ezáltal még erőteljesebbé és nyilvánvalóbbá teszi a keresztény mitológiai fogalomhálóba való bekapcsolódását, és jelzi, hogy a forrásnyelvi vers is a maga játékoságával együtt túlmutat a szövegimmanencián.

A hetedik sort szinte szó szerint fordítja, megtartja a „ce zici” – „mit szólsz” kifejezést, de akárcsak Balázs Imre József, ő sem ismétli meg, sőt, Demény még a „bárány” szó ismétléséről is lemond, ehelyett, hogy mégis magának az ismétlésnek a retorikai hatását érzékeltesse, a „hull” igét ismétli meg a nyolcadik sorban, „hull, egyre hull” – ami érthető a „dulce, mult prea dulce” fokozás alakzatának a kompenzációjaként is. Ráadásul, mivel a hetedik sorban expliciten szerepel, hogy „hull a bárány”, így egyértelművé válik a mondat grammatikai alanya is. Érzékelteti az „este” szót, meg is tartja, azonban hozzátoldja a „megriad” igét, amittől a célnyelvi szöveg kontextusában világos lesz, hogy nem egy abszurd idillről beszélünk, hanem egyfajta fenyegetés dereng a levegőben. Annak viszont a forrásnyelvi szövegben nyoma sincs, hogy nem egy békés (ugyanakkor groteszk) havazásban állna a versbeszélő és a megszólított. Így a „megriad” ige inkább csak a rímhelyzet miatt válik értelmezhetővé, mintsem a forrásszöveg konnotációs hálójából következtethető ki.

A záró sorban is betoldja a „világra” szót, amivel érzékelteti, hogy a „hullunk a óra” kifejezésben a versbeli „mi” nem csupán eldől a havon, hanem ebben a logikai megfordításban a „hullunk” ige valóban a „havazás” értelmében érvényesül. A „szent” jelző betoldása a „Szűzanyám” szó elé szintén alliterációs helyzetet teremt, ami aztán a figura etymologica révén határozottan artikulálódik: „világ világa és virág virága”. Ez a szójáték tömény zeneiséget és belső rímhelyzetet idéz meg, amit a „hull, egyre hull”, illetve a „hull a bárány, **egyre**-másra, / hull, **egyre** hull” szóismétlések által szintén fokoz, illetve a „hull, egyre hull, s az este megriad, / hullunk a **hóra**, s a **világra**” zárlatban szintén kiaknázza az alliterációban rejlő muzikalitás lehetőségeit. Fonetikailag is figyel a játékoságra: „mi sosem hullunk **be** a **sárba**” – itt az ‘s’ és a ‘b’ hangok repetitív zengése hozza játékba a zeneiséget.

Tehát elmondhatjuk, hogy Demény elsősorban a nyelvi játékoságot és a vers zeneiségét igyekezett érzékeltetni, ezért helyenként akár a szó

szerinti fordítás helyett értelmező fordítást választ annak érdekében, hogy a retorikai megoldások által létrejövő hangulati elemeket érzékelhetővé tegye. A fordítás hangvétele sok szempontból illeszkedik a Szilágyi Domokos-féle „átköltések” poétikájához, a figura etymologica, az alliterációk, a fokozott zeneiség és a célnyelvi kultúrához közelítő fordítás révén. Demény arra is figyelt, hogy a rímeket pontosan adja vissza, nála a vers rímképlete megegyezik a román változatéval. Ugyanakkor a rímek, hasonlóan Balázs Imre József fordításához, kevésbé harsányak, a rímhívó szavakra érkező összecsengések nem okoznak akkora meglepetést az olvasóban, ahogy a „noi-noroi”, úgy a „virága-világra” rímpár is elég kézenfekvő megoldás, ami szintén a dalszerűséget erősíti. Inkább abban rejlik a meglepetés ereje, hogy nem tudja a befogadó, pontosan melyik sor melyikkel fog összekapcsolódni.

7. Karácsonyi Zsolt fordítása

Sokkal pontosabb szöveghűségre törekedett Karácsonyi Zsolt, akinél a cím fordítása eleve egy hiányos szerkezetet teremt. Balázs Imre József a „Havazzon ránk” változat mellett dönt, Demény pedig a „Hulljon a hó” kifejezést választja, mindkettő önmagában kerek szintagma. Azonban Karácsonyi így fordítja a vers címét: „Havazzanak ránk” – ez viszont a befejezetlenség érzetét kelti a befogadóban, eleve implikálja a kérdéseket: kik havazzanak, honnan? Mert a „havazni” ige többnyire egyes számú ragozásban szokott szerepelni, így, hogy kizökkent a nyelvi normából, kíváncsiságot ébreszt. Ugyanakkor, bár szó szerinti fordítása a „Să ningă peste noi” kifejezésnek, a románban lehet egyes számban és többes számban is értelmezni, így önmagában nem tűnik fel a szintagmában rejlő titokzatosság. Karácsonyi úgy dönt, hogy ezt magyarul hangsúlyozni fogja, hiszen a vers tétje éppen a „havazni” kifejezés kimozdítása a berögzült jelentéséből.

Az első sort szó szerint fordítja: „Ma csak havazzon bárányokkal lettünk” – egyedül a „csak” kerül betoldásra, de ez lényeges szemantikai többlettel, módosulással nem jár. A második sorban azonban a „szívünk” helyett a „lelkünk” kifejezést választja, és bár a kettő gyakran áll szinonimikus viszonyban egymással, a ‘szív havazása’ vizuálisan mást implikál, mint a ‘lélek havazása’. Vélhetően azért döntött a felcserélés mellett a fordító, mert így szebb rímhelyzetet eredményez, kétszótagos rímet, amíg a „szívünk” csupán a rag révén kerülne rímhelyzetbe.

A harmadik sorban érdekes megoldást választ, szintén a rímelés végett a ‘sose voltunk’ helyett a „sose lettünk” kifejezés mellett dönt, egy sajátos

időviszonyt implikál: az eredetiben pusztán kijelenti, hogy sosem voltak egyik a sárral, azonban Karácsonyi fordításában a 'sárrá válás' lehetősége nem valósult meg – tehát a sárral egylényegű entitásnak lenni nem a történés kiindulópontja, hanem esetleges kimenetele lehetett volna. Ebben az értelemben pedig szintén az alávalóság, a lecsúszás, a bepiszkolódás szinonimájaként érvényesül, nem pedig a teremtéstörténet alapvető matériájaként manifesztálódik – tehát Karácsonyi hasonló módon értelmezte ezt a sort, mint Balázs Imre József és Demény Péter.

Viszont Karácsonyi Zsolt az egyetlen a három fordító közül, aki megőrizte a „bárányok” szót expliciten a vers negyedik sorában, a tartalmat adja vissza maradéktalanul. A poliszemiát is engedi a „fecioarã” szóból érvényesülni, nem konkretizál, mint Demény, de nem is generalizál, mint Balázs Imre József, hanem szó szerint „szűz”-nek fordítja, amit a következő sorban szintén expliciten megjelenő „Jézus” egyértelműsít. De itt világos, hogy nem a nevének nevezi őt, hanem a fő, mitikus jellemzőjét emeli ki, ezzel is a forrásszöveghez marad hű tartalmilag és formailag. Szintén megőrzi a fokozást is: „édes, túlon túl édes szűz, te”, de még szinte a szórendet is, csupán az utolsó két szó cserélődik fel, és a „te” megszólítás kerül a „szűz” után – ez semmilyen tényleges szemantikai vagy stilisztikai eltérést nem hoz, viszont elegáns rímhelyzetet teremt.

Karácsonyi sem menti át a 'copil din flori' – 'zabigyerek' utalás konnotációit, csupán a szó szerinti 'virágok közé szülés' jelentését őrzi meg. A 'flori' – 'virágok' jelentés helyett egy jelentésszűkítés mellett dönt, „rózsák”-nak fordítja. Ezzel azonban hatékonyan simul bele a megidézett kontextusba, mivel a Magyar Katolikus Lexikon szerint a rózsát a „virágok virágának” is tartják¹⁹ – ezzel pedig áttételesen megidézi az *Énekek énekét* –, és bár közismert szimbólumról beszélünk, világos, hogy itt nem a 'szerelem' fogalomkörébe tartozó jelentés érvényesül, hanem a nőiség, a virágzás mint termékenység szimbóluma. Ráadásul a 'rózsatövis' asszociáció révén előrevetíti az elrendeltetett krisztusi sorsot, hiszen a töviskorona előképeként is olvasható. Tehát ezáltal poétikailag gazdagabbá válik a célnyelvi szöveg, mintha csupán a 'virág' fogalmat őrizte volna meg; a 'copil din flori' jelentésvesztés következtében létrejövő hiányt egyéb szemantikai, kontextuális többlettel kompenzálja.

Szintén megőrzi a versbeszélő és a megszólított viszonyát, illetve annak ambiguitását: a vers első négy sorából nem világos, hogy ki a vers megszólítottja, pontosan ki a versbeli „mi”. A vers az ötödik sorban szól ki

¹⁹ <https://lexikon.katolikus.hu/R/R%C3%B3zsa.html>

a Szűzanyához, azonban egyéb szöveghelyeken a „mi” alatt érthetjük azt, hogy a versbeszélő és az olvasó kettősét jelenti, de azt is, hogy tulajdonképpen végig maga a Szűzanya a megszólított. A hatodik sorban pedig szintén fontosnak tartja megtartani a birtokos névmást: „Care **mi I-ai** făcut pe Iezus chiar din flori” – „aki **nekem** Jézust a rózsák alatt szülte”. Ezzel szintén jelzi, hogy a vers beszélője nem akárki, aki esetleg fohászkozik Szűz Máriához, hanem maga József szemszögéből hangzik el a monológ – akárcsak a forrásszövegben. Ez az – amúgy igazán fontos – értelmezési sík, amely a szereplőre felől olvastatja a verset, csupán Karácsonyi fordításában marad meg, Demény és Balázs esetében a jelentésmódosulás áldozatul esik.

A vers utolsó három sora szintén jóformán szó szerinti fordítás. Azért, hogy a monotóniát megbontsa, szórendcserét iktat be a nyolcadik sorba a hetedikhez képest: „Mit szólsz, hogy bárányok havaznak felettünk, / Mit szólsz, hogy havaznak bárányok az estben”, de ezen kívül szó szerinti fordításnak is vehetjük, még a soráthajlást is megtartja, hogy a zárósor kissé folytassa az előző sor logikáját, miközben bevezeti a zárlatot: „És rá a hóra, hogy havazunk mind a ketten...” Tehát itt is termékenyen használja a „havazunk” kifejezést, kimozdítja a befogadó logikai struktúráját és a preconcepciókat, a célnyelvi szövegben is hasonló kreatív megoldásokat talál, mint Stănescu.

A szigorú tartalmi, fogalmi hűségért cserébe a zeneiséget és a formai precizitást áldozza fel: az első sor Karácsonyinnál nem marad rím nélkül, ezzel kompenzálja némiképp a belső rímek elengedését. Viszont az ötödik sort nem a nyolcadikkal, hanem a hatodikkal rímelteti, a hetedik rímszava ugyanaz, mint az első és a negyedik soré – ezzel érzékelteti, hogy a fordító következetesen zár sorokat ugyanazzal a szóval, hiszen a forrásszöveg is három verssor esetében végződik a „noi” szóra. Így viszont a nyolcadik és a kilencedik sor kerül rímhelyzetbe egymással, tehát kissé egyszerűsödik a vers rímképlete. Alliteráció csak szórványosan fordul elő ebben a fordításban, csak a „săr sose” és a „rá a hóra, **hogy** havazunk”, azonban ezek közül egyik sem igazán látványos, kirívó alliterálás. Belső rímekre sem találunk példát. A vers hangvétele az akusztikai ornamentika hiányában erősebben közelít az élőbeszédszerűséghez, mintsem a lírai pátoszhoz, ami a forrásszöveget inkább jellemzi.

8. A három változat elemzésének konklúziói

Érdekes megfigyelni, hogy a három fordító mennyire másképp közelíti meg ugyanazt a szöveget: Balázs Imre József egy misztikusabb, egyszerűre szakrális, mindazonáltal mégis szerelmi kötődés energiáját kódolja a

fordításába, hiszen a keresztény mitológiai referenciákat kevésbé juttatja érvényre. Figyel a zeneiségre és a nyelvi kreativitásra, cserébe bátran eltér a forrásszövegtől, saját megoldásokat visz bele, mint amilyen a „nyom-ta-gadó” hapax betoldása. Elsősorban tehát a forrásszöveg szó szerinti jelentésének fordítására törekszik, ezt igyekszik kiegészíteni poétikai alakzatok, egyéb stíláriis finomhangolások betoldásával. A formát is felismeri, és igyekszik követni, de nem ragaszkodik görcsösen hozzá. Bátran cseréli fel a rím-sorokat egymás között a jelentés megtartásának érdekében. Stilizál, úgy érzi, a célnyelvi szöveg esetében felületes megoldás lenne következetesen ugyanazokat a szavakat illeszteni rímhelyzetbe, ezért nála minden egyes sor más szóra végződik, míg az eredeti versben három sor is zárul a „noi” névmással. Tehát a célnyelvi vershagyományhoz próbálja illeszteni a nyelvezetet, elhalványítani a szöveg esetleges idegenségét annak érdekében, hogy a befogadás gördülékenyebb legyen. A tartalmi precizitást elengedi, inkább a hangulati elemeket és a költői szöveg jellegét érzékelteti. A célnyelvi szövegváltozat önmagában való érvényességét tartja szem előtt, úgy teremti újra a vers formáját, hogy annak zeneisége érződjön, a jelentésbeli precizitás kevésbé fontos számára, viszont azért láthatóan nem mellékes, mivel az egyes fogalmi szinteket igyekszik megőrizni.

Ehhez képest Demény nem ragaszkodik olyannyira a tartalmi hűséghez, neki a stilisztikai és poétikai ekvivalencia megteremtése a cél, bátran változtat, módosít az eredeti jelentésen, eltér tőle, ha kell, azért, hogy a zeneiséget, a játékosságot érzékeltesse. Ennek érdekében figyel arra, hogy formailag is következetes legyen, követi a forrásszöveg rímképletét maradéktalanul. A nyelvi játékokat, alliterációt, belső rímeket igyekszik visszaadni, és látványosan kompenzál. Tehát nála nem a tartalom, a jelentés, hanem a forrásnyelvi vers befogadóra tett hatásának reprodukálása a szándék a célnyelvi olvasó számára. Nála hatványozottan van jelen a biblikus referenciarendszer, az *Ómagyar Mária-siralom* megidézése által pedig még szervezesebben illeszti bele a verset a magyar vershagyomány struktúrájába. Emiatt a fordítás valóban tükrözi az eredeti vers játékosságát és könnyedségét anélkül, hogy komolytalannak éreznék a hangvételt. Ebben a már említett Szilágyi Domokos, illetve Tóth Árpád fordítói gyakorlatát követi – stilizál és esztétizál, a tartalmi hűséget fontosnak tartja, de csak szorosan a formai egyenértékűség utáni kategóriának.

Maximális tartalmi hűségre törekszik Karácsonyi Zsolt, vigyáz arra, hogy a verset ne a saját költői nyelvéhez alakítsa, hanem a forrásszöveg jelentésmezőjét és szándékát közvetítse. A formai hűségre figyel, a rimelést és a szóismétléseket többnyire megtartja, azonban a tartalmi hűség prioritást

élvez nála, ezért ha kell, módosítja a vers rímképletét, elengedi a hatványozottan megnyilvánuló zeneiséget, a fonetikai játékokat és a belső rímekeket. Ezért nála kevésbé lesz ornamentikus a szöveg, azok a jelentésrétegek és konnotációk, amiket a muzikalitás implikál, mérsékeltebben tudnak hatni – cserébe viszont sokkal intenzívebben kötődik a forrásszöveg tartalmi rétegéhez. Ugyanakkor nem téveszti szem elől a biblikus motívumhálózatot, és egyedül nála válik erőteljesebbé azon értelmezési perspektíva, miszerint a vers Szűz Mária férje, József hangján szólal meg. Ehhez képest Demény és Balázs Imre József fordításaiban sokkal kevésbé körvonalazható pontosan a lírai én alakja, kevesebb eszközünk van arra, hogy beazonosítsuk a versbeli megszólalót.

Mindazonáltal mindhárom fordítás elfogadható adekvát fordításnak: a főbb fogalmi rétegeket, metaforikus összefüggéseket és jelentéseket megőrző mindhárom fordító. A mondatok, fogalmak konkrét jelentéseitől csupán mérsékelten térnek el, többnyire stilisztikai vagy verstani célok motiválják ezeket a deficiteket, öncélúnak kevésbé mondhatók. Ráadásul mindhárom szöveg hangnemén érződik – még ha némiképp eltérő mértékben is – az a játékos könnyedség, ami az eredeti versre is jellemző. Az világos, hogy mindhárom fordító számára fontos volt a formaiság érzékeltetése, valamint a vers hangvételének megtartása is, a rímelést, metrikát igyekeznek megőrizni úgy, hogy közben tartalmilag is csupán minimális torzulás történjen.

Szakirodalom

- ADAMS, Bernard: Response and responsibility. In: *A fordítás arcai. Ünnepi kötet.* Szerk. Vermes Albert. Líceum Kiadó, Eger, 2016, 42–48.
- BALOGH József: *A szavak ellen. Nichita Stănescu versei Balogh József fordításában.* Albatrosz Kiadó, Bukarest, 1984.
- BALOGH József: Nichita-Prométheus. *Művelődés*, 1984/2, 36–37.
- CHESTERMAN, Andrew: *Memes of Translation. Spread of Ideas in Translation Theory.* John Benjamins Kiadó, Amsterdam – Philadelphia, 1997.
- DEMÉNY Péter: Szilágyi Domokos-szótár. *Látó*, 2018/7, 98–101.
- DERRIDA, Jacques: *Mi a költészet?* (Ford. Horváth Krisztina és Simonffy Zsuzsa.) In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény.* Szerk. Bókay Antal – Vilček Béla et al. Osiris, Budapest, 276–279.
- GÉHRER István: Egy drámai csend verses megszólaltatása. Ted Hughes: Szólaszabadság. *Kalligram*, 2000/11, 14–18.
- KLAUDY Kinga: *A fordítás elmélete és gyakorlata.* Scholastica, Budapest, 1994.

- POUND, Ezra: Guido's relations. In: *The Translation Studies Reader*. Szerk. Venuti, Lawrence. Routledge Kiadó, London – New York, 2000 [1929], 26–33.
- RÁDULY János: Nichita Stănescu: *Víziorgona*. *Igaz Szó*, 1975/9, 258–259.
- RÁDULY János: *Nichita Stănescu. Szomorú ének a szerelemről. Versek*. Silver Tek Kiadó, Marosvásárhely, 2012.
- SOMLYÓ György: „*Másutt*”. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979.
- STĂNESCU, Nichita: Versek. *Tribuna* 1957/6, 5.
- STĂNESCU, Nichita: 1907 [vers]. *Gazeta Literară*, 1957/12, 3.
- STĂNESCU, Nichita: *Opere. Volum I*. Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă – Muzeul Național al Literaturii Române, Bukarest, 2018.
- SZÁSZ János: Nichita és Szisz. *A hét*, 1983/14, 9.
- SZILÁGYI Domokos: *Víziorgona. Nichita Stănescu versei Szilágyi Domokos átköltésében*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1974.
- WILLIAMS, Jenny: *Theories of Translation*. Palgrave MacMillan Kiadó, London, 2003.
- ZIRKULI Péter: *Nichita Stănescu versei*. [Válogatott fordítások.] Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978.

André Ferenc

Ferenc André este un poet, traducător și redactor născut în Miercurea Ciuc, fiind în prezent redactor de poezie al revistei de cultură *Látó*.

Ferenc André is a Miercurea Ciuc-born poet, translator, and the current poetry editor for the literary journal *Látó*.

Ninsori pentru trei voci. Trei variațiuni ale unui poem de Nichita Stănescu în traducerea lui Balázs Imre József, Demény Péter și Karácsonyi Zsolt

Studiul analizează trei traduceri maghiare contemporane ale poeziei postume a lui Nichita Stănescu, *Să ningă peste noi*, realizate de Balázs Imre József, Demény Péter și Karácsonyi Zsolt. Introducerea teoretică compară rolul traducătorului cu cel al unui interpret de muzică sau teatru, subliniind responsabilitatea acestuia față de textul sursă și publicul țintă. Autorul examinează în detaliu imagistica ermetică și suprarrealistă a textului original, construită pe motive biblice și devieri lingvistice specifice. Analiza comparativă evidențiază diferențele dintre strategiile de traducere: în timp ce Balázs Imre József se concentrează pe elementele de atmosferă și creativitate lingvistică, Demény Péter pune accent pe ludic și muzicalitate, iar Karácsonyi Zsolt urmărește fidelitatea semantică maximă și păstrarea perspectivei

vorbitorului. Concluzia studiului arată că toate cele trei variante sunt interpretări adecvate care activează planuri semantice și estetice diferite ale operei originale.

Snowfall for Three Voices. Three Variations of a Poem by Nichita Stănescu in the Translations of Imre József Balázs, Péter Demény, and Zsolt Karácsonyi

This paper analyzes three contemporary Hungarian translations of Nichita Stănescu's posthumous poem *Să ningă peste noi*, interpreted by Imre József Balázs, Péter Demény, and Zsolt Karácsonyi. The theoretical introduction likens the role of the translator to performing arts, emphasizing the interpreter's responsibility toward the source work and the target audience. The author examines in detail the hermetic and surreal imagery of the source text, which is built on biblical motifs and specific linguistic deviations. The comparative analysis highlights differences in translation strategies: while Imre József Balázs focuses on atmospheric elements and linguistic creativity, Péter Demény prioritizes playfulness and musicality, and Zsolt Karácsonyi strives for maximum semantic fidelity and the preservation of the speaker's perspective. The conclusion states that all three versions are valid interpretations that bring different semantic and aesthetic layers of the source text into play.

Ruja-Béni Brigitta

A nyelvi játékok fordítási lehetőségei angol nyelvű családi animációs filmek magyar fordításaiban

1. Problémafelvetés

Témaválasztásomat elsősorban a fordítás gyakorlatában szerzett tapasztalataim, a fordítási folyamatok során felmerülő kérdések, kihívások, valamint a lehetséges megoldások széles skálájának megértésére és rendszerezésére való szándékom indokolja. Jelenlegi munkám során elsősorban gyermekirodalmat és ifjúsági ismeretterjesztő szövegeket fordítok, és igen sokszor találok szembe magam érdekes fordítási kérdésekkel. Ilyenek a nyelvi játékok is.

A nyelvi játékok különböző formáival számos fordított szövegben találkozhatunk, a szépirodalmi művektől kezdve a filmekben át a reklámszövegekig és szlogenekig. Ezek tehát, bármilyen nehéz feladat elé is állítják olykor a fordítókat, állandó és szerves részei a fordítási munkának. Az angol–magyar fordítási gyakorlatban tehát erősen jelen vannak, fordítási lehetőségeik összefoglalására és részletes elemzésére azonban eddig csak szórványosan került sor a szakirodalomban.

A nyelvi játékok fordítása minden bizonnyal az egyik legnagyobb kihívást jelentő feladat egy fordító számára, mivel ez már nem is annyira fordítási készségeket, sokkal inkább célnyelvi kreativitást igényel, hogy a célnyelvi szöveg is ugyanazt a szerepet töltsse be és ugyanazt a hatást érje el, mint a forrásnyelvi szöveg.

Ezeknek az önmagukban is nagyon összetett, sűrített jelentésű és különösen magas hatásfokkal bíró szövegeknek egészen sajátos működésük van az egyes nyelvekben, ami felveti a kérdést: vajon milyen kapcsolat lehet az eredeti, forrásnyelvi szöveg és a fordítás, célnyelvi szöveg között, illetve hogy milyen szempontok alapján ítéldhetjük a célnyelvi szövegeket sikeres fordításnak, ha a tartalmi ekvivalencia a jelenség sajátosságából és nyelvspecifikusságából fakadóan itt nem mérvadó?

Egy nyelvi játékokkal foglalkozó kutatás számára különösen érdekes, hogy Chesterman magát a fordítást a vicceseléshez hasonlítja, hiszen mindkettő kommunikációs aktus: van benne egy szándék és feltevés az egyik, és egy elfogadás a másik fél részéről, a feladónak és befogadónak

pedig úgymond „közös hullámhosszon kell lennie” ahhoz, hogy a megfelelő értelmezés végbemehessen, és a kommunikáció elérje célját¹ – ennek azonban számtalan buktatója van. Hasonlóan közelít a folyamathoz George Steiner, aki szerint a fordítás „voltaképpen nem más, mint ugyanannak a kommunikációs ívnek egy különleges válfaja, mely egyébként minden nyelven belül, minden sikeresen megvalósuló beszédaktus által létrejön”.² A forrásnyelvi üzenet célnyelvi üzenetté való alakulása ennél fogva egy *transzformációs folyamat*, amelynek akadályá „az a nyilvánvaló tény, hogy a nyelvek különböznek egymástól, és hogy az átvitelnek (...) úgy kell végbemennie, hogy az üzenet »átmenjen«”.³ Az üzenet „vételének” legfőbb eszköze pedig a tudás, a szövegre vonatkozó ismeretek és az intuíció bonyolult elegye. Mindig akadnak azonban homályban maradó foltok és hibalehetőségek, olyan szövegelemek, amelyek sohasem teljesen felderíthetők, vagy más okból nem kelnek életre.⁴

Meggyőződésem, hogy éppen ezeknek a „homályos foltoknak” a vizsgálata viheti közelebb a fordítástudományt a mindeddig kevésbé feltérképezett területek jobb megismeréséhez, mint amilyen a nyelvi játékok kérdésköre is. Amint ugyanis a gyakorlat mutatja, a lefordíthatatlant (vagy legalábbis első látásra annak tűnőt) is le lehet fordítani, gyakran igen bravúros megoldásokkal. Ezek tanulmányozása pedig sok mindent kirajzolhat nemcsak az egyes fordítók egyéni megoldásairól, illetve a korunkban uralkodó fordítási tendenciákról, hanem a különböző nyelvpárok kapcsolatáról is, illetve az adott nyelvek sajátos rendszereiről és ezek működéséről, amelyek esetenként csak a más nyelvekkel való szembeállítás során kerülnek előtérbe.

2. A kutatás célja, kutatási kérdések, hipotézisek

Mivel minden fordítási tevékenység szubjektív, és erősen függ a fordítónak a fordításról való implicit felfogásáról – még akkor is, ha ez nem tudatos –, már az elején szükséges leszögeznünk, hogy az, ahová a különböző fordítói megoldások, eljárások, módszerek vizsgálatával eljutunk, semmiképp sem egy általános érvényű következtetés vagy szabályrendszer, pusztán az adott fordítási gyakorlatnak a *leírása*.

¹ Chesterman: *Translation Data Problems*. 18.

² Steiner: *Bábel után. Nyelv és fordítás*. 43.

³ Uo. 26.

⁴ Uo.

A nyelvi játékok fordítási kérdéseinek vizsgálatával tehát nem az a cé-
lom, hogy a kapott vizsgálati eredményeket általános érvényű elméletek-
ké emeljem fel vagy terjesszem ki, ez ugyanis már önmagában hiábavaló
próbálkozás lenne. Ami a vizsgált korpusz nyelvi adataiból kirajzolódhat,
az ezeknek a gyakran lefordíthatatlan kategóriába sorolt nyelvi elemeknek
a fordítási lehetőségei és módszerei, ezek korlátaival és buktatóival együtt,
egy másik szinten pedig az adott fordítók „implicit fordításkonceptiója”,⁵ a
nyelvi játékokkal szemben való fordítói magatartás és az ezekről meglévő
fordításkonceptiók a magyar fordítók körében.

Mindezek teljes körű, kimerítő vizsgálata teljesíthetetlen vállalkozás,
hiszen a nyelvi adatok száma szinte végtelen, ezek gépi korpuszelemzése
pedig az adatok sokfélesége és egyedisége miatt elvégezhetetlen, így marad
a kézi szövegelemzés lehetősége egy jelentősen kisebb méretű, ám annál
változatosabb szövegekörpuszon.

Jelen kutatás irányadó kérdései a következők voltak:

- Mít is értünk pontosan nyelvi játék alatt?
- Miből fakad a fordíthatatlanság érzésének problematikája, és milyen
eljárást alkalmaz ilyenkor a fordító?
- Ugyanabban a szövegrészben található-e nyelvi játék a célnyelvben,
vagy teljesen máshol, más kontextusban és jelentésben, kompenzá-
lásként?
- Milyen fordítási megoldásokat választanak a fordítók egy-egy nyelvi
játékkal való találkozáskor, és ezek közül melyik van túlsúlyban?
- Milyen esetekben folyamodik a fordító a kihagyáshoz?
- Milyen arányban vannak jelen a nyelvi játékok a forrásnyelvi és cél-
nyelvi szövegekben?
- Hogyan, milyen formában érvényesül a nyelvi kreativitás a nyelvi
játékok fordításában?

Hipotéziseimet egyrészt arra a fordítói hagyományra alapoztam, miszerint
„a játék fontosabb az értelemnél”,⁶ másrészt az eddigi (a fordítást gyakorló
és „fogyasztó”) tapasztalataim, egyéni benyomásaim segítettek hozzájuk.

Mivel az animációs filmek hosszú idő óta az érdeklődési körömben tar-
toznak, bőven akad köztük olyan is, amit angolul és magyar szinkronnal is
(akár többször) láttam már a kutatás megkezdése előtt. Volt alkalmam tehát
felfigyelni arra, hogy a nyelvi játékok előszeretettel való használata a műfaj
egyik alapvető jellemzője, hiszen az eredeti angol forgatókönyvek maguk

⁵ Albert: *A főnyíre épített ház. A fordításméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai.* 48.

⁶ Babits: *Shakespearere-fordítás.*

is gyakran élnek velük, másrészt azonban ezek mennyisége jelentősen számottevőbbnek tűnt a magyarban. Bár ez azzal is magyarázható volna, hogy az anyanyelven minden poént és viccet könnyebben, jobban megértünk, a különbség számomra feltűnő volt.

A kutatás elméleti részéhez érkezve a nyelvi játékok alapjául szolgáló jelenségeket feltárva és tanulmányozva figyeltem fel ezek jelentőségére. Azon gondolatmeneten végighaladva, hogy a szinkronfordítóknak számos műfaji megköttés között kell valamiképpen a forrásnyelvi szövegrészhez valamilyen tekintetben közel álló célnyelvi megfelelőt találniuk, de ez nem minden esetben a referenciális jelentés lesz, feltételezem, hogy egyes esetekben éppen ezen jelenségekhez fordulnak a forrásnyelv és célnyelv közötti közös kiindulási pontként. Végül pedig, amennyiben a fentiek beigazolódnak, arra is merek következtetni, hogy kimutathatóvá válik valamiféle fordítási tendencia a kortárs magyar szinkronfordításban a nyelvi játékok tekintetében.

Mindezek mentén hipotéziseim a következők:

1. A fordítók vállalkoznak a nyelvi játékok többségének lefordítására, és csak nagyon szélsőséges esetekben választják a kihagyást megoldásként.
 2. A magyar nyelvű szövegekben több nyelvi játék található, mint az eredetiben, a magyar fordítás tehát e tekintetben dúsit.
 3. A célnyelvi szövegben megjelenő nyelvi játék a forrásnyelvi nyelvi játék kialakulásának alapjául szolgáló jelenséget fogja követni.
 4. Az egyéni nyelvi kreativitás mellett létezik egy objektív, kimutatható tendencia a fordítási stratégiák és megoldások kiválasztására az eltérő helyzetekben, még ha ez a fordító számára tudattalan is.
- Ezekre a nyelvi adatok elemzéséről szóló részben fogok reflektálni.

3. Elméleti háttér. A nyelvi játék fogalmáról

A „nyelvi játék” hallatán az esetek többségében kizárólag a szójátékokra, szóviccekre gondolunk, ezért elengedhetetlen a fogalom pontosítása.

A nyelvi játékot számos megnevezéssel és definícióval látták el az idők során. Koncz-Kovács Anna 2021-es, *A magyar nyelvi játék mint nyelvészeti és folklórjelenség* című doktori disszertációja részletesen tárgyalja a nyelvi játékok különböző meghatározásait. Ezek alapján röviden vázolom a különféle megközelítéseket, kiegészítve őket saját megjegyzéseimmel, illetve további szakirodalommal.

Nagy Ferenc 1968-as tanulmányában *szokatlan nyelvi jelenségnek* nevezi azt, amikor „az író vagy a beszélő olyan nyelvi szerkezeteket alkot,

amelyek elvileg lehetségesek nyelvünkben, de még nem használjuk őket általánosan, érezzük rajtuk, hogy egyedi alkotások”.⁷ Ez a meghatározás azonban sugall egy olyasfajta feltételezést, hogy ezek a szokatlan nyelvi jelenségek előbb-utóbb általánosan ismertté és használttá válhatnak, ami viszont nem minden esetben igaz.

Forgács Erzsébet szerint „a nyelvi játék nem más, mint a nyelvi kreativitás megjelenési formája. Kreativitás alatt értendő a nyelvhasználó azon képessége, hogy az elvárttól eltérő megnyilatkozásokat tud létrehozni; a nyelvvel való tudatos bánásmód terméke.”⁸ Eszerint tehát a nyelvi kreativitás és tudatosság a nyelvi játékok létrehozásának feltételei, ami a szándékolatlan létrehozott nyelvi játékokra teljes mértékben igaz is, ez azonban felveti a kérdést, hogy kizárhatjuk-e a félrehallás, nyelvbtlás vagy hasonló hangalakú szavak véletlenszerű egymás mellé kerülésének következtében létrejött megnyilatkozásokat ebből a kategóriából. Ugyanakkor fontossá teszi meghatároznunk a tudatosság szubjektumát, amely a kommunikáció színtereitől, a különböző műfajoktól, médiumoktól függően változhat, megteremtője azonban mindig az elsődleges közvetítő, vagyis akitől az adott megnyilatkozás származik. Ennek a későbbiekben lesz még fontos szerepe.

Elgondolkodtatók azok a különbségek is, amelyeket a Koncz-Kovács Anna által az I. Magyar Interdiszciplináris Humorkonferencia előadásából szerkesztett 2008-as kötet *Szójáték* c. fejezetéből kigyűjtött meghatározásokban vélhetünk felfedezni.

Némethné Varga Andrea *szójátéknak* nevezi „az azonos vagy hasonló hangzású, de különböző értelmű szavaknak meglepő, váratlan összekapcsolását”, illetve „egyes szavaknak, szólásoknak, közmondásoknak, szólólógéknak az eltorzítását”,⁹ és kiemeli, hogy ennek értelmezéshez bizonyos előismeret szükséges. T. Litovkina Anna, Barta Péter, Hrisztova-Gotthardt Hrisztalina és Vargha Katalin a szójátékot úgy definiálják, mint „hasonló hangzású vagy írású, de eltérő jelentésű szavak játékos, humoros összekapcsolása és használata”.¹⁰ Ezzel szemben Haas Adrienn elkülöníti egymástól a *szóvicc* és *szójáték* fogalmát, a szóvicceket alárendelve a szójátékok tágabb kategóriájának.¹¹

⁷ Nagy: *A nyelvi humor főbb típusai*. 10.

⁸ Forgács: *Nyelvi játékok*. 15.

⁹ Némethné: *Hangalak és jelentés – a szójáték dinamikája*. 63.

¹⁰ T. Litovkina et al.: *A szójáték egyes típusai az antiproverbiumokban – magyar, angol, német, francia és orosz példákkal*. 84.

¹¹ Haas: *Álljunk meg egy szó(játék)ra! A szójáték jelentősége az írott sajtóban*. 79.

Már a legelső meghatározásból kiderül azonban, hogy az, amit itt *szó-játéknak* neveznek, valójában nem csak a szavak szintjén valósulhat meg, illetve, hogy bizonyára szűkebb és tágabb kategóriák felállítására van szükségünk ahhoz, hogy ezt a jelenséget megfelelően megérthessük és tanulmányozhassuk. Koncz-Kovács Annával egyetemben tehát szerencsésebbnek találok a *nyelvi játék* kifejezés használatát, mivel a játék nemcsak a szavak, hanem a fonémák, morféimák és frazémák szintjén is megvalósulhat.

Benő Attila definíciója az előbbiekhöz képest jelentősen kitérít a nyelvi játék kategóriáját. Amellett ugyanis, hogy a nyelvi játékok konkrét szavak hangalakjának vagy sajátos jelentéseinek köszönhetően hozhatók létre, kiemeli a jelenség egy másik fontos aspektusát, mégpedig ennek célját, ami nem más, mint valamilyen meghatározott hatás elérése – ez lehet a humoreffektus vagy nevetetés, de az sem ritka eset, hogy egy szerző sajátos beszédmód és nyelvi megnyilatkozások megteremtésével jellemzi szereplőit (lásd például Caragiale Kótyagos Polgárját vagy Jókai Zebulonját). Idesorolja ugyanakkor azokat az egyéni, kreatív szóalkotásokat is, amelyek során bár dekódolható, de az adott nyelvben nem létező szavak, kifejezések jönnek létre, bizonyos szempontból pedig idetartoznak a beszélő nevek is.¹²

A jelenség talán legtágabb meghatározását Koncz-Kovács Anna adja, korábban már említett doktori értekezésében. Eszerint a nyelvi játék „nem más, mint a nyelv kreativitását kiaknázó alternatív nyelvhasználati mód”.¹³ Ennek fényében jelen kutatás keretein belül nyelvi játéknak nevezek minden olyan kreatív, alternatív nyelvhasználati módot, amely akár hangalaki hasonlóságon, akár a többértelműsége (esetleg ezek együttes működésén) alapul, ahogy azokat a sajátos nyelvi megnyilatkozásokat is, amelyek valamilyen szempontból eltérnek az adott nyelv normáitól, illetve azokat az egyéni beszédsajátosságokat, amelyek valamilyen módon a szereplőket jellemzik (például gyermeknyelvi vagy idegennyelvi szavak).

4. A korpusz és a kutatás módszere

4.1. A korpusz kijelölése

Ennek az alternatív nyelvhasználatnak a pusztá megértése önmagában is magas fokú nyelvi tudatosságot, fordításuk pedig különös nyelvi kreativitást

¹² Benő: *Nyelvi játék és fordítás*. 64.

¹³ Koncz-Kovács: *A magyar nyelvi játék mint nyelvészeti és folklórjelenség*. 30.

igényel, mivel a nyelvi forma ezekben az esetekben olyannyira összefonódik a szemantikai tartalommal, hogy maga is tartalommal, vagyis a jelentésteremtés eszközévé válik.¹⁴ És bár ezek lefordítása elsősre talán – nem alaptalanul – lehetetlennek tűnhet, mégis megannyi példát találunk rájuk a legkülönbözőbb szövegekörnyezetekben, hiszen a fordítók is érzik, hogy kihagyásuk az eredeti üzenet vagy stílushatás károsodásához vezetne.

Jelen kutatás abba igyekszik bepillantást nyerni, hogy milyen megoldásokhoz folyamodnak a fordítók ezekkel a gyakran „fordíthatatlannak” minősített kategóriával való találkozásokkor. Ennek érdekében vizsgálódásom tárgyául egy olyan médiumot választottam, amely bőséges adatmennyiséget tud szolgáltatni. A korpusz eredményes összeállításához azonban szükség volt egy szempontra, amely egy olyan irányt jelöl ki, amivel egyszerre szűkíthetők a végtelen lehetőségeken, és mégis megmaradhatok azon kezdeti cél mellett, hogy minél több szerző művét és minél több fordító munkáját vizsgáljam. Így lett a hatalmas adattenger irányjelölő pontja a megcélzott befogadó, mégpedig a gyermek, illetve a gyermek–felnőtt páros, a kutatás tárgya pedig a családi animációs filmek és ezek angol forrásnyelvről magyar célnyelvre való átültetése.

4.1.1. A szinkronfordítás korlátai

Mielőtt a korpuszt részletesebben ismertetném, szükségesnek látom ki térni e sajátos médium jellemzőire, amelyek elég határozott korlátokat szabnak fordítóik számára. Azért tartom fontosnak ezeket külön megemlíteni, hogy jobban megérthessük, mivel is van dolga a szinkronfordítóknak, mivel a műfaj sajátosságaiból fakadó korlátozott mozgástér miatt a kezdetektől fogva nehezített pozícióból indulnak, ami azonban, mint az adatelemzésből megtudjuk, korántsem megy nyelvi kreativitásuk rovására.

Az animációs filmeket tehát, ami szerkesztettségüket illeti, a verbális és a vizuális kód együttese alakítja, amelyek elválaszthatatlanok egymástól a megfelelő értelmezés érdekében. Ez gyakran külön kihívást okoz, hiszen a vizuálisan is megjelenített elemekre való hivatkozást a célnyelvben is meg kell tartani a fordítóknak. Ugyanakkor a legújabb technológiáknak köszönhetően az animált szereplők szájmozgása a beszéd során követi az elhangzó eredeti, forrásnyelvi szöveget, nem is csak a szöveg terjedelmét, vagyis a beszéd időtartamát illetően, hanem sok esetben a hangformálás tekintetében is.

¹⁴ Lendvai: *Verbális humor és fordítás*. 34.

Mindezek mellett jól tudjuk azt is, hogy az animációs filmek rendszerint két síkon működnek, kettős olvasatot téve lehetővé a gyerek és a felnőtt számára (nem véletlenül nevezzük őket családi filmeknek). Nyelvileg tehát elsődlegesen a gyermek befogadót kell elérniük, őt kell bevonniuk a történetbe, és hozzá kell eljuttatniuk egy üzenetet, ugyanakkor mindezt egy másik síkon a felnőttek számára is élvezhetővé kell tenniük – ami az esetek legnagyobb többségében sikerül is.

Szórakoztató műfajról lévén szó, magasak a feléje irányuló elvárások. Bár szinte teljesen kicserélődnek benne az elemek, napjainkban „a szinte tökéletes szinkron követelménye lép fel”.¹⁵ A tartalom, az értelem átadása mellett tehát a stílusbeli és formai megkötések fokozott odafigyelést és kreativitást követelnek a szinkronfordítótól: igazítania kell a célnyelvi szöveget a képhez, a korlátozott időtartamhoz, valamint lehetőség szerint meg kell tartania a szájmozgás és a kimondott hangok közötti harmóniát is (amit Lakatos-Báldy *vizuális megfelelésnek* nevez).¹⁶

Megkerülhetetlen ugyanakkor az a problematika is, hogy a végtermék, a végleges szinkronszöveg átment már bizonyos módosításokon, mire képernyőre került. A kutatás során vizsgált szövegek tehát nemcsak a szinkronfordító önálló produktumai, hanem az ő és más szakemberek (nyelvi lektorok, szinkronrendezők) közös munkájának eredménye. Az eredeti, nyers fordítói szövegek elkülönítése jelen kutatás keretein belül nem lehetséges, léteznek azonban más, ennek felderítését célzó kutatások (lásd pl. Robin 2010, 2014).

4.2. Adatgyűjtés

Jelen kutatásban három családi animációs filmet vizsgáltam meg a nyelvi játékok fordítási lehetőségeinek tekintetében. A kortárs fordítási tendenciák felderítésének céljából ezek mind 2010 után kerültek moziképernyőre, a hozzájuk tartozó magyar hangsáv pedig két különböző szinkronstúdióban készült el, három különböző fordító által. Ezek a következők:

- Pierre Perifel (rendező): *A rosszfiúk (The Bad Guys)*. DreamWorks Animation, 2022. Magyar szöveg: Speier Dávid, Mafilm Audio Kft. 101'

¹⁵ Lakatos-Báldy: *Az audiovizuális fordítás sajátosságai és a filmfordítás mint interkulturális kommunikáció*. 4.

¹⁶ Uo. 2.

- Rich Moore (rendező): *Rontó Ralph (Wreck-it Ralph)*. Walt Disney Animation, 2012. Magyar szöveg: Boros Karina, SDI Media Hungary. 112'
- Phil Johnston, Rich Moore (rendező): *Ralph lezúzza a netet (Ralph Breaks the Internet: Wreck-It Ralph 2)*. Walt Disney Animation, 2018. Magyar szöveg: Blahut Viktor, SDI Media Hungary. 101'

Ezek teljes játékidéje 314 perc. Ahhoz azonban, hogy a forrásnyelv és a célnyelv irányából is egybevetthessem a nyelvi adatokat, mindkét nyelven meg kellett nézni az animációkat.

Az adatgyűjtés teljes mértékben manuálisan zajlott. Első lépésként a forrásnyelvi szöveg feliratából kinyertem az angol hangsáv átíratát, ezen jelöltem ki a forrásnyelvi adatokat. A magyar hangsáv szöveges átírata ezzel szemben semmilyen formában nem érhető el és nem is nyerhető ki (mivel a felirat és a szinkron eltérnek egymástól), így a célnyelvi adatok kizárólag a filmek figyelmes meglátásával gyűjthetőek össze.

A magyar szinkronos változatok nézése közben célnyelvi szöveg hal- lás általi kíséretével párhuzamosan folyamatosan figyeltem a forrásnyelvi szöveg átíratát, mellé helyezve minden egyes célnyelvi adatot a megfelelő helyre. Ezeket az adatpárokat később táblázatos formában rendszereztem és egyenként elemeztem. Többszörös áttekintés és szűrés után így született meg a három animációs filmből 175 adatpár, azaz 350 különálló nyelvi adat.

5. Kategorizálás és elemzés. Eredmények

A nyelvi adatok közül először különválasztottam a lefordíthatatlan kategóriát, vagyis azokat a nyelvi elemeket, amelyek pontosan ugyanabban a formában jelennek meg úgy a célnyelvi, mint a forrásnyelvi szövegben. Ez mindössze 4 esetben fordult elő, mind indokoltan: ebből 3 spanyol nyelvi kifejezés, amely a szereplő beszédsajátossága, ennek származását tükrözi (*chico, finito, no problema*), a negyedik hangalakja pedig egy ismert márkanévvel cseng össze, így azonos formában kell maradnia (*ebay – eboy*). Az esetek 98%-ában tehát a nyelvi játék lefordítható vagy újraalkotható, így az 1. hipotézis beigazolódt.

A következő lépésben azt néztem meg, hogy a lefordított 171 nyelvi adat esetében milyen arányban keletkeztek veszteségek, tehát hány esetben nem sikerült a fordítóknak nyelvi játékot nyelvi játékkal fordítaniuk, illetve milyen mértékű volt ehhez képest a kompenzálás. A három vizsgált animációs film esetében mindössze 12 esetben történt veszteséges fordítás,

amikor a célnyelvi nyelvi játékot nem nyelvi játékkal adta vissza a fordító, ehhez képest azonban 53 olyan helyen találhatunk nyelvi játékot a célnyelvi szövegben, ahol a forrásnyelvi szöveg szokványos kifejezéssel él. A kompenzálás tehát a veszteségek több mint háromszorosa. A három különböző fordító közül a legkevesebbet kompenzáló is kétszeresen pótolta a veszteségeket (6 veszteség, 14 kompenzálás), a másik két fordító esetében pedig nagyjából ötszörös a kompenzálás aránya (2 veszteség, 13 kompenzálás, illetve 4 veszteség, 26 kompenzálás). Ez beigazolja a 2. hipotézist, miszerint a magyar nyelvű szövegekben több nyelvi játék található, mint az eredetiben, a magyar fordítás tehát e tekintetben dúsit. Fontosnak találok azonban arra is kitérni, hogy ahol a magyar szöveg nyelvi játékkal dúsitja a szöveget, ott előfordulnak más típusú forrásnyelvi veszteségek – az angol szövegben ugyanis több ilyen helyen idióma, reália, esetleg szlengkifejezés található, amit a célnyelvi szövegben a fordító nyelvi játékkal ad vissza, azaz kompenzálással él. Például:

*His greatest trick: stealing the Mona Lisa – disguised as the Mona Lisa. **Dig that.***

Mi volt a legnagyobb trükkje? Ellopta a Mona Lisát – Mona Lisának álcázva.

Da Fincsi.

*Call out the **Devil Dogs**. Uszítsd rá a **Rémes Krémet**.*

*Well, **beggars can't be choosers**, can they?*

*Azt hittem, **savanyú**, hogy **sanyarú** a helyzeted.*

*Time to launch a **charm offensive**. Ideje bevetni a **vagányos farkast**.*

A következő lépés a nyelvi játékok típusokra osztása volt a kialakulásuk alapjául szolgáló jelenségek szerint. A nyelvi játékok hangalaki jelenségei rendszerint a szavak hasonló vagy azonos alaki viszonyaira, a paronímiára vagy a homonímiára épülnek, szemantikai szinten pedig egy adott szó többértelműségén, poliszémiaján alapulnak. Összetettebb nyelvi játékok esetében természetesen az is előfordul, hogy a kettő egyszerre érvényesül.¹⁷ Az első két kategória tehát, amit elkülönítettem, az a hangalaki (*Move your molasses. Mozdulj, te melák.*), illetve a szemantikai szinten megvalósuló nyelvi játékok kategóriája (*And when I say „a dump”, I don't mean like a shabby place. I mean an actual dump, where the garbage goes, and a bunch of bricks and smashed building parts... Amikor sítet mondok, nem a hívőre gondolok, hanem az igazi sittre. A nagy szeméthalomra, ahol*

¹⁷ Benő i. m. 65.

téglák és törmelékek vannak.). Ezt egészítették ki az egyéni, kreatív nyelvi megnyilatkozások. Utóbbi közé tartoznak a kreatív szóalkotások (*Your Candiness – Ónassolása*), az állandósult szókapcsolatok módosítása (*I must say, you've really turned a corner. You're really getting it. (...) And I can see it from tip to tail. Meg kell hagyni, tényleg megváltozott. Kezd megjavulni. (...) Ez látható tetőtől farkig.*), illetve új, egyéni szókapcsolatok létrehozása (*Sweet mother of monkey milk! Jóságos inzulinsokk!*). A tulajdonneveket, beszélő neveket csak abban az esetben emeltem be a kutatásba, amennyiben maguk is részei egy nyelvi játéknak (*King Candy – Nasikirály*, lásd a fenti példát), ezek fordításának mélyreható elemzése ugyanis önmagában is egy különálló tanulmány lehetne.

Minden forrásnyelvi és célnyelvi adatot egyenként besoroltam a fent említett kategóriákba, hogy megvizsgálhassam, mennyiben egyeznek vagy különböznek a nyelvi játékok típusai az eredeti, illetve fordított szövegekben. A 171 lefordított nyelvi játék esetében végül mindössze 8 esetben történt típusváltás. Ezzel kialakult az az 5 kategória, amivel aztán tovább dolgoztam: hangalaki hasonlóságon alapuló nyelvi játékok, szemantikai jelenségeken alapuló nyelvi játékok, egyéni, kreatív megnyilatkozások, a fordítás során típusváltáson áteső nyelvi játékok, illetve lefordíthatatlan nyelvi játékok. Ugyanakkor beigazolódtott a 3. hipotézis, miszerint a célnyelvi szövegben megjelenő nyelvi játék a forrásnyelvi nyelvi játék kialakulásának alapjául szolgáló jelenséget fogja követni, valamint részben a 4. hipotézis is, mivel ez egyben egy fordítási tendenciának is tekinthető.

Említésre méltónak találok ugyanakkor az egyes kategóriákba tartozó nyelvi játékok mennyiségi eloszlását is: a hangalaki hasonlóságon alapuló nyelvi játékok kerülnek a sorrend élére 82 nyelvjáték-párral, ezt követik az egyéni, kreatív megnyilatkozások 58 adatpárral, ezzel szemben pedig csak 23 nyelvi játék alapul valamilyen szemantikai jelenségen.

A jelen kutatásban elemzett nyelvi játékok közül a veszteséges 12 fordítás esetében 10 hangalaki hasonlóságon alapult a forrásnyelvben, eszerint az ebbe a kategóriába tartozó nyelvi játékok lefordítása okozhatja a legtöbb kihívást a fordítóknak. A maradék kettő az egyéni, kreatív megnyilatkozások közül került ki, tehát a szemantikai jelenségeken alapuló nyelvi játékok fordítása minden esetben sikeres volt. A 0 veszteséggel szemben azonban a fordítók 13 esetben használnak ilyen típusú nyelvi játékot kompenzáció során. Mindezek további érdekes kutatási kérdéseket vetnek fel.

6. Összegzés. További kutatási kérdések

A fentiekben bemutatott adatelemzésből tehát kiderül, hogy a fordítók az esetek döntő többségében nemcsak hogy vállalkoznak a nyelvi játékok célnyelvre való átültetésére, hanem a forrásnyelvi nyelvi játék kialakulásának alapjául szolgáló jelenséget is megőrzik a célnyelvben. Figyelemre méltó az a megállapítás is, hogy a magyar nyelvű családi filmekben lényegesen több nyelvi játék szerepel, mint az eredeti angol szövegben, ennek okai ugyanakkor nemcsak a nyelvi játékok fordításai során keletkezett veszteségekben keresendők, hanem a különböző kulturálisan kötött elemek, idiómák, reáliák, szlengkifejezések fordíthatatlanságában is, amelyeket a fordítók sok esetben nyelvi játékkal kompenzálnak a célnyelvben.

A jelen tanulmányban elemzett minta ahhoz természetesen túl kicsi, hogy reprezentatívnak nevezhessük, eredményei még korántsem általánosíthatók, illetve számos további kutatási kérdést vetnek fel. A korpusz bővítésével is megmaradnak-e ugyanezek az arányok az egyes kategóriák, illetve ezek fordíthatósága között? Továbbra is fennmaradnak-e a most beigazolódott hipotézisek? Felállíthatóak-e más nagy kategóriák a jelenlegiekén kívül, illetve szükséges lesz-e egy jelenlegi részkatégoriát nagyobbá emelni az adatok mennyisége és sokfélesége miatt? Szükségszerű-e az idiómák és reáliák vizsgálatát is bevonni a kutatásba ahhoz, hogy egy nagyobb korpuszon kimerítően mutathassuk be a nyelvi játékok fordítását és ezek jelenlétének, esetleg túlsúlyának indokoltságát? Kimutatható-e jelentős aránybeli különbség az egyes fordítók munkáiban a nyelvi játékok fordításának tekintetében? Mindezeket egy, a jelenleginél jelentősen nagyobb korpusz építésével és ennek elemzésével remélem megválaszolni.

Az audiovizuális korpusz mellett ugyanakkor egy szépirodalmi szövegkorpusz építése is folyamatban van, az animációs filmek szinkronfordításának vizsgálatát tehát kiegészítenék a gyermekversek és ezek műfordítói kérdései, e két, látszólag igencsak különböző médiumot ugyanis számos átfedés jellemzi. A kutatás tehát a továbbiakban a gyermek–felnőtt kettőse számára készült szórakoztató műfajokat igyekszik feltárni a nyelvi játékok fordítási lehetőségeinek, illetve ezek kortárs tendenciáinak tekintetében.

Szakirodalom

ALBERT Sándor: *A fővényre épített ház. A fordításelméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai*. Áron Kiadó, Budapest, 2011.

BABITS Mihály: Shakespeare-fordítás. *Nyugat*, 1924/3.

- BENŐ Attila: Nyelvi játék és fordítás. *Korunk*, 2016/4, 61–66.
- CHESTERMAN, Andrew: Translation Data Problems. *Slavica Helsiugiensia*. 2008/35, 17–26.
- FORGÁCS Erzsébet: *Nyelvi játékok*. Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged, 2005.
- HAAS Adrienn 2008: Álljunk meg egy szó(játék)ra! A szójáték jelentősége az írott sajtóban. In: *Ezerarcú humor*. Szerk. Daczi Margit – T. Litovkina Anna – Barta Péter. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2008, 73–82.
- KONCZ-KOVÁCS Anna: *A magyar nyelvi játék mint nyelvészeti és folklórjelenség*. Doktori disszertáció. Kézirat. ELTE BTK, Budapest, 2021.
- LAKATOS-BÁLDY Zsuzsanna: Az audiovizuális fordítás sajátosságai és a filmfordítás mint interkulturális kommunikáció. *Apertúra*, 2015/tél.
- LENDVAI Endre: Verbális humor és fordítás. *Fordítástudomány*, 1999/2, 33–43.
- NAGY Ferenc: A nyelvi humor főbb típusai. *Magyar Nyelvőr*, 1968/1, 10–22.
- NÉMETHNÉ Varga Andrea: Hangalak és jelentés – a szójáték dinamikája. In: *Ezerarcú humor*. Szerk. Daczi Margit – T. Litovkina Anna – Barta Péter. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2008, 63–72.
- ROBIN Edina: Explicitáció a lektorált fordításokban. *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*, Miskolc, 2010/1, 42–66.
- ROBIN Edina: *Fordítási univerzálék a lektorált szövegekben*. Doktori disszertáció. Kézirat. ELTE BTK, Budapest, 2014.
- STEINER, George: *Bábel után. Nyelv és fordítás*. (Ford. Bart István.) Corvina, Budapest, 2005.
- T. LITOVKINA Anna – Barta Péter – Hrisztiva-Gotthardt Hrisztalina – Varga Katalin: A szójáték egyes típusai az antiproverbiumokban – magyar, angol, német, francia és orosz példákkal. In: *Ezerarcú humor*. Szerk. Daczi Margit – T. Litovkina Anna – Barta Péter. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2008, 109–122.

Ruja-Béni Brigitta

Brigitta Ruja-Béni (Târgu Mureș, 1998) este doctorandă la Școala Doctorală Studii de Hungarologie a Universității Babeș-Bolyai. Și-a efectuat studiile anterioare la Facultatea de Litere: a obținut o diplomă de licență în limba și literatura maghiară (2019), iar ulterior și-a continuat studiile de masterat în cadrul programului Studii de lingvistică și literatură maghiară. Tema cercetării sale este traducerea jocurilor de limbaj în versiunile dublate în limba maghiară ale filmelor de animație de familie în limba engleză.

Brigitta Ruja-Béni (Târgu Mureș, 1998) is a PhD student at the Doctoral School of Hungarology Studies at Babeș-Bolyai University. She completed her previous studies at the Faculty of Letters: she earned a BA degree in Hungarian language and literature (2019), then continued her master's studies in the Hungarian Linguistics and Literature Studies program. Her research topic is the translation of language games in the Hungarian dubbed versions of English-language family animation films.

Posibilitățile de traducere a jocurilor de limbaj în traducerile maghiare ale filmelor de animație pentru familie în limba engleză

Prezenta lucrare explorează posibilitățile și metodele de traducere ale jocurilor de limbaj în trei filme de animație pentru familie, cu un timp total de rulare de 314 minute. Din versiunile originale în limba engleză și cele dublate în limba maghiară ale acestor filme au fost colectate manual 175 de perechi de date, adică 350 de unități lingvistice distincte. Acestea au fost clasificate în trei categorii, în funcție de modul în care se formează jocul de limbaj: jocuri lingvistice la nivel fonologic, la nivel semantic și expresii lingvistice individuale, creative. Analiza a urmărit proporția traducerilor cu pierderi, compensările și schimbările de tip. Principala concluzie a analizei este că filmele de familie în limba maghiară conțin semnificativ mai multe jocuri de limbaj decât versiunile originale, iar traducătorii încearcă să păstreze fenomenul care stă la baza apariției jocurilor de limbaj din limba sursă și în limba țintă.

Possibilities for Translating Wordplay in the Hungarian Translations of English-Language Family Animated Films

This study aims to explore the possibilities and methods of translating language games in three family animation films with a total runtime of 314 minutes. From the original English versions and their Hungarian dubbed counterparts, 175 data pairs – that is, 350 separate linguistic data points – were manually collected. These were categorized into three groups based on the way the language games were formed: phonological level games, semantic level games, and individual, creative language expressions. The analysis examined the rate of loss in translation, compensation strategies, and type shifts. The main conclusion is that Hungarian-language family films contain significantly more language games than the originals, and translators strive to preserve the phenomenon underlying the source language games in the target language.

**A kódváltás kontextusának nyelvi jelölése
az Alsó-Kis-Küküllő menti kétnyelvű beszélők
megnyilatkozásában. A metanyelvi kommentár
kontextusai és funkciói**

1. Bevezetés

Köztudott, hogy az aktív kétnyelvű beszélők nyelvtudása, nyelvi kompetenciája nem kiegyensúlyozott, rendszerint valamelyik nyelv szempontjából domináns jelleget mutat.¹ Általános érvényre elmondható, hogy az erdélyi magyar közösség – különösen szórványhelyzetben – többségében kétnyelvű beszélőközösségnek tekinthető. A mindennapi kommunikáció során rendszerint két nyelvet használnak: az egyik a kisebbségi státusú magyar, a másik pedig a többségi nemzet nyelve és az államnyelv, a román.² Ebből kifolyólag a Kárpát-medencei kisebbségi kétnyelvű beszélőkkel való kommunikációban olykor tapasztalható az adatközlők nyelvi hiányjelensége vagy kifejezésbeli bizonytalansága, amely gyakran jelentkezik problémaként a kommunikációs folyamatban. Szilágyi N. Sándor nyelvészprofesszor szerint amikor nyelvi hiányról beszélünk, akkor arra kell gondolnunk, ami magának a beszélőnek hiányzik, aminek a hiánya beszéd közben számára is nyilvánvalóvá válik, és ez sokszor kínos frusztrációérzéssel tölti el, esetleg szégyenérzettel. A nyelvi hiány jelenségének kialakulásáért nem a beszélő, hanem a rosszul működő oktatási intézmény, valamint a nyelvhasználatot korlátozó jogszabályok a felelősek.³

A nyelvi hiány vagy kifejezésbeli bizonytalanság oka lehet az anyanyelv használatának korlátozott jellege, a nyelvhasználati szinterek csökkenése. Ha az egyén az anyanyelvét bizonyos szintereken keveset használja, vagy bizonyos szóképzési elemek nehezebben idéződnek fel, bizonytalanná válhat

¹ Benő – Sófalvi: „... *hogy is neveződik?*” *A nyelvi hiány és a nyelvi bizonytalanság jelzésének módjai és formái a mezőségi kétnyelvű beszélők megnyilatkozásaiban*; Márku: „*Po zákárpátszki*”. *Kétnyelvűség, kétnyelvűségi hatások és kétnyelvű kommunikációs stratégiák a kárpátaljai magyar közösségben*.

² Horváth: *Az erdélyi magyarok kétnyelvűsége: nyelvmentés és integráció között?*

³ Szilágyi N.: *A magyar nyelv a Magyarországgal szomszédos országokban*. 114.

normatív használatát illetően. Az államnyelv rendszeres használata és az ennek való erőteljesebb kitettség miatt maga a kétnyelvűség is okozhat nyelvi bizonytalanságot, mert a két nyelv „versenyhelyzete” miatt a kisebbségi beszélők esetében az anyanyelv használatára kevesebb idő jut, továbbá a két nyelvi rendszer erőteljes interferenciája a beszélőt bizonyos helyzetekben elbizonytalaníthatja abban a kérdésben, hogy egy-egy hasonló elem vagy jelenség melyik nyelvnek a része. Ha egyértelmű is egy elem vagy jelenség nyelvi hovatartozása, az adatközlő bizonytalan lehet abban, hogy bevett formáról van-e szó, vagy az államnyelv hatására megjelenő alkalmi interferenciajelenségről.⁴

Dolgozatomban a Magyarsáron és környékén élő kétnyelvű beszélők megnyilatkozásaiban jelentkező metanyelvi kommentárok megjelenési formáit és jelzési módjait vizsgálom, ezek funkcióit, indítékait és kontextusait elemezve, amelyek kapcsolatba hozhatók bizonyos szintű kódváltásokkal, hiszen ez is a nyelvhasználat állandó velejárója, nemcsak egynyelvű, hanem többnyelvű közösségekben egyaránt, éppúgy egyéni szinten, mint közösségben.⁵ Olyan metanyelvi kommentárok bemutatására, elemzésére teszek kísérletet, melyek a nyelvi lapszus és nyelvi bizonytalanság jelenlétére is utalnak. A dolgozat célja nem a metanyelvi kommentárok gyakoriságának feltárása, hanem ezek tipologizálása, amelyek révén a beszélők megpróbálják elkerülni a beszéd folytonosságának megtörését.

1.1. A metanyelv fogalma

A metanyelv fogalmát először a logikában kezdték használni, megkülönböztetve a tárgy- és a metanyelvet.⁶ Észrevették, hogy a jelentésvonatkozás szempontjából kétfajta nyelvi kifejezés létezik: az egyik a valóságra, a másik pedig magukra a nyelvi kifejezésekre vonatkozik. A tárgynyelv kifejezései a nyelven kívüli objektumokra utalnak, természeti, társadalmi jelenségekre, a metanyelv pedig magáról a természetes nyelvről szól.⁷

1.2. A metanyelvi funkció

Jakobson a tárgy- és a metanyelvre vonatkozó logikai megkülönböztetést arra használta fel, hogy a nyelvi funkciók közül kiemelje a metanyelvi

⁴ Lanstyák: *Nyelvi problémák a szlovákiai magyar beszélők közösségben*. 62.

⁵ Uo. 99.

⁶ Bańcerowski: *A metaszövegről és az intertextuális metaszövegbeli operátorokról*.

⁷ Uo. 183.

funkciót is, melynek lényege abban rejlik, hogy az adó a kommunikációs aktus folyamatában információt közöl a nyelvi kódról, megmagyarázza a szó jelentését, ellenőrzi, hogy megértette-e azt a hallgató.⁸ Véleménye szerint valahányszor az adó és/vagy a címzett szükségét érzi, hogy megállapítsa, vajon azonos kódot használnak-e, a beszéd a kódra irányul. Ezt tekinti metanyelvi, magyarázó funkciónak.

A metanyelvi funkciót betöltő kifejezések csak a kódról vagy e kód elemeiről, struktúrájáról tájékoztatnak, a metaszöveg viszont elsősorban a metaszövegbeli keret (amely magába foglalja a modális keretet is) funkcióját tölti be.⁹ Wierzbicka hét metaszövegbeli kifejezést különböztet meg. Ezek közül az első kategória olyan kifejezéseket tartalmaz, amelyek explicit módon szólnak a beszédaktusról (metapleonazmusok), a második egységhez azok a kifejezések tartoznak, amelyek segítségével a beszélő elhatárolódik az általa használt szavaktól. Továbbá külön kategóriát képez azoknak a kifejezéseknek a halmaza, amelyek arról tanúskodnak, hogy a beszélőnek bizonyos fenntartásai vannak a megnyilatkozás egyes részeivel szemben. Külön elhatárolta azokat a kifejezéseket, amelyek részt vesznek a megnyilatkozás organizációjában (metaorganizátorok), és amelyek jelzik a megnyilatkozás témáját. Továbbá vannak olyan kifejezések, amelyek a megnyilatkozás fragmentumai között fennálló kapcsolatoknak a jelei. Ezek rámutatnak a gondolat irányára, jelzik a sorrendiséget. A hatodik csoportot azok a kifejezések képezik, amelyek a szöveg belsejében meghatározzák az ekvivalenciát és a kvázi-ekvivalenciát, ezek úgynevezett metaoperátorok. Az utolsó metaszövegbeli kifejezéscsoport a kötőszók (*tehát, mert*) halmaza.¹⁰

Az adott kifejezés csak akkor lesz parentézis, ha egy olyan másik nyelvi kifejezésre vonatkozik, amelyről az adó valamit állít. Az a megnyilatkozás, amely parentézist tartalmaz, nem véletlen műveletnek a terméke, hanem az adó tudatos cselekvésének az eredménye, aki arra törekszik, hogy ne csak saját magát jelenítse meg, hanem azt is, hogy ő valamit mond, és az, amit mond, az adott nyelvi kifejezésre vonatkozik. A metaszövegbeli formulák a szövegben egy magasabb szinten helyezkednek el.¹¹ Maciejewski szerint a beszéd folyamatában a beszélő hivatkozhat arra, amit korábban mondott, ez a retrospekció.¹² Jelezheti azt, hogy miről fog beszélni, korrigálhatja, átalakíthatja, konkretizálhatja mondanivalóját, de utalhat mások véleményére

⁸ Jakobson: *Hang – jel – vers*.

⁹ Bańcerowski: *A metaszövegről és az intertextuális metaszövegbeli operátorokról*.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo.

¹² Uo.

is. Minősítheti és kiemelheti az egyes fragmentumok fontosságát, kifejezheti kétségeit és bizonyosságát, továbbá azonosíthatja magát a megnyilatkozás tartalmával, kihangsúlyozhatja az azzal kapcsolatos fenntartásait, valamint kérdéseket tehet fel, és válaszolhat rájuk. A szöveg metakeretét alkotó elemek a megnyilatkozás különböző szintjein szerepelhetnek és ennek különböző részeire vonatkozhatnak.

Kawka elkülöníti az adó megjelenését szolgáló nyelvi eszközöket a paréntézis metaszövegbeli funkciójától.¹³ Az utóbbihoz tartoznak az adó saját megnyilatkozásaira vonatkozó kommentárjai, az általa bemutatott világról szóló kommentárok, azok a nyelvi fordulatok, amelyek megjelenítik az adó és a vevő közös világának a határait. Idesorolhatók azok a kifejezések is, amelyek megjelenítik a megnyilatkozás fő mondanivalójának a formáját, illetve a modális elemek és a metakeret. Külön tárgyalja a *mert*, *merthogy*, *de*, és metaszövegbeli funkcióit, az „idegen beszéd” bevezetésének grafikai és intonációs módjait, a szöveg létezését implikáló kifejezések metaszövegbeli funkcióin kívül. Kiemeli a szójátékokat, stilisztikai figurákat és az iróniát, amelyeket a nyelvi kód különböző formáinak a szerepénél a szöveg konstruálásában és a metarelációknál tárgyal.

Bañcerowski szerint a metaszövegbeli kifejezések jelzik a dialógus elkezdését, végéhez való közeledését és befejezését, a replikák elkezdését és befejezését.¹⁴ Szegmentálják a dialógusban szereplő replikát, bevezetik a kijelentés korrektúráját, jelzik a korábbi tartalomnak a magyarázatát, esetleg kiegészítését, bővítését, a vele kapcsolatos következtetést, összegzést. Figyelmeztetéseket fogalmaznak meg a stílustól eltérő „idegen elemek” vagy köznyelvi formulák kiválasztására, használatára, különféle modális töltést vezetnek be a megnyilatkozásba, melyben megjelenhet az axiológiai, minősítési értelem és az expresszív töltés. A metaszövegbeli operátorokat hasonló módon osztályozza Starzec is.¹⁵

Ami a metaszöveg kutatását illeti, a kutatók egyöntetűen azon a véleményen vannak, hogy a metaszövegbeli elemeknek fontos koherens szerepük van, mert kijelölik a szöveg keretét, azaz elejét és végét, valamint a belső organizációját is. Ebből kiindulva a metaszöveg a főszöveg viszonylatában kiegészítő funkciót tölt be azzal, hogy megkönnyíti a főszöveg kódolását és dekódolását, befolyásolja a koherenciáját és áttekinthetőségét. Ami véleményt megosztó lehet, az a metaszöveg relációira vonatkozik. Kérdésként felmerült, hogy ez milyen kapcsolatban áll a modalitással, a minősítéssel

¹³ Uo.

¹⁴ Bañcerowski: *A nyelv és a nyelvi kommunikáció alapkérdései*. 132–143.

¹⁵ Bañcerowski: *A metaszövegről és az intertextuális metaszövegbeli operátorokról*.

és a pragmatikával.¹⁶ A szakirodalomban olyan vélemények is napvilágot láttak, miszerint a metaszöveg kérdését a pragmalíngvisztika keretein belül kell tárgyalni az interperszonális metadiszkurzív jelentés vonatkozásában. Itt olyan jelenségek metaszövegbeli kitevőiről van szó, amelyek jelzik a beszélő viszonyát saját tudásához, emocionális állapotához, valamint a hallgató iránt tanúsított magatartását.

Következtetésként a metaszöveg a nyelvi kifejezéseknek olyan eleme, amely a legteljesebben és a legvilágosabban kifejezi az adó intencióját és kommunikációs szándékát. Ha nagyon részletesen belegondolunk a metaszövegek használatának a miértjébe, akkor ezek a kifejezések illokúciós erővel is rendelkeznek.¹⁷ Azt mondhatjuk, hogy a beszélő a kifejezés tárgyi tartalmára, struktúrájára vonatkozó olyan kommentárját alkotják, amely nem más, mint sajátos és specifikus utasítás arra vonatkozóan, hogyan használja a hallgató hatékonyan a neki szánt megnyilatkozást. Az ilyen kommentár segítségével a beszélő megfelelő hatást gyakorol a hallgatóra a szándékolt kommunikációs cél eléréséhez.

Kétnyelvűségi helyzetben a metanyelvi kommentár kapcsolatba hozható a nyelvi bizonytalansággal, mely a beszélő nyelvi kompetenciájával kapcsolatos, a különböző közlési helyzetekben jelentkező, a beszélő által a szokásos elvárásoknak nem megfelelőnek tekintett forma alkalmazása, egyfajta kifejezési zavart jelző nyelvhasználati mód.¹⁸ Ez megmutatkozhat a szókeresési szüneteken kívül a szó-, esetleg terminushasználati bizonytalanságban. Rendszerint a beszélő maga is érzi, hogy valami gond, elégtelenség van a beszédében, és nemritkán explicit módon ki is fejezi bizonytalanságát. Ez a nyelvi probléma a beszélőben nyugtalanságot, frusztrációt válthat ki. A jelenség ugyanakkor arra is utal, hogy a beszélő úgy érzi, hogy az általa használt nyelv, nyelvváltozat kevésbé értékes, kisebb presztízsű.¹⁹ Kisebbségi kétnyelvűségi helyzetben az anyanyelvhez kapcsolódó bizonytalanság forrása lehet az államnyelv dominanciája, a gyengébb nyelvi kompetencia és a nyelvváltozatokhoz kapcsolódó ismeretbeli hiány.

1.3. Az empirikus adatgyűjtés kontextusa

A rendelkezésemre álló élőnyelvi adatok Magyarsáros és környéke, az Alsó-Kis-Küküllő menti települések (Vámosgálfalva, Szőkefalva,

¹⁶ Uo. 185.

¹⁷ Bańcerowski: *A metaszövegről és az intertextuális metaszövegbeli operátorokról.*

¹⁸ Benő – Sófalvi: i. m. 67.

¹⁹ Uo. 67.

Küküllődombó és Ádámos) kétnyelvű, magyar anyanyelvű lakóinak megnyilatkozásaiból származnak. A nyitott interjú módszerével arra kértem az adatközlőket, hogy meséljék el az életüket születésüktől kezdve, azaz életinterjúkat készítettem. Ezek félig strukturált interjúk voltak, hiszen az adatközlőknek az általam előre meghatározott kérdések mellett (iskolai tapasztalatok, élmények, felnőttkori életesemények, házasság, családalapítás, foglalkozás) lehetőségük volt szabadon, rugalmasan beszélni saját életük bizonyos szakaszairól, ezek fontosságáról. Az előre meghatározott kérdések egyfajta iránymutatóként szolgáltak a beszélgetésben. Azért választottam ezt a típusú interjúkészítési módot, mert így lehetőségem adódott beletekinteni az adatközlők felfogásába, meggyőződésébe, értékeinek és érzelmeinek feltárására, valamint a szubjektív tapasztalatok megértésében is óriási előnyt nyújtott. Az adatközlők életkora 14 és 96 év között mozog. Fialat adatközlőknek tekintem a 14 és 30 év közötti személyeket (37 adatközlő, ami a megkérdezettek 20%-a). A középkorú személyek életkora 31 és 60 év között mozog. Ide összesen 69 adatközlő tartozik, amely a megkérdezettek 37,30 %-át teszik ki. Idős adatközlőnek számít a 61 évet betöltött személy. Ez a kategória az adatközlők 42,70%-a, ami összesen 79 idős személyt jelent. Ezek többségének végzettsége elemi, 4 osztály (26 személy – 14%-a a megkérdezetteknek), általános iskolát az adatközlők 52%-a végzett, amely összesen 96 adatközlő. A középkorú személyek (39 adatközlő) középiskolát végeztek (ez az adatközlők 21%-át teszi ki), 24 személy pedig egyetemi oklevelet szerzett (13%), akik között van polgármester, iskolaigazgató, lelkész és pedagógus. Nemi szempontból az adatközlők 63%-a nőnemű. Összesen 185 interjút készítettem, ami 89 óra 49 percet tesz ki. Egy interjú átlagosan 30 percet tartott.

Jelen kutatás újszerűsége abban áll, hogy erdélyi vonatkozásban kétnyelvűektől származó nagyobb empirikus anyagon, beszélt nyelvi informális megnyilatkozásokban nem elemezték rendszeresen a metanyelvi kommentárok mibenlétét, valamint ezek megjelenési formáit, módjait.

2. A metanyelvi kommentárok megjelenési módjai, formái és funkciói

A vizsgálati korpuszban nagyon sok olyan metanyelvi kommentár figyelheto meg, amely kapcsolatba hozható az államnyelvvé, jelen esetben a román nyelv dominánsabb használatával a mindennapi társalgásokat tekintve. Az adatközlők többsége explicit módon jelzi, hogy bizonytalan a megfelelő megnevezés alkalmazását tekintve, korrigálja, átalakítja, konkretizálja

mondanivalóját. Vannak olyan esetek, amikor az adatközlő konkrétan jelzi, hogy román megnevezést, kifejezést használ. Ezek az explicit metanyelvi kommentárok megelőzik, azaz bevezetik a román kódváltást, vagy éppen séggel követik azt.

A metanyelvi kommentárok egyik nagy csoportját a többségi nyelvhasználati megnevezésre való hivatkozás alkotja az *úgy mondták/mondják románul, ahogy mondja a román, románul mondom* nyelvi forma alkalmazása által. Ezek a megjegyzések a román forma, kifejezés pontosságát helyezik előtérbe, amely kizárja egyben a félreérthetőséget is:

(1) „91 után vizsgáztam a Finanțachoz, lett ide Gálfalvára. *Perceptia rurală, úgy mondták románul*, és ide kerültem.” (Sz. K. M. 69 éves nő, Vámosgálfalva)

(2) Régebben vótak ilyen (..) *bálcsak, így mondták neki*. Ilyen (...) *hogy is fejezzem ki*. Cirkusz, ilyen nagy kerekék. Dinnyevásár, inkább azé álltunk ott nyáran. Minden hétvégén vót.” (D. L. L. 32 éves férfi, Vámosgálfalva)

A 2. megnyilatkozás adatközlője bizonytalan abban, hogy a hallgatógéértette-e az általa használt szó jelentését, éppen ezért részletes magyarázattal pótolja ezt. Nyelvi bizonytalanságát az *ilyen* töltelékszóval vezeti be.

A soron következő 3., 4. és 5. megnyilatkozás egy román kifejezés alkalmazásával kapcsolatos. Az adatközlők úgy érzik, hogy figyelmeztetéseket kell megfogalmazniuk az „idegen elemek” kiválasztásával, használatával kapcsolatban. Mindemellett látható, hogy az idegen megfogalmazás, a használt forma kifejezőbbnek tűnik számukra.

(3) „Volt egy IKE-tábor, ott ismerkedtünk meg. Ott láttam először. S akkó úgy, *ahogy mondja a román: Dragoste la prima vedere*.” (H. M. K. 40 éves nő, Vámosgálfalva)

(4) „– Hova ment tovább iskolába?/ – Dicsőszentmártonba./ – És ott milyen iskolát végzett?/ – A, kiárusítót, a *lucrător comercial, ahogy mondták románul*. Azt választottam.” (K. Cs. I. 38 éves nő, Vámosgálfalva)

A 4. megnyilatkozásban az adatközlő használ egy általa magyarnak vélt munkaköri megnevezést, de nem biztos ezt illetően, éppen ezért a román kódváltással pontosítja azt.

(5) „Az is jó mesterség lett volna, *ghid turistic, ahogy mondja a román*.” (Sz. L. 28 éves férfi, Magyarsáros)

Mint a fenti megnyilatkozásokban látható, az *úgy mondták/mondják románul, ahogy mondja a román* kommentár egy nyelvi szokásra hivatott utalni mindemellett, hogy kimondása után az adatközlő nem törekszik a fogalom magyar megfelelőjének keresésére, megtalálására. Úgy tűnik,

mintha a beszélő nem ismerné a magyar kifejezést, de arra is kitűnő példa lehet, hogy tudatosan használja az idegen nyelvi kifejezést, ezzel mintegy hitelesítve mondandóját. Feltételezhető, hogy az anyanyelvi aktív szókészletben nincs olyan szó, amely megfelelő lenne az adott fogalom kifejezésére.²⁰ Mindez ugyanakkor azt is jelzi, hogy a beszélők rendszerint tudatában vannak a nyelvváltás jelenségének.

Továbbá vannak olyan adatok, amelyek esetében az adatközlők megindokolják a metanyelvi kommentárral a kódváltás lehetséges okát. A 6. adatban az adatközlő többszöri habozás, szünet és hangzónyújtás, valamint kódváltás után konkrétan utal arra, hogy a román nyelvi iskolai tanulmányai miatt használja a kémiai kifejezéseket román nyelven:

(6) „Veszélyes gázak vótak (.) klór, aaa (..) *pentaclor dintrobtıl*, aaa *acid clorhidric, acid fluorhidric, románul mondom, me úgy tanultuk*.” (B. A. 55 éves férfi, Küküllődombó)

A 7. megnyilatkozásban is az adatközlő azért iktat be egy metanyelvi kommentárt, hogy jelezze, román nyelvű idézés következik. Itt viszont nem a nyelvi hiány vagy bizonytalanság az, ami előidézi a kódváltást, hanem a cél a hitelesség, hiszen szó szerint idézi a beszélgetést, úgy, ahogyan elhangzott:

(7) „A pasas, aki evve foglalkozott. Nici o problemă, aduceți marfa înauntru. Én azt mondom: *Stai numa puțin. Most mă românul mondom, me jobban hangzik*, soha el nem felejttem. *Acolo este poliția la intrare, zi la polițistul să te ajută*. Jött a rendőr, a hatodik emeletre közösen felvittük a lifttel oda a ahogyhívjákot, s mondja: *La noi ai rezolvat, acum mergi la guvern*.” (V. L. 71 éves férfi, Szőkefalva)

A 8. példában is az adatközlő explicit módon utal a kódváltás használatára:

(8) „Ott is hagytak, tették a kicsit la monitorizare (.) Ő igen (.) olyan, *mondjam úgy románosan, o fost agitată*. Tettek granult.” (F. Zs. 20 éves nő, Szőkefalva)

A második kategóriába tartozó adatokban az *úgy, így, ahogy* névmási eredetű határozószó jelenik meg a *mondták/mondják* előtt, amellyel a beszélő a beszédszókásra hivatkozva próbálja hitelesíteni, természetessé tenni a román eredetű kifejezést:

(9) „Hétfőn reggel vót aaa, (..) *úgy szoktuk mondani*, hogy *careu*, amikor az egész iskola beállt, s nagyszünetbe az igazgató feolvasta.” (ifj. Sz. J. 59 éves férfi, Vámosgálfalva)

²⁰ Benő – Sófalvi: i. m. 77.

(10) „Szogálatat én nem csináltam. Ejsze egy hónapba egy napot, ketőt. Feültem lóhátra, s ementem a *fășian*, **me így mandták**. A tengerpartan. Megjártam 6 kilométert arra, s vissza. Gata.” (Cs. S. 80 éves férfi, Ádámos)

(11) „Volt egy érdekes játékunk, annak az volt a neve, hogy gazda mâtă. Tehát szöktünk be a sáncba (.). *Gazda mâtă, jepuriță*. **Így mondtuk**.” (C. M. E. 59 éves nő, Ádámos)

(12) „Következő szombaton a városba, Sándor-hegyen. Ha tudják hol van az a Sándor-hegy. Fent, **úgy mondják, hogy** Trei brazi.” (R. B. 64 éves férfi, Ádámos)

(13) „Az aknavetőknél csináltam a katonaságot. **Úgy mondták régebb, hogy crandok**. Ezek voltak azok a fegyverek, amiket általában használtak (..) Ez olyan fegyver volt, amikor a golyó földet ért, szétrobbant, s szilánkokat képezett.” (L. S. 77 éves férfi, Küküllődombó)

A 13. megnyilatkozásban az adatközlő nem elégszik meg a nyelvszókásra való hivatkozás jelzésével, hiszen magyarázatba kezd a román szó jelentésével kapcsolatban, érzi ennek szükségességét. Célja, hogy a hallgató biztosan azt értse, amit őt mondani szeretne.

(14) „Nem ültem sokat Vásárhelyen. Két évet dolgoztam (..) Rövid időn belül átmentem egy másik szövetkezethez, amit **úgy hívtak abba az időbe, hogy Prestare târnăvenească**, most a mai nevén (...). Hogy meg tudjam tartani a posztomat, elkerültem Aradra.” (V. L. 71 éves férfi, Szőkefalva)

A 15. megnyilatkozás abból a szempontból is érdekes, hogy az adatközlő az *ők* többes számú személyes névmás alatt a román többségi nyelvet beszélő személyeket érti:

(15) „Vannak azok a régi faviccek, *din timpul lui Pazvan*, **ahogy ők mondják**.” (Sz. L. 29 éves férfi, Magyarsáros)

(16) „Kellott fogadni tanárt, mint most vagy *pe bază de dosar*, **ahogy mondják**.” (Sz. I. 73 éves nő, Küküllődombó)

Az ebben a csoportban megjelenő adatokban az adatközlő nem utal expliciten a román kifejezés más nyelvű jellegére, hanem épp ellenkezőleg, úgy próbálja meg kiküszöbölni a szokatlan jelhasználatot, hogy a nyelvi szokásra, hagyományra hivatkozik. Ennek funkciója az elfogadtatás, a magyarázat. Ez a metanyelvi kommentár mint diskurzusjelölő a szövegfolyamat szerveződésének szintjéhez tartozik, kifele kapcsol, tágabb értelemben kontextuális előzményhez köthető. Dömötör szerint utalhat közös szövegforrásra, építhet közös valóságismeretre, azonos nyelvi ismeretanyagra, de

pragmatikai funkcióra is reflektálhat.²¹ Ezek esetében a metanyelvi kifejezés mutatja, hogy az adatközlő szabadkozik a román kifejezés miatt, szó-, esetleg kifejezésválasztását nem találja teljesen kielégítőnek. Jelzi a hallgatónak, hogy szóválasztása, fogalmazásmódja eltér a szokásostól, kétségét fejezi ki, fenntartásait fogalmazza meg ezzel kapcsolatban.

A harmadik kategóriába tartozó adatokban a megnyilatkozó a habozás, szókeresési szünetek mellett zavarba jön. A *na, ilyen* töltelékszó is utal a beszélő pillanatnyi feszültségére. Az esetek többségében expliciten jelzi, hogy a fogalom magyar megfelelője nem jut eszébe, nem idéződik fel benne, de nyitottan hagyja a szókeresés lehetőségét, tovább gondolkodik rajta. A 17., 18. és a 22. megnyilatkozásban látható, hogy a bizonytalanság, szókeresés a tulajdonnevek esetében is megfigyelhető. A 22. adatban pedig az adatközlő konkrétan megjegyzi, hogy nem jut eszébe, tehát gondolkodik a kifejezés elfogadható magyar megfelelőjén.

(17) „Na, még na (...) *Războieni*, na, **hogy mondják magyarul** (...) Székelykocsárd. Van ott, ott kellett álljunk.” (Sz. I. 52 éves nő, Vámosgálfalva)

(18) „Nekem van az a *Tri păcular*, **hogy mondjam magyarul** (...) na (...) az vót adva, hogy felejek.” (Sz. J. 79 éves nő, Ádámos)

Mint látható, az adatok (19., 20., 21.) nagy részében a beszélő kérdést fogalmaz meg a szóhasználatot illetően. A *hogy mondjam magyarul* metanyelvi kifejezés, kérdés intézhető a hallgatóhoz vagy vonatkozhat a beszélő helyes, odaillő szókeresésére is, mely egyfajta időhúzásként is felfogható.

(19) „Kelltt lefordjam, normális, a szénát, a takarmányt bé kelltt, hogy hordjad. Bánda vitte, de a bándába vót egy nagy (...) *cuvă* (...) **magyarul hogy mondják?** Tölcsérszerűség.” (J. J. J. 37 éves nő, Szőkefalva)

(20) „Épp annyit, hogy letettünk ezt a (...) állami vizsgát. **Hogy mondjam magyarul?** (...) *Examen de calificare*. Kelltt egy ilyen minősítés a mesterségrő.” (V. A. 65 éves férfi, Szőkefalva)

(21) „**Magyarul (.) te, hogy is van?** (...) nagyon hosszú neve van aaa *Comunicare interculturală în mediul economic*. Hát, ilyen Interkulturális kommunikáció ilyen ekonómiai téren.” (K. Z. 22 éves nő, Szőkefalva)

(22) „Annyit gondolkodtam, **hogy hívják** a *pensie anticipat parțial* nyugdíjt.” (B. M. 62 éves nő, Szőkefalva)

A következő kategóriába azok a megnyilatkozások tartoznak, amelyekben az adatközlő egyértelműen jelzi, hogy nem ismeri, nem jut eszébe a fogalom magyar megfelelője, ezért román nyelvű kódváltással él. Az adatok abban különböznek az előzőktől, hogy a megnyilatkozó a habozás,

²¹ Dömötör: *A hogy úgy mondjam diskurzusjelölő*. 429.

szókeresési szünetek mellett explicit megjegyzéseket fűz saját nyelvtudásával, nyelvhasználatával kapcsolatban. A *nem tudom* kifejezéssel mintegy lezárja a szókeresést, beletörődik abba, hogy nyelvi hiány lépett fel a megnyilatkozása során. Ezek ugyanakkor a nyelvi hiány vagy nyelvi lapszus tudatosításának a nyelvi megnyilvánulásai:

(23) „3 hónapot Brassóba, 3 és felet, amíg tartott ez a **hogy mondják**, (...) *perioada, perioada* (...) **magyarul nem tudom, hogy hogy mondják**, ameddig kiképeztek.” (Sz. A. 66 éves férfi, Ádámos)

A 24. megnyilatkozásban a szókeresési szünetek, hangzónyújtás és ismétlés utal a beszélő emocionális állapotára, érezhető, hogy zavarba jött, mivel nem jutott eszébe az adott településnév magyar megfelelője:

(24) „Azután Zárnești, **hogy mondják magyarul** Zárnești-nek (...) *pfuuu* (...) aaa (...) **nem tudom most**, ott Brassó felé.” (Sz. A. 66 éves férfi, Ádámos)

(25) „Fel is iratkoztam a mesteri szakra, a *biologie medicală* aaa, orvosi biológia, **nem tudom, hogy fordítják le**, valami *olyasmi*. / – Miért pont az?! – Azért, mert igazából ez volt mégis a *biotehnologie moleculară*.” (Sz. I. 22 éves nő, Szőkefalva)

(26) „Ha oda kerültél, megkérdezték, hogy veled mi van, hova mész. Ha nem volt papírod, me akko vót ilyen, **nem tudom mi volt a neve románul, nem jut eszembe, билет de voie, azt hiszem**.” (I. I. 31 éves férfi, Szőkefalva)

A 26. példa eltérő a többitől, hiszen az adatközlő nem a magyar megfelelőt keresi, hanem a fogalom román megfelelője nem idéződik fel benne. Fontos számára a román megnevezés, hiszen ez többletjelentést hordoz. Úgy gondolja, hogy a hallgató jobban megérti, ha román kifejezéssel él. Az *azt hiszem* utal a nyelvi bizonytalanságára a szóhasználatát illetően.

Vannak olyan esetek is, amikor az adatközlő mindkét nyelven felidézi a fogalom megnevezését. Az idesorolt adatok sokatmondóak abból a szempontból, hogy melyik nyelven idéződik fel hamarabb az adott fogalom megnevezése, tartalmaz-e a megnyilatkozás metanyelvi kommentárokat, illetve ezek hol helyezkednek el a megnyilatkozáson belül. Az első alkategóriát a román–magyar megfeleltetések alkotják, amelyekben először a román megnevezés jelenik meg:

(27) „*Jași-ba* vittek, *Jászvásár* **magyarul, ugye, igen**.” (Sz. K. M. 71 éves férfi, Vámosgálfalva)

A 27. megnyilatkozásban megerősítést vár önmaga és a hallgató részéről a helyes névhasználatával kapcsolatban, de közvetlenül utána megerősíti a kiválasztott szó helyességét egy igennel.

(28) „S ott mivel foglalkozott?! – Ez a (...) **hogy mondják**, *bucătar, szakács*.” (Á. Zs. 69 éves nő, Szőkefalva)

A 28. példában pedig a szókeresési szünet után időhúzás céljából beékel egy metanyelvi megjegyzést, mely után eszébe jut a foglalkozás román megfelelője, majd közvetlenül a magyar.

(29) „Össze aztán küldtek savanyúságé, sózták, me **úgy mandták neki gogonele, zödparadicsam**.” (J. J. 63 éves férfi, Magyarsáros)

(30) „Volt egyszer egy *revelion*, **hogy mondjam én neked**, szilveszter.” (G. J. 50 éves férfi, Magyarsáros)

A 30. adatban a *hogy mondjam én neked* szerkezet utal arra, hogy a beszélő keresi, nem találja a megfelelő szót, nem idéződik fel benne rögtön a magyar megfelelő, de némi keresés után eszébe jut.

(31) „**Mondtam a locotenentnek, a katonatisztnek**: Nu puteți să-mi dați un bilet de voie în oraș că mi s-a străcat ceasul. E vot az első hazugság.” (Gy. J. 67 éves férfi, Ádámos)

A 31. megnyilatkozásban az adatközlő pontosítás miatt él mindkét nyelven a fogalom megnevezésével, hiszen a katonai életben használt román rangmegnevezésnek nem mindenki lehet birtokában. Bár ebben az esetben a kommentár nem a nyelvi kompetenciára utal, jelzi a magyarítás egy sajátos módját: az általánosítást. Ugyanakkor azt is láthatjuk, hogy a magyar megnevezés általánosabb fogalmilag, nem ekvivalens a román tisztifokozattal.

A 29. adat kivételével az adatközlő bizonytalan a megnevezés módját illetően. Ebben a megnyilatkozásban a román kódváltást a nyelvi szokásra utaló metanyelvi kommentár előzi meg. Az itt felsorolt adatok jelzik, hogy azért jelenik meg először a román megnevezés, mert a beszélőknek az aktív szókincsükben a román megnevezés van jelen, ami könnyebben felidézhető, illetve a múltbeli beszédhelyzet, kontextus román nyelvű diskurzust feltételez, így felidézésként is van a kódváltásoknak. Ennek oka lehet a román szaknyelvű tanulmányok elvégzése, az intenzív román nyelvi környezet és a gyakori román nyelvhasználat.

A következő adatokban először a magyar, majd a román megfelelő jelenik meg. Ez utóbbiak célja leginkább a pontosítás.

(32) „Hova ment egyetemre?! – Brassóba./ – Milyen szakra iratkozott?! – *Autószerelő mérnöki, jól mondom? Autovehicule rutiere*. Ott volt ez.” (V. I. 47 éves férfi, Szőkefalva)

(33) „Addig doogtam *Szászvárosan, Orăștie románul*.” (Gy. J. 67 éves férfi, Ádámos)

A 32. megnyilatkozás adatközlője bizonytalan az egyetemi szak magyar megnevezését illetően, ezért kérdést fogalmaz meg a hallgató számára, mely utalhat a terminushasználattal kapcsolatos fenntartására, bizonytalanságára. A 33. adat a 32. ellentéte, hiszen itt az adatközlő konkrétan, kérdés, kétség nélkül metanyelvi megjegyzéssel jelzi a kódváltás beekelését.

A fenti adatokban megjelenő metanyelvi kommentárokból arra törekszik, hogy ne csak saját helyzetét jelenítse meg, hanem azt is, hogy miként viszonyulnak egymáshoz a különböző nyelvi megnevezések. Vannak olyan esetek, amikor szükségét érzi, hogy magyarázatot illesszen be, azaz megmagyarázza a használt szó jelentését, valamint ellenőrizze, hogy megértette-e a hallgatót azt, amit ő közölni akart. A megnyilatkozásokból kiderül, hogy a beszélő korrigálja, alakítja, konkretizálja kifejezésformáit. Az adatok nagy részében a metanyelvi kommentárok, megjegyzések által a beszélő kifejezi kétségét, bizonytalanságát, azzal kapcsolatos fenntartásait, de látható, hogy kérdéseket fogalmazhat meg, valamint válaszolhat ezekre. A metaszövegbeli kifejezések figyelmeztetéseket is megfogalmaznak az „idegen alak”, a román nyelvi formula kiválasztásával, használatával kapcsolatban. Mindezen kommentárok, megjegyzések funkciója a mondanivaló áttekinthetősége, magyarázata, a konkretizálás és a pontosítás.

Látható, hogy a metanyelvi kommentárok egyik nagy csoportját a többségi nyelvhasználati megnevezésre való hivatkozás alkotja az *úgy mondták/mondják románul, ahogy mondja a román, románul mondom* nyelvi forma alkalmazása által, összesen 16 előfordulással. Ezek a megjegyzések a román forma, kifejezés pontosságát helyezik előtérbe, amely kizárja egyben a félreérthetőséget is. 15 adat esetében jelenik meg az *úgy/így/ahogy mondták/mondják*, amely annyiban különbözik az előző kategóriától, hogy a beszélő a beszéd szokásra hivatkozva próbálja meg természetessé tenni a román eredetű kifejezést. Az itt megjelent metanyelvi kommentárok kifejele mutatnak, tágabb kontextuális előzményhez köthetők.

A harmadik kategóriában (11 adat) már expliciten jelzi az adatközlő, hogy nem jut eszébe, nem idéződik fel benne a fogalom magyar megfelelője. Az eddigiekkel ellentétben itt megjelenik egyfajta szókeresési folyamat a habozás és frusztráció mellett. A *nem tudom, hogy hogy mondják magyarul* metanyelvi kommentárral (7 adat) a beszélő lezárja a szókeresést, beletörődik abba, hogy nem tudja a magyar megfelelőt, mely miatt román kódváltással állt. Az utolsó nagy kategóriában mindkét nyelven megjelenik az adott fogalom, de sokatmondó az is, hogy 9 adat esetében először a román, majd ennek a magyar megfelelője jelenik meg. Mindez arra utal, hogy az adatközlő aktív szókincsének része a román nyelvi forma. A megmaradt

5 adat esetében a magyar megnevezés pontosításként, konkretizálásként, valamint magyarázatként használatos a román kifejezés megjelenése előtt.

3. Összegzés, következtetés

Az adatok feldolgozása igazolta azt a hipotézisem, miszerint az Alsó-Kis-Küküllő menti kétnyelvű beszélők élőnyelvi megnyilatkozásaik során gyakran élnek metanyelvi megjegyzésekkel, kommentárokkal, melyeket meghatározott céllal használnak. Mindez kapcsolatba hozható a nyelvi bizonytalansággal, a nyelvi szocializációval, amely a nyelvi kompetenciájával kapcsolatos, a különböző közlési helyzetekben jelentkező, a beszélő által a szokásos elvárásoknak nem megfelelőnek tekintett nyelvi forma alkalmazása, egyfajta kifejezési zavart jelző nyelvhasználati mód. Beigazolódott az is, hogy az ilyen kommentár segítségével a beszélő megfelelő hatást gyakorol a hallgatóra a szándékolt kommunikációs cél eléréséhez, hogy általa megerősítést és elismerést nyerjen.

A kutatásom következő hipotézise is beigazolódott, miszerint a kommentárok szegmentálják a megnyilatkozásban szereplő replikát, bevezetik a kijelentés korrekcióját, vagy a kifejezéssel kapcsolatos bizonytalanságra utalnak, jelzik a korábbi/következő tartalomnak a magyarázatát, esetleg kiegészítést, bővítést, a vele kapcsolatos következtetést, összegzést. Minősítik és kiemelik az egyes fragmentumok fontosságát, kifejezik kétségeiket és bizonyosságukat, továbbá azonosítják magukat a megnyilatkozás tartalmával, kihangsúlyozzák az azzal kapcsolatos fenntartásaikat, valamint kérdéseket tesznek fel, és válaszolnak rájuk. Látható volt az is, hogy ezek jelzéseket fogalmaznak meg a stílustól eltérő „idegen elemek” vagy köznyelvi kifejezések választásával, használatával kapcsolatban, valamint különféle modális töltést vezetnek be a megnyilatkozásba. Az adatok egyértelműen utalnak arra, hogy a beszélők rendszerint tudatában vannak a kódváltás, a nyelvi bizonytalanság, a nyelvi hiány tényének, és ezt metanyelvi kommentárokkal is kifejezik.

A többségi nyelvhasználati megnevezésre való hivatkozás az *úgy mondták/mondják románul, ahogy mondja a román, románul mondom* nyelvi formát tartalmazó metanyelvi kommentárok parentézist tartalmaznak, hiszen nem véletlen műveletnek a termékei, hanem a beszélő tudatos cselekvésének az eredménye, aki arra törekszik, hogy ne csak saját helyzetét jelenítse meg, hanem azt is, hogy miként viszonyulnak egymáshoz a különböző nyelvi megnevezések. A szöveg metakeretét alkotó elemek a megnyilatkozás különböző szintjein szerepelnek, és ennek különböző részeire vonatkozhatnak.

Az *úgy mondták/mondják románul, ahogy mondja a román* kommentár egy nyelvi szokásra hivatott utalni mindamellett, hogy kimondása után az adatközlő nem törekszik a fogalom magyar megfelelőjének keresésére, megtalálására. Úgy tűnik, mintha a beszélő nem ismerné a magyar kifejezést, de arra is kitérő példa, hogy tudatosan használja az idegen nyelvi kifejezést, ezzel mintegy hitelesítve mondandóját. Az ebben a csoportban megjelenő adatokban az adatközlő nem utal expliciten a román kifejezés más nyelvű jellegére, hanem épp ellenkezőleg, úgy próbálja meg kiküszöbölni a szokatlan jelhasználatot, hogy a nyelvi szokásra, hagyományra hivatkozik. Ennek funkciója az elfogadtatás, a magyarázat.

Láthatunk olyan adatokat, amelyekben megjelentek az adó saját megnyilatkozásaira vonatkozó kommentárjai, az általa bemutatott világról szóló kommentárok, azok a nyelvi fordulatok, amelyek megjelenítik az adó és a vevő közös világának feltételezett határait. Idesorolhatók azok a kifejezések is, amelyek megjelenítik a megnyilatkozás mondanivalójának a formáját, illetve modális elemeket és a metakeret egészét. A fenti adatokban megjelenő metanyelvi kommentárokból a beszélő arra törekszik, hogy ne csak saját helyzetét jelenítse meg, hanem azt is, hogy miként viszonyulnak egymáshoz a különböző nyelvi megnevezések. Voltak olyan esetek, amikor szükségét érezte, hogy magyarázatot illesszen be, azaz megmagyarázza a használt szó jelentését, valamint ellenőrizze, hogy megértette-e a hallgató azt, amit ő közölni akart.

A feldolgozott adatokból kiindulva következtetésként elmondható, hogy a metanyelvi kommentárok mindenképp megkönnyítik a mondanivaló kódolását és dekódolását, befolyásolják az üzenet koherenciáját, folyamatoságát és áttekinthetőségét, ugyanakkor általuk megjelenik a beszélő saját nyelvhasználatához való viszonyulása, mely arról is tanúskodik, hogy a beszélőnek bizonyos fenntartásai vannak a megnyilatkozás egyes részeivel szemben. A metanyelvi kommentárok a nyelvi kifejezéseknek olyan elemei, amelyek a legteljesebben és a legvilágosabban kifejezik az adó intencióját és kommunikációs szándékát.

Szakirodalom

- BAŃCZEROWSKI, Janusz: *A nyelv és a nyelvi kommunikáció alapkérdései*. ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet, Budapest, 2000.
- BAŃCZEROWSKI, Janusz: A metaszóvegről és az intertextuális metaszóvegbeli operátorokról. *Magyar Nyelvőr*, 2010/2, 183–195. (online elérhetőség: <http://nyelvor.c3.hu/period/1342/134204.pdf> (utolsó hozzáférés: 2024. 07. 11.).

- BENŐ Attila – Sófalvi Krisztina: „...hogy is neveződik?” A nyelvi hiány és a nyelvi bizonytalanság jelzésének módjai és formái a mezőszegi kétnyelvű beszélők megnyilatkozásaiban. *Erdélyi Múzeum*, 2021/3, 65–80.
- DÖMÖTÖR Adrienne: *A hogy úgy mondom* diskurzusjelölő. *Magyar Nyelv*, 2008, 104. évfolyam, 427–442.
- HORVÁTH István: Az erdélyi magyarok kétnyelvűsége: nyelvmentés és integráció között? *Erdélyi Társadalom*, 2003/1, 7–24.
- JAKOBSON, Roman: *Hang – jel – vers*. Szerk. Fónagy Iván – Szépe György. Gondolat Kiadó, Budapest, 1972.
- LANSTYÁK István: Nyelvi problémák a szlovákiai magyar beszélőközösségben. *Fórum Társadalomtudományi Szemle*, 2011/2, 3–24.
- LANSTYÁK István: *Nyelvi problémák – emberi megoldások*. Fórum Kisebbségkutató Intézet – Gramma Nyelvi Iroda, Szomoja, 2016.
- MÁRKU Anita: „*Po zánkárpátszki*”. *Kétnyelvűség, kétnyelvűségi hatások és kétnyelvű kommunikációs stratégiák a kárpátaljai magyar közösségben*. Lira Pligráfcentrum, Ungvár, 2013.
- SZILÁGYI N. Sándor: A magyar nyelv a Magyarországgal szomszédos országokban. In: Fedinec Csilla (szerk.): *Értékek, dimenziók a magyarságkutatásban*. Magyar Tudományos Akadémia Magyar Tudományosság Külföldön Elnöki Bizottság, Budapest, 2008, 105–117. https://mta.hu/data/dokumentumok/magyar_tudomanyosság_kulfoldon/Ertekek-dimenziok.pdf (utolsó hozzáférés: 2024. 07. 11.).

Balázs-Szikszai Emese

Emese Balázs-Szikszai (Deleni, 1994) este doctorandă la Școala Doctorală Studii de Hungarologie a Universității Babeș-Bolyai. Și-a finalizat studiile anterioare la Facultatea de Litere: a obținut diploma de licență în limba și literatură maghiară (2016), apoi a urmat programul de masterat în Studii de lingvistică și literatură maghiară (2018). Tema sa de cercetare este studiul alternării codurilor și utilizarea împrumuturilor lexicale în enunțurile vorbitorilor bilingvi din Deleni și împrejurimi.

Emese Balázs-Szikszai (Deleni, 1994) is a PhD student at the Doctoral School of Hungarology Studies at Babeș-Bolyai University. She completed her previous studies at the Faculty of Letters: earned a BA in Hungarian language and literature (2016), followed by an MA in Hungarian linguistic and literary studies (2018). Her research topic focuses on code-switching and loanword usage in the utterances of bilingual speakers in and around Deleni.

Marcarea lingvistică a contextului schimbării de cod în enunțurile vorbitorilor bilingvi de pe Valea Târnavei Mici de Jos. Contextualizările și funcțiile comentariului metalingvistic

În lucrarea mea, examinez formele de manifestare și modurile de semnalare ale comentariilor metalingvistice care apar în declarațiile vorbitorilor bilingvi din Deleni și din împrejurimi, analizând funcțiile, motivele și contextele acestora, care pot fi corelate cu anumite niveluri de schimbare de cod. Încerc să prezint și să analizez comentarii metalingvistice care indică, de asemenea, prezența lapsusurilor lingvistice și a incertitudinii lingvistice. Prin metoda interviului deschis, le-am cerut informatorilor să își povestească viața începând de la naștere. Pe baza datelor procesate, se poate spune că utilizarea comentariilor metalingvistice facilitează codificarea și decodificarea mesajului, influențează coerența, continuitatea și claritatea comunicării, și reflectă totodată atitudinea vorbitorului față de propria utilizare a limbii.

Linguistic Marking of the Context of Code-Switching in the Utterances of Bilingual Speakers from the Lower Kis-Küküllő Region. Contexts and Functions of Metalinguistic Commentary

In my paper, I examine the forms and signaling methods of metalinguistic comments that appear in the utterances of bilingual speakers living in Deleni and its surroundings, analyzing their functions, motivations, and contexts, which can be associated with certain levels of code-switching. I attempt to present and analyze metalinguistic comments that also point to the presence of linguistic lapses and uncertainty. Using the open interview method, I asked the informants to recount their lives starting from birth. Based on the processed data, it can be stated that metalinguistic comments facilitate the encoding and decoding of the message, influence the coherence, continuity, and clarity of the communication, and they also reveal the speaker's attitude towards their own language use.

Múlt és jelen szövegtükrei

Tőtős Dorottya

**„Itt vagyok minden dolgok végén.” –
Művészkép egy magyar dekadens regényben
(Malonyay Dezső: *Az utolsó*)**

1. Bevezetés. Folytatható-e a dekadencia?

A magyar dekadencia történetében kulcsfontosságú tényező, hogy 1895-ben, Joris-Karl Huysmans típusalkotó *À rebours*¹ (‘fordítva, visszajára’) című regénye után mindössze egy évtizeddel már olyan mű jelenik meg, mely reflektál a dekadencia világgképi és poétikai sajátosságaira, és azzal kísérletezik, hogy miként élheti túl magát a dekadens művészet. Meglepőnek tűnhet, hogy ez egy olyan életmű részeként történik, melynek indulását Petelei-hatások alakítják,² lezárása az ötkötetes *A magyar nép művészete* című néprajzi gyűjtés,³ érdemeit pedig máig főként a néprajztudomány és a művészettörténet tartja számon.⁴ Malonyay Dezső (1866–1916) etnográfiai munkássága és festőmonográfiái azonban nem függetlenek attól a Párizs-élménytől,⁵ melynek nagyszabású összefoglalása *Az utolsó*⁶ című dekadens regénye. Az 1916-ban

¹ Magyarul 1921-ben jelent meg Kosztolányi Dezső fordításában *A külön* címmel – Huysmans: *A külön*.

² „Ej, ej, Malonyay Dezső – az a Malonyay Dezső írta ezt a franciául kigondolt, párisi minták után keresztyülvitt, nekünk merőben idegen szellemű regényt [*Az utolsó*], a ki a múltkori Munkácsy-ünnepen oly szép dolgokat beszélt a magyar géniusról, meg a nemzeti érzésről?! Mit szól az új könyvhöz az öreg Peteley, [!] kinek keze alatt erősödött meg a *Pipacsok* s a *Tanulmányfejek* ügyes tollú írójának szárnya?” – ifj. T. G. [ifj. Téglás Gábor]: *Az utolsó*. 670.

³ A mai napig forrásértékű munka a budapesti Franklin Társulatnál jelent meg 1907 és 1922 között.

⁴ Vö. Gellér: *Malonyay Dezső (1866–1916) Egy sikeres társasági ember, szervező és művészeti író a századfordulón*.

⁵ Malonyay 1893-ban miniszteri támogatással utazott Párizsba, ahol művészettörténeti előadásokat hallgatott, Munkácsy Mihály és Justh Zsigmond pártfogoltjaként pedig bejárása volt a francia főváros művészi elitjének szalonjaiba, műtermeibe. 1897-ben hagyta el Franciaországot, de nem tért vissza korábbi tanári állásához Kolozsvárra, hanem Budapestre költözött családjával.

⁶ A regényt először a *Pesti Napló* közölte folytatásokban 1895. február 9. és június 27. között. A háromkötetes kiadvány címloldalán és a különböző könyvtári katalógusokban 1896 szerepel a megjelenés éveként, de a Magyar Könyvkereskedők Egyletének Közlönye, a *Corvina* 1895. szeptember 30-i lapszáma már felsorolja a regényt a friss megjelenések között. – N. n.:

hirtelen elhunyt Malonyayra kortársai (Rákosi Jenő, Herczeg Ferenc, Lyka Károly) úgy emlékeznek, mint akinek a *teljes* életművét, szépirói, etnográfusi, műkritikusi és gyűjtői tevékenységét egyaránt az ösztönözte, hogy „a szépség kultuszának egyik Grál lovagja”⁷ volt, és ezt az elköteleződést a párizsi művészi körben eltöltött időszakra vezetik vissza.⁸ Ebből a perspektívából *Az utolsó* – és a dekadencia – nem rendhagyó kitérő vagy zárvány, hanem az életmű markáns, szemléletformáló kiindulópontja.

A regény későbbi mellőzöttsége, leértékelése⁹ inkább a dekadencia jellemző háttérbe szorítását példázza, mintsem egyértelmű különállását, leválaszthatóságát jelölné. Míg 1934-es irodalomtörténetében Pintér Jenő azt fogalmazta meg, hogy Malonyay „[e]rkölcsei felfogásában a dekadensek modorához közeledő stilisztika volt, a szokatlant és különöst kereste”¹⁰ addig 1965-ben Diószegi András a francia impresszionizmus követőjeként jellemezte a szerzőt, és munkáinak felsorolásából kihagyta *Az utolsó*.¹¹ Ennek egyik valószerű oka az a kánonépítő diskurzus, melynek leegyszerűsítő, torzító stratégiái tudatosan értékelték le és fedték el a magyar irodalomban is meghatározó dekadens hagyományokat. Ez nem azt jelenti azonban, hogy ne keletkeztek volna a századfordulón értékes és újrakanonizálendő magyar dekadens művek, még ha nem is rendeződnek egységes, folyamatos narratívába. Miközben *Az utolsó* egy kevésbé számontartott alkotás a magyar irodalomtörténetben, valójában jelentős kísérleti, reflexív próbálkozásként értelmezhető: Malonyay egy nagy formátumú regény keretei között kérdez rá a dekadencia, s ezen belül az öncélú, önmagáért létező művészet legitimitására. A modernizációs tétellel bíró vita a (dekadens) művészet szerepéről, hasznosságáról *Az*

Újjonnan megjelent könyvek. 109.

⁷ N. n.: *Malonyay Dezső temetése.* 6. Vö. Lyka: *Malonyay Dezső; [Herczeg]: Malonyay Dezső.*

⁸ „Télivér erővel merített a művészet kútjából s volt is hozzávaló varázsvesszeje: Párisban egy évtizeden át Munkácsy Mihálynak volt meghittje s az odavalló írók, tudósok, művészek színe-javának barátja.” – Lyka: i. m. 452.

⁹ Vö. „Leginkább Huysmans *A külön* (*A rebours*) c. regényével rokonítható, azzal a nem lényegtelen különbséggel, hogy míg Huysmans regénye iskolapéldája lett s kiindulópontja nem egy irodalmi stílusiránynak (a szecessziótól az expresszionizmusig ível a sor), főhőse, des Essaintes [sic!] herceg pedig a dekadens figurájának prototípusa, számtalan kópiának ősforrása, Malonyay főhőse (...) halvány mása csak eredetijének, s mint ilyen, valóban utolsó, még művészileg sem folytatható, művészileg sem újraterezhető.” – Baranyai: *Malonyay Dezső mint szépirodalom.* 73.

¹⁰ Pintér: *A magyar irodalom a XIX. század utolsó harmadában.* 734.

¹¹ Diószegi: *A Hét köre.* 825.

utolsó én-elbeszélőjének létkérdése – Malonyay korabeli levelezése, publicisztikai írásai pedig a szerző személyes érintettségét igazolják.¹²

Malonyay pályaképe szimptomatikus a magyar dekadencia működésében. A korabeli kulturális életet jól ismerő, rafinált szerző végül más irányban fut be rendkívüli karriert – hasonlóan ahhoz, ahogy a magyar dekadencia más fontos alakjai is, például Pekár Gyula,¹³ Vay Péter.¹⁴ Malonyay korai regénye mégsem az életmű egy elszigetelt, megmagyarázhatatlan zárványszövege, hiszen sokat megmutat a szerző művészetfelfogásának kialakulásáról, kezdeti dilemmáiról és kérdéseiről, miközben a magyar dekadencia fontos, többszörösen reflexív műalkotása is.

Az utolsó című regényében Malonyay a dekadens irodalom önkifejezési és önreprezentációs lehetőségeivel kísérletezik. Megidézi, értelmezi és fikcionalizálja a dekadencia elméleti hátterét, regénye én-elbeszélőjét pedig tudatosan alakítja dekadens minták szerint. Malonyay ugyanakkor a dekadencia határait feszegeti, annak működésére, értelmére, lehetséges tétjeire is rákérdez. Főhősének családtörténete és személyes sorsa mintegy panoramikusan, irodalomtörténeti igényű összefoglalója annak, ahogyan a századvégen a dekadens világgép és művészet kialakulásáról és mibenlétéről gondolkodnak. A regény ugyanis egyszerre foglalja össze a dekadens irodalom és hősök tipikus élethelyzeteit és megoldásait, illetve értelmezi ezeket „külső”, reflexív, a dekadens világgépet bíráló nézőpontból.

A dekadenciával szemben megfogalmazott félelmeket – a meddőséget és ebből következően a folytathatóság kérdését¹⁵ – Malonyay a fiktív

¹² Malonyay saját művészi tehetetlenségét és útkeresését is dekadens keretben írja le, s ez rendkívül tanulságos lehet akkor, amikor a dekadencia működését, hatását próbáljuk megérteni a századfordulón: „Az az én szerencsétlen, testileg s lelkileg tehetetlen hősöm viselt meg, annyira hatott rám és úgy együtt éltünk, hogy a vége felé már magam is teljesen oda voltam. Egy éjszaka, tavasz elején, egy sort, de egy bamba sort se tudtam összehozni, s csak kínlódtam az asztalom mellett, mint ő, és kétségbeesve analizáltam a tehetetlenségemet és úgy fogott az előttem fekvő üres papiros, mint valami feneketlen mélység, – fölugrottam, menni akartam, tőle, magamtól, ki valahova, élni, igazán, az okos normális emberek közé...” – Malonyay: *A vetemények*. 1.

¹³ Szerb Antal szerint Pekár „törékeny dekadens finomkodásaival” indult, mielőtt a „konzervatív világnézet oszlopos” tagjává vált volna. – Szerb: *Magyar irodalomtörténet*. 432.

¹⁴ Pekár Gyula Justh Zsigmondnak írt levelében „des Esseintes-szerű”, az *À rebours* főhősére hasonlító személyként hivatkozik közös barátjukra (Pekár Gyula levele Justh Zsigmondnak, Budapest, 1891. dec. 5.), aki utóbb teológiai tanulmányokat végez, és misszionáriusként utazza körbe a világot, mielőtt püspökké szentelik.

¹⁵ A társadalmi és művészi kiüresedés veszélyét már az a Justh Zsigmond is megfogalmazta, aki az elsők között érvelt a dekadens művészi érzékenység jelentősége mellett: „S egy nép jövőjére veszedelmes tünemény az, midőn a férfi csakúgy, mint a nő finomultság, érzékenység,

önéletrrás narratív keretében problematizálja. A regény elbeszélője és főhőse, a Kerbastik d'Azincourt család egyedüli leszármazottja három évtized távlatából mesél halálközeli élménnyel záruló, kudarcos művészi próbálkozásairól. Az elbeszélő cselekmény 1842 áprilisa és 1843 májusa között játszódik. A félárva, visszahúzódó fiatal gróf apja meghal a párizsi palotájukban celebrált fekete mise közben. A szívrohamot diagnosztizáló orvos azt tanácsolja az apjától elhidegült, de a sötét titoktól megrendült örökösnek, hogy valamilyen „teremtő aktussal”, írással, festéssel, szerelemmel kerülje el az apai sorsot. Mikor az apa titkát egyedül ismerő inas bosszúból és kései lázadásból felgyújtja a palotát, az utolsó Kerbastik-örökös breton birtokára, Fouesnantba menekül azzal a céllal, hogy megfogadja az orvos tanácsát, művészi és szerelmi próbálkozásai azonban sikertelenek. Az alkotás tétje az apai örökségként felfogott tehetetlenség, hanyatlás és örület leküzdése, túlélése, de a betéttörténet zárlata az ontológiai krízist látszólag a művészet kiiktatásával oldja meg. A cselekmény tetőpontján a fiatal gróf súlyosan megsebesül, amint betéri az idealizált női pasztellkép üvegét. Mielőtt még eszméletét vesztené, a tűzbe dobja apja mellképét, melyet a női portré mögött talál. Miután felépül elüszkösödött bal karjának amputációjából, az utolsó Kerbastik d'Azincourt a tengerbe szórja a pasztellképről lepergett színes port. Ezt a végkifejletet a regény szórványos szakirodalma következetesen úgy értelmezi, mint ami „az esztétizmus folytathatatlanságát fejezi ki plasztikusan”,¹⁶ megfedkezve arról, hogy a szöveg utolsó mozzanata nem a kettős ikonoklasztázia és a szimbolikus temetés, hanem a mindezt rögzítő, reflektált önéletírói aktus. Míg a történet valóban a szerelmi és művészi vágyak felfüggesztésével, a dezillúzió élményével zárul, *Az utolsó* poétikai és narratológiai megoldásai a dekadens regénykísérlet sikerét, jelentésképző- és teremtő erejét igazolják.

2. Az öncélú művészet esztétikai–etikai dilemmája

Malonyay minden bizonnyal jól ismerte Huysmans *À rebours* című dekadens alapművét, szereplője számos vonásában és megalkotásának

szellem tekintetében túl van a középszerűn s ekképp képtelen a harmonikus önmunkálásra s a mi mindezzel együtt jár: házasságra, társas és nemzeti törekvekre. Midőn egy nemzet egy része erre a fokra jutott, akkor elkezdődik az egyedekre, töredékekre és pártokra való szétesés. Szóval: a pusztulás kezdete.” – Justh: *A túlfinomult Páris*. 1922.

¹⁶ Németh: „Az idő csak a mi szenvedésünk” – *Esztétizmus és dekadencia Malonyay Dezső Az utolsó című regényében*. 88. Hasonló véleményt fogalmaz meg Baranyai Zsolt a 9. lábjegyzetben már idézett szöveghelyen, illetve Gergye László is tanulmánya végkövetkeztetéseként. – Gergye: *Tükrök és tükröződések*. 85.

módjában is des Esseintes hercegre ismerhetünk. Mindketten egy-egy történelmi múltú arisztokrata család utolsó leszármazottjai, Malonyay a francia szerzőhöz hasonlóan portrékon mutatja be a Kerbastic d'Azincourt család hanyatlását, és programszerűen idéz meg főhőse alakjában jellemzően dekadens állapotokat: unalmat, undort, akaratgyengeséget, fáradságot, fátsultságot, androgunitást, miszticizmust, kifinomultságot, érzékenységet, menekülésvágyat, elitizmust. Az *À rebours* önironikus-rezignált konklúziója azonban – mármint, hogy a dekadens (élet)művészet felszámolja saját magát¹⁷ – *Az utolsó* kiindulópontját, megoldandó problémáját képezi. Des Esseintes herceg atipikus, gyakran kézzelfogható produktum nélküli, efemer művészi projektjei művészlét és betegség, alkotás és (ön)pusztítás egymást feltételező egyidejűségét állítják. Az élő, mozgó műalkotásként elképzelt teknős, melynek páncélját arannyal és ékkövekkel vereti ki a herceg, elpusztul, akárcsak des Esseintes egzotikusnövény-gyűjteménye, mely eleve kóros, lebomló testek képét idézi.¹⁸ Ezek a jelenetek előrevetítik a végkifejtet, melyben a herceg is megbetegszik, és kénytelen felhagyni izolált, mesterkéltné, esztétizáló létmódjával.¹⁹

Az utolsó szereplői ok-okozati összefüggést feltételeznek az eredmény nélküli, meddő művészi tevékenység és az örület, halál között.²⁰ A főhős küzd a korábban felsorolt tulajdonságai ellen, és folyamatosan keresi a hangulatot, kifejezési formákat, témákat, melyek ebben a keretben mégis művészetté alakíthatók: „gyötörtem az agyamat, de egy kerek egész gondolat meg nem fogamzott e meddő kínlődások révén – csak gondolkoztam,

¹⁷ Vö. “Des Esseintes’ self-quarantine in the house at Fontenay, his attempt to enshroud himself in his collections of rare and ancient texts and artworks, keeps the tide of humanity at bay but is a lifestyle that is, ironically, incompatible with life itself.” – Desmarais: *Decadence and the Critique of Modernity*. 112.

¹⁸ „A kertészek még más virágokat is hoztak. Ezek a mesterséges bört utánozták, melyeket erek szedelnek át. A legtöbbjükét mintha a vérbaj emésztené és a lepra. Húsuk ónszínű, pattanásoktól pizkos és sömörtől cifrás. Mások a sebforradások eleven pirosát mutatják, melyek épp most zárulnak össze, vagy a pokolvar barnás foltját, mely most fejlődik ki. Ismét mások a tüzes vas pörköléséről, az égett sebről beszélnek. Emezeknek a felhámjuk szőrös, fekélyek vájítják ki és a rák marta föl.” – Huysmans: *A külön*. 82.

¹⁹ „Az orvos nem mondott ellent, csak egyszerűen kijelentette, hogy ez a gyökeres életváltozás előtte élet és halál kérdés, különben rövidesen az örület és a gümőkór vár rá.” – Uo. 187–188.

²⁰ „Önben művészi érzékenységgé finomodott ki a faj, jó lesz, ha írni próbál vagy valami egyebet. Szokott rajzolni? Lássá, ha nem megy ez helyes mederbe, beteggé lehet. Írja le, adja ki, teremtsen, azért élünk. (...) Lássá, az ön poétikus káprázatai már annak a titokban tartott hálósobának a reflexei a második hatványon. Vigyázzon, nagyon ügyeljen, hogy művészi irányban érvényesüljenek, mert a harmadik hatványon – / – Nos, kérem, mondja! Fejezze be kérem! / – Megbolondul!” – Malonyay: *Az utolsó*, I. 67., 68–69.

a megfeszített gondolkozás minden emésztő fáradtságát átéreztem, de az eredményt, a gondolat végösszegét hasztalan kerestem”.²¹ A meglévő szöveg hagyomány művészetértelmezése, melyben művészi alkotás és művészlét a betegség eredője és következménye, *Az utolsóban* kiegészül azzal, hogy a művészet a gyógyulás esélyét is jelenti. Malonyay tehát nem egyszerűen kölcsönzi, lemásolja a francia dekadens mintát, hanem értelmezi, továbbgondolja azt. Olyan álláspontból ír, mely nemcsak a des esseintes-i kísérlet kudarcával van tisztában, hanem az *À rebours* korai magyar recepciójában megfogalmazott (dekadencia)kritikával is, melyre célzottan keres megoldást.

Az *À rebours* első magyar értelmezői az 1880-as évek végén, 1890-es évek elején Justh Zsigmond (Malonyay mentor-barátja) és a köré szerveződő társaság: Pekár Gyula, Vay Péter. Írásaikban a francia regény és a dekadencia olyan újfajta művészi magatartásmódot, poétikát és világméretet képvisel, melyet betöltendő hiányként érzékelnek a magyar irodalomban.²² Az *À rebours* és a dekadencia beágyazódása azonban nem homogén és problémamentes. Folyamatosan jelen vannak olyan diskurzusok is, melyek a polgári modernség haladáskultusza, egy kanonikusnak érzékelt esztétika vagy erkölcsiség felől kérdőjelezik meg a regény művészi értékét. Az *À rebours* ocsmányságokat,²³ „szennyes dolgokat” jelenít meg,²⁴ Huysmans a „perverzitás lélektanában bűvárkodik és a sátánizmus borzasztó orgiáiról ad számot regényeiben”.²⁵ *Entartung*-recenziójában Kondor Béla egyetértéssel részletezi azokat a veszélyeket, amelyek Max Nordau szerint az „elfajult” művek olvasóira és közvetetten az egész társadalomra kihatnak. Kiemelt példája a romboló befolyású regényeknek az *À rebours*, mely „egy embertelen lény élete módját írja le, ki testileg beteg és gyenge, erkölcsileg alávaló, szellemileg idióta, (...) anarchisztikus hajlamai vannak”.²⁶ Kondor a társadalmi rendet féltve ítéli el a preraffaelita, szimbolista, parnasszista és dekadens alkotókat, „ezeket az irodalmi, művészi banditákat, kerítőket és gyilkosokat”.²⁷

²¹ Uo. 4.

²² Részletesen tárgyalom itt: Tötös: „Csudálkozik, hogy ismerik nevét nálunk”. Huysmans *À rebours című regényének korai magyar recepciója*.

²³ Apáthy: *A nihilizmus költője*. 276.

²⁴ Erdélyi: *Irodalmi excursiók*. 903.

²⁵ N. n., *H. B. Kaposvár*.

²⁶ Kondor: *Nordau Miksa az újabb irodalmi irányokról*. 4.

²⁷ Uo. 5.

Az erkölcstelenség, perverzitás és örültség erős stigmáinak kontextusában érthető, miért találkozunk *Az utolsó* méltató (!) ismertetőiben is eltávolító, mentegető, (ön)igazoló mondatokkal. Elébe menve a nemzeti-etlenség vádjának Pekár Gyula és Ignotus is azt fogalmazza meg, hogy a francia környezet szükségszerű a téma feldolgozásához: „...azokra a túlságosan összetett lelkitüneményekre, hál’ istennek, a legjobb akarattal se találhatott volna modellt egyebütt. Hál’ istennek, mondom, mert nálunk a dekadencia s az analízis maró sava még nem tette annyira tönkre az emberben az akaratot, hogy mint kóresetről, az *akaratbetegségről* olyan érdekes, hatalmas és szép monográfiát lehetne írni, mint amilyen a Malonyay Dezső Utolsója.”²⁸ Ezek a szöveghelyek azt jelzik, hogy a dekadencia fontos, de ritkán és csak fenntartásokkal vállalt hivatkozási alap, melyet adott esetben rajta kívül eső értékrendszer felől (is) szükséges legitimálni. Cikke folytatásában Pekár amellett érvel, hogy Malonyay minden tekintetben modern regénye a hasznosság próbáját is kiállja: „Bár a »l’art pour l’art« elvnek vagyok a híve s a morális tendenciák szükségét nem látom a szépművekben lényegesnek: azt hiszem, erkölcsi haszna is van e hatalmas alap gondolatú regénynek, mert a legfélelmezbesebb apoteózisa az a fajvégi passzív és negatív töprengésnek, s biblikus erővel mutatja meg, hogy milyenek *nem* kell lenni az embernek.”²⁹ Függetlenül attól, hogy Pekár megállapítása mennyire van összhangban a szerzői szándékkal, annyiban mindenképp releváns, hogy a l’art pour l’art és a dekadens művészet megítélésének egyik vitapontjára irányítja a figyelmet.

²⁸ Pekár: *Malonyay Dezső*. 867–868. Vö. „A nemzeti eszme házörzői bizonyára nem késnek majd Malonyayt egyszerűen hazaárulónak deklarálni. Pedig a dolog nagyon világos: a degenerátusnak ezt a tiszta típusát az író csak ott találhatta, ahol a legrégebb idők óta egyfolytában fejlődő kultúra ilyen beteg kinövéseket is produkál. A mi kétszáz évenként megújuló és fölfrissülő kultúránk és fajtánk, *hála istennek*, messze van még ettől az állapottól. Nem mondom, hogy az ilyesmi minálunk lehetetlen, – sőt a regény nem egy lapján mintha egy itthon is ismerős halavány profil kísértene... De a bizonyításhoz lehetőleg egyszerű adatok kelljenek, s ezeket az ősi francia nemesség, a breton világ zord milieu-je a legbővebben szolgáltatja.” – Tar Lőrincz [Ignotus]: *Az utolsó*. 754. [kiemelés tőlem, T. D.]

²⁹ Pekár: *Malonyay Dezső*. 872. A cikk első változata *Az utolsó* folyóiratbeli közlését vezeti fel, így a *Pesti Napló* közönsége Pekár ajánlóját hamarabb olvashatta, mint magát a regényt, mely csak a nyolcadik oldalon kezdődik. Cikkének korábbi, valamivel kevésbé szabadkozó szövegváltozatában Pekár modern pszichológiai regényként értelmezi *Az utolsó*t, melynek főszereplője történetesen egy „született dekadens”. A *Magyar Salon* számára átdolgozott kritika itt idézett részei, akárcsak az alábbi mondat, hiányoznak az első szövegvariánsból: „[Malonyay főhőse] Édes testvére a Huysmans hírhedt Des Esseintes hercegének.” – Pekár: *Malonyay Dezső*. 872. Vö. Pekár: *Az utolsó (Malonyay Dezső új regénye)*.

A művészet öncélúságának, hasznosságának kérdése művészi–etikai dilemma Malonyay számára, melyet levelezésében³⁰ és regénye számos pontján is megfogalmaz. Egy breton halászözvegygel találkozáskor *Az utolsó* főszereplője lelkiismeret és művészi látásmód belső küzdelmét éli meg: „...bármennyire meghatott ennek a szegény asszonynak csaknem állati szomorúsága és bár megesett a szívem rajta, az első gondolatom mégse az volt, hogy enyhítsek a keserűségén. Bizonyos kíváncsisággal néztem őt s (...) úgy ügyeltem a magatartását, mint a festő a modelljét (...) És helyett, hogy teljesen átengedtem volna magamat ennek a művészi teremtést megelőző hangulatnak, botorul eléje vágtam az önkritikával s mintegy igazolni akartam magam a lelkiismeretem előtt, mohón kérve a papot, hogy gondoskodjunk arról az asszonyról.”³¹ A regény kontextusában etikai és esztétikai létmód kölcsönösen kizárják egymást: bármilyen erkölcsi megfontolás megakadályozza, lehetetlenné teszi a valódi művészi megnyilvánulást, míg a világ esztétikai szemlélése óhatatlanul amorális aktus, mert kívülállásra és reprezentációra törekszik, nem társadalmi szerepvállalásra.³² Az oppozicionális elköteleződést tovább nehezíti a cselekvésképtelenség mindenre kiterjedő hatása:³³ a gróf sem jótékony patrónusként,³⁴ sem művészként nem tud érvényesülni.³⁵

A tétlenség ilyesfajta leküzdésének vágya, valamint az etikai és esztétikai létmód regénybeli ütközése teljességgel idegen az huysmans-i dekadenciától, azonban szerves része a magyar recepciónak, és jelentős magyar irodalmi hagyománnyal rendelkezik. Ugyan filológiailag nem igazolható a Malonyay szövege és Asbóth János *Álmok álmodója* című regénye közötti

³⁰ „Kedves Barátom, elképzelem, mennyire megrázott ez a história. Borzasztó. De lásd, a lelkem mélyén ott pimaszkodik a szívtelen artista s arra gondolok, milyen pompás téma!” – Malonyay Dezső levele Justh Zsigmondnak, Párizs, [1893.] dec. 21., közli Tótfós: „*Megszerettetni a szépet.*” *Válogatás Malonyay Dezső Justh Zsigmondnak írt leveleiből.* 198.

³¹ Malonyay: *Az utolsó*, II. 86.

³² Vö. „...teljesen kialakult bennem a teremtő művész lelkiállapotainak első stádiuma, az a művészi delejesség, amely minden lelki szenzációból magához rántja az ecsetnek és tollnak valót, amelynek számára a mindenségben végre csak a »sujet« létezik, amely nagy mértékben egoistává, önzővé, sőt kegyetlenné tesz, mert a nyomorban, a halálos szenvedésekben is csak a »sujet«-t érzi és találja meg első sorban.” – Malonyay: *Az utolsó*, I. 117.

³³ „Jártam a kálváriát a szobáimban, egyik gondolat-zátonyról a másikra, az ablaktól a földgömbhöz, onnan a halászhoz, onnan a pókomhoz.” – Malonyay: *Az utolsó*, II. 157.

³⁴ „...egy csinos kis bronz-szobor ott a másik szobában, egy meztelű halászt ábrázol. Köréje penészedtek a humanitárius terveim.” – Uo. 155.

³⁵ „A kupola pereme alatt lakott egy remete pók, az majdnem úgy élt, mint én. Legyekre vadásztam neki. (...) Néztem, néztem, és a saját ideáimat láttam ott, amint a tehetetlenség pókja lakmározik belőlük és szívja őket halálra.” – Uo. 156–157.

kapcsolat, *Az utolsó* én-elbeszélőjének erős vágya, hogy kilépjen a pusztán befogadói, műkedvelői státusból, és a teremtés révén találjon valamilyen értelmet, célt életének és művészetének, azt sejteti, hogy Malonyay a probléma asbóthi megközelítését is ismerhette, mérlegelhette (vagy pedig, hogy mindkét szöveg valamilyen tágasabb hagyománynak a része).³⁶ Teljesen más társadalmi és kulturális keretben, de azonos narratív megoldást alkalmazva, Malonyay ugyanazokat a kérdéseket járja körül, mint Asbóth: van-e létjogosultsága a művészetnek, amelyik önmagára irányul?³⁷ Kell-e és hogyan lehet igazolni az ilyen típusú művészetet? Lehet-e egyáltalán művészetként értelmezni egy téttlenségben, kudarcos próbálkozásokkal töltött élet történetét?³⁸ A másfél évtized különbséggel keletkezett művek más-más választ adnak ezekre a kérdésekre, de talán éppen ezért *Az utolsó* felől átláthatóbb az irodalomtörténeti, műfajelméleti probléma, amely megosztja az *Álmok álmódója* és a művészregény szakirodalmát. Az Asbóth-regény kiterjedt szakirodalmában nincs konszenzus arra nézve, hogy az én-elbeszélő, Darvady Zoltán valódi művész-e – és ugyanígy: az *Álmok álmódója* művészregény-e. Mórocz Gábor amellettt érvel, hogy „a befogadói »szemialitás« mégsem az alkotói szellemiséggel: a meglévő művészeti alkotásokra való reflexió mindenfajta (teoretikus?, intuitív?) aktivitás dacára megőrzi elsődlegesen passzív karakterét”.³⁹ Harkai Vass Éva is csak a művészregények előzményei közé sorolja a regényt,⁴⁰ de Gergye László

³⁶ *Az utolsó* egyik korabeli kritikusa, Lázár Béla szóhasználata arra utal, hogy előzményként ismeri fel az 1878-as *Álmok álmódóját*, vagy legalábbis a benne megfogalmazódó kérdéskört: „[Malonyay] Ifjúkori olvasmányaiából az emlékezés erejével árnyak szállottak feléje, Goncsarov Oblomovja elől, a tehetetlenségek örök típusa, ki egész életét beteges tunyaságban, *álmok álmódása*, óhajok és vágyak sóhajtozása közepett éli.” – Lázár: *Az utolsó. Regény 3 kötetben. Írta: Malonyay Dezső. Az Athenaeum kiadása.* 186. [kiemelés tőlem, T. D.]

³⁷ A „minden dolgok végén” álló művészet öncélúságát veti fel a főhős stagnáló időérzékelését kifejező órametafora is: „Óra vagyok, amely jár, de nem mutatja az időt, mert mutatója lehullott.” (Malonyay: *Az utolsó*, III. 62.) A gróf atemporális entitásként látta magát, mely pont azért, mert nem mozog, nem is haladhat, tehát nem lehet hasznos.

³⁸ „...átolvasva az eddig írottakat, szinte megdöbbenve vettem észre, hogy az én vérszegény fantáziám, bár keserves erőlködések árán, végre érvényesülni akar: csaknem teremtek! / Ha ez sikerülne!... Tán kétszeresen kárpótolva lennék. Érdemes átszenvedni s akár még egyszer átszenvedném az életet egy kis igazán művészi eredményért.” – Malonyay: *Az utolsó*, II. 45.

³⁹ Mórocz: *A bolyongás is „rendszer”.* Egzisztenciális problémák Asbóth János regényében és értekező prózájában. 139.

⁴⁰ Vö. Harkai Vass: *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban.*

Kardeván Lapis Gergely Justh Zsigmond 1888-as *Művészszerelem* című regényét tekinti az első magyar művészregénynek, tehát ő is hasonlóképp vélekedhet az *Álmok álmódójáról*. – Kardeván Lapis: *Versengő valóságok koncepciója az európai művészregényekben.*

elégésnek ítéli, hogy „[a]z emberi létezés egyetemes problémái (...) lényegében mindvégig a művészlét prizmáján keresztül tárulnak fel, az *Álmok álmódója* látásmódja így alapvetően a művészregények sajátos introvertált szemléletét tükrözi”.⁴¹ Ennek a többértelműségnek egyik befolyásoló tényezője valószínűleg az *Álmok álmódója* didaktikus, az etikai létmódra felszólító zárlata⁴² – és így a beleértett szerzői intenció –, ugyanakkor nem véletlen, hogy Asbóth és Malonyay is egyes szám első személyű narrációt választ. A befogadói pozícióból leírt műtárgyak, a műélvező tétlenség, a művészi és szerelmi kudarcok, Malonyaynál pedig ezenfelül a művészi alkotást megelőző és kísérő kételyek, nehézségek utólagos elbeszélése, újramondása mindezt művészetté avatja.

Az utolsó és az Álmok álmódója együtt olvasása feltárja a dekadens művészettel szemben megfogalmazott félelmek és vádak egyik lehetséges eredőjét. A dezillúziós írónemzedék még meglehetősen friss felismerései, tapasztalatai felől a fokozott individualizmus, a társadalmi kérdések iránti közöny, a művész(et) saját magát tematizáló irányvonala összeférhetetlenek az újonnan kitűzött irodalmi célokkal. Asbóth regényéhez képest Malonyay radikálisan eltérő következtetésekre jut a (dekadens) művészet szerepét, céljait tekintve. Az eltérítő előzmények, a társadalmi felelősségvállalás nyomasztó elvárása ellenében is lehet írni dekadens remekművet, sőt csak azok figyelmen kívül hagyásával lehet.

Malonyay dekadens művészregénye tehát egyszerre kapcsolható be a nemzetközi dekadencia történetébe olyan reflexív műként, mely a világirodalmi jelenséget értelmezi újra a magyar olvasói félelmek és vádak felől, és illeszkedik kiválóan a magyar irodalmi hagyományba is.

3. Elbeszélő és elbeszélte én viszonya: a dekadens (művész)én megalkotásának módja

Miközben az önéletírás kontextusában evidencia, hogy az utólagos nézőpont a cselekményábrázolás valamennyi pontján érvényesül(het), a Malonyay-regény korábbi értelmezéseiben elsikkad az önreflexivitás ilyen

⁴¹ Gergye: *A magyar művészregény kezdetei. Asbóth János álmai*. 48.

⁴² „Az élet kötelesség. / Még egyszer ki fogok lépni az életbe. / És ha fülembe zúg a nemtelenek és lelkiismeretlenek vásári zaja, nem fogok előle menekülni másodszor is. Hanem azt fogom magamnak mondani, hogy itten kötelességet kell teljesíteni. (...) Ki az életbe! / »*Munkálkodó légy, nem panaszkodó!*«” – Asbóth: *Álmok álmódója*. 258. Az eredetiben is kiemelt szövegrészt idézet Katona József *Bánk bán* című drámájának harmadik szakaszából.

irányú vizsgálata.⁴³ Arra tesztek tehát javaslatot, hogy az elbeszélői hangot a szerzői szándéknak megfelelő, beleértett kettősséggel olvassuk: az elbeszélő én tudattartalmait, reflexióit, művészeteszményét az elbeszélő magához hasonítja, és fordítva, saját tapasztalatai, esztétikai preferenciái szerint fogalmazza meg.

A kétsíkú elbeszélés ugyan egyenlőtlenül oszlik meg az én-elbeszélő jelene (1873) és a felidézett esemény sor (1842. április–1843. május) között, de mindkét szövegszintet az elemző-értékelő attitűd határozza meg. A mozgó perspektívájú elbeszélésében az utólagos nézőpont ritkán érzékelhető az azonnali reakciók leírása mögött, a narráció többnyire az elbeszélő én tudatkörében marad.⁴⁴ Azok a szöveghelyek, melyekben a narratori hang mégis jelzi retrospektív különállását, alapvetően két funkciót töltenek be: a szereplő-elbeszélő identitásának kontinuitását hangsúlyozzák, illetve magára az elbeszélés aktusára reflektálnak, a regény regényét írják.

A gróf önértelmező diskurzusának visszatérő fordulata a „ma is” szókapcsolat: tulajdonságainak állandóságát,⁴⁵ érzelmi reakcióinak változtatlanlanságát,⁴⁶ traumatikus emlékeinek időtlen hatáskifejtését⁴⁷ fejezi ki. Az azonosság tudatot erősíti a múltbeli állapotot őrző környezet is: „Harminc éve s mintha tegnap érkeztem volna!... Ma is csak a holnaphoz készülök. Örökké készülődtem, lázasan vártam, hogy majd holnap!... És minden úgy van itt, mint akkor. (...) Itt vannak a csillagmérő eszközök, a családi

⁴³ Gergye László egyik értelemzési szempontja például kifejezetten az önreflexió, tárgyalja is az önéletrajziség kérdését, de csak az elbeszélő történeten belül, és arra nem tér ki, hogy a kettős narratív pozíciónak milyen jelentősége van a regény egészét nézve. Vö. Gergye: *Tükrök és tükröződések (Malonyay Dezső: Az utolsó)*. 78–80.

⁴⁴ A legmarkánsabb, de messze nem egyedüli példája ennek az itt csak részlegesen idézett, a regényben két teljes oldalra terjedő jelenet, mely a katatóniás állapotú főhős eszmélését írja le: „A hallás, ez a halálban is utolsónak maradó makacs érzék ocsúdott föl bennem elsőnek és hozott vissza az életbe, az öntudatba, a szenvedéseimbe. / Ütemesen ismétlődő, kaparásszerű zajt hallottam az arcomra szoruló párnák közt. Mi lehet?... Lükettő halántékaim mozgatták a szövetet s az súrlódott. / Ilyen nyomorult apróságot kezdett morzsolni az agyam s amint lassan-lassan mozdultak a megakadt gép kerekei, amint egymásba kaptak, kiőrölték az első gondolatot... Nem, hisz csak sejtelen volt az még, – de már az önző »én«... / Mindenekelőtt saját magam kezdtem létezni saját magam számára.” – Malonyay: *Az utolsó*, I. 139–140.

⁴⁵ „Egyik sajátos jellemvonása volt az én lelkiállapotaimnak az, hogy folyton vártam valamit. Ez még ma is megvan bennem.” – Malonyay: *Az utolsó*, II. 93.

⁴⁶ „Most, e sorokat írva, úgy, mint akkor, ma is mérhetetlen szegényenért fog el.” – Malonyay: *Az utolsó*, III. 17.

⁴⁷ „Ha rá gondolok, ma is eláll az érverésem.” – Malonyay: *Az utolsó*, I. 48.

„Ami azután történt, az úgy elszedített, hogy csak egy pokoli pillanatként rémlik előttem ma is.” – Uo. 133.

krónikák, a könyveim, a festőállvány, a festékes asztal s rajta a kibontatlan tubusok, szűz ecsetek és teli pasztelldobozok, – az ásványgyűjteménynek készített rekeszes szekrény – a botanikus prés, meg a nagy szék, amelyben harminc évig üldögéltem s azon gondolkoztam: mit csináljak, hogy csinálhassak valamit?”⁴⁸ A gróf ugyanott dolgozik önéletrajzán,⁴⁹ ahol korábban eredménytelenül próbálkozott festéssel, napló-, regény- és színdarabírással, látszólag semmilyen külső vagy belső változás nem következett be a három évtized leforgása alatt.

A főszereplő időérzékelése stagnál,⁵⁰ és nemcsak önmagát lát(tat)ja atemporális entitásként,⁵¹ hanem választott otthonát, a fouesnant-i Kerbastik-kastélyt is. Az épület eleve a hiedelmek és legendák övezte breton tengerparton áll,⁵² a családi hagyomány szerint az elrejtés és a penitencia helye,⁵³ a címerterem korokat összefogó portrégyűjteménye pedig a történelmi múltat idézi meg. Malonyay ráadásul a címertermet a kastély legrégebbi építésű, „örök időkre rakott” és központi elhelyezésű tornyába helyezi, ahova minden épületszárnyból nyílik ajtó.⁵⁴ Az apai sors elől menekülni, elzárkózni kívánó fiatal gróf eleve mesészerű prekoncepciói miatt választja a fouesnant-i kastélyt,⁵⁵ és első alkalommal is így látja az épületet: „Mintha az is a [tengerbe süllyedt Is városáról szóló] meséből való lett volna, a sáncokként húzódó fűvénypadok mögött, a fekete

⁴⁸ Malonyay: *Az utolsó*, II. 93.

⁴⁹ Vö. „Ma három hónapja, hogy élettörténetem megírásához kezdtem.” – Uo. 44. Jellemző, hogy az *élettörténet* egy 1870-es epizódot és néhány gyermekkori emléket leszámítva lényegében egy évet ölel fel.

⁵⁰ Gergye László hívja fel rá a figyelmet, hogy a Párizsból Fouesnant-ba utazó gróf percepciójában a térbeli előrehaladás „nem produkál semmiféle elmozdulást az időben”. – Gergye: *Tükrök és tükröződések (Malonyay Dezső: Az utolsó)*. 74. Gergye következtetéséhez hozzátehetjük, a főszereplő identitásában, önpercepciójában sem produkál változást a térbeli elmozdulás. Hiába égeti el útközben párizsi öltözetének darabjait, a gróf azt tapasztalja, hogy nem ér el vele érdemi változást: „Hisz íme, egyenesen megyek vissza oda, ahonnan menekültem.” – Malonyay: *Az utolsó*, II. 119.

⁵¹ „Már akkor [1842-ben] megállt az idő reám nézve (...). Mindig egy helyt állott a korom.” – Malonyay: *Az utolsó*, I. 6.

⁵² „Ez volt az első legenda, melyet hallottam azok közül, amelyek azon a szép szomorú tengerparton teremnek a halálról.” – Malonyay: *Az utolsó*, II. 40.

⁵³ „...meglehetősen kényes híre volt a familiában. Ha valamelyik Kerbastik bolondot csinált, az oda bújtt vagy oda kergette őt a családi tanács.” – Malonyay: *Az utolsó*, I. 187.

⁵⁴ Vö. Malonyay: *Az utolsó*, II. 87–88.

⁵⁵ „Ez olyan mesésnek tetszett nekem, elképzeltam a kastélyt, amelynek nagy rozsdás kulcsait a plébános őrzi s »ott megtalálja, akinek szüksége lesz rá!...«” – Malonyay: *Az utolsó*, I. 189.

partsziklák fölött látszott a kastély. Egy részét megvilágította a hold.”⁵⁶ A főhős előfeltevései a legendák és mesék mitikus idejébe helyezik a kastélyt, melyet aztán a gróf tovább telít a családi múlt dokumentumai-
val: „Marignac elküldte a családi krónikákat. Teljesen megfeledeztem róla, hogy ezt magam kértem. Balsejtelmek fogtak el, mikor berakattam őket a szobámba. Micsoda nyűg ez a díszes múlt!”⁵⁷ A Kerbastik család történelmi jelentőségének minden kifejeződését – a fehéreneműbe varrt monogramot, az ezüstneműbe vésett mottót, a címet, a házirendet, az etikettet, a hatalmas vagyont, a kripta- és börtönszerűnek érzékelt párizsi palotát⁵⁸ – az utolsó leszármazott bénító, elszigetelő, megbetegítő teherként éli meg.⁵⁹

A szereplő-elbeszélő időérzékelésében és önértelemzésében is megfigyelhető időn kívül állás csökkenti az elbeszélő és elbeszélte én közötti távolságot. Az identitás folytonosságát újra és újra megerősítő szövegrészek megnehezítik annak a beazonosítását, hogy éppen melyik hang beszél. Azonban nem valószínű, hogy ez mulasztás volna a szerző részéről. Malonyay rendkívül gondosan szerkeszti a regényt,⁶⁰ az elbeszélői szólam tudatos alakításának két látványos példája a július végi Szent Anna-búcsú leírása, illetve az, ahogy a szerző a második kötetben egymás mellé helyezi

⁵⁶ Malonyay: *Az utolsó*, II. 62.

⁵⁷ Uo. 111.

⁵⁸ „...kilépve a nagy, boltozatos lépcsőház mennyezete alá, melynek közepén ott volt mázsás márvány kockába faragva a családi címerpajzs, a kolosszális vörösmárvány oszlopok között úgy éreztem, hogy azoknak a tengersúlyú köveknek a terhe reám ereszkedik, a címerpajzs a fejemen, a kupola az én vállaimon és ezt viselnem kell ezután, bár roskadnak alatta a vállaim, lélegzetet se tudok venni, bár agyonnyom...” – Malonyay: *Az utolsó*, I. 70.

⁵⁹ Hites Sándor értelemzése felől izgalmas párhuzamot képezhet Malonyay szövegével Jósika Miklós *Két élet* (1862) című regénye. A Jósika-regény főszereplőjének és külső elbeszélőjének tudata az ősképtárban ábrázolt 12. századi felmenők és a 19. századi szereplők hasonlósága okán kettőződik meg. Hites arra mutat rá, hogy bár a narrátor a főszereplő tudatába lép be, mikor leírja annak álmában kibontakozó „második” életét, „fokozatosan függetlenedik ettől a nézőponttól. Szécsit idővel nem a tudatbéli látvány forrásaként, hanem tárgyként látja, immár kívülről”. Hites konklúziója, hogy a „*Két élet* magát a történelmi képzelőerőt mutatja be mentális betegségként, amely mind a főhősön, mind pedig az elbeszélőn elhatalmasodik.” – Hites: *A történelem mint mentális betegség (Jósika Miklós: Két élet)*. 487, 485.

⁶⁰ A korabeli recepció felől érkező kritikának, miszerint „e regény kevésbé megépített munka” (Tar Lőrincz [Ignatus]: *Az utolsó*. 754.), ellentmond például az, hogy Malonyay úgy helyez el utalásokat a különböző események időpontjára, hogy szinte napra pontosan beazonosíthatóak, miközben mindössze két konkrét dátumot ad meg: az utolsó Kerbastik d’Azincourt gróf születési dátuma, 1819. október 7., édesanyja pedig 1819. május 11-én tart pihenőt útban Fouesnant felé.

a fiatal és a rá emlékező idős gróf művészi alkotómunkával kapcsolatos reflexióit. A búcsú valódi jelentőségét csak az az utólagos nézőpont láthatja át, amelyik a februárban a nyílt tengerre kihajózó halászok és az őket őszig visszaváró nők ciklikus kiszolgáltatottságát ismeri: „Szombaton volt a búcsú. / Úgy írom itt le, amint ma látom. Ma már látom hozzá az elejét is. / Látom a februári nehéz ködöt s alatta az Óceánt. Meg van *halva* az egész láthatár. A köd *koporsófüdele* alól menekülő hullámok harsogva tépik a partot, dühös tajtékkal köpködve be a konok sziklákat; mély barázdát szorít a *fojtogató* tenger egy-egy merészebben kiálló gránittömb nyakán s az apró habok *sírva* vájják be magukat a térdei alá. A tenger nem akar *meghalni!*”⁶¹ A májusban Fouesnant-ba érkező fiatal gróf első búcsúja alkalmával még nem tudhat az előzményekről, az elbeszélő tehát jelzi, hogy nem logikai következetlenségről van szó – amit az elbeszélő éhez közeli hang alapján feltételezhetnénk –, hanem történetmondói és poétikai döntésről.

A „szép szomorú”⁶² tengerparti táj az elbeszélői tudattól függetlenül mindig a halál képzetével kapcsolódik össze. A gróf már a konkrét látványt is lassú, de folyamatos pusztulásként értelmezi: „Ezek a sziklák voltak a *néhai* föld bordái. Ezeket is eszi már az Óceán, lassan, egyiket a másik után s egyszer majd hasztalan keresik szokott pihenő helyüket a sirályok. / Így *hal meg* itt a föld, másutt meg ezalatt születik helyette másik, apró csigáiból teremti az Óceán. Milyen derűs lehet annak az új földnek a poézise, ha ezé a *haldokló* öregé ilyen szomorú!”⁶³ Az antropomorfizált erózió képeivel leírt környezetet benépesítik a breton hiedelemvilág különböző karakterei: Is megváltásra váró lakói, a fehér mosóasszonyok, a vízbe fúlt halászok. Malonyay a „tenger szomorú poézisé”-ben oldja fel *Az utolsó* központi problémáját képező hanyatlás–alkotás oppozíciót: „az árbc kötelei közé sírja a szél s a hullámok hordják a partra a mesét”.⁶⁴ A veszteséget feldolgozó, a halált esztétizáló legendáknak és kísértethistóriáknak előfeltétele a konkrétan megtapasztalható pusztulás, a halászok eltűnése a nyílt vízben. Hasonlóképp az elbeszélő ciklikus létfelfogása az öreg, hanyatló, haldokló föld poézisével átellenben egy új, derűs föld születését képzei el. A tenger toposzába sűrített jelentésszociációk tehát azt fejezik ki, hogy a hanyatlás nem szükségszerűen egyenértékű a halállal, vagy ha igen, akkor pont

⁶¹ Malonyay: *Az utolsó*, III. 6–7. [kiemelések tőlem, T. D.].

⁶² Malonyay: *Az utolsó*, II. 40.

⁶³ Uo. 130. [kiemelések tőlem, T. D.].

⁶⁴ Uo. 116.

úgy szükségszerű velejárója a teremtés, újjászületés is, s ez a korai francia dekadens modellek reflexív újrakeretezéseként is olvasható a regényben.

4. A művészi kudarcélmény poétikai tétje a dekadens művészregényben

Az önéletrajz narratív keretében elmesélt művészi kudarcélmény paradoxona, hogy mindazok a kísérletek, melyek a múltban sikertelenek voltak – a gróf nem készítette el a breton legendák gyűjteményét, nem festette meg a számos képet, amelyet *meglátott*, és egy hét után abbahagyta a naplójírást –, az utólagos elbeszélésben megvalósulnak. A visszaemlékezés feljegyzi a hiedelmeket, amelyek szóban hangzottak el, a meg nem festett képeket az ekphraszisz hívja életre, és a torzóban maradt napló helyét átveszi az élet-történet megírása.

A regény főszereplőjének tudatában a látványok akaratlanul is tájképek,⁶⁵ csendéletek⁶⁶ vagy épp zsánerképek⁶⁷ formáját öltik. Nyelvi megjelenítésük valódi művekről készült leírások benyomását kelti: a keretezett kompozíció részleteit egy festményt bejáró tekintethez hasonlóan veszi sorra a szöveg, gyakran még a fényforrást is megjelölve. A vizuálisan erős, de egyébként meglehetősen visszafogott leírások alapján a legtöbb esetben nem azonosítható egy konkrét műalkotás – amennyiben egyáltalán létezik ilyen forrásmű. A Szent Anna-napi búcsún imádkozó breton nőket például két különböző technikával láttatja Malonyay: az egymásba olvadó azonos-ságot hangsúlyozó ábrázolásmód Eugène Boudin impresszionista képét idézheti fel az olvasóban (*Pardon dans le Finistère*, 1870), míg a közelítő, a ruhák részleteire rámutató szöveghelyek Pascal Dagnan-Bouveret élethű, naturalista festményeivel állíthatók párhuzamba (*Les Bretonnes au Pardon*,

⁶⁵ „...a város mögötti dombok, az elszórt házak, az apró öblök szikláinak kemény rajza harmonikusán simul egy egyszerre áttekinthető kép kereteinek a távlatába.” – Uo. 53.

⁶⁶ „Az egyik ablakból sárgászörös világosság szűrődött ki az útra, – egy bánatosan virrasztó kis olajlámpa fénye. / A lámpa egy viaszos-vászonnal leterített asztalon állott és két pohár mellette; az egyikben tej volt vagy valami tejszínű orvosság. A pohárra egy kanál volt téve.” – Malonyay: *Az utolsó*, I. 33.

⁶⁷ „Hányszor szerettem volna megfőteni ezt a képet: – kötésével a kis szürke vénasszonyt az ágyban, amint óvatosan nyomja a csíkos dunyhát a párja fejére, nehogy fölbredjen, – a homályba ásitó tűzhelyet, – mogorva kocsisomat, kezében a füstölögve égő bádog-fáklyával, melynek sárga-vörös lángja elnyúló árnyakkal népesíti be a száradó fehérneművel beaggatott, sötétségbe vesző konyhát...” – Malonyay: *Az utolsó*, II. 18.

1887; *Bretons en prière*, 1888).⁶⁸ Malonyay a korban népszerű téma számos feldolgozása közül választhatott mintát, de regénye írása előtt járt Bretagneban, így személyes tapasztalatra is hagyatkozhatott.⁶⁹ Ugyan a narráció nem nevez meg egyetlen művészt vagy műalkotást sem, kevéssé valószínű, hogy a művészettörténeti előadásokat hallgató,⁷⁰ párizsi múzeumokat⁷¹ és kiállításokat⁷² sorra látogató Malonyay csak fiktív ekphrasziszokat emelt volna be regényébe. Egy esetben legalábbis meglehetősen bizonyossággal azonosítható a képleírás forrása.

Első tengeri útja alkalmával *Az utolsó* főszereplője azzal a remény-nyel hajol át a bárka peremén, hogy valami „különösöt” pillantson meg a vízfelszín alatt: „Igen, ha egy olyan sötétzöld bokor alatt egy ember feküdnék!?... / Vagy egy asszony!... Szapphó, a szerelmes asszony!... Talán ő is így fekszik egy tenger-erdőben egy bokor alatt. / Milyen szép képet lehetne erről festeni!”⁷³ A leírás ihletője szinte kétséget kizáróan Ary Renan 1893-as *Sapho* című festménye, melyet Malonyay a Musée

⁶⁸ Vö. „Csupa, csupa asszony, mind egyformák, erős arcú, nem szép asszonyok... Nem törődnek velem, rám se néznek, – szomorúak, csöndesek valamennyien, nem tudom, melyik köztük a leány, melyik az anyja. A ruhájuk is egyforma, dísztelen fekete posztóköntösben van valamennyi s nincsen rajtuk egyetlen szál virág, egy szem gyöngy se. A szélesen kihajtott fehér főkötő még egyformábbá teszi őket. Ez a fehér sisak valami aszketikus, rideg árnyékot borít az arcukra, egy fürt, de még egy szál haj se látszik ki alóla, mind megannyi szomorú nézésű, lesütött szemű apácai ők a tengernek. Széles, kerek fehér gallér van a vállukra terítve s ez az egyetlen fényűzésük; ezer apró, szalmaszálnyi redőkbé van szedve ez a hófehér gallér, melyet nem derít egy öltényi hímzés, egyetlen keskeny szalagocska se.” – Malonyay: *Az utolsó*, III. 10.

⁶⁹ A *Pesti Napló* 1893. augusztus 1-jei lapszámában közölt tárcáját Malonyay a Fouesnant-hoz tartozó Beg-Meilből küldi. – Malonyay: *A halál legendái Bretagneban*. Vö. „Beg-Meil, július 7. / ... De jó itt, most [1895 ősze]! / Mialatt a regényemet írtam, képzeletben itt éltem az egész télen és sokat szenvedtem. (...) Most itt kettős a gyönyörűségem. Kétszer éltem itt. Ezelőtt bárom évvel, meg mondom, a télen” – Malonyay: *A vetemények*. 1.

⁷⁰ „Négy iskolába járok: Collège, Sorbon [!], Ec. d. Louvre, Ec. des Beaux-Arts. (...) A mű-történelemre s aстетikára adom magam.” – Malonyay Dezső levele Justh Zsigmondnak, Párizs, [1893.] dec. 9., közli Tötös: „*Megszerettetni a szépet.*” *Válogatás Malonyay Dezső Justh Zsigmondnak írt leveleiből*. 197.

⁷¹ „...főként műtörténelemmel foglalkozom (...) Most még lázasabban dolgozom, tanulom a nyelvet, s bújom a muzeumokat.” – Malonyay Dezső levele Justh Zsigmondnak, Párizs, [1894.] febr. 12., közli Tötös: „*Megszerettetni a szépet.*” *Válogatás Malonyay Dezső Justh Zsigmondnak írt leveleiből*. 205.

⁷² Ezekről tudósításokat is ír a *Pesti Napló* számára, vö. Malonyay: *A Champs-Elyséesi Szalon*; Uő: *A champ-de-marsi Szalon*.

⁷³ Malonyay: *Az utolsó*, II. 54.

du Luxembourgban láthatott,⁷⁴ és több képzőművészeti tárgyú cikkében is utal tá: „a pleinairistákkal szemben állanak azok, kik a teljesen kidolgozott vásznat *köddel* húzzák be; megfestik a tengerbe ugrott Szapphót a tenger fenekén, a zöldes hullámok alatt, korallok, vízinövények és halak között”.⁷⁵ A Renan-kép félmeztelen nőalakja érzéki testtartásban fekszik a zsúfolt víz alatti tájban. Csípője és combja domborulatait az áttetsző ruha gyűrődései hangsúlyozzák. Szürkés, halottfehér arcát és felsőtestét vörös haja és a színes, dús vegetáció keretezi. Malonyay jelöletlenül veszi át ezt a képi világot,⁷⁶ főhőse szexuális és művészi vágyai abban a festményszerű vízióban jutnak kifejezésre, melyet a halott költő megidézése indít el. A jelenet folytatásában a gróf női útítársa erotizált képét vetíti a vízfelszín alá: „Vagy ha Mathurine feküdnék ott!... Formás idomaira simulna az ázott ruha, vörös haja szétterülve lebegne feje körül, belepné az arcát, a mellét, az indák köré fonódnék, apró, gyöngyházás kagylók teledpednének a vállaira s én úgy ereszkedném le az ölébe, mint az a medúza...”⁷⁷

Még ha valószínűtlen is, hogy *Az utolsó* korabeli olvasói felfedezték volna az anonimizált, fikcionalizált utalást Renan festményére, a lappangó kapcsolat lényeges Malonyay dekadencia- és művészetfelfogásának megértésében. Rendkívül izgalmas, hogy ami *Az utolsó* kontextusában „milyen szép” kép, az a századvégi francia műalkotásokat értékelő kiállítástudósítások keretében betegséget és függőséget okozó, „legrafináltabb szerzetelenség”.⁷⁸ Malonyay egyrészt bámulatát és irigységét fejezi ki a párizsi közönség műízlése iránt, másrészt félelmet, szomorúságot és undort kelt benne annak a lehetősége, hogy a magyar művészet hasonlóvá válhat ahhoz, amit „egy három századdal előttünk haladó közönségnek kibetegedett, vagy, mondjuk, kificamodott ízlése teremt meg és tapsol ma”.⁷⁹ Malonyay korai műkritikái és *Az utolsó* című regénye – illetve ezek metszéspontján a *Sapho* kettős értelmezése – együttesen rajzolják ki a szerző alakulóban levő művészeteszményének kérdéseit, hogy melyek azok a vonzó és taszító erők,

⁷⁴ „*Ary Renan* (...) kedvenc témái a víziók, a délibábok, a Luxembourgban lévő képén a tenger fenekén fekvő Szapphót festette meg.” – Malonyay: *A champ-de-marsi Szalon*. 7.

⁷⁵ Malonyay: *Renaissance épátante*. 7. [kiemelés tőlem, T. D.].

⁷⁶ Természetesen lehetséges, hogy az ekphraszisznak nem egyetlen forrása volt, ugyanis a leírás több preraffaelita Ophelia-ábrázolásra is hasonlít, a kitűnően tájékozott Malonyay ismerhette John Everett Millais 1851–52-es vagy John William Waterhouse 1894-es Ophelia-festményét.

⁷⁷ Malonyay: *Az utolsó*, II. 54.

⁷⁸ Malonyay: *A champ-de-marsi Szalon*. 7.

⁷⁹ Uo.

minták, melyek meghatározzák Malonyay ambivalens viszonyulásmódját a dekadens művészethez.

A *Sapho* regénybeli szerepeltetésének jelentőségét érdemes az huysmans-i előkép kontextusában vizsgálni. Az *À rebours* ötödik fejezetében des Esseintes herceg azokat a festményeket és metszeteket katalogizálja, értelmezi, melyekben a dekadens érzékenység képzőművészeti kiteljesedését látja: „Finom, kitűnő festészetet akart, mely távol a szokásainktól és napjainktól, ősi álomban, antik romlottságban fürdik. / Szelleme szórakoztatására, szeme üdülésére néhány sugallatos művet kívánt, mely ismeretlen világba röpti, elfátyolozva előtte az új kor nyomait, finomkodó hisztériával, bonyolult lidércnyomással, könnyed és kegyetlen látományokkal rázza meg idegrendszerét. / Az összes művészek közül egyetlenegy ragadta a boldog önkívületig, Gustave Moreau.”⁸⁰ Laura Moure Cecchini művészettörténész emellett érvel, hogy Moreau *Salomé dansant devant Hérode* (Salome Heródes előtt táncol) című festménye az *À rebours* leírása nyomán vált a dekadens festészet prototipikus darabjává.⁸¹ A nem normatív szexualitású ókori költőnő egyszerre önfeladó és önrendelkező öngyilkosságát megjelenítő, látomásszerű Renan-festmény nemcsak tematikusan felel meg a des esseintes-i elvárásoknak, kivitelezése és stiláris jegyei Moreau képével is rokoníthatók. A korallok részletesen kidolgozott, élénk színű vonalai és a nőalak vörös haja kontrasztban áll a vízi növények hullámzását érzékeltető elmosódott foltokkal és a Malonyay által is hangsúlyozott mélyvízi homállyal – Moreau festményéhez hasonló összehatást keltve.⁸² Malonyay tehát egy olyan mű leírását iktatta be regényébe, melyet a képzőművészeti párhuzamok és az *À rebours* valószínű ismeretében maga is dekadens alkotásként tarthatott számon.

Ugyan *Az utolsó* képleírásai messze nem olyan terjedelmesek és dinamikusak, mint a francia regény műelemző, esszészerű szövegrészei, az ekphrasziszok itt is az én-elbeszélő sajátos világlátásának és önpercepciójának közvetítői. A gróf saját magát és környezetét, azzal való kapcsolatát a művészi átlényegülés lehetősége felől szemléli és a művészet eszközeivel artikulálja, egyszerre lép fel befogadói és alkotói szerepben. A részletesen „elképzelt” műalkotások azonban elakadnak a tervezés stádiumában,

⁸⁰ Huysmans: *A különnc*. 50.

⁸¹ “The jewel-like *Salomé* [*Dancing Before Herod*], in particular, became a stylistic prototype of decadence in the visual arts.” – Cecchini: *Decadence and the Visual Arts*. 141–142.

⁸² “The encrusted surface of the painting is rich with detail; (...) Although some objects are painted with vivid colours (the red in Salomé’s sleeve and parts of her dress, the lapis lazuli adorning the column at the right), the overall impression is that of looking at the interior of a temple dimmed by incense.” Uo. 142.

feltételes módú felvezetésük a teremtőerő bizonytalanságát fejezi ki. A meg nem valósított műalkotások gyűjteményeként elbeszélte élettörténet tükrében esztétizáló világlátás és tehetetlenség (halogatás, céltalanság stb.) egyaránt a dekadens művész(et) immanens élményei.

A belső kételyek és jellemvonások mellett *Az utolsó* főhőse úgy érzékeli, alkotómunkáját az is hátráltatja, hogy próbálkozásait környezete gyakran értetlenkedve, bizalmatlanul fogadja. Amikor szeretné megosztani a céltudatosan hazafelé igyekvő Mathurine-nel az éjszakai tengerpart szépségét,⁸³ a nő visszakérdez: micsoda? Szimbolista szindarabja tervét pedig azért veti el, mert hallgatósága referenciális olvasata elkedvetleníti: „Hisz ez csak poézis, abbé! Nem érti?” A jelenet folytatásában az abbé úri foglalkozásnak, unaloműző tevékenységnek minősíti a művészi munkát.⁸⁴ Malonyayt azonban a művészsregényeknek nem ez a tipikus jellemzője foglalkoztatja elsősorban: művész és társadalom viszonyának itt nincs olyan kifutása, mint akár Huysmans, akár Ambrus Zoltán *Midas király* című regényében.⁸⁵ *Az utolsó* fókuszában alkotó és alkotás viszonya, a művészet eszközeivel létrehozott én áll. Az elbeszélői síktól függetlenül a gróf folyamatosan azzal szembesül, hogy érzelmeinek, gondolatainak, művészi ötleteinek kifejezéséhez nem találja a megfelelő szavakat: „Néha annyira érzek, hogy nem találok kellő szavakat a kifejezésére. Hideg, üres valamennyi, amelyet én találok.”⁸⁶ Az élettörténetén dolgozó idős grófban a törlések, javítások, kiegészítések, az esetleges szünetek, tehát az alkotómunka természetes velejárói csak fokozzák a fiatalkori kudarcok során kialakult kétségeket a tapasztalatok elbeszélhetőségét⁸⁷ és a saját művészi erejét illetően.⁸⁸

⁸³ „Olyan festői volt az! Lent a szikla medencében horgonyozó bárka, a meredek gránitfalakra pírító láng, a tűz köré telepedő emberek, – és fönt, a parton, a nagy, sötétségbe vesző kastély, az ő ürességre csukott ablakaival.” – Malonyay: *Az utolsó*, II. 64–65.

⁸⁴ „...kitalálja hozzá a többi is a kegyelmes úr, unalmában.” – Uo. 152–153.

⁸⁵ Bár figyelemre érdemes, hogy a párizsi hullámozó tömeget, mely úgy „siet, mintha nem léteznék semmiféle hangulat”, Malonyay a „zsilipet ért mooskos esölé” (Malonyay: *Az utolsó*, I. 2.) képpel írja le, hasonlóan ahhoz, ahogy Huysmans jellemzi a párizsi miliót, ahova az elkezeredett des Esseintes hercegnek vissza kell térnie: „Az emberi közepszerűség hullámai, mint valami szökőár, az égig csapnak és elborítják ezt a menedékházat is.” – Huysmans: *A külön*. 196.

⁸⁶ Malonyay: *Az utolsó*, II. 145.

⁸⁷ „De mindig, akár ecset, akár toll volt a kezemben, többet éreztem, mint amennyit ki tudtam fejezni, – elvesztem a részletekben. Végig tudom-e majd mondani a saját életem történetét?!” – Uo. 18.

⁸⁸ „Tapsztalom írás közben, hogy habozok, se megelőzőleg, se pedig utólag nem bízva annak a korrektségében, amit írok, hogy akadok meg az elkezdett mondat közepén, a már leírt iménti mondathoz térve vissza s töprengve, esetleg két, egymáshoz közel eső »volt« miatt, ahelyett,

Az írásfolyamat, a megírandó téma és a teremtő erő utólagos átértékelését mutatja az önéletrajzba beemelt, torzóban maradt napló és a szövegegész viszonya. A fiatal gróf egy hét után felhagy a napi bejegyzésekkel: „Eddig írtam a naplómát. / A pergament alsó fele itt teli van írva számsorokkal. Csupa 4-esekből álló sorok, egy nagy 4 az első s abból olvad le sok kisebb, a legutolsó egészen parányi. Emlékszem, hogy átolvasva az írottakat, végtelen keserűség fogott el s ezeket a számokat gépiesen rajzolgattam akkor este egymásután, ott zsiBADVA sokáig az asztal mellett. / Hát így ámitom magamat?... (...) Esténkint mentegetem az elmúlt napot és biztatom a következőt. Hisz íme, egyenesen megyek vissza oda, ahonnan menekültem s hogy annál evidensebb legyen, még le is írom a naponkint tett apró utat...”⁸⁹ Malonyay a naplószerűséget rövidebb, tempósabb mondat szerkesztéssel érzékelteti, de témájában és szemléletmódjában „vendégszöveg” és „keret” azonos. A naplóírás eredeti célja azonban nem a művészi önkifejezés, hanem az akaratértő ellenőrző gyakorlat,⁹⁰ ilyenként méltatlan arra, hogy a gróf átmásolja a regényírásra rendelt papírra. Ugyanakkor amit a gróf első próbálkozásra méltatlan témának, a tehetetlenséget újratermelő cselekvésnek tekint, annak egyrészt poétikai funkciója lesz a teljes élettörténetben, másrészt az utólagos nézőpont pont ezt teszi meg központi tárgyává, legitimálja a dekadens én művészi relevanciáját.

Ez a második, sikeres teremtő aktus, mely nemcsak létrehoz egy dekadens regényt – azt, amelyiket az olvasó a kezében tartja –, hanem a megírása kihívásaira, akadályaira is reflektál, a művészregénynek olyan típusát hozza létre, melyet a műfaj magyar nyelvű szakirodalmában nem is feltételez a korszakban.⁹¹ *Az utolsó*ban az önmagát értelmező elbeszélés a főhős személyében összpontosuló problémára – teremtővágy és tehetetlenség ütközésére – keres lehetséges válaszokat, és végső soron ezt a keresést magát ajánlja fel művészi megoldásként,⁹² ezzel pedig a magyar művészregény nagyon izgalmas, reflexív és radikális válfaját teremti meg.

hogy befejezném a megkezdett új mondatot.” – Uo. 145.

⁸⁹ Uo. 119.

⁹⁰ „Elhatároztam, hogy ezután naplót vezetek s úgy fogom ellenőrizni önmagamát.” – Uo. 108.

⁹¹ Az utóbbi évek összefoglaló művészregény-szakirodalmában *Az utolsó* még említészerűen sem jelenik meg. Vö. Harkai Vass: i. m.; Gergye: *Az arckép mágiája: A magyar művészregény a XIX–XX. század fordulóján*; Kardeván Lapis: i. m.

⁹² „...átolvasva az eddig írottakat, szinte megdöbbenve vettem észre, hogy az én vérszegény fantáziám, bár keserves erőlködések árán, végre érvényesülni akar: csaknem teremték! / Ha ez sikerülne!... Tán kétszeresen kárpótolva lennék. Érdemes átszenvedni s akár még egyszer átszenvedném az életet egy kis igazán művészi eredményért.” – Malonyay: *Az utolsó*, II. 45.

5. Összegzés: „én legyek a morál a Kerbastik d’Azincourt familia végén?”

Malonyay metafikciós szándékát *Az utolsó* kortársi értelmezői is érzékelték. Jól látszik ez a recepció fogalomhasználatában, az ismertetőik ugyanis gyakran irodalomtudományos műfajmegjelöléssel jellemzik a fikciós művet. *Az utolsó* „monográfiája egy rafinált és komplex modern lélekeknek”,⁹³ „szigorú indukcióval s lelkiismeretes logikával megírt tanulmány a tehetetlenségről”⁹⁴ és „[m]élyreható stúdium”.⁹⁵ Az idézett kritikák újjító erejű, modern regényként olvassák és értékelik Malonyay szövegét, az *analitikus* és *lélektani* mellett nem hezitálnak odaitélni a *dekadens* jelzőt. *Az utolsó* frissebb olvasatai már rendszerint elhagyják vagy lecserélik – impresszionizmusra,⁹⁶ szecesszióra, esztétizmusra –, és bár a századvég fontos (művész)regényeként értelmezik, többnyire olyan zárványszövegeként tekintenek rá, amely saját maga is folytathatatlanságát állítja. *Az utolsó* reflektált dekadenciakoncepciója és -reprezentációja azonban nem egy világkép érvénytelenítését vagy egy stílus kiüresedését közvetíti, hanem épp ellenkezőleg, a regény a korai magyar dekadencia egyensúlyteremtő próbálkozásainak művészi újratárgyalása.

Az utolsó rekanonizációja sikeresen írhatja felül a nézőpontot, mely a dekadencia magyar hatástörténetét eleve a megkésetttség, a másodrangú utánzás vagy az elutasítás jelenségeiben lát(tat)ja. Malonyay történeti és poétikai megoldásai egy erősen a francia dekadenciába ágyazott művet hoznak létre, de a tudatosan vállalt félelmek felől pont az mutatkozik meg, hogy miként alakították a magyar művészeti hagyományok az igényt ennek az ijesztő-vonzó világlátásnak és kifejezésmódnak a kísérletező újratemtésére.

A Malonyay-regény – és az életműben elfoglalt helye – termékeny irodalomtörténeti perspektívát nyit a magyar dekadencia sajátos működésére. Ennek jelentős teljesítményei gyakran véletlenszerű, atipikus mozzanatként szorultak kívül a kánonon, és maradtak sokáig láthatatlanok. Ez nem azt jelenti azonban, hogy ne lennének eszmei és esztétikai szempontból is fontos, reflektált művek, melyeknek újra- és összeolvasása a francia

⁹³ Pekár: *Az utolsó (Malonyay Dezső új regénye)*. 1. [kiemelés tőlem, T. D.].

⁹⁴ Ignótyus egyenesen *bizonyítási láncolat*ként értelmezi a regényt, cikkének alapfogalmai a tézis, kísérlet, kifejtés, levezetés, bizonyítás, kutatási eredmény. – Tar Lőrincz [Ignótyus]: i. m. 753. [kiemelés tőlem, T. D.].

⁹⁵ Severus [Szilágyi Géza]: *Malonyay Dezső*. 10. [kiemelés tőlem, T. D.].

⁹⁶ Szabó: *Malonyay Dezső impresszionizmus*.

dekadenciától eltérő – tartózkodóbb, kételytelibb, és ezért várhatóan szór-
tabb – mintázatot rajzol ki.

Források

- APÁTHY István: A nihilizmus költője. *Magyar Salon*, 1887/7, 275–284.
- ASBÓTH János: *Álmok álmodója*. Athenaeum, Budapest, 1878.
- ERDÉLYI Károly: Irodalmi excursiók. *Havi Közlöny*, 1895/8, 901–906.
- [HERCZEG Ferenc]: Malonyay Dezső. *Magyar Figyelő*, 1916/2, 183–185.
- HUYSMANS, Joris-Karl: *A különc*. (Ford. Kosztolányi Dezső.) Kultúra Könyvkiadó, Budapest, 1921.
- JUSTH Zsigmond: *Justh Zsigmond naplója és levelei*. (S. a. r. Kozocsa Sándor.) Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1977.
- JUSTH Zsigmond: A túlfinomult Páris. *Fővárosi Lapok*, 1888/262, 1919–1922.
- KONDOR Béla: Nordau Miksa az újabb irodalmi irányokról. *Pécsi Napló*, 1899/268, 1–5.
- LÁZÁR Béla: Az utolsó. Regény 3 kötetben. Írta: Malonyay Dezső. Az Athenaeum kiadása. *Magyar Kritika*, 1900/13, 185–187.
- LYKA Károly: Malonyay Dezső. *Uj Idők*, 1916/19, 452–453.
- MALONYAY Dezső: A champ-de-marsi Szalon. *Pesti Napló*, 1894/120, 7.
- MALONYAY Dezső: A Champs-Élyséai Szalon. *Pesti Napló*, 1894/127, 7.
- MALONYAY Dezső: A halál legendái Bretagneban. *Pesti Napló*, 1893/215, 1–2.
- MALONYAY Dezső: A vetemények. *Pesti Napló*, 1895/287, 1–5.
- MALONYAY Dezső: *Az utolsó*, I–III. Athenaeum Kiadó, Budapest, 1896.
- MALONYAY Dezső: Renaissance épatante. *Pesti Napló*, 1894/158, 7.
- N. N.: H. B. Kaposvár. *Magyar Salon*, 1897/27.
- N. N.: Malonyay Dezső temetése. *Budapesti Hírlap*, 1916/116, 6.
- N. N.: Újonnan megjelent könyvek. *Corvina*, 1895/27, 109.
- PEKÁR Gyula: Az utolsó (Malonyay Dezső új regénye). *Pesti Napló*, 1895/39, 1–2.
- PEKÁR Gyula levele Justh Zsigmondnak, Budapest, 1891. dec. 5. OSZK Kézirattár, Levelestár.
- PEKÁR Gyula: Malonyay Dezső. *Magyar Salon*, 1896/24, 867–874.
- SEVERUS [SZILÁGYI Géza]: Malonyay Dezső. *Politikai Hetiszemle*, 1900/23, 10.
- ifj. T. G. [ifj. TÉGLÁS Gábor]: Az utolsó. *Ország-Világ*, 1895/42, 670.
- TAR Lőrincz [Ignotus]: Az utolsó. *A Hét*, 1895/47, 753–754.

TÓTÓ Dorottya: „Megszerettetni a szépet.” Válogatás Malonyay Dezső Justh Zsigmondnak írt leveleiből. *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények*, 2024/2, 195–207.

Szakirodalom

- BARANYAI Zsolt: Malonyay Dezső mint szépíró. In: *Népi kultúra és nemzetudat*. Szerk. Hofer Tamás. Magyarágkutató Intézet, Budapest, 1991, 70–76.
- CECCHINI, Laura Moure: Decadence and the Visual Arts. In: *Decadence and Literature*. Szerk. Desmarais, Jane – Weir, David. Cambridge University Press, New York, 2019, 133–151.
- DESMARAIS, Jane: Decadence and the Critique of Modernity. In: *Decadence and Literature*. Szerk. Desmarais, Jane – Weir, David. Cambridge University Press, New York, 2019, 98–114.
- DIÓSZEGI András: A Hét köre. In: *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*. Szerk. Sötér István. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965, 857–871.
- GELLÉR Katalin: Malonyay Dezső (1866–1916). Egy sikeres társasági ember, szervező és művészeti író a századfordulón. *Enigma*, 2024/114, 32–50. <https://enigma-online.hu/enigma-no-114/> (utolsó hozzáférés: 2025. 05. 11.).
- GERGYE László: A magyar művészregény kezdetei. Asbóth János álmai. *Világosság*, 1996/5, 48–64.
- GERGYE László: *Az arckép mágiája: A magyar művészregény a XIX–XX. század fordulóján*. Universitas Kiadó, Budapest, 2004.
- GERGYE László: Tükrök és tükröződések (Malonyay Dezső: *Az utolsó*). *Irodalomismeret*, 2017/1, 68–85.
- HARKAI VASS Éva: *A művészregény a 20. századi magyar irodalomban*. Forum Kiadó, Újvidék, 2001.
- HITES Sándor: A történelem mint mentális betegség (Jósika Miklós: *Két élet*). In: *Építés a köfjézőben: Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára*. Szerk. Hites Sándor – Török Zsuzsa. reciti, Budapest, 2010, 480–491.
- KARDEVÁN LAPIS Gergely: Versengő valóságok koncepciója az európai művészregényekben. In: *Ködlovagok: irodalom és képzőművészet találkozási a századfordulón, 1880–1914*. Szerk. Palkó Gábor. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2012, 127–140.
- MÓRO CZ Gábor: A bolyongás is „rendszer”. Egzisztenciális problémák Asbóth János regényében és értekezé prózájában. *Irodalomismeret*, 2012/4, 120–150.
- NÉMETH Sámson Győző: „Az idő csak a mi szenvedésünk” – Esztétizmus és dekadencia Malonyay Dezső *Az utolsó* című regényében. In: *„A rejtelem volt*

az írósağa”: a ködlovag-jelenség történeti, poétikai és biografikus vetületei a századfordulótól napjainkig. Szerk. Ludmán Katalin – Radnai Dániel Szabolcs. Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolája, Miskolc, 2022, 81–88.

PINTÉR Jenő: *A magyar irodalom a XIX. század utolsó harmadában*. Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 1934.

SZABÓ Zoltán: Malonyay Dezső impresszionizmusa. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1973/5, 583–587.

SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Révai, Budapest, 1935.

TÓTÓS Dorottya: „Csudálkozok, hogy ismerik nevét nálunk”. Huysmans *À rebours* című regényének korai magyar recepciója. *Irodalomismeret*, 2024/4, 84–112.

Tótós Dorottya

Dorottya Tótós (Zaláu, 1992) este doctoranda Școlii Doctorale de Studii de Hungarologie din cadrul Universității Babeș-Bolyai. Și-a absolvit studiile anterioare la Facultatea de Litere: limba și literatura maghiară alături de literatură universală și comparată la nivel licență (2014) și Studii de lingvistică și literatură maghiară la nivel masterat (2017). Tema ei de cercetare este decadența în contextul modernității maghiare.

Dorottya Tótós (Zaláu, 1992) is a PhD student at the Doctoral School of Hungarology Studies at Babeș–Bolyai University. She graduated from the Faculty of Letters with a bachelor’s degree in Hungarian language and literature and world and comparative literature (2014). She obtained a master’s degree in Hungarian linguistic and literary studies (2017). Her research topic is decadence in Hungarian literature at the turn of the 19th century.

„Sunt aici, la sfârșitul tuturor lucrurilor.” – Imaginea artistului într-un roman decadent maghiar (Dezső Malonyay: *Ultimul*)

Scopul acestui studiu este de a interpreta și recanoniza un Künstlerroman care constituie un punct esențial în istoria decadentismului maghiar. În opera sa intitulată *Ultimul* (1895), Dezső Malonyay experimentează cu posibilitățile de autoexprimare și autoreprezentare ale artei decadente. El nu evocă doar situațiile, retorica și motivele tipice textelor decadente, ci și îndoielile exprimate cu privire la decadentism, conferindu-le o funcție poetică. Importanța romanului constă în faptul că oferă o interpretare deosebit de reflexivă a decadentismului. Temerile asumate în mod conștient dezvăluie modul în care tradițiile artistice maghiare au modelat

dorința pentru recrearea experimentală a decadentismului înfricoșător-atrăgător. Mai mult, reanonizarea romanului lui Malonyay ar putea suprascrie cu succes perspectiva care vede istoria decadenței maghiare ca fiind inerent una de întârziere, imitație sau respingere.

“Here I Am, at the End of All Things.” – The Image of the Artist in a Hungarian Decadent Novel (Dezső Malonyay: *The Last*)

In the present paper, I aim to interpret and canonise an artist’s novel (Künstlerroman) that represents a crucial point in the history of Hungarian decadence. In his largely forgotten work, *The Last* (1895), Dezső Malonyay experiments with the possibilities of self-expression and self-representation of decadent art. He evokes not only the typical situations, rhetoric and motifs of decadent texts but also the doubts expressed about decadence, giving them a poetic function. The unique significance of *The Last* lies in the fact that it conveys a highly reflexive interpretation of decadence. The consciously assumed fears reveal how Hungarian artistic traditions have shaped the demand for the experimental re-creation of decadence that is both frightening and attractive. Furthermore, the canonisation of Malonyay’s novel may successfully overwrite the perspective that sees the history of Hungarian decadence as inherently one of belatedness, second-rate imitation or rejection.

Kovács Újszászy Péter

A domesztikáció visszaútjának állomásai Jack London *A vadon szava* című regényében

1. Bevezető

Tanulmányomban Jack London egyik emblemikus kutyafigurájának jellemfejlődését követem nyomon a domesztikáció visszaútjának állomásain.¹ A domesztikáció „különleges beavatkozás egyes állatfajok életébe, amelynek (...) lényege, hogy az ember befogja és megszelídíti bizonyos különleges adottságú állatfajok egyedeit, kiveszi őket természetes élethe-lyükről, szaporodási közösségükből és a maga hasznára tenyésztí.”² *A vadon szava*³ nem emberi főszereplője, Buck ennek a beavatkozásnak a fordítottját éli át három állomáson keresztül. Ezek (1) az erőszak, (2) a munkakutyává érés, valamint (3) az álm és szeretet állomásai. Értekezésem célja Buck jellembeli változásainak vizsgálata, illetve azon események és történések nyomon követése, amelyek közrejátszanak a kutya jellemfejlődésének alakulásában. A három állomás nem szigetelődik el egymástól, Buck ugyanis mindenhol felhasználja korábbi tapasztalatait. A munkakutyává érés állomásán például ugyanolyan mértékben találkozik az erőszakkal, mint az első állomáson.

2. A kitüntetett barát, a társállat Jack London értelmezésében

Kaliforniai otthonában Buck a családtagként kezelt kutyák gondtalan életét éli. A kutya köztisztvisletben álló vezéregyéniség, uralkodó Miller bíró birtokán: „...e hatalmas birtok egész területén Buck uralkodott. Itt született, és itt töltötte el életének négy esztendejét. (...) Nem tartozott sem a szobakutyák, sem az ólbéli kutyák közé. Ő az egész birodalomnak ura volt.”⁴

¹ A domesztikáció visszaútja kifejezés jelentésköréről és használatáról lásd bővebben: Cassidy–Mullin: *Where the Wild Things Are Now: Domestication Reconsidered*.

² *A Magyar Néprajzi Lexikon* domesztikációra vonatkozó szócikke – <https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/2-1187.html> (hozzáférés dátuma 2024. 07. 13.).

³ Jack London: *A vadon szava*. (Ford. Réz Ádám.) Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, Budapest, 1982.

⁴ London: i. m. 2.

A Santa Clara-völgyi birtok végeláthatatlannak tűnik: „A ház kissé odább állott az úttól, félig elrejtve a fák között, a lombok résein néhol kibukkant széles, hűvös tornáca, amely mind a négy oldalról körülvette. (...) Hátul még nagyobb távlatok nyíltak, mint a ház előtt. (...) Itt volt az artézi kút szivattyúháza és a nagy cementmedence, amelyben Miller bíró fiai reggelente megmerítették magukat, vagy hűsöltek a forró délutánokon.”⁵ A regény egy korábbi elemzője, John Bruni szerint „Miller bíró háza, Buck kaliforniai otthona a jólét és a fényűzés helye”.⁶ Emberi és nem emberi látszólagos békében él egymás mellett. A Santa Clara-völgy meghatározó eleme a pázsit, a szőlőskert és a szökőkút. Miller bíró birtokán „a természetet az ember megszelídítette és szükségleteinek szolgálatába állította”.⁷ Az impozáns kan ebben a mesterségesen kialakított környezetben élte le élete első nagy évét, elégedett és kiegyensúlyozott volt. A bíró fiaival fürdött az úszómedencében, vagy vadászni ment velük; „elkísérte Mollie-t és Alice-t, a bíró lányait, alkonyi vagy kora reggeli hosszú sétáikon; téli esteken ott hevert a bíró lábánál a könyvtárszoba pattogó kandallója előtt; meglovagoltatta hátán a bíró unokáit, vagy meghempergette őket a fűben, és vigyázott minden lépésükre, ha vad kalandokra indultak a kúthoz, az istállóudvarba vagy még messzebb, a kifutótérre és a csipkebokrok közé”.⁸ A fentebb olvasható idézet is alátámasztja a tényt, miszerint „a szobaebként és haszonállatként (házörzöként, állatok pásztoraként és vadászkutyaként) tartott állatok egyaránt az ember intim szférájába illeszkedve éltek és éltek az életüket”.⁹ Bár a regény első fejezetéből nem derül ki a ház körül betöltött, konkrét funkciója, ettől függetlenül Buck intenzíven jelen van Miller bíró és családja életében, az emberi közösség intim szférájának nélkülözhetetlen tagja.

A vadon szava első részében létrejövő ember–kutya viszonyt a harmónia, az egyetértés, a kölcsönös tisztelet jellemzi. Buckot, ahogy a többi kutyát is, boldoggá teszi az ember közelsége, az ember pedig jó néven veszi a kutya kapcsolatteremtési kísérleteit. 1903-as regényében London a kapcsolatteremtési kísérletek révén a mindennapok egy olyan tényezőjét mutatja be, amely a domesztikált valóság fontos velejárója. Ez a tényező az ember és a kutya életében egyaránt a meghatározó, személyes szokások, rituálék követése. „Az embernek kialakulnak olyan személyes szokásai, amelyek

⁵ Uo.

⁶ Bruni: *Furry Logic: Biological Kinship and Empire in Jack London's "The Call of the Wild"*. 29.

⁷ Bruni: i. m. 29.

⁸ London: i. m. 2.

⁹ Gyáni: *A kutya mint házi barát és protézis*. 22.

valahogyan ritualizálódnak, szabályokba rendeződnek az évek során. (...) Például ilyen rítus az, ahogy reggelente, amikor felkelünk és munkába készülődünk, milyen műveleteket hajtunk végre és milyen sorrendben.”¹⁰ London nem konkretizálja, hogy a bíró családjával közösen végzett tevékenységek rituálék voltak-e, arra viszont következtethetünk, hogy mind a kutya, mind pedig az ember időről időre ismétlődő események résztvevője volt. Csányi Vilmos kutatásai bebizonyították, hogy „a kutyák is könnyen kialakítanak viselkedési rítusokat, talán észre sem vesszük őket, de a mindennapi életünk során – hacsak nem élünk nagyon rendezetlen életet – kutyánk hozzászokik bizonyos akciók elvégzésének módjához, sorrendjéhez, még az időpontjához is”.¹¹ A fürdőzés, a séta, a vadászat, a bíróval közös olvasás vagy a kisgyerekekkel együtt töltött játékidő mind rituálé. A rítuskövetés a domesztikált valóságban is meghatározó kapcsolatteremtési forma emberi és nem emberi között, amely mind a kutya, mind pedig az ember szempontjából figyelemre méltó, követésre érdemes. *A vadon szava* cselekményét különböző rituálék hálózzák be. Legyen szó akár emberi, akár nem emberi kapcsolatteremtési kísérletekről – a fajok jelenléte performatív, nem ritkán inger–válasz jellegű.

„A kutyák többnyire emberi közösségben nőnek fel. Kötődésük a gyerek szülőhöz való ragaszkodásához hasonló.”¹² A kötődés Miller bíró és a kutyák között nem Buck születésével kezdődött. Az állat felmenői is meghatározó szerepet játszottak a bíró és családja életében: „Apja, egy Elmo nevű hatalmas bernáthegyi, annak idején elválaszthatatlan társa volt a bírónak, és úgy látszott, Buck méltó lesz arra, hogy apja nyomdokaiba lépjen.”¹³

3. A domesztikáció visszaútjának állomásai

A Buck életében végbemenő fordulatot a birtok kertésze, Manuel idézi elő. A szerencsejáték-függő alkalmazott, eljátszva minden pénzét, munkáltatója tudta nélkül eladja Buckot: „Azon az emlékezetes estén, amikor Manuel elkövette árulását, a bíró éppen a Szőlőtermelők Szövetségének gyűlésén volt, a fiúk pedig sportklubot szerveztek rendkívüli buzgalommal.”¹⁴ Bár nem érti, mi történik, a kutya megbízik a házhoz tartozó kertészben: „Buck nyugodt méltósággal tűrte a kötelet. Igaz, nem volt hozzászokva az ilyen

¹⁰ Csányi: *A kutyák szőrös gyerekek*. 103.

¹¹ Uo. 103., 104.

¹² Range – Virányi: *Social Cognition and Emotions Underlying Dog Behavior*. 183.

¹³ London: i. m. 2.

¹⁴ Uo. 3.

mókákhoz, de megtanulta, hogy bízzék az ismerős emberekben, és elismerje bölcsességüket, amely magasabb rendű az övéénél.”¹⁵ A domesztikáció visszaútja az üzletkötést követően veszi kezdetét. Buck és az őt megvásárló idegen nem hangolódik egymásra. Ember és kutya kapcsolatában többek között az üdvözlési rítus hiánya okoz törést. Az idegennek eszébe sincs bemutatkozni, továbbá az állatnak sem biztosít ismerkedési lehetőséget. Az ismeretlen személy az adásvétel lebonyolítására készülő kertésszel folytatott interakció során sem alkalmaz semmilyen üdvözlési mintázatot. A tárgyra tér. Megnyilvánulási módja lenéző. Tartózkodik a pillanatban való aktív jelenléttől. Nem megélni akarja a másik két élőlényvel való találkozást, hanem túl lenni rajta. A kertész a vásárlótól érkező ingerre hasonló, nyers viselkedési mintázattal válaszol: „– Becsomagolhatná az árut, mielőtt átadja – mondta az idegen mogorván, s erre Manuel egy vastag kötelet tekert Buck nyakára az örv alatt. / – Csak húzza meg, és kifogy belőle a szusz – magyarázta Manuel, és az idegen mogorván rábólintott.”¹⁶ Az üdvözlési, ismerkedési kísérlet hiánya zavartta és zaklatottá teszi a kutyát. „Minden üdvözlési rítus kulcsfontosságú a békés együttéléshez. (...) A rítusok rendszert alakítanak ki egy kiszámíthatatlan világban, és befolyásolják az élőlények magatartását.”¹⁷ A kutya számára addig ismeretlen durvasággal szembesül. A fizikai erőszak ezután Buck mindennapjainak része lesz, új rendszert képez az életében, amely révén megtanulja, hogy az erőszakra a válasz csak megadás vagy támadás lehet. A férfi gesztusaira Buck az ott-honában tanult viselkedési mintázatokkal reagál. Nemtetszését mint domináns kan fejezi ki. Ez az ellenszenv a férfi rendre utasító szándékának hatására tör elő. A felek nem értik és nem ismerik egymás mozgásterét,¹⁸ a morgásra válaszként érkező szorítást a kutya tiszteletlenségként értelmezi: „...amikor a kötél vége az idegen kezébe került, fenyegető morgást hallatott. Csupán jelezni óhajtott nemtetszését, abban a büszke hitben, hogy óhaját parancsnak tekinti mindenki. Nagy meglepetésére azonban a kötél megszorult a nyakán, és a lélegzete elakadt.”¹⁹

A fenti idézetben tetten érhető, hogy a domesztikált valóságban, illetve a domesztikáció visszaútján létrejövő kapcsolatok lényegesen különböznek egymástól. Míg a kaliforniai birtokon Buck szeretetet és megbecsülést

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

¹⁷ O'Connell: *Introduction. The Lost Art of Ritual.* 11.

¹⁸ A mozgáster fogalmának magyarázatát lásd bővebben – Berszán: *Gyakorlástudatás. Írások és mozgásteretek.*

¹⁹ London: i. m. 3.

kapott, addig úton az alaszakai vadon felé egy olyan világba vonódik be, amelyben a legtöbb kapcsolatteremtési kísérlet mozgatórugója az erőszak. *A vadon szava* a domesztikáció visszaútjának három állomását járja körül. Az első állomáson ember és kutya kapcsolatát a brutalitás hatja át. Buck egykori személyisége összeomlik. Ezt követően építi fel tettere kész, erős és rendíthetetlen énjét. A második állomáson megismeri a szánhúzó kutyák mindennapjait, a farkatársak sokszínűségét. A nem emberi élőlénytársakkal folytatott harcok után magabiztos vezérként áll a kutyaszán élére, ismerve élet és halál törvényét. A harmadik állomáson újra megtanulja őszintén szeretni az embert, álmai is közelebb hozzák őt a vadonhoz, valamint megismerkedik a farkasokkal. Mindhárom állomáson figyelemre méltó az az érzelmi-értelmi adaptáció, amelyen Buck keresztülmegy.

3.1. Az erőszak állomása

A Santa Clara-völgyből Buck Seattle-be kerül. A megbecsüléshez szokott kutya minden sejtjébe düh és gyűlölet járja át. A négyéves kan nem tűri a megaláztatást. A megfontoltság ismeretlen számára, nem tudja még, hogy az újonnan érkező ingerekre hogyan reagáljon. A vonatúton az őt megvásárló idegenre támad: „Amikor magához tért, először csak homályosan érezte, hogy fáj a nyelve, és valamiféle jármű padlóján rázódik. (...) Kinyitotta szemét, és egy orvul elrabolt király féktelen haragja lobbant fel benne. (...) Dühös a kicsike – mondta az idegen (...) – Friscóba viszem, a főnökömnek. Van neki egy prima kutyadoktora, az majd kigyógyítja a bajából.”²⁰ A később vörös szvetteresként megnevezett „kutyadoktor” felszínre hozza kortárs társadalmunk egyik legvitatottabb problémáját, az állatok tudományos, étkezési, szórakozási célra, illetve nem utolsósorban sportra való felhasználásának dilemmáját.²¹ A domesztikáció visszaútjának első állomásán Buck nem annyira a kizsákmányolás, mint inkább az erőszak révén tanul. A kapcsolatteremtés, az ember–kutya viszony mozgatórugója a brutalitás. Viszontagságos és megpróbáló utazásai során Buck megismeri a rosszindulatot, az emberből feltörő harci kedvet: „Dühében morgással fogadta a vasúti alkalmazottak közeledését, s ezek bosszúból csak még jobban ingerelték. Amikor remegve és tajtékozva a léceknek vetette magát, amazok csak nevettek és csúfolták.”²² A hosszas úton levést követően Buck egy „köpcös,

²⁰ Uo.

²¹ Kalof: *Introduction*. 10.

²² London: i. m. 4.

vörös szvetteres”²³ férfihoz kerül, aki arról ismert, hogy a legdominánsabb kutyát is képes alárendeltségre kényszeríteni. Buck jellemében az első számottevő fordulatot a vörös szvetteres embertelenség idézi elő.

Giorgio Agamben szerint „a nyelv különbözteti meg (...) az embert az állattól. (...) Ha eltávolítjuk ezt az elemet, eltűnik az ember és az állat közötti különbség. A modernitás antropológiai gépezete működése során kizárja az emberből a nem embert. A zsidót az emberben létrehozott nem emberként, az agyhalottat és a kómás állapotot az emberi testen belül elkülönített állatként jelöli meg.”²⁴ Az emberben megformálódó embertelenség elkülönül a nem emberitől. Az emberben él. A nyelv és az ehhez társuló gesztusok által nyilvánul meg. A nyelv tehát nemcsak az embert különbözteti meg az állattól, hanem az emberben létrejövő embertelent is. Az embertelen egyik irodalmi megtestesítője a már említett vörös szvetteres férfi. A figura jellemrajza kiforrottabb annál, mintsem az olvasó besorolhatná a negatív szereplők közé. Tetteinek brutalitása nem asszociálható az ellenszenv bármely formájával. Nem rosszindulatból, hanem egy cél, a falkavezérség élmése érdekében cselekszik. A vörös szvetteres számára nem a nyelv jelenti az elsődleges kapcsolatteremtési eszközt az állattal. A beszéd az embertelenség gesztusaira irányítja a figyelmet: „No te vörös szemű ördög – mondta (...) az ember (...) eldobta a fejszét és jobb kezébe vette a füttykőst.”²⁵ Bár a brutalitás által kapcsolatot teremt a másikkal, a vörös szvetteres cselekedetei nem összekötik, hanem eltávolítják az állatot az embertől.

Az embertelenség gesztusai az élet egy másik, korábban ismeretlen dimenziójába juttatják Buckot, amelynek alapérzelme a meggyötörtség és az alárendeltség. A vörös szvetteres férfi fejszével töri szét a kutya ketrecét. Minél közelebb érzi a szabadságot, annál erőteljesebb lesz Buck emberek iránti haragja, ez a szabadság viszont megtévesztő. Az elbeszélő látszólagos szabadságot ad a kutyának, azért, hogy bekövetkezessen az addigi életében végbement legerőteljesebb törés. Bár szerette és tisztelte Miller bíró családját, olyan falkavezérekkel nem találkozott még, akik dominanciájukat az erőszak útján juttatják érvényre. Míg Buck támadással reagál az ismeretlen impulzusokra, addig a vörös szvetteres egy-egy kutya „kiszabadítását” mindennapos tevékenységként éli meg. Teljesen nyugodt, hidegen hagyja az állat fejszeccsattogásra adott válasza, az örjengő kutya közvetlen közelében is megőrzi hidegvérét. Buck a vörös szvetteressel szembeni értetlenségre

²³ Uo. 5.

²⁴ Agamben: *A nyitott. Az állat és az ember*. 46.

²⁵ London: i. m. 5.

támadási kísérleteket szül: „Soha életében nem ütöttek még rá fütykössel, és most semmit sem értett az egészből. Inkább vonítva, semmint ugatva, ismét kivillantotta a fogát, talpra állt, és a levegőbe lendült.”²⁶ A kutya zavart, a negatív tapasztalat számára teljesen új. Az értelmi adaptáció időbe telik: „És a fütykös megint lesújtott, útját állta és leterítette. Most már értette, miről van szó, látta a fütyköst, de örületében nem bírt óvatos maradni. Legalább egy tucatszor támadt még, s a fütykös mindannyiszor megtörte támadását, és leterítette.”²⁷

A domesztikáció visszaútjának első állomásán a falkahierarchia kiépítése az egyetlen hiteles kapcsolatteremtési forma, ez a gesztusegyüttes világit rá az alá-főle rendeltség, „a fütykös és az agyar”²⁸ törvényére. Miután az erőviszonyok tisztázása lezárul, a vörös szvetteres megsimogatja Buckot. Gesztusa nem szeretetből vagy megbecsülésből fakad, sokkal inkább az a szándék vezérli, hogy látszólagos nyugalomban is megértesse a kutyával, ebben a világban mindig a megfontoltabb és az erősebb győz: „...arcerebbeneis nélkül megsimogatta a kutya fejét, melyet az előbb olyan irgalmatlanul összevissza vert, s (...) amikor az ember vizet hozott neki, [Buck] mohón megitta, és később jókora adag nyers húst falt be, darabonként, az ember kezéből.”²⁹ Azáltal, hogy bántalmazója kezéből elfogadja a húst, Buck megérti a fütykössel szembeni esélytelenségét: „Olyan volt az a fütykös, mint a kinyilatkoztatás. Az ősi törvény birodalma felé utazott, s már feleúton kószolókat kapott belőle. Az életnek feltárult egy addig ismeretlen, vadabb oldala; nem rémítette meg Buckot, de kicsalta minden lappangó ravaszágát.”³⁰ Buck egy ideig a vörös szvetteres férfinál marad. Időről időre végignézi, ahogy a „szelídítő” sorstársaival elköveti mindazt, amit ő is elszenvedett. A látottakból következtetéseket von le: „Múltak a napok, újabb kutyák jöttek, ládákban vagy kötélre fűzve, némelyik békésen, mások tombolva és üvöltve, ahogyan ő jött; és Buck végignézte, hogyan kerülnek egymás után a vörös szvetteres férfi uralma alá. Számtalanszor végignézte a durva színjátékokat, és a tanulság mélyen belégyökerezett: a törvényt az ember szabja meg, ha fütykös van a kezében; ő az úr, és a kutya szót fogad, bár szívből nem kell feltétlenül behódolnia.”³¹ A narrátor a megvert állatokhoz fordul. Átéli a helyzetüket. Mellettük áll és velük együtt érez, ugyanakkor

²⁶ Uo.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo. 8.

²⁹ Uo. 5.

³⁰ Uo.

³¹ Uo.

elsődleges célja nem az érzékenyítés. Élethelyzeteket körvonalaz, és nem törekszik arra, hogy részvétet keltsen. Lehetőséget ad az olvasónak, hogy ő döntse el, miként kapcsolódik az elmondottakhoz.

A vörös szvetteres kutyakereskedőt egy tört angolsággal beszélő francia keresi fel. Szánhúzó kutyákra van szüksége, hogy leveleket hordjon ki Alaszkában. Az állat–ember viszonyt, illetve a nem emberi élőlények munkára való szelektálásának problémakörét vizsgáló kortárs francia szociológus, Jocelyne Porcher szerint „az állatok és az emberek évezredek óta figyelték egymást. Beszéltek, megtanulták egymás nyelvét. Az ember bevonta őket a környezetébe, legelsősorban munkatársak lettek.”³² Az alaszakai vadonban leveleket szállító francia postás, Perrault is munkatársakat keres. Buckot felettebb ígéretesnek találja: „Perrault értett a kutyákhoz, és csak rá kellett néznie Buckra, máris tudta, hogy jó, ha ezer közül akad egy ilyen. (...) – Szakrament! – kiáltott fel, amikor csillogó szeme megállapodott Buckon. / – Fene egy kutya megvan! Mi? Hogy kéri érte a pénz? / – Három százas, még úgy is ajándék – felelte azonnal a vörös szvetteres. – Nem sok, ha a kormány fizeti, igaz, Perrault?”³³

A vásárlás újabb fordulatot hoz Buck életébe. Ezen a ponton egy Curly nevű újfundlandival együtt útnak indul Alaszkába, a helyre, ahol Buck újból falkavezérré érik. A térség későbbi otthona lesz. A vörös szvetteres mellett sokat tapasztalt kan nem lepődik meg azon, hogy a vásárlást követően az alacsony növésű francia postás magával viszi őket: „Buck látta, hogy pénzt számolgatnak, és nem is lepődött meg, amikor a töpörödött emberke egy Curly nevű, jóindulatú újfundlandival együtt elvezette. Ekkor látta utoljára a vörös szvetteres férfit, s amikor Curly társaságában a Narwhal fedélzetéről a távolodó Seattle után bámult, akkor látta utoljára a meleg délvidéket.”³⁴ A vásárlás, a pénzsámolás, pénzcseré rítusa meghatározó a domesztikáció visszaútjának első állomásán. Az útjelzők nemcsak a kutyák és emberek, hanem a pénz is. Az idegen pénzzel fizet a kutyát értékesítő kertésznek. A pénz vezeti el Buckot egy számára ismeretlen világba.

A vadonhoz közeledő, de abban kezdetben még domesztikált lényként tájékozódó Buck kapcsolatteremtési módozatait nem kizárólag az emberek befolyásolják. Egykori otthonától elszakadva megtanulja az új törvényeket. Körültekintő lesz, de nem félénk. Perrault és munkatársa, François igazságos. Velük együttműködve ismeri meg Buck az északi kutyákat, az

³² Porcher: *Animal work*. 302.

³³ London: i. m. 6.

³⁴ Uo.

alaszakai vadont. Hajóra száll. A domesztikáció visszaútjának fontos helyszíne a Narwhal. A vízi jármű az a hely, ahol Buck megismeri falkatársait. Némelyikén eleinte nem tud eligazodni: „A Narwhal fedélközében Buck és Curly két másik kutyával került össze. Az egyik – hatalmas, hófehér alak – a Spitzbergákon született, ott került egy bálnavadász-kapitányhoz, majd egy geológiai expedícióval megjárta a Barren-szigeteket. Barátságosnak mutatkozott, de alattomos volt, szemtől szemben mosolygott, és közben valami disznóságot forralt, például mindjárt az első étkezésnél ellopta Buck ételét.”³⁵ Buck idővel ellesi Spitz színlelőtehetségét, és csavaros észjárására, ravaszságga formálja azt.

Az északi partoknál kikötve egy Buck számára ismeretlen hírnök jelzi az új világot. A Santa Clara-völgy egykori lakója nem tudja még, hogy hogyan viszonyuljon a hétköznapijai részévé váló hóhoz: „Alig tett egy lépést a hideg deszkákon, Buck lába valami fehér, puha anyagba süppedt – olyasféle volt, mint a sár. Felhorkant, visszahőkölt. A levegőből is ugyanez a fehér micsoda hullott rá. (...) Körülötte harsányan nevettek az emberek, s ő szégyellte magát, semmit sem értett az egészségből, hiszen életében ez volt az első hó.”³⁶ Buck gesztusaiból az egészséges kíváncsiság köszön vissza. A narrátor figyelme kétfelé irányul: miközben tudja, mivel áll szemben, lehajol a kutyához és végigvezeti a még idegen hóval történő ismerkedésen. Az elbeszélő a főszereplőnél tapasztaltabb, mégsem gögös vagy távolságtartó. Lépésről lépésre, ízlelésről ízlelésre járja végig a kutyával az első hó tanösvényét.

3.2. A munkakutyává érés állomása: London munkakutyái az alaszakai vadonban

A napfényes délvidéken Buck a visszavonultan és gondtalanul élő királyok életét élte. Az alaszakai vadont azonban a „fütykös és agyar” törvénye uralja: „Buck első napja a dyeai parton olyan volt, mint egy lidérces álom. Minden órában újabb ijedelmek és meglepetések zúdultak rá. Hirtelen kitépték a civilizált világ közepéből, és az őstermészet kellős közepébe dobták.”³⁷ Buck nehezen illeszkedik be az új környezetbe, kezdetben még hiányolja a civilizációt. Az északi partvidék kihívásokat tartogató, ismeretlen közeg. Az a konkrét földrajzi hely, ahol a domesztikáció visszaútja kezdetét veszi,

³⁵ Uo. 7.

³⁶ Uo.

³⁷ Uo. 8.

az állat számára eleinte idegen és ellenséges. A királyból útkeresővé vált Buck tanulja még az őstermészetet. Az első hó kapunyitás volt az állatban ébredő idegenségérzet felé. A hópolyhek hűvösségét könnyebb megszokni, mint kitanulni a védekezést az agyarral szemben.

„Az állatok életét rendkívül sokoldalú, kifinomult rítusok hálózák be.”³⁸ Az új közegbe került farka számára az északi kutyák rítusai teljesen ismeretlenek. Minden négy lábú őslakos által előidézett történés a félelem, a meglepetés erejével hat. „A rítusok hozzásegítik az állatokat egy komplex világban való túléléshez. A rítusok által megértik a dolgok következményeit, valamint megtanulnak családjaikhoz, közösségeikhez kapcsolódni.”³⁹ Curly esete nem egyezik a kortárs amerikai biológus, Caitilin O’Connell felvételével. A jóhiszemű újfundlandi gyanútlanul közeledik a helybéli kutyák felé. Kezdeményezési szándéka végzetes helyzetbe sodorja őt. Curly nem kapcsolódni tanul egy új közösséghez, hanem ő maga lesz egy, az eszkimó kutyák körében gyakorolt rítus elszenvetője. Buck külső szemlélőként követi az eseményeket: „Sohasem látott még kutyákat úgy harcolni, ahogyan ezek a farkastermészetű lények harcoltak, és mindjárt az első alkalommal örökké emlékezetes leckében részesült. Igaz, voltaképp nem ő kapta a leckét, csak nézte, különben nem élte volna túl, és nem tanulhatott volna belőle. Curly volt az áldozat. Egy fatörzsekből összerótt raktár mellett tanyáztak, és a barátságos Curly közeledni próbált egy eszkimó kutyához. Akkora volt, mint egy jól megtermett farkas, bár félig sem akkora, mint Curly. Semmi figyelmeztetés: egy villámgyors ugrás előre, fogak fémcsattanása, egy éppoly gyors ugrás vissza, és Curly pofája az ajkától a szeméig felhasadt.”⁴⁰ Az újfundlandi és az eszkimó kutya párharca csupán előkészülete a helybéli farkák rituáléjának. Bár Curly maga is gyakorlott küzdő, az eszkimó kutyák leleményességével szemben esélytelen: „Curly rátámadt ellenfelére, az újból megharapta s félreugrott. Curly újabb rohamát a mellével fogadta, ügyes, tanult mozdulattal, úgyhogy a támadó felbukott.”⁴¹ A támadó felbukása ösztönzi harcra a többi eszkimó kutyát. Curly tette mintha szükséges lett volna ahhoz, hogy a rituálé elkezdődhessen: „A nézőközönség csak erre várt. Vicsorogva és vonítva egyre szorosabb körben közeledett hozzá, s végül a halálfélelmében szűkülő Curlyt eltemette a bundás testek tömege.”⁴² Az ölés rituális voltára vall, hogy a kutyák kört alkotva zárják el áldozatuk

³⁸ O’Connell: *Introduction. The Lost Art of Ritual*. 13.

³⁹ Uo.

⁴⁰ London: i. m. 8.

⁴¹ Uo.

⁴² Uo.

elől a menekülési útvonalat. Bár a narrátor nem tárgyalja túl a jelenetet, a falkatagok gesztusaiból kivehető, nem most ölnek először.

A narrátor egyetlen kifejezéssel adja az olvasó tudtára az újfundlandi iránti sajnálatát: „a barátságos Curly közeledni próbált egy eszkimó kutyához”.⁴³ A kutyát barátságosnak nevezi. Ezáltal érthetővé válik, ugyanúgy együttérez az ártatlanul lemészároltakkal, mint a bántalmazottakkal. Ennek ellenére a narrátor tudatában van annak is, Curly részéről nem volt bölcs döntés idegenként közeledni a helyiek felé. Buck megfigyeli a harc és az ölés gyakorlatát, de nem vonódik be. A nyomon követett történések elraktározódnak memóriájában: „Bucknak sokszor visszatért álmában ez a jelenet, és felsírt tőle.”⁴⁴ Megérti, az erősebb győz: „Hát ez módja. (...) Ha alulmaradtál, véged van.”⁴⁵

A munkakutyává érés állomásán Buck megismeri a szánhúzó kutyák hétköznapijait, és egy idő után rájön arra, hogy megfelelő körülmények között örömet lelheti a munkában. „Az állatok együttműködnek velünk, de tudnak-e saját elhatározásból dolgozni? (...) Egy biztos, a munkában részt vevő nem emberi élőlényeknek tagadhatatlanul fontos szerep jutott és jut társadalmunkban, de tudatosan dolgoznak-e az állatok? Mit jelent a munka számukra?”⁴⁶ A *vadon szavában* London konkrét választ ad erre. Alapos jellemrajzokat készít a szánhúzó kutyákról. Minden állat más-más egyéniség, így egyértelmű, hogy eltérő módon állnak hozzá a kiszabott feladatokhoz is. Buck kezdetben zavart. Bár ismeri a hámot, a vontatást a lovakkal asszociálja. Előző otthonában kizárólag olyan feladatköröket látott el, amelyek elégedetté, boldoggá tették. Uralkodói önértetét sérti, hogy újdonsült gazdáit szánhúzásra készítetik. A négy lábú főhős akarata-reje és motivációja azonban nagyobb az önértetén ejtett sebnél: „Jóllehet önértetét mélyen sértette, hogy igavonó állattá alacsonyítják, bölcsőbb volt annál, semhogy lázadni próbáljon. Elszántan belefeküdt a hámba, és igyekezett megtenni a magáét, bár nagyon furcsa és idegenszerű volt az egész.”⁴⁷ A narrátor rávilágít Buck uralkodói nagyságára és bölcsességére, mindeközben bebizonyítja azt is, hogy „a méltóság, a presztízs megőrzésének vágya (...) korántsem specifikusan emberi jelenség, hanem mélyen

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Porcher: i. m. 303.

⁴⁷ London: i. m. 8.

a lelki élet ösztönjellegű rétegeiben gyökerezik, s ezen a téren a magasabb rendű állatok közeli rokonságban állnak velünk”.⁴⁸

„Az állatok tanításáról elsősorban az ember gondoskodik, de a fajtársak is hozzájárulnak a fiatalabb vagy kevésbé tapasztalt egyedek oktatásához.”⁴⁹ Porcher gondolatait alátámasztja London elemzett regénye is. Bár nem tudni, mekkora a korkülönbség Buck, Dave és Spitz között, annyi bizonyos, hogy Buck tanulja még a szánhúzást. Elszántsága és igyekezete nem érzékenyíti el a munkában tapasztalt falkatársakat. Mind Dave, mind pedig Spitz precízen és kegyetlenül korigálja a szánhúzással ismerkedő Buck tévedéseit: „Dave, a tapasztalt rudas kutya, belemart Buck hátuljába, valahányszor hibázott. Az éppoly tapasztalt Spitz volt a vezető, s bár nem sikerült mindig elkapnia Buckot, időnként rosszállóan ráfordult, vagy ravaszul belefeküdt a hámba, hogy Buck arra lóduljon, amerre kell.”⁵⁰

Jocelyne Porcher kortárs kontextusban írja le a munkakutyává érés folyamatát: „A katonai egységeknél szolgáló, valamint a segítő és terápiás kutyák képzési folyamata precíz tantervet követ. Ahhoz, hogy teljes értékű munkatársakká váljanak, először egy iskolai rendszerhez hasonló képzésben kell részt venniük. A programba bevont kutyák nem léphetnek tovább, ameddig nem tettek sikeres vizsgát, azaz nem bizonyították a szintlépéshez elvárt érettséget.”⁵¹ Porcher megállapításával szemben a Jack London-i vadonban a tantervet a szükség állítja össze, egy-egy vizsgán pedig az élőlények testi épsége és élete múlhat. Buck első vizsgáztatói Spitz és Dave voltak. Az intelligens tanonc gyorsan felfogta a falkatársak üzenetét, miközben nyilvánvalóvá vált számára az is, hogy „a jól működő ember–állat munkaviszony kulcsa a hatékony kommunikáció. Az állat meg kell értse, amit az ember mond, az embernek pedig ismernie kell az állati kommunikációt. (...) Adott helyzetekben egymás kölcsönös megértése létfontosságú.”⁵² Buck intelligenciáját mi sem bizonyítja jobban, mint hogy rövid idő alatt elsajátítja a vezényszavak jelentését: „... gyorsan tanult, s két társa és François együttes oktatásának hatására példás előmenetelről tett tanúságot. Mielőtt visszatértek volna a táborba, már tudta, hogy »hó«-ra meg kell állni, »gyí«-re meg kell indulni, nagy lendülettel vette a kanyarokat, és távol tartotta magát a rudastól, amikor a megrakott szán lejtős úton siklott a sarkukban.”⁵³

⁴⁸ Lorenz: *Ember és kutya*. 45.

⁴⁹ Porcher: i. m. 310.

⁵⁰ London: i. m. 8–9.

⁵¹ Porcher: i. m. 311.

⁵² Uo. 311.

⁵³ London: i. m. 9.

A domesztikáció visszaútján Buck több falkának is a tagja lesz. Az alaszka-i vadonban kialakuló, első közösséget a sietség hozza össze. Az utolsó három szánhúzó – Billy, Joe, Sol-leks – érkezésével stabilizálódik a csapat. Ezt követően Buck még jobban megismeri a Spitz fennhatósága alatt uralkodó törvényeket. A falka sokszínűsége sokban közös az emberi körök összetettségével. Ebben a közösségben mindenki más, Billy és Joe kitűnő példa arra, hogy még az azonos alomból származó kutyák jelleme sem feltétlenül ugyanolyan: „Perrault szeretett volna minél hamarabb elindulni a futárpostával, és délután két újabb kutyát hozott. Billy és Joe volt a nevük, testvérek voltak, és igazi eszkimó kutya mind a kettő. De ha egy anyától származtak is, annyira se hasonlítottak egymásra, mint a tűz meg a víz.”⁵⁴ A két kan egymásnak szöges ellentéte. A többi kutya viszonylag rövid idő alatt kiismeri az újonnan érkezetteket. Joe megfontolt, tekintélyt parancsoló egyed, akivel szemben a falkavezér is távolságtartó. Billy nyitott és alárendelő, alomtársával ellentétben kevésbé domináns. A François és Perrault által verbuvált falka egy idős, Dave-hez hasonlóan tapasztalt kutyával kiegészülve nyeri el végleges formáját: „Este Perrault még egy kutyát hozott, egy hosszú, szikár, ösztövé, öreg eszkimót, aki sok csata nyomát viselte a pofáján, és csak a fél szeme maradt meg, de abban tiszteletet parancsoló bátorság villogott figyelmeztetőül. Sol-leksnek hívták, ami annyit jelent, hogy Haragos. Akárcsak Dave, ő sem kért semmit, nem adott semmit, nem várt semmit, s ahogy lassú léptekkel és elszántan közbük állt, még Spitz is békén hagyta.”⁵⁵

A munkaközösség kialakulásakor Buck megismeri a harc rítusát, de kezdetben elsősorban elszenvedője, mintsem kezdeményezője egy-egy küzdelemnek. A harc gyakorlatába vagy a falkatársak, vagy a felmerülő élethelyzetek kényszerítik bele az e téren még bizonytalanul tájékozódó Buckot. Az északi kutyák életében az összezapás több, mint egyszerű szokás. A harciasság közösségük meghatározó jegye, a hierarchia kialakításának eszköze. Spitz, Dave, Sol-leks és Joe minden támadást pontosan, célratorően indít. Egy, a félszemű eszkimóval végbement találkozás teszi Buckot elsőként a fajtársakkal folytatott harc megélőjévé: „[Sol-leks] nem szerette, ha a vak szeme oldaláról közeledtek hozzá. Buck akaratlanul is elkövette ezt a sértést, és csak akkor döbbent rá ballépésére, amikor Sol-leks rávetette magát, s háromhüvelyknyi hosszúságban felhasította a lapockáját, egészen a csontjáig.”⁵⁶ Sol-leks nem hagy védekezési lehetőséget. Célja az

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ Uo.

ismeretlen tudára adni tette helytelenségét úgy, hogy ez utóbbi egy életre megérthesse a szabályokat: „Ettől fogva Buck óvakodott attól, hogy Sol-leks vak oldalára kerüljön, és bajtársi viszonyukat nem is zavarta meg többé semmi.”⁵⁷ A rendreutasítás révén Sol-leks és Buck az összecsapás mozgásterébe kerül, Buck mégsem hangolódik rá a harcra. A támadásra azzal válaszol, hogy tiszteletben tartja a félvak szánhúzó személyes terét.

Az északi tájon nem csak az összetűzések válnak rítusokká. A falkatársak mellett a természet is rávezetés által tanít. Buck a hóréteg alá süllyedve új túlélési alternatívákat ismer fel, és megtapasztalja a falkatársi szeretetet: „Meleg levegő csapta meg az orrát: a hó alatt összekuporodva, mint egy kis fészekben, Billy feküdt. Békéltetően nyöszörgött, izgett-mozgott, hogy kimutassa jóindulatát és ártatlan szándékait; sőt nagy merészen és megvesztegetően, a béke jeléül, még meg is nyalta Buck arcát meleg, nedves nyelvével.”⁵⁸ Azáltal, hogy megtanul éjjeli fekhelyet ásni a hóba, Buck még egy lépéssel közelebb kerül a vadonhoz, tovább halad a domesztikáció visszaútján: „Újabb tanulság. Hát így csináljátok, mi? Buck céltudatosan kikeresett magának egy helyet, s nagy csapkodással és erőpazarlással meg is ásott egy lyukat.”⁵⁹ A kutya csapkodó, energiapazarló mozdulatai tapasztalatlanyságról tanúskodnak, a végeredmény azonban sikeres: „Testének melege egy pillanat alatt betöltötte a kis fészket, és Buck azonnal álomba merült. Hosszú volt a nap és fáradságos, úgy aludt hát, mint a bunda, bár egész éjszaka nyöszörgött, ugatott, rossz álmokkal viaskodott.”⁶⁰

Az eszkimó kutyák között Buck elsajátítja a túléléshez szükséges képességeket, vad ösztöneinek fokozatos élénkülése révén egyre előrébb halad a domesztikáció visszaútján: „Régi finnyássága csakhamar eltűnt. Azelőtt kényesen evett, most pedig tapasztalnia kellett, hogy társai, ha előbb fejezik be a kosztolást, elrabolják tőle adagjának hátralevő részét. Semmiképpen sem lehetett megvédeni. Amíg két-három kutyát elűzött, az étel már el is tűnt a többiek pofájában. Ezért éppoly gyorsan falt, mint ők; és mérhetetlen éhségében odáig süllyedt, hogy azt is elvette, ami nem volt az övé.”⁶¹ A túléléshez szükséges mechanizmusok mellett a munkakedvet, a szánhúzás örömet is eltanulja a falkatársaktól. A hétköznapi élethelyzetekben flegmatikus kutyák közönyét a lelkesedés váltja fel: „Buck örült, hogy elindultak, s bár a munka nehéz volt, furcsamód nem érezte túlságosan megalázónak.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ Uo. 11.

Meglepte a buzgalom, amely az egész csapatot elfogta, és társairól rá is átragadt.”⁶²

Az állatok munkában betöltött szerepéről írott tanulmányban Jocelyne Porcher különbséget tesz a munka során tanúsított magatartás (*demeanor*) és viselkedés (*behaviour*) között. Porcher szerint a viselkedést a kondicionálás, valamilyen külső motivációs forráshalmaz befolyásolja. Ezzel szemben egy-egy magatartásforma gyakorlásakor az állatok cselekvőkké válnak, maguk döntenek tetteik véghezviteléről. „Az állat munka során tanúsított magatartása összetett. A munka sokkal több, mint feladatok együttese. Ha az állatok hatékonyan dolgoznak, életre kel bennük az elismerés iránti vágy.”⁶³ London kutyáinak munkája hatékony. Feladataikkal szemben tudatos, interiorizált magatartás (*demeanor*) jellemzi őket. A tapasztalt egyedek nem túriki, hogy a munkában kevésbé jártasak hátráltassák a hatékony szánhúzást: „Buckot szándékosan fogták Dave és Sol-leks közé, hogy megfelelő oktatásban részesüljön. (...) Egyszer, egy rövid pihenő alkalmával, belegabalyodott a szíjakra, és késleltette az indulást, s akkor Dave és Sol-leks együttes erővel rávetette magát, és alaposan helybenhagyta. Ebből még nagyobb gabalyodás támadt, de Buck később gondosan vigyázott arra, hogy a szíjak rendben maradjanak; s mielőtt leszállt volna az este, már olyan remekül végezte munkáját, hogy társainak alig kellett rendre utasítaniuk.”⁶⁴ Mivel a szánt irányító emberek igazságosak, többféleképpen elismerik a velük dolgozók munkáját. Egymás közt gyakran dicsérik az állatokat: „– Nem megmondtam?! – kiáltotta Perrault felé a kutyahajtó. – Ennek a Bucknak vág az esze, egykettőre megtanul mindent.”⁶⁵ Perrault személyre szabott gondoskodásban részesíti a gyorsan tanuló, alkalmazkodóképes kutyát: „Perrault azzal is kiténtette Buckot, hogy felemelte, és gondosan megvizsgálta a lábait.”⁶⁶

Buckot a domesztikáció visszaútján a 19. század civilizált társadalmának meggazdagodási vágya, a klondike-i aranyláz indítja el. A narrátor a kutyával együtt vágyik a domesztikált világtól való elszigetelődésre. Ez az elvagyódás a kutyában csak azt követően alakul ki, hogy megtanult tájékozódni az alaszakai vadonban. Az erőszak állomásán végbemenő eseményeket átélő Buck Kaliforniában érezte otthon magát. Mind a vörös szvetteres fennhatósága alatt, mind pedig az első hóval ismerkedve hiányolja még a Santa Clara-völgyben megtapasztalt biztonságot. A munka

⁶² Uo. 10.

⁶³ Porcher: i. m. 303.

⁶⁴ London: i. m. 11–12.

⁶⁵ Uo. 10.

⁶⁶ Uo. 11.

öröme azonban olyan változásokat hoz a kutya életébe, amelyek által Buck értékrendje megváltozik. Ez a változás annyira számottevő, hogy a narrátor négy lábú főhőse révén keres kiutat az 1890-es évek civilizált társadalmából. Ez a keresés – ahogy a kutya vad ősökhez vezető útja is – fokozatos. Az elbeszélő az állat jellemében végbemenő változásokban, Buck újonnan tanult gesztusaiban ismeri és ismerteti meg a közeledést a szabadság felé: „Amikor a csendes, fagyos éjszakákon egy csillagra emelte orrát, és hosszasan, farkas módjára vonított, porrá és hamuvá lett ősei emelték orrukat a csillagra, s Buck torkán át az ő hangjuk vonított elmúlt századok távolából. S hanglejtése az ő hanglejtésük volt, amelylyel annak idején elsírták a bánatukat és azt, amit a némaság, a fagy és a sötétség jelentett számukra.”⁶⁷

Az eleinte bizonytalan és tapasztalatlan Buck megerősödik. Mindent megtesz azért, hogy előrelépjen. Spitz megérzi a falkahierarchiában alárendelt egyed feltörekvési szándékát. Buck a vezér haragjának célpontja lesz: „Spitz, aki nyilván megérezte Buckban a veszélyes vetélytársat, egyetlen alkalmat sem mulasztott el, hogy kimutassa a foga fehéret. Állandóan bele akart kötni Buckba, és alig várta a harcot, amely nem végződhetik másképp, mint egyikük halálával. (...) Spitz, a vezérkutya, a csapat elismert vezetője, megérezte, hogy a furcsa délvidéki jövevény veszélyezteti felsőbbtségét.”⁶⁸ A domesztikáció visszaútjának második állomásán Buck pszichikai ereje megnő. Bátrabb, magabiztosabb lesz. Vezérségre való törekvése nemcsak pallérozott küzdési stílusában, hanem jól kigondolt harci stratégiájában is megmutatkozik. A délvidéki jövevény mindent megtesz annak érdekében, hogy Spitz tudtára adja, mást illet meg a vezérség: „Nyíltan fellépett a másik kutya vezérsége ellen. Ha Spitz meg akarta büntetni a lógósokat, Buck megakadályozta, mégpedig ravaszul, céltudatosan.”⁶⁹ Ravaszága az idő múlásával finomodik. Buck megérzi, csak akkor lázadhat, amikor az emberek nem látják, azonban a Buck vezette lázadás révén a falkában felborul a rend. A korábban rituálisan átélt küzdelmek kicsinyes, hétköznapi verekedésekké fajulnak: „Semmi sem ment úgy, ahogy kellett volna. Mindennapos lett a civakodás, marakodás. Állandóan puskaporos volt a levegő, és a bajt mindig Buck keverte.”⁷⁰ A vezérek közötti végső küzdelemre egy nyúl vadászat közben kerül sor. Buck a falka

⁶⁷ Uo. 12.

⁶⁸ Uo. 13., 16.

⁶⁹ Uo.

⁷⁰ Uo. 17.

élén üldözi a vadat, míg Spitz riválisára les: „Buck rohant a hattagú falka élén (...) a vad áldozat, az élő pecsenye után.”⁷¹ A narrátor Buckot ambiciózus, céltudatos élőlénynek látta, aki bár sokat tanult a színlelésről, legfőbb tulajdonsága az őszinteség maradt. Spitz nem a vadászszenveldélytől hajtva követi a többieket. Mindamellet, hogy meg akarja őrizni vezetői pozícióját, a délvidéki riválissal szembeni bosszúvágy is hajtja: „Spitz, aki a legizibbb pillanatokban is hűvös és számító maradt, kivált a falkából, és átvágott egy keskeny földnyelven, melyet a patak nagy ívben megkerült.”⁷² A két kutya élet–halál küzdelme a regényt behálózó rituális harcok közül a legfigyelemreméltóbb. Buck azért küzd, hogy a ranglétrán magasabb pozícióhoz juthasson, Spitz félti vezetői helyét. A falkatársak érzik, ennek a találkozásnak más a tétje, mint az eddigi összecsapásoké: „Ők sem mukkantak, csak a szemük parázslott, és a leheletük szállott lasan az égre.”⁷³ A küzdelemben az erőviszonyok folyamatosan változnak. Időről időre kérdésessé válik, ki semmisül majd meg: „Spitz sértetlen volt még, Buck pedig számos sebből vérzett, és nehezen zihált. A küzdelem egyre elkeseredettebbé vált. (...) Buck kezdett kifulladás, s most Spitz indított rohamokat – Bucknak támolyogva kellett igyekeznie, hogy el ne essék.”⁷⁴ Buck küzdelmének célja a vezetői szerepkör elnyerése. Abbéli törekvése, hogy a szánhúzó kutyafalka élén álljon, Spitz legyőzésével látványosan megvalósult, a falkával együtt dolgozó emberek azonban másként gondolkodnak arról, hogy kinek jár a vezetői szerepkör: „François a kutyákra kezdte rácsatolni a szíjakat. Buck előrelépett a vezérkutya, Spitz helyére; de François nem vett róla tudomást, és Sol-lekset vezetete elő az áhított posztra. Úgy gondolta, a megmaradt kutyák közül Sol-leks a legjobb vezető.”⁷⁵ Buck gesztusaiból tudatosság olvasható ki. Megdolgozott azért, hogy vezető lehessen. Semmilyen ellentmondást nem tűr: „Buck dühödten Sol-leksre vetete magát, visszakergette, és a helyére állt.”⁷⁶

A munkakutyává érés állomásán Buck jelleme megszilárdult. Míg kaliforniai otthonában uralkodó volt, addig az alaszakai vadban a tájékozatlan idegenből magabiztos és öntudatos vezérére lépett elő.

⁷¹ Uo. 18.

⁷² Uo. 19.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Uo. 19., 20.

⁷⁵ Uo. 21.

⁷⁶ Uo.

3.3. Az álmok és szeretet állomása

A San Franciscó-i Egyetem professzora, David M. Peña-Guzmán 2022-es, *When Animals Dream. The Hidden World of Animal Consciousness* című kötetében többek között azon gondolkodik, hogy „mi mehet végbe egy alvó állat elméjében? (...) Ugyanolyan mélyreható élményeket élnek át álmukban, mint az emberek?”⁷⁷ Gondolatmenete kifejtésében Peña-Guzmán Charles Darwin egy hipotézisét is segítségül hívja: „Annálfogva, hogy a kutyák, macskák, lovak és nagy valószínűséggel minden magasabb rendű állat, a madarakat is beleértve, álmodik (...) el kell ismernünk, hogy képzelőerővel felruházott lények.”⁷⁸ A kortárs amerikai professzor és Charles Darwin fent idézett felvetéseinek tükrében azt vizsgálom, hogy *A vadon szava* kutyahőseiben él-e a viktoriánus gondolkodó által feltételezett képzelőerő.

Mielőtt a farkasokat megismerné, Buck csak álmodik az ősvadonról. „Ahhoz, hogy az állat felépíthesse álmvilágát, képzelőerőre van szüksége, az álomban kivételül vizuális ingerek ugyanis nincsenek jelen, a nem emberi élőlény mégis valóságként érzékeli azokat.”⁷⁹ Buck álmokképeinek figyelemre méltó aspektusa az ember állandó jelenléte. Bár Jack London ikonikus kutyahőse a domesztikáció visszaútján halad, az állat tudattalanjában központi szerephez jut egy olyan ember, aki számára a civilizáció teljesen ismeretlen. Mind küllemében, mind pedig jellemében a vadonhoz áll közel: „Néha, amint ott kuporgott, álmosan pislogva a lángokba, úgy rémlett neki, mintha egy másik tűz lobogna előtte, s egy másik, egészen másfajta ember állna ott, nem a félvér szakács. Ennek az embernek rövidebb volt a lába, és hosszabb a karja, izmai inkább kötélszerűek és csomósak, semmint teltek s duzzadók. Haja hosszú volt és bozontos, elborítottá csapott homlokát.”⁸⁰ Az álombéli ember életét a természettel való szimbiózis hatja át, ugyanakkor bizonytalan, és fél: „Különös hangok törtek fel a torkából, s úgy látszott, hogy nagyon fél a sötétségtől, amelybe szüntelenül belebámult; a lábszára közepéig lelógó kezében egy botot szorongatott – nagy darab kő volt a végére erősítve.”⁸¹ Akárcsak az alaszakai vadon, a kutya álmaiban megjelenő ember is gyökeresen eltér a 19. század

⁷⁷ Peña-Guzmán: *When Animals Dream The Hidden World of Animal Consciousness*. 5.

⁷⁸ Charles Darwin 1871-es, *The Descent of Man* című művéből idéz Peña-Guzmán: i. m. 16.

⁷⁹ Uo. 17.

⁸⁰ London: i. m. 23.

⁸¹ Uo.

észak-amerikai társadalomtól. Jelen tényt figyelembe véve London ősemberportréja a szabadságvágy metaforája. Az álomképekben megrajzolt előember egy természetközeli, az ismeretlennel szemben bizalmatlan lény. Ez a bizalmatlanság Buck kezdetben átélt tájékozódási nehézségeinek a lenyomata: „Csaknem mezítelen volt; rongyos, megperzselt állatbőr lógott le a háta közepéig, de a testét dús szőrzet borította. Néhol, a mellen, vállán, csípőjén és karján, olyan sűrűn benőtte a szőr, mint valami vastag bunda. Nem állt egyenesen, törzse derékból előredőlt, lábai térdben meghajlottak. Egész alakja fürgének, szinte macskaszerűen rugalmasnak látszott, s úgy állt ott éberén, készenlétben, mint aki megszokta, hogy állandóan félni kell a látható és láthatatlan dolgoktól.”⁸² A Buck álmában megjelenő vadak a kóbor eszkimó kutyákkal való korábbi találkozás kivételével: „S túl a tűzön, a sötétség gyűrűjében, Buck sok-sok parázsló fénypontot látott, kettesével, mindig kettesével, és tudta, hogy hatalmas ragadozók szempárjai világítanak felé. Hallotta mozgásukat a recsegő bozótban, hallotta éjjeli lármájukat.”⁸³ A munkakutyák álombeli reakcióit vizsgálva Peña-Guzmán William Lauder Lindsay 19. századi skót orvos-botanikus 1879-ben publikált kutatásaira hivatkozik: „Az alvó kutyák megfigyelésekor feljegyezték, hogy a munkára szelektált egyedek vadásznak álmukban. (...) Fark- és mancsmozgás is előfordul, a szaglászás, morgás, ugatás sem ritka. (...) Az álmodó juhász kutyák betolakodóktól védelmezik a rájuk bízottakat. (...) Álmukban képzeletbeli összetűzések, játszámák, támadások résztvevői.”⁸⁴ Mindazzal, amit Lindsay 1879-ben feljegyzett, összefüggésbe hozhatók London négy lábú főhősének tudattalan viselkedésmintázatai is: „...e távoli világ hangjaitól és látomásaitól gerincén felborzolódott a szőr, s a hátán és a nyakán csomóba állt, míg végül halkán, fojtottan vinnyogni kezdett, vagy tompán felmordult.”⁸⁵

Identitás és differencia között. Kosztolányi Dezső, Babits Mihály és Karinthy Frigyes kutyája című tanulmányában Balogh Gergő nemcsak a kutya 20. századi magyar irodalmi reprezentációit helyezi górcső alá, hanem az emberi és nem emberi közötti hasonlóságokról, különbségekről, határokról is értekezik, figyelmet szentelve az antropológiai differencia

⁸² Uo.

⁸³ Uo. 24.

⁸⁴ Peña-Guzmán William Lauder Lindsay, 19. századi skót orvos-botanikus 1879-ben publikált kutatásaira hivatkozik. – Peña-Guzmán: i. m. 16.

⁸⁵ London: i. m. 24.

kérdéskörének.⁸⁶ Az ember és állat közötti antropológiai differenciát London regényében a vörös szvetteres férfi hozza létre. A kutyaidomár által képviselt embertelenség nélküli az egészséges kíváncsiságot, a másikkal való oda-fordulást. Értelmezésben az embertelen nem látja mások értékeit, nem érdeklődik, mi több, zavarják az övétől eltérő mozgástermek és temporalitások. Arra törekszik, hogy a megszüntesse a heterogenitást, és a vele azonosat tegye követendővé. A fütykös intenzív használata által a vörös szvetteres egyértelműnek láttatja a törést a mi és az ők között. A férfi a kutyára mint primitív ösztönlényre tekint. Az erőszakon túl nem jut eszébe más mód a nem emberi megközelítésére.

A domesztikáció visszaútjának utolsó állomásán Buck újratanulja az ember iránti szeretetet. John Thornton személyében a teljes értékű társat, a barátot ismeri fel. Miután korábbi – az expedíciók irányításában és a szánhúzó kutyákkal való együttműködésben tapasztalatlan – gazdáit bántalmazták, a fizikailag teljesen leépült Buckot John Thornton aranyásó veszi magához. Kettejük kapcsolatát harmónia, kölcsönös megértés és egyetértés jellemzi. Az aranyásó becsüli a nem emberit, a vele való kiegyensúlyozott kapcsolat kialakítására törekszik. Thornton táborában Buck szinte elfeledett rítusokba gyakorolja vissza magát. Felfedezi a játék örömét. „Az ember mellett a kutya a másik lény, amelyben megjelent a bonyolultabb érzelmek kifejezésének képessége. (...) egy a gazdájához jól kötődő kutya érzelmi világa nagyjából megfelel egy 2-3 éves embergyerekének.”⁸⁷ Utolsó embere mellett Buck visszanyeri a Csányi által felsorolt tulajdonságok mind-egyikét, az eszményi társ mintapéldánya lesz, a számára tökéletes ember mellett: „A szeretet, amely lázas és éget, amely imádat és örület, azt csak John Thornton ébresztette fel benne. (...) Mások kötelességérzetből vagy üzleti szempontból gondoskodtak a kutyáikról; ő úgy gondoskodott róluk, mintha a gyerekei volnának, mert nem tudott másképpen viselkedni. De nemcsak gondoskodott róluk. Sohasem mulasztotta el, hogy barátságosan üdvözölje őket (...) Volt egy szokása: esetlenül kezébe vette Buck fejét, fölébe hajolt, homlokát odanyomta a homlokához, előre-hátra cibálta, s közben csúnya szavakat mondott neki, melyekről Buck tudta, hogy a szeretet szavai. Buck nem ismert nagyobb gyönyörűséget ennél a durva ölelésnél, ennél a szitkozódó, dünyögő hangnál, és valahányszor Thornton

⁸⁶ Balogh: *Identitás és differencia között. Kosztolányi Dezső, Babits Mihály és Karinthy Frigyes kutyája*. Az antropológiai differencia fogalmáról lásd még – Glock: *The Anthropological Difference. What Can Philosophers Do To Identify the Differences Between Human and Non-human Animals?*

⁸⁷ Csányi: *Segítség, kutyás letem!* 65., 67.

előre- vagy hátrarángatta a fejét, úgy érezte, hogy túlradó boldogságában a szíve szakad ki a testéből.”⁸⁸ Új emberéhez kerülve Buck státusza megváltozik. Figyelembe véve kutya és ember legutóbbi regényrészletben szemléltetett kapcsolatát azt mondhatnánk, hogy a szánhúzóból házi kedvenc lett – de beilleszkedik-e London kutyája ebbe a szerepkörbe?

Margo DeMello antrozoológus különbséget tesz a házi kedvenc (pet) és a társállat (companion animal), valamint a gazda (owner) és a gyám (guardian) fogalmak között.⁸⁹ A mai értelemben vett kisállattartás már az 1860-as években körvonalazódott, és *A vadon szava* keletkezésének,⁹⁰ valamint a cselekmény lejátszódásának kultúrtörténeti hátterét figyelembe véve Thornton gazdának, Buck pedig házi kedvencnek tűnik. A kutató szerint a társállat és a házi kedvenc szerepköre azonos: „...az egyik legfőbb ok, amiért az állatokra társként tekintünk, hogy értékeljük, ha olyan élőlényrel oszthatjuk meg az életünket, aki feltétel nélkül szeret (...) és pozitív érzelmeket sugároz.”⁹¹ Buck a DeMello által felsoroltak mindegyikét teljesíti. A friss gyám–gazda fogalmak jelentéskörét taglaló kutatások alapján azonban John Thornton a gyám szerepköréhez áll közelebb.⁹² Akik a kutatásban „gyámnak vallották magukat, sokkal felelősegteljesebb viselkedést tanúsítottak kedvenceik iránt, mint azok, akik a gazda fogalommal azonosultak”.⁹³ Thornton Buck számára is több mint egy egyszerű tulajdonos, viszonyuk inkább a gyám–társállat fogalom párral írható le. Buck John Thornton iránt érzett feltétel nélküli szeretetét leginkább hűsége bizonyítja. Konrad Lorenz a hűségnek két eltérő forrását említi meg: „A kutya ragaszkodása (...) azon kötelek következménye, melyek a fiatal vadkutyát az anyaállathoz kapcsolják, a domesztikált állatnál viszont tartósan megmaradnak az általános tartós fiatalodás részjelenségeként. A ragaszkodás másik gyökere a vadkutyának a falkavezér személye iránt tanúsított engedelmessége.”⁹⁴ A ragaszkodó szeretet készíti arra Buckot, hogy szükség esetén megmentse embere életét: „A csónak felborult, és a parthoz vágódott, Thornton pedig hatalmas ívből kiröpült belőle (...), Buck (...) a folyóba ugrott; s háromszáz yarddal lejjebb, az őrzőgő örvények között utolérte Thorntont. Amikor érezte,

⁸⁸ London: i. m. 35.

⁸⁹ DeMello: *Animals and Society. An Introduction to Human–Animal Studies*. 194.

⁹⁰ Uo. 181.

⁹¹ Uo. 187.

⁹² Carlisle-Frank – J. M. Frank: *Owners, Guardians and Owner-Guardians: Differing Relationships with Pets*.

⁹³ DeMello: i. m. 194.

⁹⁴ Lorenz: *Ember és kutya*. 17.

hogy gazdája belekapaszkodik a farkába, a part felé fordult, és úszni kezdett, megfeszítve csodálatos erejét.”⁹⁵

A domesztikáció utolsó állomásának legutolsó szakaszán Buck, Thornton, valamint a farka többi tagja kelet felé indulnak egy régen elfeledett aranylelőhely felkutatására. Thornton és Buck álmainak ősemberé között a legfőbb hasonlóság, hogy mindkettő otthon érzi magát a vadonban. Míg az álombéli figura szorong, addig Thornton a társadalomtól elszigetelődve, teljes nyugalommal vág neki az ismeretlennek. Kísérletet tesz arra, hogy a domesztikáció visszautján elkísérje kutyáját. A kísérlet emberi mértékkel mérve sikerül, Thornton a lehető legközelebb kerül az ősök szokásaihoz: „John Thornton nem sokat kívánt se az emberektől, se a természettől. A vadon nem ijesztette meg. Egy maroknyi sóval meg egy puskával vígan nekivágott a rengetegnek, és utazgatott, amerre akart, és ameddig akart. Minthogy nem sietett, akár csak az indiánok, napi útja közben, vadászva szerezte meg az ebédjét; s ha semmit se talált, továbbutazott, akár csak az indián, abban a biztos tudatban, hogy előbb-utóbb úgymint akad valami. Most is, hogy elindult a nagy keleti útra, főként vadhús szerepelt az étlapon, a szán rakománya munícióból és szerzőségekből állt, s a menetrendnek nem szabott határt semmi, végpontja belevetett a távoli jövőbe.”⁹⁶ Az emberi és nem emberi kalandorok egyaránt boldoggá teszi a vándorlás. A természet ritmusait követve, annak törvényeit tiszteletben tartva, jelenségeihez alkalmazkodva haladnak az úton: „Buck végtelen gyönyörűséget talált ebben a vadászó-halászó életben, a szabad vándorlásban, amely ismeretlen helyekre vezette. (...) Hónapok jöttek-mentek, s ők még mindig ide-oda kóboroltak a végtelen, fel nem térképezett tájon, ahol most nem járt emberfia rajtuk kívül. (...) Vízválasztókon haladtak át nyári hóviharakban, csupasz ormokon dideregtek az éjféli napfényben az erdőség és az örök hó határán, nyári völgyekbe ereszkedtek alá rajzó szúnyogok és legyek közé, s a gleccserek árnyékában szamócát és virágokat szedtek, oly éretteket és szépeket, amilyenekkel a délvidék sem dicsekedhetik.”⁹⁷ A még feltérképezetlen lelőhelyre érve a kutyáknak nincs már feladatuk. Az ember nem szólítja munkára őket. Buck szabad, és ez a szabadság kelti életre a hívószót, amit most hall a legközelebről: „Egy éjszaka hirtelen felriadt álmából, szeme kitágult, orrcimpája remegett és szimatolt, sörénye összetorlódó hullámokba borzolódott. Az erdőben felhangzott a hívás (vagy csak egyik

⁹⁵ London: i. m. 38.

⁹⁶ Uo. 43.

⁹⁷ Uo.

szólama, mert a hívásnak több szólama volt), világosan és határozottan, mind addig még soha.”⁹⁸

London kutyái „a vadon és a civilizáció mezsgyéjén élnek (...) a természetbe viszik a civilizációt”.⁹⁹ Az aranyat keresők szánjai valóban a civilizáció összesített metaforái, a regény végére azonban az említett metaforák megszűnnek. A mezsgyén tartózkodó Buck egyre inkább eltávolodik az emberektől, és közelebb kerül a szabadsághoz. Az idevezető út zászlóvivője pedig „egy hosszú, sovány erdei farkas”.¹⁰⁰ Robisch megjegyzi, hogy „vadon élő farkasok csakugyan léteznek, a farkas ugyanakkor nem társadalmi konstrukció, nem is a képzelet pusztá koholmánya. (...) A farkast tökéletesen ábrázolni nem lehet. Minden irodalmi műben felbukkanó farkas a valóság sikeres vagy kevésbé sikeres reprezentációja.”¹⁰¹

Jack London farkasábrázolása pallérozott reprezentációs kísérlet. Az ábrázolt élőlény nem a vérszomjas ragadozót, hanem az újonnan felfedezett vad testvért jeleníti meg. A fajok találkozása eleinte bizonytalan. Közel a vadon, de Buck nem tudja még, hogyan viszonyuljon az őslakosokhoz: „Buck nesztelenül ért oda, de a farkas abbahagyta a vonítást, mert megérezte a jelenlétét. A kutya kiment a tisztásra, félig kuporgó tartással, megfeszítve minden izmát, megmerevítve a farkát, szokatlanul óvatosan lépegetve. Fenyegetés és baráti közeledés keveredett minden mozdulatában. (...) a farkas elfutott előle.”¹⁰² Farkas és kutya eltérő mozgásteremben működnek. Gyakorlatlanok a másik mozgásterében való tájékozódásban. Ez a gyakorlatlanság a kutya domesztikációja során végbement változásokkal magyarázható, mind genetikailag, mind pedig tulajdonságait illetően elszigetelődött a farkastól. „A kutyák nagyjából a modern emberi faj, a *Homo sapiens sapiens* kialakulása idején váltak el a farkasoktól (...) a kutyák külleme sok tízezer évig nem változott, tehát éppen olyanok voltak, mint a farkasok. Az igazi nagy különbség a viselkedésükben van: a szelíd farkas egy megszelídített, vérengző vadállat, a kutya meg kutya. Egybenmásban ránk hasonlít.”¹⁰³

Korábbi falkatársaival Buck a szánhúzás, a vadászat, az alvás mozgásterében találkozott, a vele szemben álló farkast nem ismeri. A saját kapcsolat-teremtési gyakorlatkészletével próbál a farkassal rezonálni, azon gesztusok

⁹⁸ Uo. 45.

⁹⁹ Robisch: *Wolves and the Wolf Myth in American Literature*. 293.

¹⁰⁰ London: i. m. 45.

¹⁰¹ Robisch: i. m. 15.

¹⁰² London: i. m. 45.

¹⁰³ Csányi: *Segítség, kutyás lettem!* 90., 91.

segítségével, amelyeket a kutyáktól tanult a kutyák között. A farkas eleinte zárkózott. A másik lény fizikai fölénye készletet arra, hogy Buck mozgásterébe lépjen: „Buck utána rohant, hatalmasakat ugorva, mindenáron el akarta érní. Bekergette egy sötét csatornába, a patak medrébe, s ott egyszerre csak kidőlt fatörzsek állták el az utat. (...) Buck nem támadt, csak keringett körülötte, és a barátság jeleivel igyekezett közeledni hozzá. A farkas gyanakodott és félt, hiszen Buck háromszor annyit nyomott, mint ő, s neki a feje alig ért fel Buck válláig. Alig várta, hogy mikor eredhet ismét futásnak, s akkor a hajsza folytatódott. Időnként újból sarokba szorult, és az előbbi jelenet megisméltődött; a farkas eléggé rossz erőben lehetett, különben Buck nem érte volna utol olyan könnyen. Megállás nélkül futott, amíg Buck feje egy vonalba nem került a derekával.”¹⁰⁴ A farkas, belátva tehetetlenségét a fizikai fölényben lévő kutyával szemben, ráhagyatkozik a Buck mozgásterében gyakorolt ismerkedési gesztusokra. Ha bizonytalanul is, de rezonál a másik fajból származó élőlényel: „A farkas belátta, hogy [a kutyának] nincsenek ellenséges szándékai, és összedugták az orrukat. Ezzel meg is barátkoztak, s aztán játszottak egymással, idegesen, kissé szemérmesen, ahogy a vadállatok szokták, meghazudtolva vadságukat. Egy idő múlva a farkas könnyedén ügetve futásnak eredt, világosan látott, hogy valami határozott cél felé. Értésére adta Bucknak, hogy hívja, s akkor egymás mellett futottak a komor félhomályban, egyenesen felfelé a patakmeder mentén a hegyszorosba, ahonnan a patak előbukkant, és át a kopár tetőn, ahol a forrása volt.”¹⁰⁵ A farkas gesztusait követve kiderül, az elbeszélő nemcsak a farkasokat, de az eszkimó kutyákat is ismeri, akik jellemükben és gesztusrendszerükben nem szigetelődtek el teljesen az őseiktől: „A farkas megperdült, hátsó lábára ágaskodott, ahogy Joe is szokta, meg a sarokba szorított eszkimó kutyák, vicsorgott, és borzolta a szőrét, s szaporán csattogtatta fogait.”¹⁰⁶

A domesztikáció útjának utolsó állomása az a hely, ahol Buck megismeri a vadon születetteit, és elsajátítja nyelvüket. A farkassal való találkozás hatására megérti, a hívószó tulajdonképpen nem egy-egy felhangzó vonyítás, hanem ráhangolódás a vadon élő másokra. A narrátor követi a kutyát. Érti és látja, hogy nem idegen már a farkasok között, sejtjeiben hordozza a vad testvérek gesztusait, ő maga is azonosul velük: Buckot „nagy-nagy büszkeség szállta meg, amely a testi megjelenéséből is kisugárzott. Megnyilvánult

¹⁰⁴ London: i. m. 45.

¹⁰⁵ Uo.

¹⁰⁶ Uo.

minden mozdulatában, kifejezésre jutott izmainak minden rándulásában, szavaknál ékesebben a tartásában, s ha lehet, még pompásabbá tette amúgy is pompás bundáját. Ha nincs a pofáján és a szeme fölött az a kis barnaság s a melle közepén az a lefelé futó fehér szőröcsík, azt hihette volna akárki, hogy farkas, óriás farkas, a fajta leghatalmasabb példánya. Bernáthegyi apjától örökölte méreteit és súlyát, de anyja, a juhászkutya, adott formát e méreteknek és súlynak. Pofája hosszú volt, mint a farkasoké, csak nagyobb, mint bármely farkas pofája, s a feje is farkasfejnek látszott, csak valamivel szélesebbnek, erőteljesebbnek.¹⁰⁷

Bár egyre szorosabban kapcsolódik a természethez, Buckban az ember iránti ragaszkodás is elevenen él. Thornton táborában megőrzi ragaszkodását, elhagyva a tábor határait azonban előtör vad énje: „Látták, hogy kisétál a táborból, de azt már nem látták, milyen hirtelen és rettenetes átalakuláson megy keresztül, amint az erdő rejtekébe ér. Akkor már nem sétált. Egyszeriben a vadon gyermekévé vált, hangtalanul lopózott előre, mint a macska, mint egy mozgó árnyék, amely felbukkan, majd eltűnik az árnyékok között.”¹⁰⁸ Az elbeszélő kifinomult ritmusváltásokkal érzékelteti Buck átalakulását. Az emberek világát elhagyva a kutya a séta ritmusából a lopakodásba gyakorolja magát. Buckot pallérozott tájékozódó képessége által vad élőlénytársai fölé helyezi az elbeszélő: „A szabad felszínű tavakban úszkáló halak nem lehettek elég gyorsak, ha rájuk támadott; a váraikat építő hódok nem lehettek elég óvatosak. Enni akart, azért ölt, nem mohóságból; de jobb szeretett olyasmit enni, amit maga ölt meg. Tréfálni is szokott: nagy öröme telt benne, ha lopva rátört a mókusokra, s amikor már csaknem elérte őket, hagyta, hogy halálfélelmükben sívalkodva felfussanak a fák tetejére.”¹⁰⁹ Ezzel az elbeszélő azt hangsúlyozza, hogy az a lény, aki végigjárta a domesztikáció visszaútjának állomásait, tapasztaltabb a vadon születetteknél: „kijárta a legkegyetlenebb iskolákat, s olyan félelmetes lényvé vált, hogy bárkivel felvehette a versenyt a vadonban”.¹¹⁰

Buck Thornton iránti hűségét a vadon egyre erősebb hívószava sem képes megtörni. A szabadság tereiben kitűnően tájékozódó állat ragaszkodik az emberhez, akit megszeretett. A domesztikáció szárait Thornton halála vágja el. Embere végső távozása után London négyglábú főhősét már nincs mi visszatartsa. Elindul a szabadság ösvényein, és megismerkedik a

¹⁰⁷ Uo. 46.

¹⁰⁸ Uo. 47.

¹⁰⁹ Uo.

¹¹⁰ Uo.

farkasfalkával. A szánhúzókhöz hasonlóan az elbeszélő a farkasokat sem homogén közösségként látatja. Annak ellenére, hogy a vad testvérben Buck társára talált, a falka minden tagja külön egyéniség, akiknek egyenként kell megismernie a mozgásterreit: „...egy öreg farkas lépett elő, szikár állat, sok csata sebhelyével a testén. Buck felhúzta ajkát, mintha vicsorogni készülné, de vele is összedugta az orrát. Erre az öreg farkas leült, a holdra emelte pofáját, és rázendített a hosszú farkasüvöltésre. A többiek is leültek és vonítottak. S ekkor Buck felismerte a félreérthetetlen hívást. Ő is leült és vonított. Aztán előjött az ékből, s a falka körülvette, és félig barátságosan, félig vadul megszimatotha. Majd a vezetők felüvöltöttek, megadták a jelt, és beugrottak az erdőbe. A farkasok utánuk lendültek, kórusban üvöltve. Buck velük futott, a vad testvér oldalán, és ő is üvöltött futás közben.”¹¹¹

4. Összegzés

A domesztikáció visszaútja a három állomás megismerésével nem ér véget a regényben. Buck a farkasfalka élére kerül, átörökíti génjeit: „Alig múlt el néhány esztendő, és a yeehat indiánok furcsa változást vettek észre az erdei farkasok között; egyeseknek barna foltok jelentek meg a fején és a pofáján, s a mellük közepén fehér volt a szőr.”¹¹² Buck nyaranta visszatér a domesztikáció útjára. Nem szegődik senkihez, nem keresi többé az embert, hanem emlékezik: „...nyaranta (...) meglátogatja valaki ezt a völgyet (...) Hatalmas, pompás bundájú farkas, olyan, mint a többiek, és mégsem olyan. Egyedül jön át a nyájas erdők vidékéről, s a fák között leereszkedik a tisztásra. Rothadó szarvasbőr zacskók hevernek itt, s egy sárga erecske folyik belőlük, beszivárog a magas fűvek és indák alá, amelyek elrejtik sárgaságát a nap elől; s a hatalmas farkas itt üldögél egy darabig, majd hosszasan és panaszosan felvonít egyszer, mielőtt eltávozna.”¹¹³ Miután végigjárták a domesztikáció visszaútjának állomásait, az átélt megpróbáltatásokért cserébe az elbeszélő felmenti hősét. Nem kell többé megaláztatást eltűrnie, Buck identitása a köré szövődő legendákban oldódik fel: „...az indiánok egy Kutyaszellemről (...) beszélnek, aki a falka élén rohan.”¹¹⁴

London regényének narrátorára nem jellemző az egyes szám harmadik személyben megszólaló, mindentudó elbeszélők kívülálló magatartása.

¹¹¹ Uo. 51.

¹¹² Uo.

¹¹³ Uo.

¹¹⁴ Uo.

A vadon szava narrátora nélkülözi a távolságtartást. A regény nem emberi főhősének jellemfejlődését mindvégig nyomon követi, vele együtt gya-rapszik és tanul, de nem irányítja a négylábú főszereplőt. A narrátor nem emberi másikkal való odafordulása mellett figyelemre méltó Buck jellem-fejlődése is. A domesztikáció visszaútjának állomásait végigkövetve bát-ran megállapíthatjuk, hogy Buck fejlődő hős. Ez a fejlődés azonban nem egyenes úton halad rossztól a jó, tapasztalatlantól a tapasztalt felé, hanem ráhangolódási gesztusok hálózatába ágyazódik.

Szakirodalom

- AGAMBEN, Giorgio: *A nyitott. Az állat és az ember.* (Ford. Darida Veronika.) Kijárat Kiadó, 2024.
- BALOGH Gergő: Identitás és differencia között. Kosztolányi Dezső, Babits Mihály és Karinthy Frigyes kutyája. In: *Uő: Olvasásgyakorlatok.* Líceum Kiadó, Eger, 2022, 61–103.
- BERSZÁN István: *Ritmikai dimenziók. Az irodalomtól a gyakorlásfizikáig.* Egyetemi Műhely Kiadó–Ráció Kiadó, Kolozsvár–Budapest, 2018.
- BRUNI, John: Furry Logic: Biological Kinship and Empire in Jack London’s “The Call of the Wild”. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 2007, vol. 14, no. 1, 25–49.
- CARLISLE-FRANK, Pamela – M. Frank, Joshua: Owners, Guardians and Owner-Guardians: Differing Relationships with Pets. *Anthrozoös*, 2006/3, 225–242.
- CASSIDY, Rebecca – Mullin, Molly: *Where the Wild Things Are Now. Domestication Reconsidered.* Berg Publishers, Oxford–New York, 2007.
- CSÁNYI Vilmos: *A kutyák szőrös gyerekek. Bukfenc és Jeromos a tudomány szol-gálatában.* Libri Kiadó, Budapest, 2012.
- CSÁNYI Vilmos: *Segítség, kutyás letem!* Libri Kiadó, Budapest, 2013.
- DEMELLO, Margo: *Animals and Society. An Introduction to Human–Animal Studies.* Columbia University Press, New York, 2021.
- GLOCK, Hans-Johann: The Anthropological Difference: What Can Philosophers Do To Identify the Differences Between Human and Nonhuman Animals? *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 2012/70, 105–131.
- GYÁNI Gábor: A kutya mint házi barát és protézis. *Korunk*, 2016/9, 21–28.
- KALOF, Linda: Introduction. In: *The Oxford Handbook of Animal Studies.* Szerk. uő. Oxford University Press, New York, 2017, 1–22.
- LONDON, Jack: *A vadon szava.* (Ford. Réz Ádám.) Móra Kiadó, Budapest, 1982.
- LORENZ, Konrad: *Ember és kutya.* (Ford. Sárközi Elga.) Helikon Kiadó, Budapest, 2017.

- O'CONNELL, Caitlin: Introduction. *The Lost Art of Ritual*. In: Uő: *Wild Rituals: 10 Lessons Animals Can Teach Us About Connection, Community, and Ourselves*. Chronicle Prism, California, 2021, 1–15.
- PEÑA-GUZMÁN, David M.: *When Animals Dream The Hidden World of Animal Consciousness*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2022.
- PORCHER, Jocelyne: *Animal Work*. In: *The Oxford Handbook of Animal Studies*. Szerk. Kalof, Linda. Oxford University Press, New York, 2017, 302–318.
- RANGE, Friederike – Virányi Zsófia: Social cognition and emotions underlying dog behavior. In: *The Domestic Dog. Its Evolution, Behavior and Interactions with People*. Szerk. Serpell, James. Cambridge University Press, New York, 2016, 182–209.
- ROBISCH, S. K.: *Wolves and the Wolf Myth in American Literature*. University of Nevada Press, Reno, Nevada, 2009.

Kovács Újszászy Péter

Péter Kovács Újszászy este un poet, critic literar și profesor din Cluj-Napoca, fiind totodată doctorand în studii literare la Universitatea Babeș-Bolyai.

Péter Kovács Újszászy is a poet, literary critic, and teacher from Cluj-Napoca, currently pursuing a PhD in literary studies at Babeș-Bolyai University.

Etapele drumului invers al domesticirii în romanul lui Jack London, *Chemarea străbunilor*

Studiul analizează evoluția caracterului lui Buck, protagonistul romanului *Chemarea străbunilor* de Jack London, prin prisma etapelor drumului invers al domesticirii. Autorul identifică trei faze definitorii: experiența violenței, maturizarea ca un câine de muncă și universul viselor și al iubirii. Lucrarea utilizează un cadru interdisciplinar pentru a cerceta dinamica ritualurilor dintre specii, comunicarea și comportamentul în timpul muncii, bazându-se pe teoriile unor cercetători de prestigiu. O atenție deosebită este acordată trezirii instinctelor primordiale, însușirii legilor sălbăticiei din Alaska și legăturii afective profunde cu John Thornton. În final, Buck se identifică total cu forțele naturii și devine liderul unei haite de lupi, finalizând astfel detașarea sa definitivă de lumea civilizată.

The Stages of the Return to the Wild in Jack London's Novel *The Call of the Wild*

This study analyzes the character development of Buck, the protagonist of Jack London's *The Call of the Wild*, through the stages of reverse domestication.

The paper distinguishes three defining phases: the experience of violence, maturing into a working sled dog, and the realm of dreams and love. Within an interdisciplinary framework, the analysis examines the dynamics of interspecies rituals, communication, and behavior during labor, drawing on theories from prominent researchers. Special emphasis is placed on the awakening of primal instincts, the mastery of the laws of the Alaskan wilderness, and the deep emotional bond with John Thornton. Ultimately, Buck fully identifies with the wild forces of nature and becomes the leader of a wolf pack, completing his final detachment from civilization.

Szabó K. Attila

A világtörténelem mint személyes tapasztalat Arundhati Roy és Földes Jolán műveiben

Bevezetés

Arundhati Roy és Földes Jolán regényei térben, időben és témában is távol állnak egymástól. *A felhőtlen boldogság minisztériuma*¹ (2017) az író saját hazájára reflektál, több évtizedet ölel fel egészen a 2010-es évekig, és két szintéren játszódik, egyrészt India fővárosában, Delhi szívében, egy elhanyagolt és szinte láthatatlan temetőben, másrészt a polgárháborús Kasmírban. Ehhez képest *A halászó macska uccája*² 1936-ban jelent meg, és Franciaországba bevándorolt emberek életét eleveníti meg az első világháború utáni békeidőben. A szereplők Roynál a saját államukban tapasztalják meg a kirekesztettséget és idegenséget, míg Földesnél egy idegen országban kerülnek a társadalom perifériájára. De az eltérések dacára egy lényegi elem összeköti a két szöveget: mindkettőben kialakul, legalább időlegesen, egy olyan közösség, mely képes az azonosságokon és a különbözőségeken felülemelkedni. E közösségek szerkezetét, belső dinamikáját, többségi társadalomhoz való viszonyát, valamint a két szerző eltérő narratív technikáit itt nem tárgyalom részletesen, hanem egy szűkebb problémára koncentrálok.

Feltűnő, hogy a kirekesztettségéből eredő passzivitást, tehetetlenséget és kilátástalanságot egy olyan kreatív adaptáció, attitűdrendszer és életstratégia ellensúlyozza, amely meggátolja, hogy csupán áldozatokként tekintsünk a szereplőkre. A következőkben arra mutatok rá, hogy a regények hogyan egyensúlyoznak a passzív áldozatiság és a teremtő kreativitás között, valamint hogy a világtörténelmi eseményeket, neveket és fogalmakat, amelyeknek kiszolgáltatottak, és amelyekre nincs semmilyen ráhatásuk, hogyan teszik mégis a saját terükben személyessé.

A regények szereplői alapvetően a többségi társadalomból kirekesztett figurák, akiket létük valamilyen partikuláris jellemzője miatt (nem, vallás, nemzetiség, szexuális irányultság, kaszt, világnézet) a domináns társadalmi

¹ Roy: *A felhőtlen boldogság minisztériuma*.

² Földes J.: *A halászó macska uccája*.

perspektíva *másnak* címkéz, és erre a másságra és idegenségre redukálja őket. Roy regényének értelmezésében több szerző is a posztkolonializmus *otherized* fogalmára hívja fel a figyelmet, melynek lényege, hogy az idegen mássága valójában nem az idegenből ered, hanem a domináns pozícióból.³

Giorgio Agamben *A nyitott* című könyvében az ember és az állat megkülönböztetésének teológiai, természettudományi és filozófiai kísérleteit járja körbe, és bevezeti az antropológiai gépezet fogalmát, melyeknek funkciója magának az embernek a termelése.⁴ A gépezet működése abban áll, hogy a hatalommal bíró csoport vagy egyén kiemel egy partikuláris tulajdonságot (például a nyelvet), majd ez alapján kirekeszti a nem-embert (aki nem képes a beszédre).⁵ Ez azonban nem egyszerű száműzést jelent, hanem egy bennfoglaló kirekesztést, Agamben fogalmával élve egy *szürke zónát*, mely egy előfeltételezett tulajdonság alapján megfosztja a másikat a hatalomtól és az aktivitástól, de elérhető távolságban tartja, egyfajta ellenpéldaként felmutatva, amelytől az értékes ember elkülönböződhet.⁶ Tehát az antropológiai gépezet az ember fogalmának előállításához újabb és újabb töréseket generál az emberen belül az ember és nem-ember között. Vagyis ahhoz, hogy az önmagát értéktelítettként felfogó konszolidált identitás ki tudja rekeszteni az idegent, újabb és újabb töréseket kell létrehoznia saját magán belül.

Hasonló összefüggést tár fel Reinhart Koselleck is, aki a hatalmi mechanizmust a saját és az idegen közötti aszimmetrikus retorikai működésként ragadja meg, melynek során a hatalommal bíró csoport önkényesen határozza meg és azonosítja az idegent. Ő is a modernitástól kezdődően látja azt a folyamatot, melyben a politikailag használt ellentétfogalmak egyre inkább kiüresednek, mígnem elérkeznek az ember/nem-ember teljesen önkényes megkülönböztetéséig.⁷

Koselleck ezt az árja–nem-árja fogalompár létrejöttének és működésének értelmezésével példázza: „Az ’árja’ szót az általa tagadott fogalmi kör tette politikai terminussá, hiszen abba minden ellenfelet tetszés szerint bele lehet helyezni. A ’nem-árja’ pusztán a saját pozíció tagadása, semmi

³ Rizwan – Chaudhry: *Representation of “The Other”*: Tracing the “Otherized” Segments of Contemporary Indian Society in Arundhati Roy’s *The Ministry of Utmost*. 498.; vagy Lau – Mendes: *Romancing the Other: Arundhati Roy’s The Ministry of Utmost Happiness*. 104.

⁴ Agamben: *A nyitott: Az állat és az ember*. 45–46 és 87.

⁵ Uo. 43–44.

⁶ Uo. 86–87.

⁷ Koselleck: *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*. 292–296.

több. Hogy ki 'nem-árja' személy, az nem levezethető sem az 'árja', sőt még a 'nem árja' fogalmából sem. A kifejezés egy képlékeny negatív alakzatot írt körül, és az, hogy kikre vonatkoztatták, egyedül attól a hatalomtól függött, amelynek megvoltak az eszközei arra, hogy kitöltse a nyelvileg üres helyet, konkretizálja a homályos fogalmat. Hogy éppenséggel a zsidókra gondoltak, az nem következett magából a fogalomból. De mert a zsidókat a nem-árják közé sorolták, ettől potenciálisan nem-létezőkké váltak. Ezt a konzekvenciát azonnal le is vonták, mihelyt az árja mint felsőbbrendű ember jogosultnak érezte magát arra, hogy a nem-árját mint alsóbbrendű embert megsemmisítse. Az olyan negációk ideológiai behelyettesíthetősége értelmében, amelyeknek semmilyen politikailag definiálható pozíció nem felel meg, itt az 'ember' és 'nem-ember' fogalom pár strukturális alkalmazásának esetéről van szó. Ugyanis a 'nem-árja'-t sem az árja, sem a nem-árja alapján nem lehet úgy meghatározni, hogy belőle bármilyen egyértelmű pozíció következne. A szópár eleve arra szolgált, hogy azok használhassák hatalmi célokra, akik magát a nyelvi szabályozást foganatosíthatták."⁸

Az idézetben arra lehetünk figyelmesek, hogy a kirekesztés, azaz az *idegen* és a *saját* fogalmának meghatározása teljesen önkényes és kiüresedett. A fogalom pár olyannyira üres, hogy lecsupaszítva láthatjuk általa a kirekesztés és bennfoglalás, a felsőbbrendűvé és alsóbbrendűvé válás technikáját, melynek semmilyen más tartalma sincs, csupán a hatalom és az értéktelített (de üres) *identitás* önkényes termelése.

Agamben és Koselleck gondolatmenetének következtetése, hogy a konszolidált identitással bíró csoport úgy tartja fenn biztonságát, dominanciáját és saját értéktelítettségét, hogy az *idegent*, a *másikat* kirekeszti ebből az értéktelített önazonosságból. Vagyis a *másik*nak van használati értéke, de csak mint passzivitásra és várakozásra ítélt létezőnek. Egy spektakuláris vagy képszerű létforma jön létre, mely elborzaszt, és amelytől elhatárolódva megerősödik a *mi* csoport identitása.

Ami Auschwitzból marad című könyvében Agamben az emberi élet hátrértékét, a pusztá életet tárgyalja, a koncentrációs tábor *muzulmánját*, aki már végképp feladta az életet, de még él. A második fejezet egyik lényegi állítása, hogy a *méltóság* fogalma nem lehet az alapvető etikai kiindulópontunk, hiszen az emberi élet túl sokszor lépi át ezt a határt. Agamben rámutat, hogy a méltóság fogalmában is valójában az emberi és nem-emberi, az élni érdemes és az élni nem érdemes életek közötti elkülönítés megy végbe.⁹

⁸ Uo. 297.

⁹ Agamben: *Ami Auschwitzból marad*. 49–51., 55. és 58–59.

Ezzel tulajdonképpen azt állítja, hogy az idegenségre és a kirekesztésre nem elegendő válasz a méltóságteljes életet követelő etika, hiszen az maga is mélyíti az ember és a nem-ember közötti szakadékot. Az általam elemzett művek nem mennek el a pusztá élet határáig (ahol már az élet önfenntartásának ösztöne is kérdésessé válik), viszont éppen azt a lehetőséget teszik láthatóvá (főleg Roy regénye), hogy a méltóságon kívülre szorult emberek miként hozhatnak létre olyan kiszolgáltatott, de nyitott, szenvedéssel terhelt, de mégis örömteli közösségeket, amelyek nem merülnek ki a hiányzó méltósághoz való ragaszkodásban.

A kirekesztettek passzivitása és kreatív ágenciája

A regényekben a kirekesztés egy sajátos léttapasztalatot hoz létre, melyet a passzivitás, a tehetetlenség, a kiszolgáltatottság és a várakozás fémjelznek, a szereplők azonban nem merülnek ki ebben a determinisztikus áldozatiságban. Egy olyan kreatív erő jelenik meg bennük, amely ugyan nem tudja felülmúlni a helyzetüket, de ebben a periférikus, kirekesztett állapotban is létrehoz egy – igaz, ideiglenes és kiszolgáltatott, mégis – élhető teret. Ez elsőre talán kontraproduktívnak tűnhet, de éppen abban áll a felforgató ereje, hogy a kirekesztettek nem a hatalmon lévők felé fordulnak a saját identitásuk elismeréséért, hanem a még inkább kirekesztett helyzetben élők felé. Földes regénye kapcsán részben és röviden utal erre Zsadányi Edit,¹⁰ Földes Györgyi¹¹ és Erős Kinga is,¹² Roy regényével kapcsolatban pedig több elemző is ezt emeli ki a mű lényegi teljesítményeként.¹³

Már *A felhőtlen boldogság minisztériuma* első fejezetében (*Hová mennek meghalni a vén madarak*) feltűnik a passzivitás tapasztalata, valamint e tapasztalat kreatív újrainása. Itt az idős Andzsummal találkozunk, de alig tudunk meg róla valamit, a nevét is csak egyszer olvashatjuk, és azt is tagadó formában vagy kifordítva.

¹⁰ Zsadányi: *A prózai valóság prózája – Szimultán narráció és interkulturalitás Jhumpa Lahiri Beceneve Gogol és Földes Jolán A halászó macska uccája című regényében.* 109.

¹¹ Földes Gy.: *Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiság (Földes Jolán és Agota Kristof).* 449.

¹² Erős: *Emigránsok utcája. Földes Jolán: A halászó macska uccája.* 95.

¹³ Például: Lau – Mendes: *Romancing the Other; Akter–Islam: Wrong Identities Trapped in a Wrong World: Critiquing the Process of Othering and Disabling in Arundhati Roy's The Ministry of Utmost Happiness.* 193.; Vallasek: *From Small Things to Big Symbols. Transgressability of Borders in Arundhati Roy's Works.* 171.; Mendes – Lau: *The Precarious Lives of India's Others: The Creativity of Precarity in Arundhati Roy's The Ministry of Utmost Happiness.* 72.

Ebbe a pár oldalas részletbe tulajdonképpen a regény egésze bele van sűrítve, melyből itt csak három elemet emelnék ki. Először azt, hogy a szerző egy fához hasonlítja Andzsum életét,¹⁴ amely a passzivitásnak nemcsak az ember és nem-ember ellentét értelmében vett tapasztalatát idézi meg, hanem a vegetatív növényi és az aktív állati élet ellentétét is, a tehetetlenségnek és mozdulatlanságnak egy emberi perspektívából elképzelhetetlen szintjét.¹⁵ Másodszer Andzsum hajléktalanná válik, és egy temető lesz az otthona, mely megint csak az ember és nem-ember elválásztáson túli határvonalat idéz meg, az élet és a halál ellentétét, az abszolút aktivitás és az abszolút passzivitás szembenállását. Harmadszor azt tartom fontosnak, hogy a részlet az emberen túli dichotómiák után visszatér egy kulturális ellentétre. Egy angol írástudó érkezik Andzsumhoz, aki megpróbálja lefordítani a nevét valami számára ismerősebbre, de nem jár sikerrel, rájön, hogy Andzsum neve visszafelé olvasva egyáltalán nem jelent semmit. Ebben a három mozzanatban megjelenik a radikális passzivitás, a másság és az identitástól való megfosztottság, amelyeket az ember fogalmán kívüli képzetek tesznek érzékelhetővé, de az okokat a regény mégsem projektálja emberen túli kategóriákba, hanem társadalmi interakciókra, hatalmi mechanizmusokra vezeti vissza azokat. Ebből arra következtethetnénk, hogy a regény a másságot és idegenséget egy megváltoztathatatlan, kezelhetetlen és determinisztikus állapotként mutatja fel, és ez annyiban igaz is, hogy a szereplők a hatalommal szembeni pozíciójukat, a hierarchiában elfoglalt helyzetüket nem tudják önerőből megváltoztatni. Ugyanakkor feltűnik egy kreatív gesztus, mely a rendszer egészét ugyan nem tudja megváltoztatni, viszont a kirekesztett pozícióban, a periférián, a szürke zónában mégis képes egy élhető teret kialakítani.

¹⁴ „Úgy élt a temetőben, mint egy fa. Hajnalban látta, ahogy elhúznak a varjak, és üdvözölte a hazatérő denevéreket. Alkonyatkor az ellenkezőjét csinálta. A kettő között a magas ágain derengő keselyűszellemekkel társalgott. Úgy érezte karmaik finom szorítását, mint egy amputált végtag fájalmát. Úgy vélte, egyáltalán nem boldogtalanok, amiért kimentették magukat, és távoztak a történetből. / Amikor beköltözött, úgy viselte az átmeneti kínok hónapjait, ahogy egy fa viselné – rezzenetlenül. Nem fordult oda, hogy megnézzze, melyik kisfiú dobta meg követ, nem nyújtogatta nyakát, hogy elolvassa a kérégebe karcolt sértéseket. Amikor az emberek gorombaságokkal illették – bohóc cirkusz nélkül, királynő palota nélkül –, hagyta, hogy a sérelem úgy fújjon át ágai közt, mint a szellő, és susogó leveleinek muzsikáját használta fájdalomcsillapító balsamként.” – Roy: i. m. 11.

¹⁵ Adami is rámutat, hogy a fahasonlat és a temető Andzsum periférikus helyzetét hangsúlyozzák ki, valamint arra is, hogy ez a szubverzív erejű hasonlat megbontja a humán–non-humán, aktív–passzív dichotómiákat, azonban a hasonlat kreatív jelentésfelülírására nem tér ki részletesen. – Adami: *Place Is Text: Representing the Architecture of Landscape, the Human and Non-Human in Arundhati Roy's Prose*. 562.

A három példánál maradva azt figyelhetjük meg, hogy a regény mindhármát átfordítja egy életigenlő mozzanattá. A névfordítási kísérletben Andzsum nem mond ellent az angolnak, nem kéri ki a saját nevéhez való jogát, hanem radikálizálja a kísérletet: „Régen egy ember, aki ismerte a latin betűket, azt mondta neki, hogy a neve, ha visszafelé írják le, akkor Madzsnú lenne. Lailá és Madzsnú történetének angol változatában Madzsnút Romeónak, Lailát pedig Julietnek hívják. Ő ezt fantasztikusnak találta.

– Úgy érted, hogy khicsrít csináltam a történetből? – kérdezte. – És mi lesz, ha rájönnek, hogy Laila tulajdonképpen Madzsnú és Rómi valójában Dzsúli?

Amikor legközelebb találkoztak, az Ember, aki ismerte a latin betűket, azt mondta, hogy tévedett. A neve visszafelé Mudzsna lenne, ami nem név, és az égvilágon semmit sem jelent. Erre ő így válaszolt:

– Nem számít. Én mindannyiuk vagyok, Rómi és Dzsúli, Lailá és Madzsnú. És Mudzsna, miért is ne? Ki mondja, hogy Andzsum a nevem? Én nem Andzsum vagyok, hanem Andzsuman. Mehfil vagyok, összejövettel. Mindenki és senki, minden és semmi. Van még valaki, akit szeretnél meghívni? Mindenki jöhet.¹⁶

Andzsum a passzivitásából úgy kreál aktivitást, hogy a ráirányuló viszszaélést tovább fokozza: elbizonytalanítja a saját nevét, és senkinek nevezi önmagát.¹⁷ Ez azonban már nem tehetetlenségként értelmeződik, hanem befogadásként: „Mehfil vagyok, összejövettel. (...) Mindenki jöhet.”¹⁸ A név itt nem önkifejezésként és nem identitásjelölőként jelenik meg (hogy férfi, női vagy transznemű), hanem egy kapcsolódási és befogadási pontként, ezáltal pedig passzív kiszolgáltatottságát nyitott aktivitássá formálja át.

A fahasonlat is aktivitásba fordul át azáltal, hogy a fejezetben és az előszószerű bevezetőben olyan lények jelennek meg (különböző madarak, de főleg keselyűk, amelyek diklofenákmérgezésben pusztultak el), amelyek ugyancsak ki vannak szorulva az érzékelhetőből.¹⁹ Az emberi perspektívából a fa és a madarak egyaránt periférikus létezők, de egymás viszonylatában már korántsem, hiszen az élhető helyet jelentik egymás számára. Tehát a

¹⁶ Roy: i. m. 12.

¹⁷ Az Andzsum nem a születési neve, ő választotta magának, miután felvállalta transzneműségét, és elhagyta családját.

¹⁸ A *mehfil* szó szerinti jelentése: 'vallási vagy ünnepi összejövettel, együttlét'.

¹⁹ „Varázslatos órán, amikor már lement a nap, de még világos van, gyümölcssevő denevérek rugaszkodnak el a régi temető banjánfáiról, és úgy lepik el a várost, mint a füst. Hazatérésük óriási lármája sem oszlatja el a csendet, amelyet maguk után hagytak az eltűnt verebek meg a

fahasonlat egyrészt Andzsum radikális passzivitástapasztalatát érzékelteti, azonban azzal, hogy a regény egy másik kiszolgáltatott csoportot, állatokat is megjelenít, ez a fa már nemcsak a vegetatív és tehetetlen élet szimbólumaként van jelen, hanem befogadásként is, mely alig érezhetően, de folyamatosan nő és terjed, és amely kiszolgáltatottsága ellenére menedéket tud nyújtani a kiszorított és láthatatlan létezőknek.

Végül pedig a temető is az ellenkezőjébe fordul át a halál passzivitásából, hiszen Andzsum hosszú évek traumafeldolgozása után barátaival ebben a temetőben hozza létre a Dzsannat Panziót és Temetkezési Szolgálatot, egy olyan helyet, mely kiszolgáltatott, de bárki számára nyitott, és képes ebben a szürke zónában egy leheletnyi élhető teret teremteni.

Földes regényében is egy hasonló technikára láthatunk rá. *A halászó macska uccájában* egy olyan kis emigráns közösség jön létre, melynek tagjai tudatában vannak annak, hogy képtelenek befolyásolni saját helyzetüket, a világtörténelmi folyamatokat, melyek ide juttatták őket, azonban ebben a kirekesztett állapotban is megpróbálnak egy autonóm és boldog helyet teremteni maguknak.

Földesnél ugyanakkor másképp jelenik meg a periférián létrejövő közösség, nála nagyobb hangsúly van a rezignáción, a magányon, az otthontalanságon és a konvencionális családon.²⁰ Földes regényét elemző tanulmányában Bolemant Lilla ki is emeli, hogy az egyenlőtlen társadalmi szerepek nem íródnak felül ebben az emigrációban sem, és ezt Barabásné karakterén lehet a leginkább nyomon követni.²¹

Lényegi különbség a két regény között, hogy másképpen értelmezik a család fogalmát, melynek egyik oka az, hogy Roynál az otthontalanságot a saját országukban tapasztalják meg a szereplők, míg Földesnél az emigránsok helyzete és otthontalansága inkább csak anomáliaként tűnik fel, nem pedig a globális világrendszer kényszerű következményeként. Ebből ered az is, hogy míg Földesnél egy temporális közösségről beszélünk, melyből

fehérrhátú keselyűk, amelyek több mint százmillió éve felügyelik a holtakat, s amelyeket most kiirtottak. (...) Nem sokan vették észre a barátságos, vén madarak kimúlását. Annyi minden állt még az emberek előtt.” – Uo. 9.

²⁰ Földes regényének zárlatában Annus a következőképpen fogalmaz: „Csupa haszontalan élet, gondolja Annus. Liivé is haszontalan a jó állásban és a szegény öreg Bardichinové is. Mikor beteg volt és lázálomk gyötörték, a bankja közgyűlésén elnökölt. Haszontalan élet. / Az a jó, hogy nincs folytatása, mosolyodik el Annus. Az emigrációban nem születnek gyerekek. Gyorsan végigfuttatja gondolatát távolabbi ismerősein – nem, a hontalanok nem szülnék.” Földes J.: i. m. 314–315.

²¹ Bolemant: *Az emigráció „nembeli” jellege. Földes Jolán: A halászó macska uccája és Zilahy Lajos: A lélek kialszik című regényének magyarországi recepciója.* 60.

a szerencsésebbek ki tudnak jutni,²² addig Roynál egy állandó állapotról van szó. De ezektől az eltérésektől függetlenül mindkettejüknél feltűnik a haszontalan vagy fölösleges életek közösségének és élhető terének igénye. Roy regényében Andzsum Annushoz hasonlóan fogalmaz, azonban míg utóbbi abban látja a feloldást, hogy az emigrációban nem születnek gyerekek, vagyis hogy a kirekesztettség és a haszontalan életek ideiglenesek, addig Andzsum általánosítja ezt az állapotot, és a kirekesztettségben létrejövő kapcsolatokra hívja fel a figyelmet mint az ideiglenes feloldás lehetőségeire: „Amint lezuhansz a peremről, ahogy mi mindannyian, a mi Bírunkat is beleértve – mondta Andzsum –, akkor sose hagyod abba a zuhanást. És zuhanás közben a többi zuhanóba kapaszkodsz. Minél előbb megérted, annál jobb. Ez a hely, ahol élünk, ahol otthont teremtettünk, a zuhanó emberek helye. Itt nincs haqíqat. Aré, még mi sem vagyunk valódiak. Valójában nem létezőnk.”²³

Mindkét regényben a perifériára szorult közösségekkel találkozhatunk, viszont ezek a szereplők a helyzetükkel együtt járó passzivitást nem azáltal írják felül, hogy mindenáron integrálódni akarnának a többségbe, hanem azáltal, hogy a számukra is idegen, kiszorított életekre kezdenek el figyelni.

A történelem kisajátításának performatív aktusa

A továbbiakban a regényekben megjelenített közösségek egyik fontos aspektusára akarom felhívni a figyelmet, egy nyelvi működésre, amelyben azt követhetjük nyomon, hogy a különböző szereplők az életük felett uralkodó globális, politikai fogalmakat, eseményeket és ideológiákat hogyan materializálják és írják felül új jelentésekkel és performatív aktusokkal.

A materializálást egyszerűen úgy értem, hogy a fogalmak elveszítik jelentésüket, és a jelentés vagy a jelentéshez kapcsolt sztereotípiá helyett a hús-vér ember kiszolgáltatottsága jelenik meg.²⁴ A fogalmak eszmei je-

²² Földes Györgyi a nomadizmus fogalma kapcsán mutat rá arra, hogy Földes Jolán életművében az otthontalanság és száműzöttség tapasztalata a legtöbb esetben csupán egy fázist jelent a bildung folyamatában, és ugyanígy *A halászó macska uccájában* sem folyamatosságként vagy lezárhatatlanságként jelennek meg ezek, hanem csak kivételi állapotként. – Földes Gy.: i. m. 449.

²³ Roy: i. m. 116.

²⁴ Dillet és Puri hasonló fogalmazznak meg Roy irodalmi és aktivista munkásságának elemzésekor. Blanchot és Ranciere nyomán a művészet politikai erejét abban látják realizálódni, hogy az materializálja a személytelen. – Dillet–Puri: *The Political Space of Art: The Dardenne Brothers, Arundhati Roy, Ai Weiwei and Burial*. 6.

lentését és használati értékét a testi tények írják felül. Földes regényében Barabásékon kívül a regény legtöbb szereplője politikai menekült, éppen ezért a különböző eszmék és irányzatok folyamatosan jelen vannak a regényben, az egyes szereplők jellemzése gyakran éppen azzal kezdődik, hogy Alvarez, az anarchista; Bardichinov, a kapitalista; Cathrina, a kommunista; Liiv, a szocialista. Emiatt kell menekülniük, és emiatt lőnek utánuk a határon, azonban idegen környezetben ezek az identitásjelzők és a rájuk íródó sztereotípiák értelmüket veszítik. Erre talán a legjobb példa Alvarez megérkezése, ami gyökeresen felülírja Barabás előítéleteit: „Megismerkednek a spanyol anarchistával, aki tanácstalanul ögyeleg ki-be és Bardichinov szívélyes hívására hálásan mutatkozik be. Alvareznek hívják és a határon utána lőttek, azért van felkötve a jobb karja. (...) Monsieur Alvarez málnaszörpöt rendel, mert Monsieur Alvarez antialkoholista és vegetáriánus. Barabás tisztelettel nézi, ő eddig azt hitte, hogy az anarchisták bombákat viselnek a mellényzsebükben és nyersen eszik az emberhúst. Alvarez ezt nem teszi, Alvarez őszülő, barna-piros arcú idősebb úr, aki szentenciákban beszél. Tíz percen belül egész hitvallását közölte a társasággal, és a négyéves fejtegetés új vitaanyaggal gazdagodva, változatlan lendülettel folyik tovább.”²⁵

Zsadányi szerint Földes egyik fontos teljesítménye, hogy emléket állít és teret ad a történelemből kiszorult figuráknak és történeteknek. Továbbá Zsadányi arra is rámutat, hogy a személyes és a történelmi narratívák keveredéséből kiderül, hogy a szereplők nem urai saját életüknek, de ebből nem a lázadás következik – mivel a legtöbb esetben a szereplők nem is tudnák megnevezni az elnyomót –, hanem egy fokozott adaptálódási képesség.²⁶ Ezen túl azonban azt is megfigyelhetjük, hogy a történelem és hatalom nyelvével szemben nemcsak passzív pozíciót vesznek fel a szereplők, hanem ki is forgatják annak fogalmait. Az idézett részletben a sztereotípiák abszurditása a realitás banalitásával találkozik, vagy egyszerűbben fogalmazva az elvont eszmék mögül előtűnik a hús-vér ember. Hasonló történik Jani első iskolánapján is, mikor az osztálytársai meglepődve nézik és kérdezik, hogy miért nem fekete a bőre, ha egyszer bevándorló. Vagy a deréktól lefelé lebénult Cathrina esetében, aki Szibériában volt politikai fogoly, de a két tény közötti valószínűnek tűnő ok-okozati viszonyt a regény rögtön elvágja, mivel Cathrina lábai a gyermekparalízis miatt bénultak le, és nem

²⁵ Földes J.: i. m. 58.

²⁶ Zsadányi: *A női szubjektivitás alakzatai Kaffka Margit, Ritoók Emma, Földes Jolán és Lesznai Anna műveiben.* 35–37.

a fogság alatt, a betegség pedig az ember univerzális kiszolgáltatottságát érzékelteti.

Ez a banalizálásként is érthető materializálás ugyanakkor nem a személyek nevetségességeként értelmeződik, hanem a mindennapokra mutat rá, az idegenben való túlélésre és arra, hogy a közösség, illetve a kapcsolat igénye felülírja az identitást.

Roy regényében erre leginkább *A születés* című fejezetben láthatunk rá, ahol Andzsum és Agarvál úr (a korrupcióellenes tüntető) vitáját olvashatjuk arról, hogy mit tegyenek az össznépi gigatüntetésen otthagyt csecsemővel: „A férfi, aki hitte, hogy mindig igaza van. Andzsum, aki tudta, hogy egyáltalán nincs igaza, sosincs igaza. A férfi, akit gyengítettek a bizonyosságai. Andzsum, akit megerősített a kétértelműsége. A férfi, aki a törvényt akarta. Andzsum, aki egy csecsemőt akart.”²⁷ Agarvál úr ügyvéd, aki hatalommal bír a szavak felett, és végre változást akar elérni az országában, racionálisan működő államot követel, Andzsum viszont a racionalitás világán kívülről, mondhatni a lehetetlenből, egy másik világból érkezik, és hiába beszél a legszebb urdut, senki sem hallja meg a hangját. Egy vitában egyértelmű lenne, hogy ki lesz a győztes, hogy ki tudja jobban megfogalmazni magát, hogy kinek erősebbek az érvei, csak hogy a hidzsrák²⁸ ezt a diszkurzív tereget egy testi tapasztalattal írják felül: „Kör képződött körülöttük: dühödtek, kíváncsi, ellenfeleket méregető, oldalakat választó. Nem számított. Melyik beszari gándhíanus könyvelőnek van fikarcnyi esélye is egy szemtől szembeni, nyilvános összecsapásban egy vén ódelhi hidzsrá ellen? Andzsum lehajolt, és arcát csóktávolságra tartotta Agarvál úrétól.

– Ai hai! Miért olyan mérges, dzsán? Nem akar rám nézni?

[Israt] Mély levegőt vett, becsörtetett a csataterre, és olyan rutinnal avatkozott közbe, amilyenell csak a hidzsrák tudnak, amikor egymást kell megvédeniük – hadüzenetet és békét hirdetve egyszerre. Öltözéke, mely mindössze néhány órával ezelőtt még nevetségessnek tűnt, nem is lehetett volna megfelelőbb ahhoz, amire most készült. A széttárt ujjú hidzsrá tapsolással táncra perdült, szemérmetlenül himbálta csípőjét, forgatta cshunníját, s botrányos, agresszív szexualitása arra irányult, hogy megalázza Agarvál urat, aki soha életében nem vett részt tisztességes utcai harcban. A férfi fehér ingének hónalján nedves folt jelent meg. Israt azzal a dallal kezdte, amelyről tudta, hogy a tömeg ismeri. (...) E kurtizándal vagy legálábbis ez az egyetlen sora aznap a Dzsantar-mantarban himnusza lehetett

²⁷ Roy: i. m. 167.

²⁸ A hidzsrá szót leginkább transzneműnek vagy interszexuálisnak fordíthatnánk.

volna szinte mindenkinek. Akik ott voltak, mind abban a hiszemben voltak ott, hogy valaki törődik velük, valaki figyel rájuk. Hogy valaki majd meghallgatja őket.²⁹

Vallasek Júlia³⁰ valamint Sharifa Akter és Subrina Islam³¹ is felhívják rá a figyelmet, hogy még ebben az össznépi tüntetésben is bizonyos embereknek inkább van megszólalási joga, mint másoknak. Agarvål úr politikai és jogi fogalmak mentén tájékozódik, és az igazságosság absztrakt ualmát akarja, Andzsum hatalma viszont nem terjed ki ezekre az absztrakt fogalmakra, az ő céljai közvetlenek, és éppen ez a közvetlenség mutat rá arra, hogy az absztrakciók mögött hogyan tűnik el a test, például az az elhagyott csecsemő, aki fölött kialakult ez a vita, és akit ugyanarra a rendőrségre akarnak bízni, aki képtelen volt megvédeni őket. A jelenetben az válik egyértelművé, hogy amint egy meghatározhatatlan test (legyen az egy elhagyott csecsemő vagy egy hidzsrá) benyomul egy diszkurzív térbe, felforgatja azt, és a fogalmak, ideológiák és identitáskategóriák értelmüket veszítik, és kiüresednek azzal a kérlelhetetlen követeléssel, univerzális igénnyel szemben, amit az elhagyott csecsemő jelenléte, valamint a kurtizándal egyetlen sora jelenít meg, hogy menedékre van szükségük.

A regények azonban nem csak dekonstruálják ezeket a fogalmakat, hanem sajátos performatív jelentéssel ruházzák fel azokat. A világtörténelem nyelve tulajdonképpen letarolja a szereplőket. Földes regényében többször is amiatt kell országot váltaniuk a szereplőknek, mert egy globális változás miatt a francia munkaadók rögtön kirúgják őket az állásaikból. Hasonló történik Roy regényében is. Andzsum egyik barátja óva inti őket, hogy ne tartsanak teheneket a temetőjükben, hiszen ha azok meghalnak, akkor a hindu többségi társadalom megvádolhatja őket tehényilkossággal, Szaddám azonban így válaszol erre: „– Hogyan legyünk óvatosak? – ordította Szaddám. – Ezekkel a rohadékokkal csak úgy tudunk óvatosak lenni, ha megszününk létezni! Ha meg akarnak ölni, akkor megölnek, akár óvatos vagy, akár nem, akár öltél tehenet, akár nem, akár szemet vetettél egy tehénre, akár nem.”³²

A szereplők ki vannak szolgáltatva a történelmi helyzetnek, amire nincs ráhatásuk. Persze felhánytorgatják egymásnak a sérelmeiket, de képtelenek hozzáférni a világtörténelem nyelvéhez, a jelentéseit nem tudják alakítani,

²⁹ Uo. 167–9.

³⁰ Vallasek: i. m. 165.

³¹ Akter – Islam: i. m. 188.

³² Roy: i. m. 526.

hiszen saját életüket sem tudják uralni. Azonban a saját életükben, és ezáltal a regény terében, e világtörténelmi nyelvből egy-egy nevet és fogalmat ki tudnak szakítani, és azt egy performatív aktussá átalakítani, ezáltal pedig passzív áldozatiságukat legalább a saját közegükben sikerül felülírniuk.

Roy regényében erre az egyik példa Szaddám Huszein karaktere, eredeti nevén Dajácsand, egy érinthetetlen kasztból származó hindu férfi, aki gyerekkorában végignézi, ahogy a tömeg meglincseli az apját. Ő maga úgy fogalmaz, hogy a tömeg részévé vált, azaz egyben elkövetővé is. Sheikh Zobaer a regény kapcsán a kollektív és vallási erőszak elfajuló körforgását emeli ki,³³ és Szaddám esetében is hasonlót figyelhetünk meg: a büntudat és az ágencia hiánya egyetlen lehetséges utat jelöl ki saját életének értelmezésében, illetve a büntudat és a trauma kezelésében: az erőszakot.

Szaddám a kasztrendszer és a vallási ellentétek áldozatává válik, de ezt az áldozati szerepet egy váratlan videó aktivitásba fordítja át. Erről utólagosan értesülünk, mikor Szaddám elmeséli a névváltoztatása történetét Andzsumnak, és megmutatja neki a videót Szaddám Huszein kivégzéséről. Elmondása szerint a kivégzés, a halállal való bátor szembenézés adja meg számára azt az erőt és ágenciát, amely korábban hiányzott az életéből. A név felvételével valójában nem nemzetet, vallást vagy kasztot vált, hiszen társadalmi pozíciójából valójában képtelen kilépni, hanem a benne lévő hiányt tölti ki, ezzel a névvel szerzi vissza a saját élete feletti erő és kontroll érzetét. Persze nevetségesnek tűnik, sőt a regény radikalizálja ezt a banalitást a közvetítettség többszörös beépítésével. Dajácsandnak ugyanis fogalma sem volt róla, hogy ki ez az ember, egy kirakati tévében látta meg a kivégzést, majd mikor a telefonján akarja megmutatni Andzsumnak, a szerző a videó előtti reklámokat is beékeli a leírásba: „Akkor láttam először a videót Szaddám Huszein felakasztásáról. Semmit nem tudtam róla, de nagyon lenyűgözött, hogy mennyi bátorság és méltóság volt abban az emberben a halál torkában. Amikor megvettem az első mobiltelefonomat, megkértem az eladót, hogy keresse meg és töltsse le nekem azt a videót. Újra meg újra megnéztem. Olyan akartam lenni, mint ő. Úgy döntöttem, hogy muzulmán leszek, és felveszem a nevét. Úgy éreztem, az megadja a bátorságot ahhoz, hogy megtegyem, amit meg kell tennem, és ugyanúgy szembenézzek ennek következményeivel, ahogy ő.

– Szaddám Huszein egy rohadék volt – mondta Andzsum. – Rengeteg embert megölt.

³³ Zobaer: *Religious Division and Otherness as Portrayed in “Shame” and “The Ministry of Utmost Happiness”*.

– Lehet. De bátor volt... Figyelj... Nézd meg ezt.

Szaddám elővette a pofás, új okostelefonját a pofás, nagy képernyőjével, és előhívott egy videót. Tenyerével ernyőzte a telefont, hogy ne süsön bele a nap. Egy klipet mutatott, amely egy hidratálókrém reklámjával kezdődött: egy csinos lány kente be vele a könyökét meg a lába szárát, és rendkívül elégedett volt az eredménnyel. Ezután a dzsammúi és kasmíri turistahivatal reklámja következett: havas tájak és meleg ruhákba öltözött emberek szánkókon. A kommentár így szólt: »Dzsammú és Kasmír. Nagyon fehér. Nagyon szép. Nagyon izgalmas.« Aztán a bemondó közölt valamit angolul, és Szaddám Huszein, Irak volt elnöke jelent meg elegánsan, őszülő szakállal, fekete kabátban és fehér ingben. A mormoló emberek fölé tornyosult, akik csúcsos, fekete hóhérkámszát viseltek, körülvették, és kámszájuk szemrészéből nézték. Kezét hátrakötötték. Ő nyugodtan állt, miközben az egyik ember fekete kendőt kötött a nyakába, és kézmozdulatai arra utaltak, a kendő azért van, hogy Szaddám nyakbőrét ne dörzsölje a hóhérkötél. Amint a nyakába vetették, a kendőtől Szaddám Huszein még elegánsabbnak tűnt. A zagyváló kámszások gyűrűjében odasétált a bitóhoz. A hurkot a nyakába vetették, és megszorították. Ő elmondta imáit. Mielőtt lezuhant a csapóajtón, arcán a hóhéraival szemben érzett tökéletes megvetés látszott.

– Egy ilyen rohadék szeretnék lenni – mondta Szaddám.³⁴

Ez a közvetítettség és neveltségesség üresíti ki a történelmi jelentőségű nevet, ez teszi testközelié, és ezzel nyitja meg az utat az átértelmezés és a kisajátítás felé, melynek következtében a név elveszíti történelmi funkcióját a regény terében. Már nem egy globális konfliktusról van szó, hanem arról az erőről, amely képes szembenézni az őt elnyomó hatalommal. A Szaddám Huszein már nem egy terroristavezér neve lesz, hanem annak a performatív aktusnak, annak az erőnek a neve, amely képes összetartani Dajácsand életét.

A regény ezzel a három technikával, a kezdeti neveltségességgel, a név és a világtörténelmi jelenség szétválasztásával, valamint a performatív újraértelmezéssel olyan pozícióba hozza a szereplőjét (és lényegében az olvasóját is), ahol ugyan nem íródnak felül a világtörténelem kényszerítő narratívái, de egy korlátozott térben mégis eltéríthetővé válik a történelem nyelve. Egy olyan tér jön létre, ahol ugyan fennmarad a kiszolgáltatottság, de a szereplők mégis felül tudják írni az áldozati passzivitást. A regény végére Szaddám az Andzsammal való kapcsolata, a Dzsannat Panzióban eltöltött évei, valamint egy újabb videó miatt – ahol az érinthetetlen kaszthoz tartozók láznak fel

³⁴ Roy: i. m. 125–6.

elnyomóik ellen – letesz a személyes bosszú igényéről, és mondhatni egy közösségi ellenállásba csatornázza át a dühét.

Ez a három nyelvi technika Földes regényében Annus és Bardichinov, valamint Klári és Papadakisz beszélgetésében tűnik fel.

Bardichinov vagyonos orosz bankár volt, akinek a politikai változások miatt menekülnie kellett, és a regény jelenében még Barabáséknál is szerényebb körülmények között él, viszont bensőséges viszony köti Annushoz, akit lányaként szeret, és ennek kifejezéseként többször is felhossa az örökbefogadás lehetőségét: „– Lenin meghalt. Rákja volt, ahogy mondtam. Elviszlek magammal Szentpétervárra, Annus. Örökbe fogadlak. Jössz?

– Hogyne, Bardichinov bácsi – feleli Annus udvariasan századszor is. Tudniillik ennyiszor hallotta már Lenin halálhíret, mindig szigorú titoktartás és örökbefogadási ígéret mellett.”³⁵

Lenin nevének emlegetése egyrészt értelmezhető a kétségbeesés jeleként, egyfajta neurotikus kényszercselekvésként, melyre Bardichinovnak azért van szüksége, mert folyamatosan egy rajta kívül álló ok megváltozásától várja saját élete azonnali feljavulását, régevvolt hatalmának és jelentőségteljességének visszaszerzését. Annusra saját lányaként tekint, és innen olvasva ez az ismétlődő örökbefogadási ajánlat még inkább a kétségbeesést emelheti ki, hiszen Bardichinovnak az emigrációban alig van valakije, és a régevvolt hatalmának ajánlatával akarja lenyűgözni Annust, hogy fenntartsa önképét és saját értékebe vetett hitét.

Egy másik olvasatban viszont Bardichinov helyzete helyett koncentrálnunk kettejük kapcsolatára, valamint arra, hogy ennek a párbeszédnek, kettejük közös és személyes nyelvének milyen sajátosságai vannak. Ha a kapcsolatra figyelünk az állapot helyett, akkor a századszori ismétlés nem az eljelentéktelenedés és passzivitás érzetét kelti, hanem egy közös rítusét, egy közös nyelvét, ahol a résztvevők a világtörténelem fogalmait kisajátítják, és sajátos használati értéket adnak nekik, performatív aktusokká alakítva azokat. Ebben az esetben Lenin nevének kiejtése egyszerre jelenti a reális helyzetfelismerést – hogy a vágyaik és az életkörülményeik nem csak tőlük függenek –, másrészt viszont alkalmat is a másik iránti szeretet kinyilvánítására. Vagyis a regényben a globális politikai események felemlegetése nem csak a passzivitás fixációit jelenti, hiszen ez a közösség és ezek az emberek a regény terében el is térítik ezt a nyelvet. Lenin halálának várása már nemcsak az abszolút passzivitás beismerése, hanem a másik iránti szeretet és ezáltal egy élhető tér kijelentése is.

³⁵ Földes J.: i. m. 134–5.

Annus húga, Klári és Papadakisz esetében is hasonló helyzetre lehetünk figyelmesek, egyrészt megjelenik egy menekült férfi, aki elveszítette otthonát (és ebben az esetben a családját is), másrészt a két szereplő a történelmi események újramondásával teremt kapcsolatot: „– Most a támadást mondd el – rendelkezik Klári.

– A törökök észak felől rohanták meg a falut – kezdi engedelmesen Papadakisz bácsi. Ne tessék elfelejteni, hogy kevéssel a háború után vagyunk. A harctéri jelentések és a haditudósítók riportjai beleivódtak minden ember stílusába. Így beszélünk: a törökök észak felől rohanták meg...

– Reguláris katonaság voltak vagy portyázó szabadcsapatok?

Klári éppen olyan jól ismeri a választ, mint Papadakisz. A beszélgetésnek inkább kikérdezés jellege van, Klári kíváncsi, hogy Papadakisz bácsi tudja-e a leckét.

– Portyázó szabadcsapatok. De a regulárisok se voltak jobbak, akik három nap múlva értek oda. Én azok elől menekültem.

– Miért engedte az antant? Azt mondtad, az angol flotta a Dardanellákban állt.

Klári többet tud napjaink világtörténelmének és külpolitikájának eseményeiről, mint a Hernád uccai elemi otthon maradt tizenkét tanulója együttevége.

– A Dardanellákban állt, de nem mozdult. Nem akart kikezdeni Kemallal. Tudod, hogy van az... – Klári bólint. – Belügy, diplomáciai bonyodalom, el kell kerülni a háborús provokációt. Később vissza is rendelték a flottát.

– Persze – mondja Klári –, várták, hogy ki győz, Kemal vagy a szultán.”³⁶

A beszélgetés érdekessége, hogy itt is az ismétlésen van a hangsúly, mint Annus és Bardichinov esetében, nincs új információ, sokkal inkább egy közös rítus ismétlődő elemeivé válnak ezek a mondatok. Valamint az is lényeges, hogy Papadakisz nem a személyes történetét mondja el, hanem olyan történelmi tényeket, melyekre nem volt ráhatása, és amelyekről képtelen volt megvédeni a családját. De ebben az ismétlődő beszélgetésben, vagy mondhatni, kikérdezésben, a felsorolt tények már nem a passzivitást és kiszolgáltatottságot elevenítik meg, hanem személyessé válnak. Klári és Papadakisz, éppúgy, mint Annus és Bardichinov vagy Szaddám, eltérítik ezeket a fogalmakat, és egy performatív aktussá alakítják, amelynek téje már nem a történelem személytelen sodrása, hanem két ember közötti személyes és élhető kapcsolat kialakítása a kiszolgáltatottság ellenére.

³⁶ Uo. 78–9.

Mindkét regényben azt figyelhetjük meg, hogy a világtörténelmi narratíva és a személyes élet összekeveredik, illetve a személyes kisajátítja magának a politikai jelentéseket. Ezzel egyrészt elmosódik a határ a kettő között: minden, ami politikai, személyessé válik, illetve fordítva. Másrészt viszont a passzivitás és az aktivitás egyidejű, paradox állítása is ebből következik. A regények olyan beszédmódot teremtenek meg, ahol egyszerre fejezik ki a perifériára sodródott emberek kiszolgáltatottságát, és ugyanakkor azt is, hogy ebben a kiszolgáltatottságban hogyan tudnak ők egy aktív és élhető teret teremteni.

The Precarious Lives of India's Others című tanulmányukban Ana Cristina Mendes és Lisa Lau éppen ezt a sajátos működést emelik ki: Roy regényében a prekariátus nemcsak a tehetetlenséget jelenti, hanem az adaptációs és kreatív képességek felerősödését is – bár felvetik a túlzás kérdését is. Ugyanakkor a szerzők azt a sajátos stratégiát is kiemelik, melynek során a szereplők vágyai és céljai nem redukálódnak arra, hogy az őket kiszorító társadalmi rend elismerje őket, hanem éppen ellenkezőleg, a renden kívülre néznek, és ott teremtenek kapcsolatokat.³⁷ A szerzőpáros egy másik tanulmányban politikai románcként értelmezi Roy regényét, mivel ezeknél a figuráknál a szerelem és a tágabb értelemben vett szeretet bármilyen megnyilvánulása politikai aktusként és határsértésként értelmeződik.³⁸

Összegzés

Arundhati Roy és Földes Jolán olyan szereplőket alkotnak, akiknek nem adatott meg az identitás biztonságának luxusa, valamint a fogalmak és szavak egyértelmű referencialitása. Éppen ezért minden egyes kapcsolatuk határsértés és minden egyes megszólalásuk visszaélés a társadalmi rend jelentéseivel. Roy egyik politikai esszéje kapcsán Dillet és Puri rámutatnak, hogy a hatalom ugyan önkényesen megnevezi az elnyomottat, azonban az elnyomott csoporton belül ettől még fennmaradnak a sajátos nevek, és ez a kettősség a nyelvi rendszer fluiditását teremti meg.³⁹ Tehát egy olyan közeg jön létre, ahol ugyan felbomlik az identitás, de sokkal kreatívabb és szabadabb kapcsolatok jöhetnek létre.

A felhőtlen boldogság minisztériuma és *A halászó macska uccája* világában a társadalmi rend számtalan embert szorít a perifériára, a szürke

³⁷ Mendes – Lau: *The Precarious Lives of India's Others*. 79. és 72–3.

³⁸ Lau – Mendes: *Romancing the Other*. 111.

³⁹ Dillet – Puri: i. m. 56.

zónába, ahol a passzivitás és a várakozás tapasztalatai dominálnak. Azonban e kirekesztő és kényszerítő mechanizmuson túl Roy és Földes azt is érzékelhetővé teszik, hogy a kirekesztett állapot nemcsak a társadalmi rend megtúrt melléknyúlványa, hanem egy olyan létállapot, ahol a személyes és a politikai elválaszthatatlanul összeér, és ahol az egyenrangúság elérhetővé válik.

Erre a nyitottságra egy olyan szubtilis nyelvi működés feltárásával akarom rámutatni, amely kiforgatja magából a világtörténelem nyelvét. Fontos, hogy ez a kiforgatás nem naiv, nincs olyan célja, hogy a periférián lévőket egy illuzórikus hatalmi ágenciába helyezze, mintha valóban lenne elegendő hatalmuk saját sorsuk és környezetük felett, mintha változtathatnának a történelem menetén, mintha a társadalmi ranglétrán akár csak egy pozíciót is ugorhatnának ezzel. A cél ugyanis ezekben az irodalmi művekben nem a képviselő és nem is az érdekérvényesítés, hanem a másokra való odafilyelés, ami az ágencia tapasztalatát is lehetővé teszi.

Szakirodalom

- ADAMI, Esterino: Place Is Text: Representing the Architecture of Landscape, the Human and Non-Human in Arundhati Roy's Prose. *Journal of World Languages*, 2022/3, 546–566.
- AGAMBEN, Giorgio: *Ami Auschwitzból marad*. (Ford. Darida Veronika.) Kijárat Kiadó, Budapest, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio: *A nyitott: Az állat és az ember*. (Ford. Darida Veronika.) Kijárat Kiadó, Budapest, 2024.
- AKTER, Sharifa – Islam, Subrina: Wrong Identities Trapped in a Wrong World: Critiquing the Process of Othering and Disabling in Arundhati Roy's The Ministry of Utmost Happiness. *International Journal of Research and Innovation in Social Science*, 2023/9, 185–194.
- BOLEMAN Lilla: Az emigráció „nembeli” jellege. Földes Jolán: *A halászó macska uccája* és Zilahy Lajos: *A lélek kialszik* című regényének magyarországi recepciója. *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*, 2011/1, 47–63. https://epa.oszk.hu/03400/03462/00001/pdf/EPA03462_tarsadalmi_2011_01_047-063.pdf – utolsó hozzáférés: 2025. 06. 10.
- DILLET, Benoit – Puri, Tara: *The Political Space of Art: The Dardenne Brothers, Arundhati Roy, Ai Weiwei and Burial*. Rowman & Littlefield, London, 2016.
- ERŐS Kinga: Emigránsok utcája. Földes Jolán: *A halászó macska uccája*. *Szépirodalmi Figyelő*, 2006/5., 91–95.

- FÖLDES Györgyi: Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiság (Földes Jolán és Agota Kristof). *Helikon Irodalom- és Kultúratudományi Szemle*, 2016/3, 445–455.
- FÖLDES Jolán: *A halászó macska uccája*. Atlantic Press Kiadó, Budapest, 2018.
- KOSELLECK, Reinhart: Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája. (Ford. Szabó Márton.) In: Uő: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Atlantisz, Budapest, 2003, 241–298.
- LAU, Lisa – Mendes, Ana Cristina: Romancing the Other: Arundhati Roy's The Ministry of Utmost Happiness. *The Journal of Commonwealth Literature*, 2022/1, 102–117.
- MENDES, Ana Cristina – Lau, Lisa: The Precarious Lives of India's Others: The Creativity of Precarity in Arundhati Roy's The Ministry of Utmost Happiness. *Journal of Postcolonial Writing*, 2020/1, 70–82.
- RIZWAN, Mustafa – Chaudhry, Zoya Jamil: Representation of 'The Other': Tracing the 'Otherized' Segments of Contemporary Indian Society in Arundhati Roy's the Ministry of Utmost Happiness. *South Asian Studies*, 2019/2, 489–504.
- ROY, Arundhati: *A felhőlen boldogság minisztériuma*. (Ford. Greskovits Endre.) Helikon, 2017.
- VALLASEK, Júlia: From Small Things to Big Symbols. Transgressability of Borders in Arundhati Roy's Works. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 2018/12, 161–174.
- ZOBAER, Sheikh: Religious Division and Otherness as Portrayed in Shame and The Ministry of Utmost Happiness. *Linguaculture*, 2021/2, 65–81.
- ZSADÁNYI Edit: A női szubjektivitás alakzatai Kaffka Margit, Ritoók Emma, Földes Jolán és Lesznai Anna műveiben. In: Uő: „Bazsali, rezeda meg kisasszonycipő” – Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben. Balassi Kiadó, Budapest, 2017, 16–63.
- ZSADÁNYI Edit: A prózai valóság prózája: szimultán narráció és interkulturalitás Jhumpa Lahiri *Beceneve Gogol* és Földes Jolán *A halászó macska uccája* című regényében. In: Uő: „Bazsali, rezeda meg kisasszonycipő” – Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben. Balassi Kiadó, Budapest, 2017, 85–113.

Szabó K. Attila

Attila Szabó K. (Odorheiu Secuiesc, 1997) este doctorand la Școala Doctorală Studii de Hungarologie a Universității Babeș-Bolyai. A obținut diploma de licență în limba și literatura maghiară la Facultatea de Litere, Universitatea Babeș-Bolyai (2019), apoi și-a continuat studiile de masterat în cadrul programului de studii

literare și culturale la Universitatea Eötvös Loránd. Tema sa de cercetare este: comunități non-identitare în literatură.

Attila Szabó K. (Odorheiu Secuiesc, 1997) is a PhD student at the Doctoral School of Hungarian Studies at Babeș-Bolyai University. He earned a BA in Hungarian language and literature (2019) at the Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University, then pursued his MA in Literary and cultural studies at Eötvös Loránd University. His research topic is: non-identity-based communities in literature.

Istoria universală ca experiență personală în operele lui Arundhati Roy și Jolán Földes

În studiul meu analizez romanele *Ministerul fericirii supreme* de Arundhati Roy și *Strada motanului pescar* de Jolán Földes, care, deși tematizează evenimente diferite din punct de vedere temporal și spațial, prezintă în mod similar comunități care nu se organizează în jurul unei identități anume, ci reușesc, dintr-o poziție marginalizată (emigrație sau excludere religioasă și sexuală), să creeze un mediu incluziv pornind dintr-o lipsă. În cadrul acestor medii, evidențiez acea tehnică lingvistică prin care personajele apropiază și reinterpretează performativ nume și concepte globale și istorice (de exemplu, Lenin și Saddam Hussein), asupra cărora nu au, de fapt, nicio influență. Personajele, prin urmare, transformă aceste evenimente globale într-un sens personal și local în propriul lor spațiu (și în cel al romanului), evenimente care, cel puțin parțial, contribuie la menținerea stării lor de excludere.

World History as Personal Experience in the Works of Arundhati Roy and Jolán Földes

In my study, I examine Arundhati Roy's *The Ministry of Utmost Happiness* and Jolán Földes's *The Street of the Fishing Cat*, two novels that depict events set in different temporal and spatial contexts, yet both portray communities that do not form around a single identity. Instead, they manage to create inclusive environments from positions of marginalization (such as emigration or religious and sexual exclusion), building community out of absence. Within these settings, I point to a linguistic technique through which characters appropriate and performatively reinterpret global and historical names and concepts (e.g., Lenin and Saddam Hussein) over which they have no actual influence. Thus, the characters transform these global events into personal and local meanings within their own spaces (and within the novel), even though such events at least partially sustain their marginalized condition.

Székely Máté

**A tudásszervezés lélektana:
A tudat poétikai David Foster Wallace
novellisztikájában**

[Today] supposedly everybody knows everything about what's really going on underneath all the semiotic codes and cultural conventions, and everybody supposedly knows what paradigms everybody is operating out of (...), since everything we do is now unprecedentedly conscious and informed.

Wallace: *Brief Interviews with Hideous Men*, 195.

Bevezető

Ha egy mondatban kellene összegeznünk David Foster Wallace és az irodalomelmélet kapcsolatát, akkor az valahogy így hangozna: az önreflexív szövegtechnikától a tudatmozgás pszichologizálása felé, az intellektualizáló feltárástól az affektív megértés irányában mozdul el. Másképpen megfogalmazva: munkássága metareferenciális poétikája kapcsán a metafikció, a metafiktív írásmód és létmód pszichológiájáról, illetve az interperszonális kapcsolhatóság érzékeny interrogációjáról beszélhetünk. A szerző életművének recepcióját tekintve mára már egészen uralkodóvá vált az az olvasat, amely az úgynevezett poszt-posztmodernizmus vagy metamodernizmus értelmezési keretében helyezi el az írások jelentőségét. Az új őszinteség, a posztirónia, az autenticitás és az affektivitás jelszavak kanonizálódásával párhuzamosan az 1996-os megjelenésű *Infinite Jest* (*Végtelen tréfa*, 2018) hatása és befogadása egy nehezen kimotozható, még kevésbé meghaladható kontextust teremtett az életmű irányvonalainak. Ennek eredményeképp, a Stefano Ercolino által találóan *maximalista regénynek* nevezett művészeti jelenséget¹ a kortárs „magaskultúrában” és az olvasás eseményszerűségében egyaránt tekinthetjük olyan fejleménynek, amely a posztmodernizmus

¹ Ercolino: *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. xi.

irodalomtörténeti korszakát követően a *meghaladhatóság* kérdését – amennyiben ragaszkodunk ehhez a szemponthoz – újból napirendre tűzi. Az említett regény és az azt övező – sajátos étoszt és pátoszt teremtő – figyelem tehát olyan árnyékot vet az azt megelőző és követő Wallace-írásokra, amelyek takarásában a konszenzuálistól eltérő meglátások (amelyek, mondjuk, nem kifejezetten a „valós társas világ” síkjára visszavezetett jelentésalkotás dimenzióit vizsgálják) könnyen kompromittálódnak.

Ennek fényében önellentmondásnak tűnhet, hogy a szerző novellisztikájának bemutatását felvezetendő, a szóban forgó nagyregény vonzaskörében, vagy kozmológiai fogalommal élve *tömegvonzásában* helyezzük el a diskurzust. (Ehhez mindjárt hozzá is tehetnénk, hogy a magyar recepció – lévén hogy egy-két lefordított esszén és novellán kívül a *Tréfa* az egyetlen magyarul és nyomtatásban is megjelent kötet a szerzőtől – értelemszerűen a regényre korlátozódik.)² Mindezzel ugyanis azt a kauzális logikával modellezhető értelmezést erősítjük, amely egy adott életművön belüli *opus* kijelölésével minden egyéb fejleményt, még az időben később bekövetkezőt is egyetlen konvergencia irányvonalában helyez el. Ezt még az a kikötés sem oldja fel maradéktalanul, mely szerint Wallace rövidprózái, az első és utolsó regényével egyetemben (*Broom of the System* 1987, *Pale King* 2011 – posztumusz), az *Infinite Jest*-tel kölcsönösen olvashatók egymás tükréként. Ez utóbbi pusztá szerkesztése, terjedelme és lélegzetvétele olyan kompozícióként jelentkezik, mely látszólag az életmű többi darabjával szemben is újraértelmezésre szólít. Ugyanakkor a szerző rövidebb elbeszéléseinek „önálló” tematizálása legalább annyi tanulságot ígér, mint a kultikus darab forgatása. Ami tehát mégis indokoltá teszi a regény vonzaskörének problematizálását, az a tudat szintjén és az elbeszélés-prózatechnikában egyaránt jelen lévő, a szerző munkásságát mélyen átható működésmód, amelyet talán *metareferencialitásnak* nevezhetünk.³ Tézisünk szerint Wallace poétikája – kisebb

² Ennek értelmében a regény hazai befogadása az eredeti megjelenés eseményszerűségére is reflektál, mintegy rituálisan is megismételve ezt a (jobbára) körülményes kontextualizálást igénylő összefüggérendszerrel. „Wallace töredékben maradt életművének legfontosabb darabja megjelenésekor irodalmi eseményszámba ment, s ennek az eseménynek a középpontjában nem valamiféle közéleti botrány vagy médiakampány állt, mint az évtizedet nyitó *Amerikai pszichó* (1991) vagy az azt záró *Javítások* (2001) esetében, hanem maga a *szöveg* megjelenése.” – Sári B.: *A csattanó margójára*. 125.

³ A fogalmat a Werner Wolf nevéhez fűződő intermedialitás-kutatás fogalomtárából kölcsönözöm. Vö. “It is a special, transmedial form of usually non-accidental self-reference produced by signs or sign configurations which are (felt to be) located on a logically higher level, a ‘meta-level’, within an artefact or performance; this self-reference, which can extend from this artefact to the entire system of the media, forms or implies a statement about an object-level,

túlzással – mindvégig a metareferencialitás létmódjának és esztétikájának ellentmondásosságában mozog, s a már sokat tárgyalt (posztmodern) írónia és őszinteség etikai distinkciója, kulturális és művészeti konfliktusa is erre a(z) (egyébként önmagát folyamatosan – nem feltétlenül hierarchikus értelemben – meghaladó) keretrendszerre épülve teljesebbé válik. Mindez nem jelenti, hogy az empatikus figyelméért és affektív érzékenységeért méltán dicséretet szerző etikai perspektíváját, megrázó és katartikus jeleneteit mintegy háttérbe szorít(h)a(t)nánk. A Wallace-életműbe való „belépés” lehetőségeinek számosságát csak részben tükrözi az a szerzteágazó tematika és diskurzus, mely mind ez ideig különféle blogbejegyzések, online diskussziók, tanulmánykötetek és elemzések formájában megjelent. Ennek megfelelően a metareferenciális érzékenység felfejtése csak egy, mindazonáltal igen beszédes és sokosztatú „modell” az író munkásságának megközelítéséhez.

Ebben a dolgozatban David Foster Wallace novellisztikájának főbb kapcsolódási pontjait vizsgáljuk, kiemelve a három rövidpróza-kötet (*Girl with Curious Hair* [A különös hajú lány], 1989, *Brief Interviews with Hideous Men* [Rövid interjúk hitvány férfakkal], 1999, *Oblivion: Stories* [Feledés: Történetek], 2004) néhány, általunk tematikai és poétikai szempontból is reprezentatívnak ítélt darabját. Gondolatmenetünk és elemzéseink elsősorban az írások metareferenciális jegyeire összpontosítanak, s noha ezt a szempontot a szerző írásművészetének egyik átfogó sajátosságként kezeljük, nem tekintünk el attól, hogy számos más interpretációs szempont/irányvonal és tematikus összefüggésrendszer mentén közelíthetünk az életmű rendkívül gazdag művészeti és szellemi rétegzettségéhez. Olvasatunkban többek között a *másodrendű megfigyelés*,⁴ illetve a *metadizájn*⁵ fogalmával közelítünk a szövegekben tükröződő tudat és a rendszerképzés lélektani, episztemológiai, strukturális és esztétikai kérdésköréhez. Emellett beszélünk az írások filozófiai, kommunikációt és medialitást érintő témáiról, a posztindusztriális társadalom és az elbeszélhetőség kapcsolatáról.

A fentiek értelmében elsősorban arra keressük a választ, hogy a metareferencialitás milyen lehetséges eszköztárát mozgósítják a tárgyalt elbeszélések. Hogyan viszik színre ezeket, és milyen viszonyban állnak az életművel? Mennyire van helyük és szerepük az intellektualizmustól az

namely on (aspects of) the medium/system referred to. Where metareference is properly understood, an at least minimal corresponding 'meta-awareness' is elicited in the recipient" – Wolf: *Metareference across media: theory and case studies*. 31.

⁴ Luhmann: *Deconstruction as Second-Order Observing*.

⁵ Sommer: „*Metadizájn*”. *A fogyasztói kultúra önreferenciájának „mitologikus” megközelítése*.

empátia irányában elmozduló figyelem poétikáiban? Egyáltalán tételezhető-e egyfajta szükségszerűen áthidalhatatlan és feloldhatatlan „ellentét” a metareferenciális lét- és ábrázolásmód, illetve a sebezhetőség felvállalása, az interszjektív találkozás (affektív) filozófiája és esztétikája között?

A Wallace-recepció és a metafikció diskurzusának látszólagos kiúttalansága

A metafikció szépirodalmi és elméleti hagyományából kiinduló metareferencialitás-elméletek más médiumokra is kiterjesztik az önreflexió és az autoreferencialitás hermeneutikai, kritikai, esztétikai, etikai és strukturális következményeit.⁶ A válasz arra, hogy miként kapcsolódik össze az önreflexió kérdéskörének átható jelenléte a Wallace-szövegek etikai és esztétikai hangoltságával, a tudat és az *ön-/én-tudatosság⁷ formai* (strukturális) és *pszichológiai* – egyéni és társadalmi szintű patológiájának – dialektikájában keresendő. Az önreflexív elbeszélés/szerkesztésmód és a lélektani komplexitásban értett tudat különböző minőségeket jelöl, viszont nem összeférhetetlen képezetek – Wallace-nál legalábbis termékeny kapcsolatot létesítenek, mind a tudásszervezés, mind pedig a társas viszonyok (ellehetetlenülésének) modellezésében. Ahol az interszjektivitás valamilyen epifániaszerű megvalósulása mégis megmutatkozik, lehetőséggé válik – ez Wallace programjában a kortárs viszonyaink között nem burkolt célként fogalmazódik meg –, ott az értelmezések többsége már mindjárt a metareferenciális tudatműködés kisiklását (és kategorikus tagadását) véli felfedezni. Ezt a megközelítést erősítik azok a meglátások, melyek Wallace leglátványosabb műveletére összpontosítanak, a magány rendszereinek önmagába záródó

⁶ Nem egészen előzmény nélkül, ugyanis – többek között – a *mise en abyme* intramedialis jelenségei, az intertextualitás-kutatások, illetve a Gérard Genette nevéhez fűződő *metalepszis* értelmezése kimerítően jelzik a metareferencialitás médiumokon átívelő érvényét.

⁷ Az *ön-* és az *én-tudatosság* fogalmak más-más jelenségekre alkalmazandók, ugyanakkor mégsem teljesen elválaszthatók, s ennyiben fokozatbeli különbséget is jelölnek. Az „*ön-tudatosság*” fogalmunkat a következőkben többnyire a(z) (szövegszintű vagy jelentésbeli auto- és metareferencialitás valamilyen formájára használatos) önreflexivitás szinonimájaként értjük, míg az „*én-tudatosság*” kifejezéssel már egy (sok esetben egy konkrét, énelbeszélői) szelfhez/ szubjektumhoz társítható önvonatkozást, a tudatosság rekurzív minőségét, speciális tudatmozgást és egy ehhez társuló pszichológiai hangoltságot/állapotot kívánunk jelezni. Ennek értelmében tehát az önreflexió és a technikai ön-tudatosság inkább strukturális és esztétikai kategória, míg az én-tudatosság egy szubjektumhoz kötött minőséget jelent. Ez utóbbi mondhatni minden esetben önreflexív/ön-tudatos, ellenben az önreflexió nem szükségszerűen fordul az én-tudatosság antropomorf minőségébe.

jelenségeinek leleplezésére, s így érveik alátámasztásának érdekében minden dinamikában egy-egy modern kori barlanghasonlat-szituáció etikai élel történő meghaladását azonosítják. (A barlanghasonlat-szituáció ez esetben az önvonatkozás és az ön-tudatosság útján „fényre hozott” „valóság” leleplező mozzanatát a kogníció és az erény összetévesztésében ragadja meg. E strukturálisan lineárisnak feltüntetett folyamat illuzórikusságát hirdető kritikák – köztük gyakran Wallace-é – viszont azért, hogy az egyéni autonómiára alapozott metaeszmélést egyértelműen az interszubbektivitás másikkaként tételezik, voltaképpen csak újratermelik a *hasonlat* kizáró és oppozíciót termelő retorikáját.)⁸ A képlet viszont nem ilyen egyszerű, még akkor sem, ha maga Wallace is alkalmanként vállaltan igyekezett hozzájárulni a szövegek metareferenciális megszerkesztettségének és az öncélú kritikai él (írónia, dekonstrukció, szövegközpontúság és tágabb kulturális beszédmódjaik/megfelelők) – egyébíránt jogos alapokra fektetett – elhiteltelenítéséhez. Többek közt ennek következtében vált jelentőségelteljes az az életművében megfigyelhető tranzíció, mely során a korábbi, inkább szövegközpontú, technikai alapon szerveződő – olykor expliciten is éntudatos jegyekkel operáló, önreferenciális irányú – írásmód a későbbiekben már szinte kizárólagosan valamilyen egyéni (ugyanakkor egyfajta „kollektív”) tudat leképezéseként érvényesül. Ezek a szétválasztások persze nem vezethetők maradéktalanul vissza egyik írására sem, ez alól talán egyedül a *Girl with Curious Hair* című kötet *Westward the Course of Empire Takes Its Way* című kvázi-kisregénye kivétel, amiben konkrétan a metafiktív (metafiktív formában megírt) kritikája, illetve az említett „őszinteség” írói programjának áttételes megjelenítése olvasható. A novelláskötetek szintjén ennek a folyamatnak az ellenkező pólusára helyezhető az *Oblivion: Stories* gyűjteményének *Good Old Neon* című darabja, ahol az elbeszélés és annak önreferenciális vonatkozásai már teljesen feloldódnak a mesélő pszichológiai szubjektum strukturált tudatműködésében, amit ugyanakkor a szöveg végén egy szerzői-elbeszélői autoritást megidéző metaleptikus hang mégis elbizonytalanít. E két „végpont” között, a középső pozícióba a *Brief Interviews with Hideous Men* kötet *Octet* című darabja helyezhető el, melyben a szerzői alak (szintén metaleptikus) színre lépése egyszerre teljesíti be az irodalomelméletben sokat hangoztatott metafiktív *önfelszámolás*

⁸ Ugyanakkor, miként arra Hans Blumenberg is rámutat, a „fény” és a „sötétség” dualitása nem ilyen nyilvánvalóan oppozíciós jellegű, s mi több, e kettős már Platónnál is a *παιδεία* folyamatának részét képezi. Vö. Blumenberg: *Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation*.

és a nem fikciós irodalom értelmében vett (tehát „valós”) *empatikus* szerző (Wallace) megidézését. Ez utóbbi azáltal történik, hogy az *önfeladás/-kiüresítés* révén próbál az olvasó *közelségébe* kerülni, mégpedig úgy, hogy szerepet cserél az olvasóval.⁹

Hogy ki milyen módon próbálja dekódolni a Wallace-szövegek hallatlanul kiterjedt komplexitását, attól is függ, mennyire veszi „készpénznek” az író saját nyilatkozatait, valamint a híres, *E Unibus Pluram* című, 1993-as megjelenésű esszéje¹⁰ köré szerveződő értelmezések konszenzusát.¹¹ Charles B. Harris érzékletesen mutat rá Wallace következetes „rosszhiszeműségére”, és Harold Bloom *félremagyarázás* (misprision) fogalmához fordul, minek értelmében a szerző a szépirodalmi előzmények (tehát a hagyomány) hatásától való szorongás következtében (anxiety of influence) defenzív diskurzusba bocsátkozik.¹² A Harris által tematizált apagyilkosság-effektus e szorongás felől nyer értelmet: a terjedelmes *Westward...* a nagy posztmodern (metafikciós) elődök – köztük John Barth – teljesítményével és poétikájával száll szembe.¹³ A mű vállalkozása viszont korántsem áll meg ennél a mozzanathnál, hiszen egy közbeékelte elbeszélés segítségével ellenpontozza és sikeresen felülmúlja az „elődök” spektrális jelenlétét. Ami

⁹ Holland: *Mediated Immediacy in Brief Interviews with Hideous Men*. 122.

¹⁰ Az esszében Wallace szoros kapcsolatot vél felfedezni a posztmodern metafikció kiüresedő gyakorlata és a korabeli tömegszórakoztatás, a televíziós műsorok (ön)ironikus beszédmódja között. A populáris kultúra „újabb”, ’80-as évekbeli „meta-érzékenységét” (meta-sensibility) Larry McCaffery, Wallace esszéjét tíz évvel megelőzve, már 1982-ben azonosítja. McCaffery: *The Metafictional Muse – The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*. 251–265.

¹¹ Adam Kelly a Wallace-studies második hullámát az egyes interjúi és az említett esszé hatása körül azonosítja. Kelly: *David Foster Wallace: The Death of the Author and the Birth of a Discipline*. 50.

¹² Harris: *The Anxiety of Influence: The John Barth/David Foster Wallace Connection*. 104. Ehhez lásd még Anthony Oliver Scott *The Panic of Influence* című írását. Jóllehet a bloomi tekinthetlyt meglehetősen csorbítja az az elhíresült és súlyos értelmezői deficitről árulkodó meglátás, miszerint az *Infinite Jest* „egyszerűen szörnyű” (*just awful*), a Harris-féle meglátásnak adnak hitelt azok a megközelítések, amelyek a metareferencia/metafikció mozgósításában felismerik az autentikáló (tehát nem *ab ovo* kritikai, cinikus és destruáló) funkciót és felfogás lehetőségét.

¹³ Nem egy mechanisztikus generációs harcra, a „nagy elődök leváltásának” elsőrendű szándékára gondolunk, hanem egy komplex és problematikus viszonyra adott válasz keresésének, egy újfajta attitűd és gondolkodásmód kimunkálásának törekvésére. Ennek értelmében nem „reakcióról”, hanem viszonyok és viszonyulások átalakításáról beszélhetünk. Míután a *Westward...* e törekvés kezdeményezőjeként az *Infinite Jest* egyik fontos előzményének számít, a hagyomány kérdése a nagyregényt is érinti. Jóllehet ez a meglátás a regény irodalmi és kulturális teljesítményének szempontjából irrelevánsnak bizonyulhat, az életmű kezdeti szakaszát, továbbá a szerző többi írását illetően releváns kérdéseket vet fel.

tovább bonyolítja Wallace viszonyulását, hogy az egyes interjúkban elhangzó utólagos álláspont elutasítja az említett mű és a benne megvalósított prózatechnika (az elviekben öncélú metafikció) gyakorlatát.¹⁴ Ez már csak azért is ellentmondásos állásfoglalás, mivel a későbbiekben az *Octet* a végletekig fokozza a metafiktiivéntudatosságot; továbbá a befejezetlen *The Pale King* című regényt is következetesen szövi át az ön-/éntudat problematikája.

Nem arról van szó, hogy az életmű teljesítményét és értelmezését egy olyan diskurzusba kívánnánk visszaírni, amellyel a szerző maga is mindvégig kardoskodott – bár kétségtelenül ugyanolyan naiv vállalkozás az általa kijelölt irányvonalon problémátlanul végigmenni. Ehelyett a metareferencialitás egy olyan értelmezését kínáljuk, amelyben nem szükségszerűen, és főleg nem egyszerű ellentmondásként válik szét a már-már patológikus hiperreflexió és az erre *megváltásként* kínált posztironikus „új” őszinteség és naivitás. Wallace ugyanakkor nem feltétlenül „prédikál vizet”,¹⁵ amikor képtelen a metafikciót maga mögött hagyni. Egyrészt a bloomi félremagyarázás az írói *image*-építés tudatos eszközeként is értelmezhető, ami a következetesség fenntartása érdekében alkalmasint tagadáshoz vezet, másfelől meg – és ez a jelen értelmezésünkhöz közelebb álló magyarázat – maga is igyekszik a metareferencialitás etikoesztétikai dialektikáját megőrizve egyfajta „tudatos homályba” menekíteni a metafikció egykori (nem kritika nélkül átörökített) *étoszát*.

A metafikcióról szóló kritikai beszéd sajátja, hogy általában eleve egy már meglévő elméleti és történeti konfliktus diskurzusába íródik; legtöbb teoretikusa egy már-már magától értetődő apologetizmussal vezeti fel az irodalmi stratégiát és látásmódot.¹⁶ Ennek következtében bárkinek, aki a metareferencialitást nem csak formaesztétikai és elméleti/filozófiai, illetve tudásszociológiai/kritikai vonatkozásában vizsgálja, hanem a különféle szépirodalmi felhasználásainak lehetséges etikai, attitűdbeli és kulturális vonatkozásait is számításba veszi, annak először akaratlanul is ezt a defenzív pozíciót kell magára öltenie. Ennek a diskurzusnak a kulcsa mégis valahol abban a felismerésben keresendő, hogy a metareferencialitás szerzteágazó jelenségét és

¹⁴ McCaffery: *An Expanded Interview with David Foster Wallace*. 21–52.

¹⁵ A kissé esetlen szólás apropóján érdemes megemlítenünk a szerző *This is Water* című, diplomaosztón elhangzott híres parabolikus esszéjét, amely jól szemlélteti az egyes szövegeiben visszaköszönő *tudatos szubjektumi* létmódot.

¹⁶ Lásd Robert Altertől kezdődően (*Partial Magic*, 1975) Linda Hutcheon (*Narcissistic narrative*, 1980) és Patricia Waugh (*Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, 1984) munkáján át egészen Andrea Macrae 2019-es írásáig (*Discourse Deixis in Metafiction*).

vizsgálatát a metafikció *performatív elrugaszkodottságából*¹⁷ (metadiszkurzív, elméleti, kritikai és akadémiai „magaslataiból”) és a populáris kultúrabeli *ki-árusításából* egyszerre szükséges „megváltani”. Páran Wallace ezen megváltásának közvetlen módon is hangot adtak; ilyen például Mary K. Holland, Lee Konstantinou, illetve Jaroslav Kušnír. Holland a megszólalás és a medialisáltság rétegeinek közvetítését emeli ki,¹⁸ Konstantinou a posztmodern formák „re-referencializálását”¹⁹ hangsúlyozza (motivated postmodernism, credulous metafiction),²⁰ Kušnír pedig a meta-metafikció valóságirányultságáról (meta-reality) beszél.²¹ A *Végtelen Tréfa* magyar recepciójában is találkozzunk hasonló megfigyeléssel, mely szerint az írásmód a szövegen belüli visszacsatolások rendszereként és az ehhez igazodó olvasói manőverezés értelmében vett hipertextualitás rekurzív jellege ellenére sem záródik magába: „[A regény] nagy erőfeszítések árán megfejthető, hipertextuális természete elviselhető. A jegyzetek ugyanis csak egy további szintig ágaznak el, és olvasásuk itt véget ér, nem vezetnek vissza az olvasót, hogy végtelen ciklusok fogságként keresse a nem létező befogadási stratégiát.”²²

Ezen fejlemények ismeretében azt is érdemes szem előtt tartani, hogy a metafikció (bár a kortárs mediális kölcsönhatások tekintetében a meta-referencialitás fogalom sokatmondóbb) újabb változatai nem csak az írói stratégiák elmozdulásában, a re-referencializálódásban és a „felelősségvállalás” (hol a Másik *mássága*, hol pedig a – hozzánk való – *hasonlósága* felé

¹⁷ A komplex rendszerek metadiszkurzív, önreflexív vonatkozásaihoz elég a „metafikció” mint fogalom eredetéhez fordulnunk: a metafikciós írás (amelyben „a fikció formái olyan anyagként szolgálnak, amelyekre további formák építhetők”) tematizálásakor William H. Gass az 1960-as évek második felében egy általánosabb érvényű, több diszciplinát érintő önvonatkozási paradigmáról beszél: „A matematikában és logikában metateóriák vannak, az etikának megvan a maga nyelvi fölöttese, mindenütt nyelveket találunk ki, hogy nyelvekről beszélgessenek, és a regényben sincs ez másként.” (“There are metatheorems in mathematics and logic, ethics has its linguistic oversoul, everywhere lingos to converse about lingos are being contrived, and the case is no different in the novel.”) Továbbá megjegyzi, hogy az ilyen önreflexivitásnak „előnye”, hogy kevés referenciát hordoz a való világgal való viszonyában. Gass: *Fiction and the Figures of Life*. 24–25. (fordítás tőlem, Sz. M.). (A magyar fordítással nem rendelkező szövegrészeket a továbbiakban jelöletlenül, saját fordításomban közlöm.)

¹⁸ Holland: *Mediated Immediacy in Brief Interviews with Hideous Men*.

¹⁹ Nem valamilyen vélt referenciális *hiánnyal*, hanem a referenciák *irányával* szemben értett referencializálásról beszélünk, amelyek az írás és olvasás egymást kiegészítő aktusában valósul meg.

²⁰ Konstantinou: *Four Faces of Postirony*. 149–156.

²¹ Kušnír: *From Descriptive to (Meta)-Metafictional: Form and Meaning in David Foster Wallace’s Short Fiction*. 324–328.

²² Beke – Szűts: *Vizuális kultúra és szórakoztatás*. 109.

történő *nyílás, hajlás, fordulás*) újabb horizontjai mentén²³ vizsgálandók: a metaérzékenység különböző szerepei, létmódjai és felhasználásai mellett, nem elhanyagolható a *befogadó saját receptivitása*. Ezt a befogadókészséget nemcsak az határozza meg, mennyire vagyunk fogékonyak a kor mediálisan kötött szemiozísára (bár a generációs különbségek kétségtelenül jelentősek), hanem az is, hogy mennyire reflektálunk a *kulturálissá váló technikai és mediális huzalozottság* tudatműködésre gyakorolt dinamikájára.

Hogyan közelíthetünk a metareferencialitás átfogó és nehezen szétszálazható kérdéséhez? Hogyan ragadható meg egy paradigma anélkül, hogy paranoid módon totalizáló képlette nagyítanánk? Jelen témánk vonatkozásában ez azért is égető kérdés, mert a metafikció működés módjának sajátja, hogy egy apróbb, a szöveg szintjén is azonosítható autoreferenciális elem (kommentár, metalepszis, szövegtükör, intertextuális allúzió stb.) is kihat az értelmezésre. Wallace hiperreflexív szubjektumai ezen totalizáció veszélyeit jelentik meg, míg a szerző a szövegeiben igyekszik a re-referencializálhatóság lehetőségeit hozzáférhetővé tenni.

A megfigyeltség szintjei – Luhmann rendszerelméleti modellje

Niklas Luhmann rendszerelméleti szociológiájában a *másodrendű megfigyelés* (second-order observation) fogalma kiemelt jelentőséggel bír. Noha a jelentésköre közel sem azonos a metareferencialitásával, legalábbis ami ez utóbbi tudatos művészi felhasználtságát, befogadói dekódolását, és nem utolsósorban e működésmód és hatásának *tudatosítását* (s e tudatosság önértékének elismerését) illeti, alapvetően hasonló tapasztalatból származnak. Luhmann elmondásában a hermeneutika cirkularitását, a hegeli dialektika és a peirce-i szemiotika hármasságát, a dekonstrukció (a továbbiakban „kimerültnek” bélyegzett) gyakorlatát igyekszik meghaladni azáltal, hogy a formákat különbségekként olvassa. A rendszerelmélet Luhmann gondolkodásának kedvező fejleményeinek számbavételével²⁴ a másodren-

²³ A re-referencializálás és az ún. felelősségvállalás különféle formái adott esetben ellenkező irányú elmozdulást is mutathatnak, amennyiben az előbbi egy jelentéskör egyfajta „szűkítéseként”, míg ez utóbbit éppen a vonatkozathatóság körének tágasabbá tételeként értjük. Másfelől pedig ugyanúgy kézenfekvő lehet az az érvelésmód, amely ennek a fordítottjában látja az etika tétjét, s ennyiben a jelentésszóródás „tágasságának” tarthatatlanná váló folyamata „ellenében” igyekszik szervezni a kultúrát.

²⁴ *Deconstruction as Second-Order Observing* című írásában Gregory Bateson, G. Spencer Brown, Heinz von Foerster, Gotthard Günther, majd pedig Humberto Maturana gondolatait hívja segítségül. – Luhmann: *Deconstruction as Second-Order Observing*. 767–769.

dű megfigyelés koncepciójában egy, a nyugati társadalmak tömegmédiája által táplált, viszonylag stabil modellt azonosít, melynek a dekonstrukcióhoz viszonyított előnye abban áll, hogy nem számolja fel a megfigyelő szituált-ságát.²⁵ Luhmann számára a *különbség* azonosítása formai szempontokat von be, vagyis keretező és határkijelölő (a szelekció szintén fontos fogalom számára) funkcióval rendelkezik. A különbség azonosításának következtében válhat valami egyáltalán megfigyelhetővé, ekképp különül el ez az operációs zóna a környezettől: „A környezethez való operatív hozzáférés hiánya a megismerés szükségszerű feltétele.”²⁶

Luhmannat követve elmondható, hogy egy önértelmező (a kritikát és a leírás igényét magára is kiterjesztő) rendszer autopoietikus rendszer²⁷ lévén az újabb és újabb differencia kijelölésének képességével nem önfelszámoláshoz vezet – a dekonstrukció modelljével ellentétben.²⁸ Szerinte a „világtársadalom” egyik meghatározó jelensége a másodrendű megfigyelés, amelynek működésmódját a társadalmaink és kultúráink szétszálazhatatlan – a posztmodernizmus óta evidenciaként kezelt – pluralizmusát²⁹ szervező és sze-

²⁵ “But were there any firm rules and any hope for results in the deconstruction business – that is, were there any framings that were not themselves deconstructable? (...) It seems that there is only *différence*.” – Uo. 766.

²⁶ “The lack of an operational access to the environment is a necessary condition for cognition.” – Uo. 774.

²⁷ „[Az] autopoietikus rendszereket úgy lehetne definiálni, mint rendszereket, amelyek mindent, amit egységként felhasználnak, maguk reprodukálnak abból, amit egységként felhasználnak; egységük éppen abban áll, hogy ez bekövetkezik.” A megértés és az önreferencia hagyományos felfogásainak kritikájához és az autopoietikus rendszerek elméletének luhmanni kibontásához lásd: Luhmann: *Rendszereket megértő rendszerek*. 299.

²⁸ Látni kell azonban azt az összefüggést is, amely felől nézve a luhmanni elképzelés alapvető hiányosságaira is fény derül. (A határok kijelölhetősége szempontjából érthető Luhmann dekonstrukciós eljárásoktól való tartózkodása; ugyanakkor – többek között – pont Wallace írásművészete, illetve a metareferencialitás dinamikus megvalósulása mutat rá a határok *porózusságát* feltáró – olykor éppen dekonstruktív – művelet szükségszerűségére.) Ehhez lásd Kelemen Pál érvelését a *hermeneutikai reflexió* (Hans-Georg Gadamer) és a Luhmannhoz közelebb álló *emancipatorikus reflexió* (Jürgen Habermas) szembenállásáról. – Kelemen: *Rendszer rendszernek rendszere* – Niklas Luhmann rendszer- és médiumelméletéről. 239–251.

²⁹ Bruno Latour mentén nevezhetjük *hiper-inkommensurabilitásnak*: „A posztmodernekkel teljessé válik a modern célkitűzésektől való elfordulás. Nem találtam elég ronda szavakat ennek az intellektuális mozgalomnak vagy inkább mozdulatlanságnak a jelölésére, amely mind az embereket, mind a nem embereket magukra hagyja.” – Latour: *Sohasem voltunk modernek*. 108.

lektáló tömegmédiát táplálja.³⁰ Hans-Georg Moeller (Gilles Deleuze és Jean Baudrillard konstruktivista ontológiai gondolkodásához visszavezetve) a másodrendű megfigyelést a következőképpen határozza meg: „E konstruktivista előfeltevés alapján különbséget lehet tenni az első kézből vagy közvetlenül megtapasztalt és ekképp konstruált valóság és a másodkézből vagy közvetve megtapasztalt, és így konstruált valóság között. Az ember másodrendű megfigyeléssel operál, amint nem közvetlenül figyel meg valamit, hanem úgy, miképp az valaki más által van megfigyelve. Ennek megfelelően Luhmann egyszerű meghatározása a másodrendű megfigyelésről a következő: „... annak érzékelése, amit mások mondanak vagy nem mondanak” (...) Amikor valaki a tévében nézi a híreket, vagy követ valakit a Facebookon vagy a Twitteren, pontosan ezt teszi: érzékeli, amit mások mondanak vagy nem mondanak.”³¹

A Luhmann és Moeller által kínált modell tovább finomítható, amennyiben figyelembe vesszük a – radikális konstruktivizmust is árnyaló – medialisztás technikai feltételeit, amit Wallace esetében hagyományosan – a nevezett esszéjéhez és a McCaffery-interjúra alapuló olvasata szerint – a metafikciós írásmód (epigonok által lejárattott), illetve a korabeli amerikai televíziózás ironikus ön-tudatosságához köthetünk. A megfigyelés (observation) kifejezés alatt nem kell közvetlenül valamilyen hatalomtechnikai módusra gondolnunk, legalábbis annyiban, amennyiben az analitikus és ráció vezérelte (absztraháló és kategorizáló) gondolkodást sem tekintjük inherensen annak. Ugyanakkor Wallace prózája rávilágít a másodrendű megfigyelés logikájának interiorizáló mozzanatára, melyben a *leírás általi kontroll a kényszeres önszervezés és önvizsgálat paranoid eljárásává válik*: a Másik medialisztásának folyamatos leleplezése az Én látszásnak való kitettségéből fakadó bizonytalanságának és készenléti állapotának elmaszkírozását eredményezi. Illetve a kitettség ellensúlyozásaként és a saját (látszásban, tünésben létesülő) identitás legitimálásaként a Másik redukciója kényszeres tevékenységként aktualizálódik. Az Én és az önkontroll olyannyira a

³⁰ Luhmann a modern társadalmat világtársadalomnak (world society) nevezi, majd nyomban fel is teszi a kérdést, hogy akkor mégis hogyan lehetséges, hogy nem beszélhetünk közös önértelmezésről (nincs globális autopoiesis). A problémát szerinte a tömegmédiát oldja fel, amely a világról alkotott képét elsőrendű megfigyelésként (first-order observation) „adja el”, miközben valamennyien másodrendű megfigyelőkké válunk. Luhmann: *Deconstruction as Second-Order Observing*. 775.

³¹ Moeller: *On second-order observation and genuine pretending: Coming to terms with society*. 30.

mások számára való látszás ökonómiájára éleződik ki, hogy a szubjektum a másodlagos megfigyelő hiányában tehetetlenné válik. A *Good Old Neon* című írás elbeszélője egy csoportos meditációs gyakorlat kontextusában a következőképpen vall: „Csak akkor voltam képes a tudatos jelenlétre és a rezzenéstelen ülésre, meg arra, hogy elviseljem azt a hihetetlenül nyughataatlan és borzalmas érzést, amikor közösen csináltuk az órán – vagyis, amikor volt kinek felvágnom vele.”³²

A megfigyeltség tudatában szocializálódó szubjektum introspekciója sem lehet teljes körű és autentikus, hiszen az énfeltárásban műveletesített reflexió folyamatosan a (strukturális) Másik megfigyelői státusza felé fordított selfet konstruál. Így az említett novella vallomástevője még a torz énkép és a manipulatív látszás szerint fenntartott perszóna őszinte indítékkal való leleplezésében sem tud magához, a helyzete kilátástalanságából való kilépés lehetőségéhez közelebb jutni. Az újabb és újabb mögöttes okok és szándékok feltárása, a látszólag egyre szélesebb perspektívák és horizontok megeremtése által kieszközölt diszkurzív szintlépések valójában nem képeznek „valódi” határátlépést. Az elbeszélői és tudati struktúrák közötti manőverezés és az ezzel járó vagy ennek alapját képező intellektus – amit gyakorta magának a szerzőnek is tulajdonítanak – mozgósítása folyamatosan a(z) egyaránt szellemi és társas értelemben vett) határon-lét tapasztalatát vizsgálja. Ez lévén a wallace-i szubjektumok habitusa, nem meglepő, hogy a demarkációs törekvések nem képesek akár relatíve is „szilárd” vagy ideig tartó állapotok (lelki, szellemi, társas stb.) és mozgásterek megélésére vagy kijelölésére.³³

A metanyelv ígérete viszont minimum kétirányú: egyszerre ígérhet (1) átjárást diszkurzusok (és így realitásképzetek, szimbolikus értelemben pedig ontológiai szintek) között, vagyis egy fölöttes, megfigyelői és leírói státuszt képező horizontot, ezzel biztosítva egy, az aktualitáshoz, hétköznapi realitásokhoz (és diegézishez) képesti, szubjektív hangoltságtól lehetőleg mentes szökésvonalat és perspektívát (bár itt a „nézőpont” fogalom máris szubjektumi kötöttséget jelez), illetve (2) az absztraháló mechanizmus révén a metadiszkurzust használó szubjektum számára saját körülményeitől való elidegenedést. Ez a fajta elidegenedés nem egyszerűen az egyén másoktól

³² “I could only sit and appear quiet and mindful and withstand the unbelievably restless and horrible feelings when all of us were doing it together in the class – meaning only when there were other people to make an impression on.” – Wallace: *Oblivion: Stories*. 159.

³³ Ennek kapcsán jelzésértékű, hogy a *Brief Interviews* kötetben háromszor olvashatunk „Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders” [Egy újabb példa bizonyos határok átteresztőképességére] címen jegyzett szöveget.

való (pszichikai, társas és morális) izolációját jelenti, hanem az Én és a Saját relatív azonosság-tudatának ellehetetlenülését, olyan állapotnélküliséget, amelyben a határátlépés s az ezzel járó átlényegülés vagy átváltozás lehetősége (katarzisa, eksztázisa vagy epifániája) a szubjektum kényszeres tudatműködése révén folyton semlegesítődik. Ebben a semlegesítő, érzéstelenítő (an-esztétikus)³⁴ folyamatban a tehetetlenségből fakadó kétségbeesés érzelmi kiélezettsége és, ezzel párhuzamosan, a rendszerszintűvé váló kétség tompító hatása – e látszólag egymást kizáró minőségek – váltják egymást. E két minőség toxikus elegye mindig előre tolakszik, valahányszor igyekszik a *Good Old Neon* énelbeszélője kilépni az elmecsapdából – mely szakítás voltaképpen azzal járna, hogy felismeri alapvető problémájának nem specifikus, sokakat érintő jellegét.

A kamasszá érés következményei – Wallace és közönsége

Az *Infinite Jest* magyar fordításának megjelenése alkalmából készült interjúban Wallace egyik jelentős kritikus, Anthony Oliver Scott a szerző (regényben is tükröződő) teniszszenvédélye kapcsán utal a bizonyos „önfeleltséget” igénylő játék/sport és a „rögeszmés agyalás”, a „megállás nélkül dolgozó elme” összeegyeztetésének nehézségére: „Jó teniszező volt, de több volt benne, mint amennyit végül elért, ennek pedig épp ez volt az oka: az intuitív játék idegen volt tőle, sosem engedte el magát a teniszben sem.”³⁵ Ezzel szemben a *Good Old Neon* vallomástevője éppen akkor képes a mások előtti teljesítményre, ha ez az aktus (véltetően a meditáció szellemiségéhez viszonyítva hibásan) a szemlélőknek címzett látványhoz kötött.

Az önreflexió általi bénultság, bizonytalansági állapot dinamikája és az ehhez társuló önvád, szélhámosság (fraudulencia) érzése az énelbeszélő számára a kamaszkorból bontakozik ki: „[M]indez [vagyis a gyermekkor felhőtlenége és a baseball szeretete] talán már tizenégy éves koromban szertefoszlott, és az átlagom miatti szorongásba csapott át, (...) annyira szorongtam attól, hogy elcseszem, hogy a meccsek előtt már az egyenruhám vasalása sem esett jól, mert túl sok időt adott a gondolkodásra, ahogy

³⁴ A Larry McCafferyvel készült interjújában Wallace többször is él az *anesthetic* etimológiájából adódó többjelentéssel. – McCaffery: *An Expanded Interview with David Foster Wallace*. 33.

³⁵ Köves: „Valami nagy, nagy pátoz” – A. O. Scott, a *The New York Times* újságírója David Foster Wallace-ról. 42–43. Vö. „További antagonisták a félelem, az öntudat és a fokozott felindultság – ezért ritkák a profi teniszben a törékeny pszichék” – írja Wallace a Roger Federerről szóló írásában. – Wallace: *Roger Federer mint vallási élmény*.

ott állok és azon parázok, hogy este jól kell teljesítenem, és már fel sem figyeltem a vasaló sercegő hangjára, és nem éreztem azt a gőzöléssel járó jellegzetes illatot.”³⁶

Ehhez kapcsolódóan alapvető fejlődéslelektani jelenségről is beszélhetünk: ennyiben a fokozott önreflexió és a kamaszkorral járó újabb kihívások/változások különböző megnyilvánulásait egy összefüggő tünetegyüttesként kezeljük.

Koncentráltabb formában hasonló problematika köszön vissza a korábbi, *Brief Interviews* kötet második, *Forever Overhead* című szövegében, melyben konkrétan a kamasszá érés élményével találkozunk. A második személyű elbeszélés a következőképpen indít: „Boldog születésnapot! Ez fontos alkalom, ez a tizenharmadik. Talán az első igazi nyilvános napod. A tizenharmadik születésnapod jó alkalom arra, hogy az emberek észrevegyék, fontos dolgok történnek veled.”³⁷ A narrátori beszédmódot, a szöveg (már-már közvetlen megszólaláshoz közelítő) retorikáját és az életkorra jellemző testi átalakulások részletezését a részvét és a közösségvállalás hatja át. A szerzőre jellemző hiperrealizmus még az enciklopédikus igényű leírások esetében is képes az intenzív jelenlét(élmény) megteremtésére. Főként azért, hogy a publikusan strandoló főhős közvetlen, atmoszférikus környezetét egyes érzéki behatások megelevenítésével, banálisnak tűnő részletek felnagyításával hozza testközelbe: „A medence másik végén van az ugrómedence és a magasugró lécz. Mögöttük található a SN CK BAR [sic!], a sötét zuhanyzók és öltözők betonbejárata fölé csavarozva sötét hangszórókból pedig rádiózene szól, gyatra bádoghangzású, egyhangú lárma.”³⁸

Ami a fentebb jelzett fejlődéslelektani vonatkozást illeti, a kamaszkori identitáskrizis és identitásképzés alapvető konfliktusosságából érdemes kiindulni: „Pszichológiai szempontból az identitásképzés folyamata egy időben alkalmaz megfigyelést és önmegfigyelést, amelyek a mentális működés minden szintjén zajlanak, és amelyek segítségével az egyén annak fényében ítéli meg magát, ahogyan mások ítélik meg őt saját magukhoz képest és az általuk használt mércék alapján; miközben mások róla szóló ítéleteit aszerint ítéli meg, hogy hozzájuk képest és a számára fontos

³⁶ Wallace: *Oblivion: Stories*. 156.

³⁷ Wallace: *Brief Interviews with Hideous Men*. 4.

³⁸ Uo. 5.

mércékkel mérve milyenek látja önmagát.”³⁹ Alapszituációját tekintve ez a rövidebb írás, a korábban említett szerző, John Barth egyik kultikus novellájának (*Lost in the Funhouse* [*Bolyongás az elvarázsolt kastélyban*]) fürdőzős jelenetével is összefüggésbe hozható. Az ifjú szülinapos számára az elbeszélés tétje az, hogy – egyfajta beavatási szertartás keretén belül – az ugródeszkaról, az ekőre szerveződő, emberek mozgó sorából álló mechanizmusnak megfelelően⁴⁰ és a habozó (ön)reflexió ellenében képes lesz-e elrugaskodni és alávetnie magát. Az írás erőteljes allegorikussága vitathatatlan, mégsem annyira az absztrakt folyamatok modellezhetőségének kérdésén van a hangsúly – bármennyire is fontosak legyenek is az ehhez hasonló technikai párhuzamok Wallace számára –, hanem azon, hogyan adódnak ezek a dinamizmusok a lélektanilag érintett szubjektum számára, illetve mennyiben közvetíthetők mások felé. A mechanikus ritmus, mellyel a fürdőzők az ugródeszka felé járulnak, reflektálatlan működésként foglalkoztatják a (rutinszerű ugrás művészetébe még beavatatlan) novella (és/vagy az egyfajta hasbeszélőként funkcionáló elbeszélő) alakját: „Figyelj, nem néz ki túl jól, ahogy csak úgy eltűnik az időben, mielőtt a csobbanást hallanád. Ahogy egy darab kő a kútban. De úgy hiszed, ő ezt nem így fogja fel. Ő egy olyan ritmus része, mely kizárja a gondolkodást. És most magad is részévé váltál. A ritmus szemlátomást vak, tudat nélküli. Mint a hangyák. Mint egy gépezet.

Rajtad áll, kell-e ezen agyalni. Végül is nem baj, ha valami ijesztő dolgot teszel gondolkodás nélkül, de nem akkor, ha maga a gondolkodás hiánya az ijesztő. Nem akkor, ha a gondolkodás hiányáról kiderül, hogy helytelen. (...)

A létra megtelt alattad. Mindenki egy halomban, néhány lépcsőfoknyi távolságra egymástól. A létrát egy tömör vonal táplálja, mely messze hátra nyúlik, majd az ugrótorony árnyékának sötétjébe kanyarodik. Az emberek keresztbe vetik a karjukat. A létrán lévő lábát nyomják a fokok, felfelé néznek. Ez a gépezet csak előre halad.”⁴¹

Az unalom (tettetett unalom!) ismételt jelzése, csakúgy, mint a *Good Old Neon* esetében, a konzumerizmus újabb korát átható szellemiségre

³⁹ Erik Eriksont idézi Cole – Cole: *Fejlődéslélektan*. 671–672. Továbbá, a lélektan tágabb diszciplinája felől nézve a szakértői elemzés olyan változatos jelenségeket és témákat azonosíthat még, mint az addikció, a depresszió, az öngyilkosság(i) (hajlam), a (nárcisztikus) személyiségzavar, a deperszonalizáció, a (szociális) szorongás különféle változatai, illetve az ezekhez kapcsolódó kényszerbetegségek, az „anhedónia” stb.

⁴⁰ „Megvan a saját ritmusa. Olyan, mint a lélegzés. Mint egy gépezet.” – Wallace: *Brief... 7*.

⁴¹ Uo. 10–11.

utal. Ennek értelmében az érzelmi bevonódottság, a lelkesedés vagy akár a bizonytalanság valamilyen jelzése egyfajta támadási, kiszolgáltatottsági felületet nyújt, továbbá a magasra helyezett ingerküszöb szerint hangolt identitásézménnyel szemben inadekvát magatartást sugall.⁴² Az unalom az öntudatlan gépezet (máshol pedig a meghaladottság illúziójában tobzódó kultúra) velejáráója, melynek viszonylatában a lelkes és válaszkora áhítózó reflexió – a mégoly fojtogató gondolati és pszichés működés hiperreflexiója is – a megértés, a kommunikálhatóság, az ezekért való következetes felelősségvállalás kérdése és a jelenlét lehetőségei felé való fordulást képvisel. „Sorban állsz. Nézz körül. Nézz úgy ki, mint aki unatkozik. (...) Szinte elképzelhetetlen, hogy tényleg mindenki ennyire unatkozzék.”⁴³

Címe felől nézve a novella a kötet (vagy az egész életmű egyik) kulcszövegeként is olvasható. A *Forever Overhead* (szó szerint fordítva *Mindig a magasban* vagy *Mindig fej felett* stb.) cím már a két tagjának hasonló hangzása révén is tükröző struktúrát jelezhet, de utalhat továbbá a kényszeres vagy éppen műveltesített (külső nézőpontra, másodrendű megfigyelői pozícióra törekvő) reflexió szimbolikus „színhelyére” is, mely a szöveg kontextusában, az ugródeszkrét tartó toronyszerkezet vonatkozásában a metaperspektíva metaforikus és modellszerű jelképévé válik. Az ebben az összefüggésben feltárt reflexivitás magyarázatul szolgálhat arra a megfigyelésre, amelyet – a wallace-i írásmód egyik követőjeként – Zadie Smith tesz a szerző munkáit átható etikával és az olvasóival/„rajongóival” kapcsolatban:

Wallace munkáit atmoszférikus egyformaság jellemzi. Alapvetően mindig ugyanazt a kérdést tette fel. *Hogyan ismerhetem fel, hogy mások is ugyanolyan valóságosak, mint én?* És a furcsa, kvázi-misztikus válasz is ugyanaz volt. *Lehet, hogy fel kell adnod az „én”-hez való ragaszkodásodat.* Nem úgy értem, hogy Wallace ezt a tanulságot „prédikálta” volna a műveiben; ha moralistáról beszélek, nem egy hitszónokra gondolok. Épp ellenkezőleg, ő egy olyan író volt, aki a saját szabályai szerint „sodorta magát veszélybe”, valós problémákként élte át őket, úgy az életben, mint

⁴² J. M. Coetzee az egyik esszéregényében (*Diary of a Bad Year*, 2007) hasonló megfigyeléseket tesz Friedrich Nietzsche unalommeghatározásából kiindulva (mely szerint csak az állatok képesek az unalomra): „Gyermekként úgy tűnik, akaratlanul is nietscheánus voltam. Meg voltam győződve arról, hogy a kortársaim körében elterjedt unalom a magasabb rendű természetük jele, hogy ez egy hallgatóságos ítéletet fejez ki arról, ami untatja őket, és ezért azt le kell nézni, mert nem elégíti ki jogos emberi szükségleteiket. Így amikor iskolatársaimat például a költészet untatta, arra a következtetésre jutottam, hogy a költészet deviáns, bűnös és mindenekelőtt éretlen.” – Coetzee: *Diary of a Bad Year*. 217.

⁴³ Wallace: *Brief...* 8.

az oldalakon. Éppen ezért gyanítom, hogy egy olyan író marad, aki mindenekelőtt a fiatalokat szólítja meg. A fiatalok azok, akik a legjobban érzik ezt a tőle ismert sürgető érzést, és akik hajlamosak az ezekhez hasonló egzisztenciális kérdéseket komolyan venni mint olyan kérdésfelvetéseket, melyek közvetlenül rájuk vonatkoznak. A küzdelem az egóval, a küzdelem az énnel, a küzdelem azért, hogy mások a valódi „masságukban” létezhesenek – ezek Wallace saját küzdelmének aspektusai voltak.⁴⁴

David Lipsky Wallace-ról írt memoárjában is hasonló észrevételekről olvashatunk, ahol az *Infinite Jest* szerzője a következőképpen fogalmaz: „Azt figyeltem meg a felolvasásokon, hogy a fiatal férfiak azok, akiket leginkább megindított, és akik a leglelkesebbnek tűnnek. Amit, azt hiszem, megérték – úgy hiszem, ez egy meglehetősen férfiaknak szóló könyv, és hogy kockáknak [nerdy]⁴⁵ való, ami a magányról szól.”⁴⁶ (Noha ez a meglátás megalapozottnak tekinthető, szerzőnk prózája alighanem számos olvasói rétegnek biztosít „belépési pontot”.) Wallace prózapoeztikájának azon sajátosságára, amelyet a szerző maga is az alapvetően a szlengből ismert – mára talán már kevésbé használt – *kocka* kifejezéssel illet, a későbbiekben részletesebben is kitérünk.

A hiper(reflektív)-realizmus ábrázolásmódja, a rekurzív önfeltárás és az egyes jelenségek analitikus kielemezése, valamint az enciklopédikus igényű és terjengős, nagyformátumú elbeszélés érthető módon kelthet visszatetszést egyes olvasókban. Sokat lehetne arról beszélni, hogy ez az összhatás miért és mennyiben érdemli a „kocka” jelzöt, mindenesetre beszédes a fogalom értelme szerint jelzett – egy vagy több specifikus tárgy/terület iránti – fokozott lelkesedés/megszállottság (ez esetünkben – többek között – a rendszerigény és az akkurátus kimondás kényszere), illetve a gyakran ezzel járó szociokulturális perifériálét.

A. O. Scott szerint a *Végtelen tréfa* monumentalitását részben éppen az adja, hogy e „rögeszmés agyalás” elolvasása önmagában is kihívásnak és teljesítménynek számít: „Azok számára, akik végigolvasták a könyvet (...), olyan eljutni az utolsó oldalra, mint meghódítani egy hegyesúcsot.”⁴⁷ Ennek értelmében a szöveg esetleges lerövidítésével elveszne a „meghódítással”

⁴⁴ Smith: *Brief Interviews with Hideous Men: The Difficult Gifts of David Foster Wallace*. 293.

⁴⁵ Smith az „übergeeky” kifejezéssel jellemzi. Uo. 286.

⁴⁶ Lipsky: *Although of Course You End Up Becoming Yourself*. 260. Lipsky az *Infinite Jest* megjelenését követően kíséri el a szerzőt egyik író-olvasó találkozójára. A kötet az ötnapos rendezvénysorozat alkalmával folytatott beszélgetéseiket dolgozza fel. Lipsky emlékezéseinek filmes adaptációja, a *The End of the Tour* 2015-ben jelent meg.

⁴⁷ Köves: i. m.

járó olvasói tapasztalat, a gondolat túltengésében tetten érhető speciális magány kifejezhetősége, mely magány a terjedelmes könyv olvasásához szükséges tartós izoláció állapotaival egészül ki. Ez a rudimentális meglátás azonban a „meghódítást” pusztán a lineáris fogyasztás „teljesítményében” méri, s nem számol azzal a sokirányú befogadásmóddal, amelyet a rövidebb elbeszélések – különösen többszöri olvasás során – lexikai, szintaktikai és retorikai gazdagságuk révén képesek nyújtani.

Csuhai István kritikájából kiderül, hogy a mű ugyanezen aspektusa a szépírói konvenciók felől nézve – arányérzék hiányában – akár el is marasztható, ám a szövegben kifejezett szabadságvágy ezt a „bölcészka-ri tornamutatványt” is ellensúlyozni látszik: „Régi iskola tanítványaként, valamilyen nyilván idejét múlt eszmény híveként azt is gondolom, az író-ság legelsősorban arányérzék, nemcsak a befoglalás, a megfogalmazás, a megírás, hanem a kihagyás, az önfegyelem és az elhallgatás mestersége is, és különösen isten mentsen az *okos* írótól, aki minden helyzetet, karaktert, mondatot és szót olyan réstelenül és azonmód a szánkba rág, mint Wallace.”⁴⁸ Kétségtelenül „okos” – és az „okoskodásból” poétikát konstruáló – szerzőről van szó, viszont nehéz elképzelni ezt az írásmódot a már-már védjegyül szolgáló terjengősség nélkül. Csuhai – feltételezhetően másfajta konvenciókhoz és poétikákhoz szokott olvasó lévén – elvétí a szövegek téjtjét, abban az esetben, ha pusztán az intellektust ismeri fel; ez utóbbi ugyanis csakis az átható és kiterjedt figyelem etikai imperatívuszának függvényében juthat érvényre.

Metadizájn és „másfajta azonosság”

Ami a wallace-i írásművészet működésmódját illeti, az úgynevezett „metadizájn” fogalom által nyújtott modell szintén mérvadó lehet, különösen a szórakoztatóipar, a fogyasztói társadalom és az ezek kulturális-mediális egyvelegét leképező wallace-i tudatműködés megjelenítésének vonatkozásában. Roy Sommer a metadizájn jelenségének jellemzésekor a Roland Barthes *Mitológiák* című írásában kínált mítoszfogalomra alapoz: „A metareferenciális termékdizájn formáit és funkcióit tárgyalva Barthes »kommunikációs rendszerként« vagy »üzenetként« értelmezett mítoszfogalma még mindig hasznos lehet, mivel ez »lehetővé teszi az ember számára, hogy a mítoszt ne úgy érzékelje, mint tárgyat, fogalmat vagy eszmét,

⁴⁸ Csuhai: *Aki ismeri a határait, annak nincsenek.*

hanem a jelentésadás egy módját, egy formát.«⁴⁹ A Wallace által használt „képfikció” fogalma (fiction of image, image-fiction) egészen közel kerül ehhez a mitikus jelentésadáshoz; a képfikcióval utalt szépirodalom tudatosítja a populáris kultúra és a televíziózás hatását, ezek fejleményeit a „valóság részeként” emeli referenciális hálózatába.⁵⁰

A metadizájn és a képfikció fogalmából kiindulva úgy is fogalmazhatnánk, hogy nem „maguk a dolgok”, hanem a köztük felismert és teremtett kapcsolat kontextusa és lehetősége kap kitüntetett figyelmet: a közvetíthe-tőség és a(z) (ezúttal informatikai értelmében vett) hipertextualitás biztosította átjárhatóság médium- és ön-tudatos világszerűsége. Ezzel áll szoros összefüggésben az egymástól látszólag távolra eső partikularitások közvetítésének és nagyobb keretbe ágyazásának rekurzív és fraktálszerűen hierarchiabontó stratégiája és az ezzel járó *sürgető* lelki hangoltság, mely leginkább az uralhatatlan vallomás- és reflektív totalitásiigényben fejeződik ki. Ezt az átfogó működésmódot és hangoltságot nevezzük a *metareferencialitás étoszának*, egy olyan átfogó „atmoszférikus” minőséget⁵¹ értve ez alatt, mely Wallace művészetében akadálymentesen ingázik a filozofikusan kimunkált és rekurzív dinamizmusban kiteljesedő formaesztétika és a pszichológiai bénultságba hajló, mégis hangsúlyosan etikai igényű „hisztérikus” vallomásosság és tudatmozgás között.

⁴⁹ Lásd még: „A »metadizájn« definiálhatjuk olyan stratégiaként, amely kapcsolatot létesít két tárgy között, illetve egy tárgy és tárgyak egy osztálya között (hasonlóan ahhoz, ahogyan az intertextuális kapcsolatban létrejön az összefüggés textus és pretextus vagy műfaj között). A metadizájn új szemantikus tereket hoz létre, és előkészíti a terepet a mítoszok számára, amelyek majd igencsak kívánatos (ezért gazdaságilag fontos), az eredeti tárgyhoz köthető tulajdonságokkal ruházzák fel az újonnan tervezett tárgyat. [E]gyfelől a tervezett tárgy tudatos önreferenciát tár elénk, másfelől az önhivatkozás nem csupán tárgyak közötti hasonlóságok létrehozását jelenti, hanem hozzájárulást a tárgyat körülvevő (barthes-i értelemben vett) önreflexív »mítoszhoz«, s végül a tervezett tárgy előhív egy (...) meta-tudatosságot a befogadóban (...)” – Sommer: „Metadizájn”. *A fogyasztói kultúra önreferenciájának „mitologikus” megközelítése*.

⁵⁰ „Wallace úgy határozza meg a képfikciót, mint a hatvanas évek posztmodern irodalom és a popkultúra közötti kapcsolatának további bonyolódását. Míg a korai posztmodern szerzők a populáris képekben referenciákat és szimbólumokat találtak, majd a hetvenes évekre a popkultúrához való fordulás a használatról az említésre változott, az új képfikció a popkultúra futóvendégeként érkező mítoszait úgy használja, mintha az maga a világ lenne, melyben a fikciót »realitásként« képzeljük el.” – Ádám: *A Végtelen Tréfa az amerikai metamodern prózairodalmának kontextusában*. 56.

⁵¹ Nevezhetnénk még olyan rekurrens hangoltságnak, „ismerős” hangvételi beszédpozíciónak, amely mintegy hipertextuálisan közvetít a különböző Wallace-művek és -tematikák, illetve azok ábrázolásmódja között.

Wallace írásművészetében a metareferencialitás „étosza” a tömegszórakoztatás popularizálódott formái, a korabeli Államokban egyre elterjedtebbé váló terápiás (pszichologizáló, önismereti) nyelv (kiforgatása), a metafikció prózatechnikai hagyománya és a hálózatiság/konnektivitás esztétikai és etikai minőségeiben kiteljesedő létmód között oszcillál. Ugyanakkor a Smith által hangsúlyozott azonosság/egyformaság (sameness) etikai és elbeszéléstechnikai vetületének síkján értelmezett *hang/megszólalás*mód tudatossága, és különösképpen e tudatosság emberiesítő/szubjektíváló tulajdonsága önmagában is értékelhető a metadizájn fogalom által is jelzett komplex közvetítés és értelemadás módjaként. A létmód és tudásszervezés ezen szétválaszthatatlansága teszi lehetővé a Wallace személyéhez és poétikájához társított (én)tudatosság (self-consciousness) kettősségét: hangja a maga következetességében szélsőségesen egyedi, működés módja viszont rendszerszintű, analitikus, és ennyiben – a maga monumentálisan akkurátus (a komplexitáselvet ostromló) módján mégis – átélhető, bejárható és *elsajátítható*. A Wallace-életműben tükröződő létmód ezen hozzáférhetősége tehát kissé paradox módon közvetít a *kifejezhetetlen belső*⁵² és e látszólagos, redukálhatatlan és radikális Máság szingularitásában tételezett magány mások magányával való *azonossága/egyformasága* között. Másképp fogalmazva, a lélektani hiperreflexió és a tudásszervezési/kommunikációs (rendszer)modell egységének lehetünk tanúi, különösen a következőkben kiemelt művekben.

A „látszás” médiumai

Rátérve a posztindusztriális piaci társadalom és üzleti/szórakoztatóipari világok ábrázolásának kérdésére, a következőkben egy rövidebb kitérével szemléltetjük a szórakoztatás és az irónia összefüggését. Ezt követően rátérünk a rendszerképzés és a tudatmozgás lélektani összefonódottságának tárgyalására.

A televíziós tudatipar és a különféle korabeli talkshow-k gyakorta eredeti címükön, valódi házigazdáik neveivel jelennek meg az egyes novel-lákban. A *Girl with Curious Hair* nyitóelbeszélése, a *Little Expressionless Animals*, illetve a *My Appearance* (beszédese) című novella egy-egy ilyen show mikroökonómiájának: egy vetélkedőnek (*Jeopardy!*) és a késő esti

⁵² A szolipszizmus kérdésköréhez kapcsolódóan Ludwig Wittgenstein „privát nyelv” gondolata is megemlítendő. Vö. Diamond: *Does Bismarck have a beetle in his box? The private language argument in the Tractatus*. 266.

David Letterman beszélgetős műsornak szentel figyelmet. Az első érdekessége, hogy az elbeszélésbe illesztett, a fő narratívát meg-megakasztó leszbikus szerelmi mellékszál egy adott ponton lehetséges magyarázatok és narratívák latolgatásává, majd ezek megvitatásává válik (arról, hogy a főszereplőnk, ha megkérdeznék, milyen úton-módon kezdett a nőkhöz vonzódni, milyen lehetetlen történettel állhatna elő). A történet hurokszerkezete végül a novella kezdetén sugallt őstraumáról lebbenti fel a fátylat. A *My Appearance* már a címében is jelzi a fentebb részletezett patológus identitástechnika nárcisztikus kérdéskörét, viszont a Wallace-esszében meghirdetett televíziózás iróniafetisizmusába csatolja vissza: egy feltörekvő színésznőt, Edilynt a neveltségessé válástól féltve férje és közös férfi barátjuk igyekszik felkészíteni a cinikus, nőgyűlölő és mesterkéltan ironikus beszédmódban tetszelgő Letterman műsorára,⁵³ ahol meghívottként van jelen. Az önleplező, a saját tekintélyét látszólag humorosan aláásó beszédmód mögé rejtett manipulatív hatalomgyakorlás⁵⁴ (pontosabban az előző tapasztalatok alapján ezzel vádolt Letterman) és a jóhiszeműen őszinte autentikusságra törekvő Edilyn beszélgetése – ez utóbbi megítélése szerint – jól alakul. A műsoridő alatt, a beszélgetés egy pontjáig Edilyn a fülébe illesztett adóvevőn keresztül kvázi metaszólamként (a másod- vagy inkább többrendű megfigyelés közvetítőiként) hallgatja a férje, Rudy és Ron tanácsait. Az elbeszélést végig belengi a paranoia kísérteties jelenléte: az őszinteség és az ironikus manipuláció elmosódó határait övező konfliktus a show-t követően Edilyn elégedettsége ellenére sem szűnik meg: a férjét kénytelen arról győzködni, hogy a műsoridő alatt tanúsított őszinteségét nem csak megjátszotta. E felállásban Lettermannal szemben a saját férje lesz az, aki egész idő alatt nyomasztotta (talán legbelül kasztrációs fenyegetésként élve meg Edilyn sikerét), s akivel – az esetet követően – már nem képes megértetni magát.⁵⁵

⁵³ “My husband, whose name is better known inside the entertainment industry than out of it, was anxious: he knew and feared Letterman; he claimed to know for a fact that Letterman loved to savage female guests, that he was a misogynist.” “»Edilyn,« he said, »meanness is not the issue. The issue is *ridiculousness*. The bastard feeds off ridiculousness (...) The whole show feeds on it; it swells and grows when things get absurd.«” – Wallace: *Girl with Curious Hair*. 139., 143.

⁵⁴ “[H]e likes to make himself look ridiculous as much as he does the guests.” “It’s the way the audience can tell he *chooses* to ridicule himself that exempts the clever bastard from real ridicule.” – Uo. 143., 144.

⁵⁵ Hasonló tematikába illeszthetők az *Oblivion* kötetből a *Mister Squishy* és a *The Suffering Channel* novellák, amelyek részletesebb tárgyalására most nem térünk ki.

A konstrukcionizmus tanulságait színre vivő metafikciós írásgyakorlatok a valóságainkat övező illuzórikus rendszerek következetes lebontásában tűntek ki, ugyanakkor – ezzel párhuzamosan – a metadiskurzivitás felerősítésével újakat állítottak fel. A rendszerező és intellektüel szubjektum a mediális áttételek tudatában nemcsak a látszás képességét ölti magára, hanem sokkalta őszintébb érdeklődési körök mentén a szimuláció gyakorlataiban is jártassá válik: a komplexitáshoz és annak *dekódolásához* való hozzáférés „tehetsége” a komplexitás (performatív) *megteremtésében* is érdekeltiséget mutat. Ennek kapcsán emelhetjük ki az *Brief Interviews* olyan darabjait, mint a *Datum Centurio*, az *Octet*, az *Adult World* novellapáros, illetve a(z) (szolipszista) önreflexió és nárcizmus szempontjából jelentős *Tri-Stan: I Sold Sisse Nar to Ecko* című írás. A *Datum Centurio* egy távoli jövőbe helyezett (borgesi)⁵⁶ szótár egyik szócikkét (*date* mint ’randevű’ vagy ’udvarlás’) tartalmazza. Az önmagára irányuló patológikus tudat (éntudatosság) egy újabb áldozatával találkozunk az *Adult World I* és *Adult World II* című novellákban, ahol a házastársi szexualitás diszfunkciónak paranoid (és nem meglepő módon tévúton járó) túlgondolásáról olvashatunk. A rendszerképző absztrakció a történet második részében jelentkezik, ahol is elbeszélés helyett egy erőteljesen formalizált, vázlatszerű, szándékos kihagyásokkal élő, mégis analitikus igényességgel strukturált dramaturgiai kvázi-forgatókönyvvel szembesülünk.⁵⁷ A *Tri-Stan* szintén egy jövőbe projektált (a *Mister Squishy*hez hasonlóan nagyvállalati, gazdasági) szituációt ábrázol, melyben Trisztán és Izolda történetének egy szimulált, futurisztikus, klaszszicizáló pátoszosságú nyelven megformált újramondását olvashatjuk.

A megfigyeltség tagadása is visszairódik a látszásban fixált tudat és én-kép vágyvezéreltségében. A rendszer általi kontroll (rendszerek megfigyelése és kialakítása) kényszerét a hatalomgyakorlasként lelepleződő öncélú szexualitás egészíti ki. A *Brief Interviews with Hideous Men* című kötet ciklusként szerveződik: a tematikusan szorosan nem összefüggő, egyedi címmel ellátott novellákat négyzetráccsal számozott pseudo-interjúk sorozatai szakítják meg, melyben a fentebb leírt tudatműködésbe zárt férfiak

⁵⁶ “As it was with Borges, a dictionary was, for Wallace, a universe: every etymological root, every usage note, every obsolete meaning was of interest to him.” – Smith: i. m. 285.

⁵⁷ Példaként tetszőlegesen a következő részletet választottuk: „3c. Nearly home, J. finds herself weeping for F.L. & F.L.’s dwnldng image instead of for self. Weeps for hsbnd, ‘... how *lonely* his secrets must make him’ [p.o.v.?]. Notes this & speculates on significance of ‘weeping for’ [= ‘on behalf of’?] men. Bgning (3c), J.’s thoughts & splations evince new sophistication/comprehension/maturity. Pulls into home’s driveway feeling ‘(...) queerly exultant.’” – Wallace: *Brief Interviews with Hideous Men*. 158–159.

párbeszédként álcázott, szolipszista monológjaival találkozunk.⁵⁸ A szimulációs rendszerképzés és szexuális kizsákmányolás mintapéldájaként említhetjük a *B.I. #59* jelzésű (a műben megidézett amerikai televíziós sorozat mentén „Bewitched”-ként emlegetett) írást, amelyben a megszólaló arról számol be, hogy gyerekként – az említett sorozat egyik varázslatos, időt megállító epizódjának hatására – miként engedte szabadjára képzelőerejét: „...lennyűgözött ez a nagy hatalom, amely képes volt kimerevíteni a műsor idejét, és az összes többi szemtanút [ti. a sorozatban] fagyottá és tudatlanná tenni (...) Évekkel később, mint sok serdülő fiú, elkezdtem maszturbálni, és közben saját magam alkotta erotikus fantáziákat hoztam létre a képzeletemben. (...) Gyenge (...) kamasz voltam (...), félénk alkatú, kevés önbizalommal és társas érintkezéssel azokban az években. Nem csoda, hogy e hiányosságaimat erotikus fantáziákban igyekeztem kompenzálni, amelyekben természetfeletti hatalommal rendelkezem az általam kiválasztott nők felett e képzelgéseimben.”⁵⁹

E fantáziák hatalmi élményét az adja, hogy a mesélő a képzeletben „lefagyasztott” világban „büntetlenül”, mások tudta nélkül, ámbár groteszk módon mégis mások jelenlétében követheti el a – konszenzualitás kérdését illetően nem tisztázott – nemi aktust. A rendszerképzés „aktusa” ott válik különösen érdekessé, amikor az idő megfagyasztását szimuláló gesztust a gyerekkorára visszaemlékező elbeszélő ökológiai és kozmológiai következetességgel fokozatosan kiterjeszti az Államok egészére, majd a bolygóra, a Naprendszerre, végül az egész univerzumra.⁶⁰ A rendszerképzés totalizáló igénye a másodrendű megfigyelés modelljét a saját működésmódjába inkorporálja: az ember által megragadható univerzum különféle léptékeit és nagyságrendjeit az én-tudatosság és a metadiszkurzivitás *szintlépő* logikájához teszi hasonlatossá. A mindig egyfelé hátrébb lépés dinamikája, az

⁵⁸ Ezekben a szövegekben voltaképpen csak „válaszokkal”, monológokkal találkozunk; a kérdező megszólalását, pontosabban annak hiányát jelző *Q* betű funkciója jóformán csak az, hogy egyfajta hatásszüneteket iktat a beszédalanyok szólamába, továbbá emlékeztet a mégoly erős retorizáltsággal és intellektüel komplexitással tálalt fejtegetések öncélúságára.

⁵⁹ “...my fascinations were attached to this great power to freeze the time of the program in its tracks, and to render all the other witnesses frozen and oblivious (...) Years later, I began, like many adolescent boys, to masturbate, creating erotic fantasies of my own construction in my imagination as I did so. I was a weak (...) adolescent (...) of nervous constitution and little confidence or social outgoingness in those years. It is little wonder that I sought compensation for these weaknesses in erotic fantasies in which I possessed supernatural powers over the women of my choosing in these fantasies.” – Uo. 181.

⁶⁰ Uo. 189–191.

egyre nagyobb tágasságok keretbe foglalása és a kényszeres rekurzivitás a szexuális (hatalmi deficitre épülő) frusztráltsággal kerül összefüggésbe.

A „Bewitched”-ben megjelenő fogyasztás élvezeteg hatalomgyakorlása a luhmanni másodrendű megfigyelés elvét úgy forgatja ki, hogy a főhős a láthatóság és láthatatlanság paradox szimultaneitásában kívánja magát pozicionálni. Az elbeszélés (pontosabban „interjú”) visszaemlékezése szerint a beszélő leggyakrabban az állami testedző létesítmény egyik padján folytatta erotikus képzelgéseit,⁶¹ ahová rendszerint az anyját kísérte el, tudományos könyvei társaságában. A *Good Old Neon* meditációs-kurzus-szituációjához hasonlóan látszólag tehát itt is a *láthatóság* által konstruált hatalomképzet logikája uralkodik, hiszen a „férfi fantázia” szerinti szexuális aktus képzeletbeli végrehajtása csak annyiban lehet motivált a fiú számára, amennyiben a téridőt mozdulatlaná tevő hatalmát az állami testedző létesítmény valamennyi résztvevője igazolja jelenlétével. A másodrendű megfigyelés itt biztosított kíváncsága (mely szerint a hatalom annyiban kívánatos, amennyiben annak effektusát mások tanúsíthatják) ugyanakkor illuzórikus, legalábbis lebegtetett, hiszen a hatalom gyakorlata ugyan elviekben (még ha csak képzeletben is, de) látható, mégsem érzékelhető – továbbá, az ily módon biztosított „élvezet” még csak nem is a szexuális aktusban, hanem az ezt lehetővé tevő körülményekben azonosítható.⁶²

A fiú hatalma „érvényben van”, ellenben rejtett, s így nem számonkérhető. Ugyanakkor e hatalom (a képzelgés tényén túl) annyiban nem is „valós”, hogy noha „nyílt”, *látható*, de nem tetten érhető, s így végső soron, mivel nem elszámolható, mintegy tét nélküli. A vágy öncélúságát jelzi, hogy ezen tét nélküliség fel nem ismerése végső soron a hatalomgyakorlás potencialitását és érvényét semmisíti meg. Ennek megfelelően az egyre táguló horizontokkal operáló, generatív és totalizáló világgalkotás aktusa voltaképpen nem a szó termékeny értelmében vett „világteremtést” szolgálja, mint inkább a valódi alkotás (rendszerképzés vagy fiktív világteremtés) és kapcsolatiság/erotika lehetőségének felszámolását jelenti. A világteremtés itt az Én totalizálásából indul ki: a valóság kozmológiai léptékű megdermesztése kizár minden másságot a folyamatból. A perspektíva és lépték nagyságrendek

⁶¹ “But in my masturbation fantasy, the supernatural power of my gaze would rattle the chosen woman’s attention, and she would look up from her piece of exercise equipment, gazing around the facility for the source of the irresistible erotic power which had penetrated her consciousness, finally her gaze locating me in my corner across the activity-filled room” – Uo. 183.

⁶² “...a masturbation fantasy which was, as any onlooker can easily be able to tell, a fantasy much more of power than merely of copulation.” – Uo. 185.

váltásával történő kitágítása és növelése – fordítottan arányos módon – a „valódi” (konnektivitáson és behatáson alapuló) *cselekvés* ellehetetlenüléséhez, izolációhoz és szolipszizmushoz vezet.

Hasonló lélektani struktúrák és filozofikus (jóllehet néhol „toxikusan maskulin”) hangvételben előtérbe kerülő ellentmondások térnek vissza különféle variációkban a *Brief Interviews with Hideous Men* című kötet többi, ugyanazon címen jegyzett, mikrociklusokba tömörített interjúrészeiben. Az interjúk feminista olvasatának lehetőségét az azonos címen John Krasinski rendezésében megjelent 2009-es filmes adaptáció még szemléletesebben és artikuláltabban kínálja fel. Az ezekben a monológokban bemutatott „férfi logikában” analitikus következetességgel racionalizáló, rendszerszintű hatalomgyakorlás operál, amely pont e gépies műveletesítés révén leplezi és teszi hihetővé a – többnyire még maga előtt is rejtett – manipulatív szándékot.⁶³

A szintlépés irányai

A metareferencialitás esztétikájának – a metadizájnban is előtérbe kerülő kapcsolatiság mellett – egyik kulcsfontosságú összetevője a rész-egész viszonyrendszer megfordíthatóságának hatásmechanizmusa. Ez a mozzanat azonosítható például – miként azt többen is megfigyelték⁶⁴ – az elbeszélésben megjelenő metalepszis esetében, de a fraktálok rekurzív dinamikájában is, melynek képi, strukturális és mozgalmalms átalakulást (vagy éppen stagnálást) jelző működését maga Wallace is előszeretettel szövi elbeszéléseibe: „Mi van akkor, ha nem is telt el idő mindeközben? Az igazság az, hogy ezt már hallottad. Hogy hogyan is kell ezt elképzeln. Hogy ez biztosít teret a

⁶³ N. Katherine Hayles a *Végtelen Tréfáról* írt cikkében egy formális rendszer esettanulmányával példázza a komplexitásból fakadó ideológiagyártást és -újratermelést eredményező „toxikus” működésmódot. Az ilyen hatalomgyakorlást „kondicionált hatalomnak” nevezi: “Ostman calls the end result of the harvesting, filtering, and evaluation processes »conditionalized knowledge,« after John Kenneth Galbraith's »conditionalized power,« that is, power intimately connected with the ideological structures that produce people as social and cultural subjects. According to Galbraith, conditionalized power has greater social force than power based on coercion or reward, because conditionalized power works below the level of consciousness as part of the subject's world view.” – Hayles: *The Illusion of Autonomy and the Fact of Recursivity: Virtual Ecologies, Entertainment, and „Infinite Jest”*. 680.

⁶⁴ A Narratívák sorozat 6. darabjában, a *Narratív beágyazás és reflexivitás* tanulmányaiban visszatérő megfigyelés. Vö. például Brian McHale írását, mely – a minden bizonnyal Wallace által is forgatott – Douglas Hofstadter munkájából idéz: „Az Összekuszált Hierarchia akkor lép fel, ha egy tisztán hierarchikusnak hitt rendszer meglepetésünkre a hierarchiát megsértő módon visszahurkolódik.” – McHale: *Kínai-doboz világok*. 192.

benned lévő univerzumoknak, a beláthatatlanul számos kapcsolódási pontból és a különféle hangok szimfóniájából szőtt fraktálok végtelenbe hajló sokaságának, az örökkévalóságnak, mit más lélek nem láthat.”⁶⁵

Nem nehéz tehát belátni azt a szédítő strukturális dinamizmust, melyben a „Bewitched” vonatkozásában is tárgyalt „szintlépő” rendszerműködés voltaképpen a szintek felbontásával, vagy legalábbis hierarchiájuk megfordításával jár együtt. Wallace írásai gyakorta jelzik a metaszintekkel járó tágasság és a szintlépő perspektívák mint (ábrázoló és tudásszervező) hatalomtechnikák „korruptáló” erejét. Kritikáiban a szintlépésekkel járó tágasság pusztá látvány, öncélú és vágyvezérelt spektakulum marad, melyben a komplexitás ígézetét az üres rekurzív visszacsatolás terméketlen kényszerdinamikája váltja. Az ilyen kiüresítő, pusztán képi szintlépés csupán egy élmény, illetve annak hazugsága marad, hiszen nem társul hozzá lényegi és következményekkel (többek között felelősségvállalással, közösségiség- és autentikus affektusokkal stb.) járó átlényegülés – metamorfózis.

A szintlépés mint a megértés és mint a belátás figurája, a tudat valóban transzformatív és esztétikai tapasztalata szerint az epifánia (mint egyfajta metalepszis) és az ezzel járó ekstázis (mint *önkívület* és *elragadtatottság*) eseményszerűségével rokon jelenségekhez társítható. A szintlépés „igézete” tehát annyiban lehet megalapozott, amennyiben egyrészt egy ténylegesen jelen lévő komplexitást, *mélystruktúrát* tár fel és modellez, illetve amennyiben az ezzel járó feltárás és ábrázolás esztétikai tapasztalata valóban katartikus és transzformatív tud lenni – szemben az önisméltó, referenciá-lisan deszubjektíváló formaesztétikával és tudatműködéssel. A pusztá forma annyiban mégis megalapozott lehet, hogy az egyre táguló perspektívában a „valóságsszintek” konstruált és mélyen antropomorf volta lelepleződik, megteremtve annak a lehetőségét, hogy a szemlélő legalább ideiglenesen megfontolja és figyelembe vegye az antropomorf világlátás és az emberi „realitások” relatív „kicsinyességét”.⁶⁶ De az ilyesfajta ontológiai gyanú és

⁶⁵ Wallace: *Oblivion: Stories*. 179.

⁶⁶ A konstruktivizmus mint az emberi „realitás”-szintek ilyesfajta leleplezésére (ez lenne a posztmodern metafikció elsődleges művelete) a *Brief Interviews with Hideous Men* szofisztikáltan hímsovén férfialakjai is képesek, viszont az etikai és attitűdbeli átalakulás hogyanjához, szükségszerűségének felismeréséhez nem jutnak el. A konstruktivizmus viszont nem csak az referencializáló, az üres jelölők játékaként képzelt realitások és a decentralizáló gondolkodás szerint elhíresült posztmodern logika szerint képzelhető el. A poszthumanista gondolkodás és az *objektumorientált ontológia* (OOO) képviselői, köztük Timothy Morton a realitásszintek (nagyobb perspektíva megnyitásának céljával történő) leleplezésével egy másfajta (metareferenciálisnak nevezhető) viszony lehetőségét fogalmazza meg az úgynevezett *hiperobjektumok* létének tudatosításával: “Hyperobjects are not just collections, systems, or

episztemológiai bizonytalanság könnyen kommodifikálható képpé válva a (*megértés helyét átvevő*) *megismerés* pusztán technikai dinamizmusának szintjén marad: nem jut el arra a belátásra, hogy a megismerés különböző léptékváltásai nem egészülnek ki morális/etikai, tehát közösségi/társadalmi valóságba való visszairódást célzó attitűdbeli léptékváltással, átlényegüléssel. Ezen attitűd konstitutív hiányát – mely Wallace hiperreflektív szereplői esetében ismert állapot, s melyből ugyan szabadulni kívánnak, de segítség hiányában eszköztelennek bizonyulnak – a „Bewitched” szubjektuma az önkontroll illúzióját biztosító hatalmi önműködés szabadjárá engedésével pótolja.

Ez a fajta – függőséget kiváltó – helyettesítés tipikusnak nevezhető a Wallace-szövegek számos szubjektumának esetében, viszont nem szükségszerűen konstitutív működésmód a metareferenciális formaesztétika esetében, a metareferenciális létmód és világlátás tartalmi, filozófiai és társas vonatkozásaiban.

A Wallace nevével is fémjelzett poszt-posztmodernizmus ezen felismeréséből tehát nem az kellene hogy következzen, hogy az ön-tudatosság (én-tudatosságba forduló) zsákutcáinak felmutatásával a gondolkodásnak és művészeti felelősségvállalásnak „már más dolga sincs”, mint kiszakadni a metareferenciális esztétika és jelhasználat problematikáiból, arra hivatkozva, hogy bebizonyosodott az elidegenítő, aferencializáló vagy öncélú jellege, vagy hogy nem az éppen aktuális, globális szellemi és kulturális valutaként forgatott társadalmi kérdésekre és válságokra összpontosít. Érdemes szem előtt tartani, hogy a metareferencialitás itt bíralt formái nem a puszta esztétikum eredményei, hanem eleve kommunikációs, kulturális és technikai – s ennyiben történeti – részösszefüggéséből következnek. Vagyis a metareferencialitás *képe*, közvetlen (könnyen befogadható) formai lenyomata mutathat látszólagos egyezést a '60-as években még „experimentális”, a '80-as évekre már konvencionálizálódott írásmód és az újabb tömegszórakoztatási formák lejáratott megoldásai között. Ugyanakkor ez az „azonosság” elmosni látszik az expliciten szembetűnő forma *mögötti*

assemblages of other objects. They are objects in their own right (...) Hyperobjects are real whether or not someone is thinking of them. Indeed, for reasons given in this study, hyperobjects end the possibility of transcendental leaps »outside« physical reality. Hyperobjects force us to acknowledge the immanence of thinking to the physical. But this does not mean that we are »embedded« in a »lifeworld.«” – Morton: *Hyperobjects – Philosophy and Ecology after the End of the World*. 2. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Wallace e két fajta metaperspektíva metareferenciális hangoltsága között mozog.

összefüggésrendszer – ha úgy tetszik: *mélystruktúra* – fedezetének, gondolati relevanciájának kérdését.

A „bölcészkarri tornamutatványhoz” hasonló értékítéletek horizontja felől nézve, illetve az „égetőbb és emberközelibb” ügyekre hivatkozva tévedés lenne egy letúnt kor irodalmi játékaként marginalizálni a metareferencialitást itt jelzett poétikáit. A kortárs irodalmi diskurzusokban felértékelt *naivitás* a wallace-i poétika felől nézve elsősorban az etikai attitűdöt „kell” hogy érintse: vagyis nem elsősorban és kizáró jelleggel az intellektuális tájékozottság és komplexitás, illetve esztétikai formaérték „inkvizícióját” jelenti. Könnyen tűnhet úgy, hogy Wallace tudatosan állít csapdákat, és helyezi el az olvasót olyan labirintusokban és zsákutcákban, amelyekből a kijutás katartikus élménye végtére is intellektuális öntetszelgés, vagy a forma bővölete marad. Viszont, ahogy Zadie Smith is kiemeli, Wallace írásai mindig a kiutat keresik: „Ha Wallace ragaszkodik a tudatossághoz [awareness], akkor az ő sajátos hitvallása – hogy egy wallace-i kifejezéssel éljek – *kifele irányuló [extrorse]*, azaz a tudatosságnak mindig kifelé, az éntől távolodó irányban kell mozognia. Az önismeret [self-awareness] és az önvizsgálat [self-investigation] gyanakvással, sőt borzalommal kezelendő.”⁶⁷ Továbbá, a tudatosság „borzalma” is mindig a kapcsolatiságot sürgető, annak megteremtésére irányuló próbálkozások és segélykiáltások igénye felől értelmezendő.

Nem lehet elvitatni, hogy a Wallace-szövegek, etikailag bármennyire motivált és az affektivitás kifejezése terén elfogult elbeszélések is legyenek, erőteljes esztétikai és intellektuális komplexitást és bevonódottságot mozgósítanak. E két szempont között természetesen nem kell hogy alapvetően ellentmondás legyen, s ezek az írások részben pont erről tanúskodnak.

A részletgazdag írás és az akkurátus önértelmezés folyamataiban a metadiszkurzus totalizálása a világteremtés és a világ rendszerszintű leképezésének (a kimondás és következetesség vágyában etikailag is motivált) totalizálásából adódik. A fiktív lehetséges világ szaturáltságának kérdése a hiperreflexió kérdésévé válik: a (hiper)realizmussal járó túltelítettség tudatos hipertextualitáshoz (Genette) és metanyelvi telítettséghez vezet. A metanyelv totalizálása inkorporálja egy lehetséges világ megalakításáról (vagy leképezéséről), totalizálásáról (következetes túltelítéséről, mely szükségszerűen sohasem lehet „teljes”) való gondolkodás határait is.

⁶⁷ Smith: i. m. 269.

Vagyis: a világteremtés totalizálása a világteremtésről szóló beszéd totalizálása is egyben.

Az intellektuális önreflexió és a – Wallace szóhasználatával élve – poszt-indusztriális inercia/állapot társadalmának kulturális logikája – egy gyakorta azonosságként megélt hasonlóság formájában – osztozhat a metareferenciális jelentésalkotásban. Például a „geekség” vagy az akadémiai közeg diszkurzív és kritikai felvérteztsége is hasonlóságot mutathat a populárisabb, mediális és kulturális meghaladottságtudatából adódó, az affektivitást (érzelmi elköteleződést) és az autenticitást kiküszöbölni igyekvő, a hagyományos ábrázolásmódot giccesként megélt⁶⁸ és közhelyesként azonosító szellemiséggel.⁶⁹ Ugyanakkor fontos látni és azonosítani azt a megváltozott viszonyrendszert, attitűdbeli differenciát, amely a metareferencialitás étoszát már más tétékhez köti: Wallace esetében ez az újabb étosz funkcióbeli és etikai differenciaként jelentkezik. A spirálszerű önreferencia „borzalma” az önemésztés veszélyét hordozza, de a rekurzív esztétika nem *ab ovo* önemésztő, amennyiben a szöveg szellemi és etikai horizontja képes a differenciák tudatosításán alapuló reflexivitást magát is távolságtartással szemlélni, ahogyan azt a szerző szövegei – ha nem is mindig expliciten – meg is teszik. A „kifelé irányuló” mozgás lényege, hogy a spirálból legyenek kifelé mutató szökésvonalak; mégis a spirál jelenléte, tömegvonzása adhatja meg a „súlyát” és relatív helyét azon etikai elköteleződésnek, mely a konnektivitást helyezi előtérbe. Hasonlóképpen a fraktálszerű struktúra sem pusztán formai öncél, ugyanis kontextusokba és stratégiákba, vagyis használatmódba ágyazódik: lehet a decentralizált kultúra „vesztőhelye”, de a kvázi-idealista-transzcendentális, vagy az éppen immanens-materiális komplexitás mélystruktúrájának kifejezése és/vagy megtestesítője is. Az értelmezés kulcsa az ilyen struktúrák időbeliségének, folyamatiságának és – nem utolsósorban – transzformatív potenciáljának felismerésében rejlik: abban, hogy egy átalakulást lehetővé tevő dinamizmust tudjon artikulálni, és nem valamilyen statikus képet, egy teleologikus/kauzális logika szerinti végpontot/állapotot.

⁶⁸ Moeller a másodrendű megfigyelés korai megvalósulásait épp a giccs azonosításához, a korai 19. századhoz és a német romantikához, többek között Heinrich von Kleist észrevételeihez köti: “[T]his generation of poets, artists, and philosophers who supposedly delved deeper into their authentic innermost self than anyone else before discovered an aesthetic perception that by now may well signal the proximity of kitsch, namely the perception of something as resembling an artistic representation, or as *picturesque*.” – Moeller: i. m. 39.

⁶⁹ Wallace részletesen tárgyalja ezt az összefüggést *E Unibus Pluram* című esszéjében. (Magyarul az 1749 – *Online Világirodalmi Magazin* oldalán Sipos Balázs fordításában olvasható: *E Unibus Pluram – Tévé és amerikai fikció*.)

A *Brief Interviews* kötet szövegeihez visszatérve, az öncélú szolipszizmusba zártság réme elől csak kevés számozott rész nyújt valamiféle „kiutat”. Ezen történetek egyike a *B.I. #20* jelzésű beszámoló (ismertebb, nem hivatalos címen: „The Granola Cruncher”), melyben e kifordított vallomássóság intellektuális fegyverzetével felvértezett szexuális ragadozó „megigazulásának” lehetünk tanúi, miután a kiszemeltje (az elbeszélés során kultúrfőlénnyel buta „New Age”-ista „granolaropogtató” spiritisztaként lesajnált és tárgyiasított „poszt-hippi” lány) egy egészen sajátos tragikumú, sötét élményt oszt meg vele. A beágyazott történetet Zadie Smith a következőképpen foglalja össze: „[Egy] hippilány, akit kegyetlenül megerőszakol egy pszichopata, úgy dönt, hogy az aktus közepette »lélekkapcsolatot« létesít erőszaktevőjével, mert »hisz abban, hogy a kellő szeretet és összpontosítás még a pszichózison és a gonoszságon is át tud hatolni«. Eközben képes elfelejteni önmagát, és a férfi nyomorúságára koncentrálni – sőt, még szánalmat is érez iránta.”⁷⁰

„Főhősünk” a „hihetetlenül szörnyűséges eset” váratlanul őszinte, megdöbbentő és autentikus megvallását követően lesz szerelmes a(z) (immár kétszeresen is áldozatként megjelenő) lányba. Smith a (különösen ettől az öntételező és -legitimáló) személyiségképtől való megszabadulás és énfeladás eseteként tárgyalja a történetet, ahol a kifelé forduló, meditatív vagy imaszerű jelenlét pillanata lélekmentő jelentőségre tesz szert. Az elbeszélés kiemelkedő wallace-i teljesítménye, hogy a problematikájában rendszeresen visszatérő *vallomás és hazugság, őszinteség és manipuláció* komplex, többnyire feloldhatatlan dialektikus feszültséget alkot: a mindenféle etikai magatartást nélkülöző elbeszélő leírása a maga alapos koherenciájával és érvelésmódjával akartalanul is cinkossá teszi az olvasót az áldozat (megjelenésében és megszólalásában tükrözött) értékvilágát illetően. A fordulat lépésről lépésre teljesedik be, ahogy az elbeszélő ráeszmél a saját kulturális kódjainak hamisságára, és a Másikkal való találkozás hatására felvillan számára a „megváltás” lehetősége. Ami ellentmondásnak tűnhet, hogy mindvégig megőrzi a novella elején megismert objektíváló/analitikus beszédmódját, viszont ahogy fokozatosan szembesülünk az olvasói cinkosságunkkal (hogy egyáltalán értjük a gondolkodásmódját!), mintha ránk, olvasókra ruházná a lelkiismeret (pozitív értelemben vett) empátikus „terhét”.

⁷⁰ Smith: i. m. 293.

Mítosz és példázat: az eszmélés antropológiája

Visszatérve a rendszerszintű komplexitás és az (ön/én)tudat, a (hiper)reflexió szellemi és pszichológiai megnyilvánulásainak ábrázolásához, e két működés-/létmód wallace-i összefonódásához, az *Another Pioneer (Oblivion)* című elbeszélés, pontosabban példázat elemzésével zárjuk a gondolatmenetünket. Az explicit elbeszélői hang tolmácsolásában közvetített szöveg vélhetően egy antropológusi – legalábbis nagy valószínűséggel humántudományos akadémikusi – közegben hangzik el; ezt erősítik az erre a területre és az értelmiségi beszédmódra jellemző diszkurzív jegyek és fogalomhasználat. Ugyanakkor a többszörös narratív beágyazással, medializáltságot jelző tudatos elbeszélői stratégiákkal és digressziókkal telített írás alighanem beilleszthető az irodalomelméleti szemináriumok és a posztmodern kreatív írás műhelyek kontextusába is, melynek ironikus kritikájával a *Westward...* című elbeszélésben is találkozhatunk. A narrátor tehát egy történetet/példázatot mesél el, amit egy közeli barátja az egyik ismerősétől hallott, aki maga is egy kereskedelmi repülőjáraton fültanúja volt mások beszélgetésének. A történet kontextusának felidézése, az emlékezésből fakadó hiátusok lehetséges alternatívákkal való feltöltése – különösen a szöveg második felében – az értelemadás, a töredékek lehetséges, konkrét és szimbolikus jelentésrétegeinek feltárásával egészül ki, a borgeszi „elágazó ösvények kertjéből” ismert struktúrát idéző eljárással.

Az „exemplum” alaphelyzete a következő: „[A]dott egy elszigetelt [vadászó-gyűjtögető, primitív] falu[közösség], mélyen a régió [Ázsia, vagy talán Dél-Amerika] esőerdejében, ahol egy bizonyos gyermek születik, aki a történelem tanúsága szerint egyike azoknak a rendkívül különleges képességű, természetfeletti módon fejlett emberi példányoknak, akik minden kultúrában fel-feltűnnek, bár azt mondta [t.i. az elbeszélő hírforrása], hogy a fiatalabb utas, akiről feltételezte, hogy egy céges vagy akadémiai kutató lehetett, nem használta a »természetfeletti«, »messiási«, »prófétai« vagy bármely hasonló kifejezést, melyet egy-egy ilyen korszak általában az ilyen példányokra tartogat, helyette olyan fogalmakat használt, mint »fejlett«, »briliáns« vagy »seniális«, és a gyermek kivételes tulajdonságait és karrierjét szinte kizárólag a kognitív képességek, a nyers IQ szempontjából írta le – mert azt mondta (...), ez a két- vagy talán hároméves gyermek máris olyan képességet mutatott, hogy abszolút bármilyen kérdésre képes volt válaszolni. Méghozzá helyesen, pontosan és átfogóan válaszolni. Még a nagyon nehéz vagy akár paradox kérdésekre is. Természetesen a gyermek intelligenciájának teljes mélysége és hatóköre még jó ideig nem mutatkozott

meg; így aztán ezek megjelenése úgyszólván egy »különbélményként«
szolgált, és a protázis nagy részét képezte.⁷¹

Az elbeszélés során – melyben az őshonos törzs számára sámánisztikus erővel bíró fiú hatalmi és gazdasági céllal történő kizsákmányolásának intézményesüléséről olvashatunk – a mitopoétikus történet sor (alternatíváinak és al-alternatíváinak) rekonstruálásakor egyben a narratíva és a narratív szerkezet (mint olyan) sajátosságai is előtérbe kerülnek. Ez a metafikciós keret tovább szélesíti a fiú képében tematikusan is motivált én-tudatosság (self-consciousness) kérdéskörét. Az elbeszélésből nem nehéz kiolvasni azt az objektivitásigényben tetet öltő, intellektualizáló beszédmódot, melynek metadiszkurzív felvérteztségéhez képest a példázatban szereplő (archetipikusan ábrázolt) őslakosok⁷² premodern (sámán- és bábaasszony kasztbéli) magyarázata szerint a nevezett jelenség csakis valamilyen spirituális/panteisztikus együttállás következménye lehet. Az akadémiai „kaszt” diszkurzújának – sorok között megbúvó – kritikája mellett a különleges tehetséggel megáldott fiút kizsákmányoló törzsi eljárók ténykedése a kommodifikáció közvetlen példázataként is olvasható. A fiú kikérdezése szolgáltatássá válik, s e szolgáltatás mellé külön közvetítő, „tanácsadó kaszt” jön létre, melynek tagjai a hatékonyság érdekében az általánosító kérdészmód kifejlesztéséből és áruba bocsájtásából húznak hasznot: „...elkezdtek fejleszteni azt az intellektuális vagy mondhatni retorikai készséget, hogy a havonta feltehető kérdést úgy alakítsák ki, hogy [a kérdezők] a rendkívüli gyermektől a lehető legértékesebb választ kapják, majd elkezdtek eladni vagy elcserélni ezeket a kérdezői készségeket a hétköznapi falusiaknak, akik a havi kérdésre adott választól a lehető legnagyobb hasznot várták (...) Például ahelyett, hogy valami szűken körülhatárolt kérdést tennének fel a gyerekeknek, mint »A falunkhoz közeli esőerdőben hol érdemes egy bizonyos ehető gyökeret keresnem?«, a professzionális tanácsadó javaslata itt az lehetne, hogy a kliens valami sokkalta általánosabb dologra kérdezzen rá, például hogy »Hogyan táplálhatja egy férfi a családját a mostanihoz képest kevesebb erőfeszítéssel?«, vagy »Hogyan gondoskodhatnánk olyan élelemkészletről, amely a szűkös időszakban elegendő erőforrást biztosít családunknak?«⁷³

A fenti példából is jól kikövetkeztethető, hogyan kezd el ez a mégoly intellektuális (tehát nem spirituális alapokon nyugvó) tudáskezelésre

⁷¹ Wallace: *Oblivion: Stories*. 119.

⁷² A felvezetésből kiderül, a történet struktúrájához és allegorikus jelentéstartamához képest mintegy mellékes a pontos kilétük.

⁷³ Uo. 123.

berendezkedő társadalom is fokról fokra a mai modern társadalmainkra jellemző fogyasztói (és nem utolsósorban „varázstalanított”) „logika” szerint funkcionálni.

A szöveg és a történet, miképp ezek lehetséges értelmezése is, elágazáshoz érkezik, melyet egy szembetűnő metanarratív kommentár is jelez: „Szerkezetileg ez a jelenet nyilvánvalóan a protázis csúcspontjaként és az elbeszélés emelkedő cselekményének mintegy motorjaként is funkcionál, mert éppen ezen a ponton közlik velünk, hogy az eredeti exemplum epitázisa itt legalább három fő változatra oszlik vagy válik szét.”⁷⁴ A bonyodalom akkor kezdődik, amikor – egyes verziók szerint – a szomszédos harcos falu/törzs vezetője/sámánja felkeresi a gyereket, és valami olyasmit kérdez tőle, vagy mond neki, amitől az egyfajta meditatív katatón állapotba kerül, és tudata legmélyére vonul vissza – egyes (al)verziók szerint – hosszú hónapokra. A történet második verziója szerint a gyermek a neki felajánlott gyümölcskenyérbe kevert bájitaltól/varázsszertől zuhan mély álomba. A harmadik („passzívan modernista”) lehetséges fordulat szerint az ellenséges falu/törzs spirituális vezetője megnyugtatja népet, mondván, a szomszédos törzs zsenije hamarosan a serdülőkor azon szakaszába kerül, melyben – természetes biológiai átalakulások következtében – már nem fog fenyegetést jelenteni. Egyes alvariánsok szerint rovar csípi homlokon, vagy az egyik falubéli lány sűg a fülébe valamit.

A törzs analitikus elmével megáldott csodabogara viszont hamarosan felébred delíriumából, és ebben az új poszt-transz állapotában a korábbi tanácsadó kaszt munkája haszontalannak bizonyul. A fiú ugyanis elkezd egy-egy kérdésre további (kéretlen, szükségtelen) válaszokkal szolgálni, amelyek más kapcsolódó kérdések válaszaiként értelmezhetők. „[M]int-ha válaszait most már a kérdések és válaszok és további kérdések egy sokkalta nagyobb hálózatának vagy rendszerének részeként értelmezné, mintsem pusztán különálló [discrete], önálló információegységekként; és valahányszor szakít a magához tért gyerek a korábbi hagyománnyal, és egy-egy válasz következményeiről kezd el elmélkedni [extemporizes], ezzel kétségkívül egy kulturális és gazdasági lökéshullámot indít el a falu közösségben.”⁷⁵

A fiú tehát, lelki/szellemi átalakulását követően, szemmel láthatóan szakít a kizsákmányolást lehetővé tevő logikoanalitikus gondolkodásmóddal, és kvázi-bölcselővé, a maga szubjektív/pszichés meghatározottságában

⁷⁴ Uo. 126.

⁷⁵ Uo. 131.

érdekelte gondolkodóvá válik. (Ez a folyamat a továbbiakban sokkalta artikuláltabbá válik.) Az öntudatra ébredés folyamatában tehát megakasztja a diszkrét nyelvi és gondolati elemek transzparenciájában technikai kérdéssé tett⁷⁶ gondolkodás intézményét. A gyermek – ahogy a szöveg mondja – *olvasni*, azaz interpretálni és kontextualizálni kezd, a lehetséges implikációk sorának megfontolása foglalkoztatja, s a kérdésekre – a falusiak és a haszonlesők számára irreleváns – kérdésekkel, párbeszéddel és eszmecserével válaszol: újabb működésmódja felforgató következményekkel jár, kikezdi a közössé társadalmi és vallási rendszerét. Miként a strukturálisan komplex szöveg, úgy (a lassan férfivá váló) fiú válaszai is egyre digresszívebbek lesznek, mígnem – a banális kérdésekkel szemben egyre kritikusabb lévén – végül magába nem fordul: gondolkodása szélsőségesen rekurzív minőséget ölt. A szöveg ezen a ponton az önemésztő én-tudatosság olyan példáihoz folyamodik, mint az önmagát felfaló uroborosz szimbólumához hasonlóan, hindu ikonográfiából ismert Kirtimukha, vagy a Teremtés könyvéből (3:7) ismert rész: „Ekkor megnyílt mindkettőjük szeme, és észrevették, hogy meztelenek. Ezért fügefaleveleket fűztek össze, és ágyékkötőket készítettek maguknak.” A példázat elbeszélésének zárlatából megtudjuk, hogy az elme rekurzív működésmódja, „gödeli metalogikája” – a medúza vesztéhez hasonlóan⁷⁷ – végül a falu felbomlását, illetve pusztulását eredményezi. Az elit kaszt úgy dönt, a fiú már nincs hasznukra, mi több, veszélyt jelent hatalmukra és közösségükre nézve (a gonosz lelkek megtestesüléseként akár az univerzumot is elpusztíthatja), ezért csendben⁷⁸ előkészítik a kivonulást (exodus), a falut pedig (a még mindig a számára állított pódiumon ülő) fiúra gyűjtják. A történet egy másik variációja szerint a tűz vélhetően az őserdőben menetelő falubelieket is utoléri.

A hiperreflexió explicit (és nyíltan metafikciós) témájában a szöveg az *Oblivion* kötetben belül az ezt követő *Good Old Neon* című elbeszéléshez közelíthető, de az ábrázolás és a lélektanilag próbára tett tudat kérdésköre

⁷⁶ Itt tulajdonképpen a kittleri értelemben vett digitalitás műveletesítéséről beszélhetünk: „A technikai médiumok így hát azok a médiumok, amelyek hozzáférhetővé teszik az adatokat feldolgozó tárolás és manipuláció számára azt, ami addig lejegyezhetetlen maradt, tehát azt, ami áthullott »a szimbolikus rácsozatán«. Az írásos médiumok a nyelvi-szimbolikus kezelhető kóddá változtatják; a technikai médiumok viszont magát a kontingenciával terhelt fizikai valóst transzformálják manipulálható kóddá.” – Krämer: *Friedrich Kittler – az időtengely-manipuláció kultúrtechnikái*. 173.

⁷⁷ Uo. 136.

⁷⁸ A fiú egyik válaszátlól a falu egyik harcosa összeomlik, majd teljesen megőrül, ezért félnek a hangja (hatalma) hatósugarába kerülni.

felől a *The Soul is Not a Smithy* című írással is szoros rokonságot mutat. Marshall Boswell Lukács György naturalizmusértelmezéséhez folyamodik, amikor – Flaubert-hez és Zolához hasonlóan – a kapitalizmus elidegenítő működésmódját ábrázoló Wallace (már-már paradox módon előtérbe kerülő) szubjektívizmusát részletezi.⁷⁹

A bölcs ifjú exemplumának végén az elbeszélő közbevetéséből megtudjuk, hogy az első variáció szerint az „ellenséges” törzs sámánja valószínűsítően mit súghatott a zseni fülébe. A kisebb monológba hajló, ironikusan anakronizáló (és archaizáló) megfogalmazásból kiolvasható az antagonista előljáró azon szándéka, hogy a serdülőkorhoz ért fiúban mintegy aktiválja és útjára indítsa a kétkedés – következményeit tekintve a bűnbeeséshez és a bukott angyal ténykedéséhez szorosan köthető – generatív folyamatát: „Te gyermek, ki oly tehetséges, eszes és bölcs vagy: Lehetséges lenne, hogy nem vetted észre, mennyire túlértékelik képességeidet ezek a primitív falubéli emberek, hogy olyasvalamivé tettek, miről magad is jól tudod, hogy nem vagy? Nemde magad is látod, éppen azért tisztelnek téged annyira, mert ők maguk túlon túl ostobák ahhoz, hogy belássák korlátaidat? Vajon mikor látják meg ők is, mit te láttál, mikor mélyen magadba néztél? Bizonyára belegendoltál már. Bizonyára egy olyan ember, mint te, tudja már, milyen szörnyen ingatag tud lenni egy ilyen primitív, harmadik világbeli falu szeretete. De mondd csak, fiam: Kezdtél-e már félni? Készülsz már a napra, mikor ráébrednek az igazságra, amit te magad már tudsz: hogy fele annyira sem vagy teljes [complete], mint ahogy azt ők hiszik? Hogy az illúzió, mit e gyermekek szöttek köréd, nem fönntartható?”⁸⁰

A monológ folytatásából kiderül, a sámán egyúttal a falusiak árulására is felkészíti a fiút, így artikuláltabbá téve azt az alternatív befejezést és annak igazságszolgáltató morálját, melynek értelmezése szerint a fiú egyfajta megváltásban részesül: „A futás közben visszanező, leghátsó harcosok azt állították, hogy még látták a mozdulatlan fiút, ahogy még mindig ott ül, a nappali üveges lángok közepette, bár úgy tűnik, a [történet] egy külön

⁷⁹ “Description, Lukács argues, »becomes the dominant mode in a period in which, for social reasons, the sense of what is primary in epic construction has been lost.« [W]hen Lukács remarks of Zola’s technique that »investigation of social phenomena through observation and their representation in description brings such paltry and schematic results that these modes of composition easily slip into their polar opposite – complete subjectivism,« he inadvertently outlines one of Wallace’s key purposes.” – Boswell: *Oblivion: The Nightmare of Consciousness*. 118. Az eredeti magyar nyelvű szöveg helyéhez lásd: Lukács: *Elbeszélés vagy leírás*. 423.

⁸⁰ Wallace: *Oblivion: Stories*. 138.

variánsa szerinti katasztrófa csak a törzs fő csoportját éri utol, ahogy azok az őserdő közepén csendben, erőltetett menetelésben haladnak, s csak meg-erőltetésük egyszerű neszeit hallani, mikor egyszer csak egy anyja hátán hordozóban lógva kifelé forduló [extrorse] élesszemű [keen-eyed] gyermek a mögöttük lévő sűrű lombok között függő kék füstöt pillant meg, és az elmaradozó alsóbb kaszttól valók a hosszú menetoszlop végén megfordulva már kivethették a fák mozgó leveleinek sok rétegén keresztül a tűz vörös csipkéjét, az egyre csak növekvő, hatalmas és telhetetlen lángokat, melyek egyre csak terjednek, bármennyire is hajtották a népet a törzs eljárói.”⁸¹

A kék füstöt megpillantó „élesszemű” és „kifele forduló” gyermek képe kulcsfontosságú lehet, hiszen a számunkra beszédes motivika és szimbólumrendszer mellett a kék szín is nagy jelentőséggel bír Wallace írásaiban, elég, ha az *Infinite Jest*-béli használatára gondolunk. A zárlatban jelzett kisgyermek alakjába könnyű beleolvasni a valóságra rácsodálkozó (és visszatekintő, rekurzív) szempár szimbolikáját, s így a kezdeti (ön)tudat tükröződését és kontinuitását: az egyszerre befelé és kifelé irányuló figyelem személyeken átívelő, a szenzitív tudat(osság) egyszerre egyéni, mégis általános⁸² minőségét. Wallace itt a latin eredetű *extrorse*, avagy „kifele forduló” jelentésű, alapvetően növényteni fogalmat használja, mely a virágok portokából kifakadó/felnyíló pollenzsák – a virág közepétől számított – kifele irányuló tájoltságára használatos. Anélkül, hogy a kifejezés jelentése körüli botanikai összefüggést – a szerzőre jellemző enciklopédikus lelkesedéssel – túl komolyan vennénk, csak jelezni kívánjuk a szóban rejtőzködő lehetséges értelemtöbblet metareferenciális vonatkozását. A szaknyelvben a portok felszakadására a dehiscencia (dehiscence) kifejezést alkalmazzák, mely hüvelyek, gyümölcsök és magházak felnyílására/kifakadására, illetve orvosi értelemben (dehiscencia) az előzőleg összevarrt vagy összehegedt seb szétválására szintén használatos. Amennyiben Wallace tudatosan (!) él ezzel a jelentéskörrel, akkor a poétikájában és kedvelt témáiban – valamint a kortárs irodalmi diszkurzusokban szintén – folyamatosan visszatérő vulnerabilitás és védtelenség (*defencelessness*) kérdésköre is hozzáférhetőbbnek bizonyul, különösen az önreflexió vonatkozásában.

⁸¹ Uo. 140.

⁸² Ugyancsak utalunk a Zadie Smith és az Adam Kelly által is hangsúlyozott, wallace-i „weird ambient sameness” (Wallace: *Brief Interviews with Hideous Men*. 131.) típusú, a differencián/másságon alapuló etikához képest az „azonosságot” előtérbe helyező etikára. Kelly: i. m. 55.

Összefoglalás

Írásunk gondolatmenetét a következőképpen foglaljuk össze: ha a figyelem és a szisztematizáló látásmódom kiterjed magamra és másokra egyaránt, e működésmód és eljárás két iránya akaratlanul is összefonódik. Adott ponton szétszálazhatatlannak bizonyul, hogy mások figyelése/megértése is nem valamilyen önlegitimációs folyamat rejtett manifesztációja-e – tehát öngizoló projekció. Másrésztől az introspekció szélsőségeből származó szolipszizmust a figyelemmel, az én-tudatos tudatmozgással járó „sürgető érzés” (urgency) etikai imperatívusza egyensúlyozza ki. Wallace novelláiban a metareferencialitás étosza ebben a sürgető beszédmódban fejeződik ki, gyakran segélykiáltásként megfogalmazódó pszichológiai kórrajzok formájában, még hozzá azzal a céllal, hogy e szövegek szubjektumai és elbeszélői „megérkezessenek” valahova: a Másikhoz. Vagyis, hogy valamilyen interszubsztivitásban (mások felé *hajlásban*)⁸³ gyökerező *jelenlétre* juthassanak – mintegy megszabadulva az én-tudatos szubjektum kényszeres automatizmusaitól. Az ilyen szubjektum készségesnek és igen alkalmasnak bizonyulhat az emberi realitások mint konstruktumok leleplezésében, viszont a szisztematizáló és analitikus látásmód könnyen emel újabb falakat, szolipszista gátakat maga köré. Wallace írói programjában visszatérő igény, hogy mind prózapoetikai, esztétikai, mind pedig a társas létezés medializáltságának viszonylatában jelezze az önreflexivitás egyéni szintű és kulturális túlbujánzásának veszélyeit.

A másodrendű megfigyelés kulturálisan átható mediális tapasztalata érzékeny kifejeződésre jut Wallace novellisztikájában. A szereplői/elbeszélői tudatmozgásban és lélektaniségben viszont annyiban elmozdul a képlet, hogy a hiperreflexív szubjektum képtelen lesz a Luhmann által hangsúlyossá tett distinkció fenntartására, a vizsgálódás kintjének (környezet) és bentjének (önvonatkozás színtere) szétválasztását biztosító határvonal folyamatosan eltolódik, azonosíthatatlanná válik: a másodrendű megfigyelés folyamatosan magasabb szintekre tör, analizál, majd absztrahál. A „valóság” kódjának dekódolásával az én-irányú tudatmozgás újabb rendszereit hozza létre. Az ilyen felfokozott és patológikus autopoiezis felmutatása az önreflexivitás, a metareferencia kritikai és esztétikai élének újragondolására készítet: a „nagyotmondás” és a rendszerképzés pátosza helyett a Másik irányában megnyíló segélykiáltássá válik, a konnektivitás sürgető jelzésévé.

⁸³ Itt a *Helikon* folyóirat „Inklinációk”. *Kortárs női filozófia* című tematikus számára is utalunk, mely témánk szempontjából olyan releváns kérdésköröket tárgyal, mint a *relacionalitás* és az *affektivitás*. (*Helikon*, 2023/2.)

Összegzésképpen tehát elmondható, hogy David Foster Wallace novelisztikájában a metareferencialitás mint a tudat poétikájának és az interszubjektív kapcsolódás etikai-esztétikai problémáinak kulcsa rajzolódik ki. A Wallace munkásságát átható ön-/én-tudatosság különféle megvalósulásain keresztül rámutattunk arra, hogy az ironikus távolságtartás meghaladásában a metareferenciális érzékenység nem szükségszerűen és nem minden formájában „akadály”. A vizsgált művek kiváló példái annak, hogy metareferenciális létmód ilyen ellentmondásosságában az önreflexió rendszerei egyszerre szolgálhatják a tudásszervezés analitikus kritikáját és az empátia felé nyitó, affektív jelenlét lehetőségét.

Szakirodalom

- ÁDÁM Szilamér: *A Végtelen Tréfa* az amerikai metamodern prózairodalmának kontextusában. *Korunk*, 2021/6, 55–62.
- ALTER, Robert: *Partial Magic – The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1978.
- BEKE Ottó – Szűts Zoltán: Vizuális kultúra és szórakoztatás. David Foster Wallace: *Végtelen Tréfa*. *Alföld*, 2021/11, 108–114.
- BLUMENBERG, Hans: Light as a Metaphor for Truth: At the Preliminary Stage of Philosophical Concept Formation. In: *History, Metaphors, Fables – A Hans Blumenberg Reader*. Szerk. Bajohr, Hannes – Fuchs, Florian – Kroll, Joe Paul. Cornell University Press, Ithaca–London, 2020, 129–138.
- BOSWELL, Marshall: Oblivion: The Nightmare of Consciousness. In: *Uő: Understanding David Foster Wallace*. The University of South Carolina Press, Columbia, 2020, 116–131.
- COETZEE, John Maxwell: *Diary of a Bad Year*. Viking, New York, 2007.
- COLE, Michael – Cole, Sheila R.: *Fejlődéslélektan*. Osiris Kiadó, Budapest, 2006.
- CSUHAI István: Aki ismeri a határait, annak nincsenek: David Foster Wallace: *Végtelen Tréfa*. *Élet és irodalom*, 2019/11.
- DIAMOND, Cora: Does Bismarck have a beetle in his box? The private language argument in the *Tractatus*. In: *The New Wittgenstein*. Szerk. Crary, Alice – Read, Rupert. Routledge, London – New York, 2000, 262–292.
- ERCOLINO, Stefano: *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolano's 2666*. Bloomsbury Academic, 2014.
- GASS, William H.: *Fiction and the Figures of Life*. Alfred A. Knopf, New York, 1970.
- KÖVES Gábor: „Valami nagy, nagy pátosz” – A. O. Scott, a The New York Times újságírója David Foster Wallace-ról. *Magyar Narancs*, 2018/47. <https://>

- magyarnarancs.hu/konyv/valami-nagy-nagy-patosz-115232 (letöltve: 2024. 07. 11.).
- HARRIS, Charles B.: The Anxiety of Influence: The John Barth/David Foster Wallace Connection. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2014/2, 103–126.
- HAYLES, N. Katherine: The Illusion of Autonomy and the Fact of Recursivity: Virtual Ecologies, Entertainment, and “Infinite Jest”. *New Literary History*, 1999/3, 675–697.
- HOLLAND, Mary K.: Mediated Immediacy in *Brief Interviews with Hideous Men*. In: *A companion to David Foster Wallace Studies*. Szerk. Boswell, Marshall – Burn, Stephen J. Palgrave Macmillan, New York, 2013, 107–130.
- HUTCHEON, Linda: *Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, Toronto, 1980.
- KELEMEN Pál: Rendszer rendszernek rendszere – Niklas Luhmann rendszer- és médiumelméletéről. In: *Történelem, kultúra, medialitás*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter. Balassi Kiadó, Budapest, 2003, 232–263.
- KELLY, Adam: David Foster Wallace: The Death of the Author and the Birth of a Discipline. *IJAS Online*, 2010/2, 47–59.
- KONSTANTINOU, Lee: Four Faces of Postirony. In: *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. Szerk. Van den Akker, Robin – Vermeulen, Timotheus – Gibbons, Alison. (EPUB változat, PocketBook) Rowman & Littlefield, London – New York, 2017, 145–172.
- KRÄMER, Sybille: Friedrich Kittler – az időtengely-manipuláció kultúrtechnikái. *Prae*, 2014/4, 162–182.
- KUŠNÍR, Jaroslav: From Descriptive to (Meta)-Metafictional: Form and Meaning in David Foster Wallace’s Short Fiction. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 2007/2, 319–332.
- LATOUR, Bruno: *Sohasem voltunk modernek*. (Ford. Gecser Ottó.) Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- LIPSKY, David: *Although of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*. Broadway Books, New York, 2010.
- LUHMANN, Niklas: Deconstruction as Second-Order Observing. *New Literary History*, 1993/4, 763–782.
- LUHMANN, Niklas: Rendszereket megértő rendszerek (Ford. Kulcsár-Szabó Zoltán.) In: *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Szerk. Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás. Ráció Kiadó, Budapest, 2005, 294–340.
- LUKÁCS György: Elbeszélés vagy leírás. *Híd*, 1954/9, 423–428.

- MACRAE, Andrea: *Discourse Deixis in Metafiction – The Language of Meta-narration, Metalepsis and Disnarration*. Routledge, New York – London, 2019.
- MCCAFFERY, Larry: An Expanded Interview with David Foster Wallace. In: *Conversations with David Foster Wallace*. Szerk. Burn, Stephen. University Press of Mississippi, Jackson, 2012, 21–52.
- MCCAFFERY, Larry: *The Metafictional Muse – The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1982.
- MCHALE, Brian: Kínai-doboz világok. (Ford. Kucserka Zsófia.) In: *Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerk. Thomka Beáta. Kijárat Kiadó, Budapest, 2007, 181–208.
- MOELLER, Hans-Georg: On second-order observation and genuine pretending: Coming to terms with society. *Thesis Eleven*, 2017/1, 28–43.
- MORTON, Timothy: *Hyperobjects – Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2013.
- SÁRI B. László: A csattanó margójára. *Alföld*, 2019/3, 125–131.
- SCOTT, Anthony Oliver: The Panic of Influence. *The New York Review of Books*, 2000/1, 39–43.
- SMITH, Zadie: Brief Interviews with Hideous Men: The Difficult Gifts of David Foster Wallace. In: *Uő: Changing My Mind: Occasional Essays*. (EPUB változat, PocketBook.) Penguin Books, 2009, 259–297.
- SOMMER, Roy: „Metadizájn”. A fogyasztói kultúra önreferenciájának „mitologikus” megközelítése. (Ford. Csöngé Tamás.) *Apertúra*, 2013. <https://www.apertura.hu/2013/tel/sommser-metadizajn-a-fogyasztoi-kultura-onreferencia-janak-mitologikus-megkozelitese/> (letöltve: 2024. 04. 12.).
- SZÉKELY Máté: Kimerültség és feltöltődés: A metafiktiiv próza útja és kritikája John Barth és David Foster Wallace elbeszéléseiben. In: *XXVI. Tavaszi Szél Konferencia 2023: Tanulmánykötet I*. Szerk. Molnár Dániel – Molnár Dóra. Doktoranduszok Országos Szövetsége, Budapest, 2023, 221–233. <https://dosz.hu/fil/cdf0bd5a54b1dcebb94b2efbe11975509d6910f0d09438a65375747a0bf401d4> (letöltve: 2024. 07. 22.).
- WALLACE, David Foster: *Oblivion: Stories*. Little, Brown and Company, New York, 2004. <https://archive.org/details/oblivionstories0000wall/page/n5/mode/2up?view=theater> (Letöltve: 2024. 04. 12.)
- WALLACE, David Foster: *Brief Interviews with Hideous Men*. Abacus, London, 2001.
- WALLACE, David Foster: *Girl with Curious Hair*. (EPUB változat, PocketBook.) Little, Brown and Company, New York – Boston – London, 1989.

- WALLACE, David Foster: Roger Federer mint vallási élmény. (Ford. Sipos Balázs.) 1749, 2020. <https://1749.hu/szepirodalom/proza/david-foster-wallace-roger-federer-mint-vallasi-elmény.html> (letöltve: 2024. 07. 18.).
- WAUGH, Patricia: *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, London and New York, 1984.
- WOLF, Werner – Bantleon, Katharina – Thoss, Jeff: *Metareference across media: Theory and case studies*. Rodopi, Amsterdam, 2009.

Székely Máté

Máté Székely (Sighișoara, 1997) este doctorand la Școala Doctorală de Studii Literare a Universității Eötvös Loránd. A obținut diploma de licență în Limba și literatura maghiară la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai (2019), apoi și-a continuat studiile de masterat în cadrul programului de studii literare și culturale la Universitatea Eötvös Loránd. Tema sa de cercetare o constituie teoriile și temele metareferențialității în proza secolului XX și contemporană, cu accent pe operele lui J. M. Coetzee și D. F. Wallace.

Máté Székely (Sighișoara, 1997) is a PhD student at the Doctoral School of Literary Studies at Eötvös Loránd University. He earned a BA in Hungarian language and literature at the Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University (2019), and then pursued an MA in Literary and cultural studies at ELTE. His research focuses on theories and themes of metareferentiality in 20th-century and contemporary prose, with special emphasis on the works of J. M. Coetzee and D. F. Wallace.

Psihologia organizării cunoașterii: Poetica conștiinței în proza scurtă a lui David Foster Wallace

Lucrarea analizează modul de funcționare metareferențial al prozei scurte a lui David Foster Wallace, cu accent deosebit pe tensiunea dintre autoreflexivitate și deschiderea afectivă. Prin intermediul textelor reprezentative din cele trei volume principale de povestiri, examinez modul în care metareferențialitatea (în sensul definit de Werner Wolf) se manifestă nu doar ca funcție poetică, ci și ca proces psihologic, epistemologic și etic. În analiza mea, folosesc și conceptul de observație de ordinul al doilea al lui Niklas Luhmann, precum și teoria metadesignului elaborată de Roy Sommer. Teza principală a lucrării este că, în proza lui Wallace, metareferențialitatea nu exclude posibilitatea conectării intersubiective, ci, dimpotrivă, o regenerează printr-un mod de conștiință hiperreflexiv, oferindu-i astfel noi condiții estetice și etice. Textele analizate nu sunt doar exemple ale unei autoreferențialități extreme sau ale disoluției metaficțiunii, ci și spații poetice ale empatiei.

The Psychology of Knowledge Organization: The Poetics of Consciousness in David Foster Wallace's Short Fiction

This study examines the metareferential mode of operation in David Foster Wallace's short fiction, with a special focus on the tension between self-reflection and affective openness. Through representative texts from his three major short story collections, I analyze how metareferentiality (in Werner Wolf's sense) functions not only poetically, but also psychologically, epistemologically, and ethically. My analysis also incorporates Niklas Luhmann's concept of second-order observation and Roy Sommer's theory of metadesign. The main thesis of the paper is that metareferentiality in Wallace's prose does not negate the possibility of intersubjective connection but, through hyper-reflexive consciousness, actually establishes new aesthetic and ethical conditions for it. The texts under analysis thus serve not only as examples of metafictional self-dismantling but also as poetic spaces for empathy and addressability.

Szabó-Biró Brigitta

**Bartis Attila *Rendezés* című alkotásának
drámanarratológiai elemzése.
A Möbius-szalag mint szövegszervező elv**

1. Bevezetés

Bartis Attila nevéhez három regény (*A séta, A nyugalom, A vége*), két novelláskötet (*A kéklő pára, A Lázár apokrifek*), három dráma (*A félszent, Romlás, Rendezés*), egy beszélgetőkönyv (*Amiről lehet*), egy fényképezésről írt, önéletrajzi jellegű kötet (*Az eltűnt idő nyoma*) és a kiállításai (*Az Engelhard-hagyaték, Photo Pygmalion, A szigeteken*) mellett három képeskönyv is fűződik (*A csöndet úgy, A világ leírása, részlet, A szigeteken*).

Jelen dolgozatban az eddigi életmű egyik drámáját, a méltánytalanul kevés figyelmet kapott *Rendezést* elemzem a narratológia, azon belül pedig a drámanarratológia¹ és transzgenerikus narratológia² néhány szempontját felhasználva. Szeretném bemutatni, hogy jelen dráma ugyanolyan bonyolult szerkezeteket, izgalmas összefüggéshálót tartalmaz, mint az életmű többi alkotása. Vizsgálódásom tárgya elsősorban az írott szöveg, amely a *Bárka Irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóiratban* jelent meg teljes terjedelemben, 2016-ban.³ Az ősbemutató a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának előadásában valósult meg 2016. január 30-án. Bartis Attila a drámát eredetileg a Vígszínház számára írta, viszont a Vígszínház előadására csupán egy évvel később, 2017. február 26-án került sor. Azért tartom fontosnak az írott szöveg színpadi előadástól való

¹ Christine Schwanecke *Narratology of Drama* című tanulmánykötetében megállapítja, hogy a drámát a narratológiai kutatások gyakran figyelmen kívül hagyták, és még az intermedialis, valamint a transzgenerikus narratológia létrejötte után sem vált vonzó területté a kutatók számára (Schwanecke: *A Narratology of Drama. Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century*. 4.), ám mindezek ellenére a dráma szövegének narratológiai vizsgálata e két tudományterület (drámanarratológia, transzgenerikus narratológia) keretein belül lehetséges.

² A transzgenerikus narratológia gyakran a dráma és a narrativitás, a líra és a narrativitás kapcsolatát vizsgálja. Tulajdonképpen egy olyan narratológiát jelent, amely nem műfajfüggő, vagyis a narratológiai fogalmak és módszerek más műfajokra, médiumokra való kiterjesztését tanulmányozza.

³ Bartis: *Rendezés*.

elkülönítését, mert utóbbi vizsgálatához más elméleti keretre, a színház-narratológia fogalmaira lenne szükség.

A marosvásárhelyi színtársulat előadására csupán olyan szempontból térek ki, hogy hogyan él Bartis Attila ugyanazokkal a hatásmechanizmusokkal írásban és a színpadon, ugyanis az előadást maga a szerző rendezte Marosvásárhelyen. Annak, hogy ő tette látványvá saját írását, mindenképp van hozzáadott értéke. A Vígszínház előadását a Bartis-mű recepciója szempontjából említtem. Bartis Attila művének drámanarratológiai elemzése során abból indulok ki, hogy minden dráma szükségszerűen narratív jegyeket hordoz,⁴ a drámára mint narratívára, a narratívára pedig mint transzgenerikus fogalomra tekintek. Bartis drámáját olyan elbeszéléseleméleti, narratológiai technikák felől közelítem meg, mint az immerzió, a *mise en abyme*, a metalepszis, azon belül is a Möbius-szalag metalepszise, ugyanis úgy vélem, hogy a Möbius-szalag a Bartis-dráma szövegszervező elve.

2. Elbeszéléstechnikai eszközök: immerzió, metalepszis és mise en abyme a Rendezésben

Az egyfelvonásos, zárt formájú dráma a metaszínház, a színház a színházban és színházról toposzát vetíti elénk: egy darabról olvashatunk, amelyet a színtársulat a premier előtti héten próbál éppen. Ami az olvasó képzelete elé tárul, az maga a rendezés, az előadássá szervezés, a munka folyamata, erre utal a cím is. A szereplők is ennek megfelelően vannak megnevezve fikatív színészként és egyben az általuk alakított karakterként: János (civilben János), Olga (civ. Klára), Sándor (civ. Palika), Péter (civ. Laci), Lili (civ. Anna), egy nő, alteregó (civ. Éva), Karcsi (civ. Karcsi), két mentős.

János, a főszereplő, a darab rendezőjeként instrukciókat ad a színészeknek, megszakítja a játékot, közbeszól, és ő maga is szerepel az általa rendezett alkotásban, Vári János néven. A rendező Vári János szerepe látszólag csak háttérinformáció, ugyanis a mű azzal kezdődik, hogy holtan fekszik az ágyban, a továbbiakban pedig csak a többi szereplő párbeszédében jelenik meg, ám mindvégig a konfliktus középpontjában. Vári János felesége, Olga (civ. Klára) nem hívja ki időben a mentősöket, a férj már halott, mire megérkeznek, ezt a mulasztását pedig mindvégig magán viseli lányával, Lilivel (civ. Anna) szemben. Lili, aki János nevelt lánya, egy trauma következményeként született, miután anyját tizenéves korában egy részeg diplomata megerőszakolta. Olga apja, Sándor (civ. Palika) vak emberként

⁴ Schwanecke: i. m. 5.

nem tud és nem is akar részt venni veje temetésén, ami már önmagában is sejteti a feszült viszonyt köztük, hamarosan pedig az is kiderül, hogy Sándor korábban főügyészként börtönbe juttatta Jánost az 1956-os forradalomban vállalt szerepéért (hullákat helyezett a Körútra, ezzel pedig feltartóztatta a szovjet tankokat). Vári János „börtönviselt” előéletéről sem Olga, sem Lili nem tudott annak haláláig. A kapcsolati rendszert bonyolítja Péter (civ. Laci), akire János az elhallgatott kéziratát bízta mint legjobb barátjára, és amelyből kiderül minden hazugság, még az is, hogy Péter Olga szeretője. A *Rendezés* fő témái a valóság és fikció narratív szintek kapcsán körvonalazódó viszonya, valamint a szubjektív–objektív valóság distinkciója és az igazság–hazugság ellentéte, drámai harca, ez utóbbi pedig a szereplők viszonyrendszerében rajzolódik ki.

Három narratív szint épül egymásra. A narratológiában különböző elméletek születtek arról, hogy a narratív szöveg miképpen rétegződik. A strukturalista narratológia hierarchikus viszonyként képzelte el, ennek megfelelően van egy elsődleges szöveg, főszöveg és egy beágyazott vagy több beágyazott narratíva, mint például Brian McHale kínai dobozvilágai esetében,⁵ vagy Gérard Genette extradiegézis, intradiegézis, metadiegézis egymásba épülő narratíváiban.⁶ A posztklasszikus, új narratológiai irányzatok a narratív szintek másféle rétegződésének lehetőségét kínálják, például Deleuze és Guattari nyomán beszélhetünk rizómaszerű felépítésről,⁷ amelyben „oldalirányú (laterális) kapcsolatok, áramlások, egybefolyások, csomópontok, összeszövődések keresztezik egymást egy heterogén, multiplikált térben”,⁸ vagy a hierarchia ellentétpárjaként egyenesen kusza heterarchiáról [tangled heterarchy], és Möbius-szalagszerű szövegfelépítésről is.⁹ Bartis drámájában van egy elsődleges történet, a színészek próbája, és egy másodlagos, beágyazott történet, az általuk próbált színdarab, e kettőt pedig keretezi a *Rendezés* című alkotás. A narratívák egymásba ékelődése hierarchikus viszonyra enged következtetni: dráma (a beágyazott színdarab) a drámában (a próba narratívája) és a drámában (a *Rendezés*).

A zárójelbe tett civil nevek (Anna, Klára, Laci, Palika) fontos információt hordoznak: egyrészt érzékeltetik, hogy a *Rendezés*en belül két történeti szint konstruálódik, történet a történetben, másrészt arra utalnak, hogy a

⁵ McHale: *Kínai-doboz világok*. 182.

⁶ Genette: *Discours du récit*. 238–241.

⁷ Deleuze – Guattari: *Rizóma*.

⁸ Deleuze és Guattari elméletét értelmezi Jablonczay Tímea – Jablonczay: *Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban*. 9.

⁹ Klimek: *Metalepsis in Fantasy Fiction*. 34.

zárójelbe tett nevek narratívájára, vagyis a próbára valóságosabbként tekintünk, mint az általuk eljátszott színdarabra. A valóság–fikció különbségére két, első megközelítésre kevésbé jelentősnek tűnő szerep is rájátszik. Karcsika, a kellékes csak összecsomagol, vagy épp behoz valamit a rendezőnek, így ő az, aki valószerűbbé teszi a próba narratíváját. A másik ilyen szereplő Éva, Olga alteregója, akinek jelenléte, azonkívül, hogy tükröt mutat Olgának, a fikcióba való merülést [immersion fictionnelle] is szolgálja.¹⁰ Karcsika és az Éva által alakított alteregó a valóság–fikció teatralizált ellentétpárja.

A fikcióba való merülés Werner Wolf szerint tipikusan transzgenerikus jelenség,¹¹ ez a megállapítás pedig fontos a dráma narratívaként való olvasatának jogosultságához. Olga alteregója csak az ő számára látható, ebben az álomszerű látomásban pedig a genette-i *ontológiai megkettőződésnek* lehetünk tanúi:¹² a próba narratívájában ténylegesen két külön szereplő alakítja Olgát (civ. Klára) és az alteregót (civ. Éva). Wolf rámutat arra, hogy míg a múlt században az immerzió a fikciót erősítette, manapság funkciója leginkább az önreferencialitás és az antiilluzionista hatás.¹³ Wolf alapján tehát Bartis Attila alkotásának önreflexív (amely egyben metadramatikus is) és metafikciós¹⁴ elemei megszakítják a dráma menetét. Ilyen elemek János instrukciói, mint a „Köszönöm. Éva, ne nevesse a targoncányi hullánál. Nagyon jó volt, de mégse kell”,¹⁵ a színészek szerepeikről való elmélkedései, mint az Éva előző idézetre adott válasza, „Csak nekem onnan hiányzik valami. Egy mondat, vagy valami”,¹⁶ egészében a próba narrációja és Karcsika szerepe. Jablonczay Tímea az ilyen irodalmi önreferencialitást megeremítő metódusokat, amelyek felhívják a figyelmet a beágyazott színdarab fikciós jellegére, „antinarratív”¹⁷ eszközöknek nevezi. Wolf a

¹⁰ Schaeffer: *Metalepszis és fikcionális belemerülés*. 243.

¹¹ Wolf szerint az immerzió az esztétikai illúzió [aesthetic illusion] egyik fajtája, amely szerinte egy élvezetes mentális állapot. Ugyanitt nevezi transzgenerikus jelenségnek – Wolf: *Aesthetic Illusion: A History of 'Immersion' and Western Illusionist Literature since Antiquity*. 854.

¹² Genette: *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*. 50.

¹³ Wolf: *Aesthetic Illusion: A History of 'Immersion' and Western Illusionist Literature since Antiquity*. 873.

¹⁴ A metadramatikus elemek (dráma a drámáról) a Bartis-szöveg azon elemei, amelyek a műalkotás drámajellegére hívják fel a figyelmet, míg a metafikciós elemek a fiktiiv, nem valós jelleget hangsúlyozzák.

¹⁵ Bartis: *Rendezés*. 100.

¹⁶ Uo. 100.

¹⁷ Jablonczay: i. m. 25.

*mise en abyme*¹⁸ használatát és a színészek szerepeikből való kiszólásait is ekképp értelmezi.¹⁹

Ugyanezek az elemek a külső, a próba történeti szintjén éppen ellenkezőleg, *valóság effektusként* hatnak olyan értelemben, hogy annak realitását szilárdítják meg a beágyazott narratívával szemben. A valóság effektus, más néven valóság hatás [effet de réel] Roland Barthes 1968-ban azonos címmel megjelent tanulmányában megalkotott kifejezés. Barthes elősorban a leíró részek kapcsán beszél olyan „fölösleges részletekről”,²⁰ amelyek jelentés nélküliek, nincs részük az elbeszélés szemiotikai struktúrájában, nem rendelkeznek prediktív jeggyel, csupán háttérként, prózai „vivőanyagként” funkcionálnak, „ami beburkolja az értékes, szimbolikus lényeket”.²¹ Bartis drámájában nem beszélhetünk ugyan leíró részekről, és ezek az elemek nem is jelentéktelenek, ám a két történeti szintben ellentétesen viselkednek, míg a belső narratívában leleplezik a fikciót, a másikban az azzal szembeni valóságot hitelesítik, ez az eljárás pedig valóság hatásként értelmezhető.

Tulajdonképpen a narratívák egymásba ékelődése kapcsán *mise en abyme*-szerű rekurzióról beszélhetünk, mivel a karakterek tulajdonságai és problémái hasonlóak. Kláráról kiderül, hogy korábban viszonya volt Jánossal, amelyre nem szívesen emlékszik, így a beágyazott Olga–János viszony tükörképe a próba Klára–János kapcsolatának. A rendező Jánosról kiderül, hogy a civil életben ő is börtönviselt, akár a beágyazott történet Jánosa, ugyancsak az 1956-os forradalom kapcsán, a darabbéli Vári Jánosról pedig az, hogy ő is színházi rendező volt korábban. A halott Jánost, mint ahogyan már szó esett erről, korábban saját apósa, Sándor (civ. Palika) juttatta börtönbe, ami azért is érdekes, mert a *Rendezés* végén kiderül, hogy a rendező János jelentéseket írt a Sándort alakító és barátként értelmezhető Palikáról: „Mondd azt, hogy nem te írtad... Hallod, János?... Nagyon kérek, mondd azt, hogy ez a Janicsár fedőnevű nem te vagy.”²² Bartis úgy hozza létre a *mise en abyme*-szerű elbeszélést, hogy János titkos jelentésekről szóló bűnét, amelyet Palika ellen követett el, a Palika által alakított Sándor szerepébe írja, ami persze visszahat a beágyazott színdarab Vári

¹⁸ A *mise en abyme* a beágyazó és beágyazott narratíva közötti tematikus viszony és az önreferencialitás sajátos esete, amelynek során a rész magában foglalja az egészt, ismétli vagy duplikálja, végtelen regresszust hozva létre, jelentése kicsinyítő tükör – Jablonczay: i. m. 8.; 17.

¹⁹ Wolf: *Aesthetic Illusion: A History of 'Immersion' and Western Illusionist Literature since Antiquity*. 860–861.

²⁰ Barthes: *Valóság hatás*. 465–466.

²¹ Uo. 465–466.

²² Bartis: i. m. 100.

Jánosára. A drámán belül maga János alakítja így a szerepeket, egy érdekes oda-vissza narratívát és saját maga számára egy fordított *miroir intérieur*,²³ azaz belső tükröt képezve. Az áruló barát motívumát egy másik szereplőben is megteremti, mégpedig a Vári János feleségét elszerető Péterben: „PÉTER: Igazad van, sokkal ócskább dolog megcsalni a barátunkat, mint a férjünket.”²⁴ Karaktere a bibliai Péterrel hozható párhuzamba, egyrészt mint kősziklával, akire Jézus az egyházát, a dráma Péterére pedig Vári János a kéziratát és testamentumát bízta, másrészt mint az áruló Péterrel, aki háromszor tagadja meg Krisztust, mielőtt a kakas megszólal. A házasságtörés történetbe írása (Péter és Olga) a rendező János egy következő bűnét, a hűtlenségét is megjósolja, a tizenegyedik jelenetben ugyanis a Lilit alakító Annával létesít szexuális kapcsolatot, és az aktus a férfi immár végleges meghasonulását eredményezi: „Semmi. Semmi nem történt. Nem történt, és nem is történt. Semmi.”²⁵ Adorján Anna a bibliai és szerepbéli Péterre egyszerre reflektálva csupán ennyit válaszol János heves tagadására: „Mint egy ócska Péter.”²⁶ A dráma vége is tulajdonképpen egy *mise en abyme*, Palika ugyanis azt kéri Jánostól, hogy kettejük titkát, a besűgás tényét írja bele valahogy az előadás szövegébe (ez a beleírás pedig, tudjuk, meg is történik, hiszen erről szól az egész műalkotás): „Ezt is te írtad, meg a darabot is. Írd bele valahogy.”²⁷

Az önreflexív tükrözésen kívül komplexebb szerkezeteket is felfedezhetünk a *Rendezésben*. A további szerepek átjárhatósága a metalepszis lehetőségét teremti meg. Gérard Genette *Discours du récit* (*Az elbeszélő diszkurzus*) című munkájában az egyik narratív szintről a másikra való átmenetként, határsértésként, transzgresszív átlépésként határozza meg a metalepszist. *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig* című kis példatárában Genette a narrátor vagy az extradiegetikus elbeszélő a saját maga által elbeszélte diegézis univerzumába való bármilyen beavatkozásán kívül metalepszisnek tekint minden egyes szám első személyű elbeszélést, álomelbeszélést, autofikciót, szellemíró igénybe vételét stb., és gyakorlatilag mindent, ami a fikcióhoz vezet, összekapcsol a metalepszissel, a kreatív képzelet figurájaként működtetve azt.²⁸ A narratológia tudományában a metalepszisnek mind a mai napig nincs egy mindenki által elfogadott

²³ *Miroir intérieur*: belső tükrő, a *mise en abyme* egy fajtája.

²⁴ Bartis: i. m. 99.

²⁵ Uo. 110.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo.

²⁸ Genette: *Discours du récit*. 243–246; *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*.

definíciója, ám Gérard Genette munkássága referenciapontként szolgál ebben. Genette a *Discours du récit*-ben a metalepszist a klasszikus retorika területéről vette át, majd az említett példatárában a fikcióelméletek területére adaptálta. A metalepszis transzmediális jelenséggé vált, és a kutatók körében két fontos álláspont körvonalazódott: az egyik tábor (például Sonja Klimek, Françoise Lavocat)²⁹ ragaszkodik a *Discours du récit* metalepszis-definíciójához vagy annak olyan jelentéséhez, ami a narratív szintek, diegézisek határainak átlépésére irányul, és leginkább irodalmi vizsgálódásokra hagyatkozik; a másik tábor pedig a metalepszis jelenségének kiterjedését, más médiumokban való előfordulását is elfogadja.³⁰ Dolgozatomban a Bartis-drámát (és az egész életművet) Jan Alber nézetei szerint vizsgálom, vagyis kontextustól függően.³¹ Az életművet egyben tekintve megállapítható, hogy a műnemek (prózák, drámák, fényképek) határai sok esetben nem érzékelhetőek, ez pedig megköveteli a transzmediális vizsgáldást is.

A *Rendezésben* elsősorban János esetében érezhetjük karakterének metaleptikus jellegét. A próba Jánosának és a beágyazott történet Vári Jánosának ekvivalenciája nem csupán öntükröződés, hanem a *du pareil au même*, az azonos és ugyanaz³² metaleptikus esete.³³ A *du pareil au même* azt érzékelteti, hogy az eredetileg felvázolt két narratív szint összemosódik, ez pedig az olvasásban zavart eredményezhet, ám ez nem véletlen, hiszen a metalepszis sajátossága a zavarkeltés, a meglepetésszerű történetsszerzés, amellyel Werner Wolf szerint egy szerző, jelen esetben Bartis Attila a narratíva vonzerejét fokozza.³⁴

A hetedik jelenetben például, amikor Olga a lányával, Lilivel való veszekedése következtében egy orvost készül felkeresni, és a hozzá intézendő szavait akarja begyakorolni, hirtelen dühkitörésében a rendező Jánosnak ugrik, akiről tudjuk, hogy Vári Jánosként halott a beágyazott narratívában: „A férjem tragikus hirtelenséggel... (...) Tudja, doktor úr, én nagyon szerettem a férjem... persze, hogy voltak problémáink, de ettől két ember még szeretheti egymást... (*Elzokogja magát.*) Én nagyon szerettem a férjem...

²⁹ Klimek: *Metalepsis in Fantasy Fiction*. Lavocat: *Et Genette inventa la métalepse*; Lavocat: *A Diachronic Perspective on Metalepsis*.

³⁰ Allain: *Métalepses du récit vidéoludique et reviviscence du sentiment de transgression*; Caïra: *Genette et la fiction interactive: un nouveau champ d'application*.

³¹ Alber: *Metalepsis in English Literature: From the Middle Ages to Postmodernism*. 751.

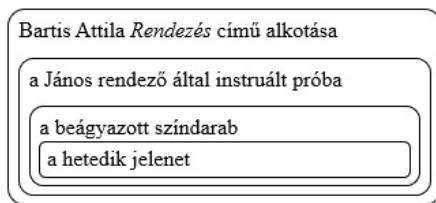
³² A terminus Z. Varga Zoltán fordításában.

³³ Genette: *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*. 51–52.

³⁴ Wolf: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts*. 102–103.

(*Nekiszökik Jánosnak*) Miért csinálod ezt velem? Én szerettelek, te nyomorult!”³⁵ Ez egyrészt a János-karakterek és a két narratív szint kontaminációját jelzi, másrészt utal Klára és János korábbi szerelmi viszonyára, vagyis Olga érzelmi kitörése egyben a Klaráé is, így e két karakter azonosulásáról is beszélhetünk. További bizonyíték, hogy amikor János rendezőként az előbbi dühkitörést félbeszakítja, akkor Klára többes számban, a két Jánosnak intézi szavait: „Hogy ti mekkora egy barmok vagytok, édes Istenem.”³⁶ Péterrel (civ. Laci) való párbeszédében is többször kijelenti hol Olgaként, hol Kláraként, hogy Jánossal (értsd: mindkettővel) már évek óta nincs közük egymáshoz.³⁷

A két történeti szint metaleptikus átjárhatósága a megkettőzött szerepek mellett a szerkezetben is megmutatkozik. Az első jelenet végén János így szól: „Menjünk át a kettesre”,³⁸ vagyis a második jelenetre, majd következik a tényleges, a *Rendezés* második jelenete. A hetedik jelenetben ez a játékként is értelmezhető önreferencialitás újból előfordul: „Akkor vegyük a hetest”,³⁹ ezzel a szöveg mintegy holisztikusan egyenlővé teszi a beágyazott színdarabot és Bartis Attila *Rendezés* című művét, a rendező Jánost pedig egyre reálisabb figurává formálja. A hetedik jelenet egyfajta meta-metadiegezis, rekurzió a rekurzióban, de akár többszörösen metadiegezis is, ha arra gondolunk, hogy a narratív szintek a következőképpen épülnek fel (1. ábra):



1. ábra

A hetedik jelenet ugyanakkor az egyetlen az egész drámából, ahol a nevek felcserélődnek, és az Olga név helyett a civil Klári szerepel a dialógus előtt. Ezzel a narrációs technikával a külső szint, a próba narratív szintje

³⁵ Bartis: i. m. 103.

³⁶ Uo.

³⁷ Uo. 99., 106.

³⁸ Uo. 97.

³⁹ Uo. 103.

fikcionalizálódik. Tulajdonképpen felcserélődik a próba és a beágyazott színdarab, a narratív szintek transzgressziója megy végbe, felborul a látszólagos hierarchia. Az átlépést egy eddig sosem látott figura, Kata segíti, mint ha csak egy valódi beugró, rögtönző személy jelenne meg a drámában.

„HETEDIK JELENET

KLÁRI: Jó reggelt.

JÁNOS: Jó reggelt.

KLÁRI: Otthon baj van?

JÁNOS: Nem, nincs.

(*Jön Kata*)

JÁNOS: Kata...

KATA: Kávé...

JÁNOS: Akkor vegyük a hetest.

OLGA: Jó napot kívánok. (*Mélyebben*) Jó napot kívánok... Azért ke-
restem meg a doktor urat... Lehet, hogy az én koromban ez már teljesen
normális... Bizonyos jelek szerint az emlékezetem...⁴⁰

A főszereplő rendezőként ki-be járkal a narratív szintek között, megsza-
kítja a szerepet, instruál, ám minthogy a dráma egy színházi próbát imitál,
vagy azt is mondhatnánk, hogy szimulál, ez nem különösebben meglepő,
ellentétben például a János-karakterek azonossá válásával. Jánosnak ez a
mindenhol jelenlévősége azonban azt eredményezi, hogy a Bartis-dráma
írott változata alig tartalmaz színpadi utasításokat, többnyire csak *el, be, ki,*
zavartan, kétségbeesetten jellegű rövid betoldásokat, és ez arra enged kö-
vetkeztetni, hogy a dráma műnem hagyományos szerzői instrukcióinak sze-
repét betölti a rendezői szólam, vagyis János az Ingarden-féle *Nebentext*⁴¹
szereplővé formált alakja. Ilyenképpen a mellékes vagy másodlagos szö-
vegelemek a dráma központi elemévé válnak.⁴²

A metalepszis tehát egy, a szerző által tudatosan használt narratív tech-
nika, a dráma egyik központi eleme. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy
akárcsak a korábban említett immerzió és mise en abyme, a metalepszis is
antinarratív elem, eredetileg a közelítés funkcióját töltötte be, a posztmodern

⁴⁰ Uo. 103.

⁴¹ Ingarden: *Az irodalmi műalkotás*. 215–216.

⁴² A zárójeles részek csekély számban való előfordulását a színpadon nyilván nem lehet érzékelni, viszont helyett a marosvásárhelyi társulat előadásában egy másik metaleptikus játék szemtanúi lehetünk: János egyszerűen beül a nézők vagy álnézők közé, onnan szól be a színpadra, szóbeli megnyilvánulásai után pedig maga mellé tekint, várva a néző akceptáló reakciójára. Ezzel mintegy leépti a negyedik falat, és a passzív befogadót aktívvá teszi, beemeli a rendezői játékba, az alkotófolyamatba.

irodalomtól kezdve a távolítás, a brechti elidegenítés eszközeként szolgál önreferencialitása (metareferencialitás) révén, így Bartis Attila drámájában is ezt a szerepet tölti be. Werner Wolf több tanulmányában egyenesen illúzióromboló hatásról beszél a metalepszis kapcsán, mivel az csak fiktív világokban fordulhat elő, jelenlétével éppen annak kiváltságát tárja fel.⁴³ Marie-Laure Ryan pedig a fikció nyilvánvalóvá tétele és az illúzióromboló hatás miatt a metalepszist a posztmodern fikció domináns trükkjeként határozza meg.⁴⁴

3. A dráma mint Möbius-szalag: karakterábrázolás, tartalom és szerkezet

Bartis Attila műve részben igazodik a klasszikus drámaszerkezethez. Olga (civ. Klára) nyitóbeszéde a hitvesi ágyban fekvő halott férjéhez prologusként értelmezhető, míg a Jánostól várt elégtétel Palika általi megfogalmazása epilógusként, a megoldás egyfajta alternatívájaként. Olga későbbi, saját látomásszerű alteregójához (önmagához) intézett szavaiból ítélve leginkább monológoknak tekinthetők az első sorok, amelyek tájékoztatást adnak a dráma konfliktusáról, a háttértörténetről, valamilyen elhallgatott igazságról: „Kelj fel. Rosszul vagyok, legalább ilyenkor kelj fel... Végére is tőled vagyok rosszul. Hogy pusztulj el végre. Én tisztább vagyok, mint te, amikor megszülettl... Tiszta. Érted? (...) Azt hiszed, bemocskolhatsz a hazugsággal?”⁴⁵ A „tisztább vagyok, mint te, amikor megszülettl” mondat Olga szubjektív valóságára utal, amely a dráma későbbi cselekményét tekintve megkérdőjeleződik, hiszen tudjuk: nem hívta ki időben a mentősöket, a férj már halott, amikor megérkeznek, szeretőt tart, hazudik a lányának annak fogantatásáról és a nagymama öngyilkosságáról, aki Olga megerőszőkölését követően menekül a halálba. Apjának, Sándornak kötelessége „ragaszkodni az igazsághoz”,⁴⁶ mégis következtethetünk arra, hogy a lányát ért trauma után vakult meg, „soha nem is látott”,⁴⁷ mondja Olga, Sándor ugyanis nem volt hajlandó tudomásul venni a lányát ért atrocitást, és nem volt bátorsága ahhoz, hogy „feljelentsen egy követségi titkárt”,⁴⁸ saját vejét viszont

⁴³ Wolf: *Aesthetic Illusion*. 46.; *Aesthetic Illusion: A History of 'Immersion' and Western Illusionist Literature since Antiquity*. 74.

⁴⁴ Ryan: *Impossible Worlds and Aesthetic Illusion*. 136.

⁴⁵ Bartis: i. m. 96.

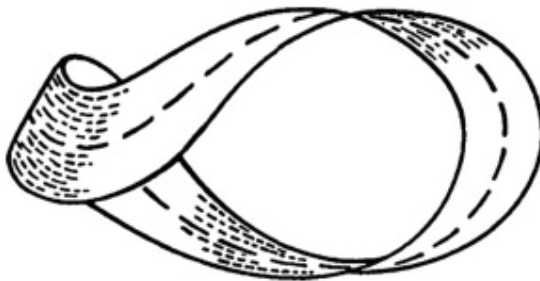
⁴⁶ Uo. 98.

⁴⁷ Uo. 103.

⁴⁸ Uo. 107.

börtönbe juttatta. A szubjektív és objektív valóság dichotómiája szorosan összefügg az igazság–hazugság kettősével. János Évának megfogalmazott instrukciója, a marxi tétel ironikus említése szerint ugyanis „az igazság az, ahogy a tudata visszatükrözi az objektív valóságot”.⁴⁹ Ezek alapján az Éva által alakított alteregó lenne maga az objektív valóság, János meg is jegyzi a nőnek, miszerint: „Maga csak egy nagy, szürke betonfal, úgynevezett objektív valóság.”⁵⁰ Olga akaratlanul feltörekvő alteregó-gondolatai tehát az objektív valóságot képezik, amelyeket minduntalan igyekszik elcsendesíteni szubjektív valóságával, és ilyen szempontból a „Hogy pusztulj el végre”, valamint a „tisztább vagyok, mint te” mondatok címzettje maga az alteregó, Olga saját maga, ezért is értelmezhető a megszólalás monológként. János esetében az árulás és a hűtlenség mutat rá erre. Elmondása szerint a feleségén kívül nem képes mással szexuális kapcsolatot létesíteni, az aktus mégis megtörténik Adorján Annával, ezt követően pedig elutasító magatartást tanúsít. A szubjektív valóság tehát az, amit a szereplők magukról állítanak, és magukról elhíttetni akarnak.

A karakterábrázolás Möbius-szalagként való elképzelésének lehetünk tanúi. A szereplők identitásának megalkotása Jacques Lacan a szubjektum kétdimenziós felületként való elgondolását idézi meg.⁵¹



2. ábra. Jacques Lacan Möbius-szalagja⁵²

⁴⁹ Uo. 100.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Lacan: *Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever*. 192.

⁵² Uo. 192.

Smid Róbert a lacani felfogásból kiemeli a lyuk jelenlétét, a szalag ugyanis a lyuk köré szerveződik: „Hogy ez Möbius-szalag legyen, valahova oda kell rakni a lyukat. (...) A Möbius-szalagnak csak egy éle van. Ha követed az élet, megtted a köreidet minden élen, amellyel ez a szalag rendelkezik, és valójában, ami tisztán kör alakúnak tűnik, az nem más, mint a lyuk.”⁵³ A lyuk azért nagyon fontos eleme a Möbius-szalagnak, mert Lacan és Freud nézeteiben is a lyuk mint üres hely létezik, az üres hely pedig maga a tudattalan.⁵⁴ A drámában a tudattalan is szerepet kap az Éva által alakított alteregóban, de az elszólások, kiderült titkok, Olga önkéntelenül feltörekvő gondolatai mind a szereplők tudattalanjának megnyilvánulásai. Azt mondhatjuk tehát, hogy a karakterek identitása Möbius-szalagként formálódik. János meg is jegyzi: „Ez az egyetlen oldalad van. Neked is, nekem is. Egy kétdimenziós szalagféreg vagy.”⁵⁵ A szalagféreg szóval szarkasztikusan azt is állítja a szöveg, hogy az ember tulajdonképpen egy „parazita”. János szerint tehát egy igazság létezik, mindenkinek a sajátja, és senkit nem érdekel az érem másik oldala, mert az tulajdonképpen nem is létezik, ezt pedig ő maga is a Möbius-szalaggal magyarázza.⁵⁶

Arra a kérdésre, hogy be lehet-e festeni a Möbius-szalag mindkét oldalát például vörösre és kékre, Palika egyértelműen igennel válaszol, ám a szalag kétdimenziós, ha elindulunk az egyik oldalt követve, váratlanul a másikon találjuk magunkat. „Ha elkezded vörösre festeni az egyik oldalát, akkor az egész vörös lesz. Mert nincs neki másik oldala.”⁵⁷ Nem véletlen, hogy éppen vörös és kék színekkel él a rendező, a vörös a kommunizmus vörös csillagára utal, a kék pedig a diktatúra Államvédelmi Hatóságának kék „ávósaira”, valamint utalást tesz saját titkos tevékenységére, a Palikáról szóló jelentéseire és az 1956-os történésekre, amelyek miatt börtönbe jutott. A vörös és kék nem ellentétpárként mutatkozik meg, mint ahogy azt első olvasásra gondolhatnánk, hanem Möbius-szalagként, mert mindegy, hogy azt kékre vagy vörösre festjük, ugyanazt a színt kapjuk, átvitt értelemben Jánost és az ő elkerülhetetlenek sugallt vétségeit. „Mert nekem ötvenhat nem arról szólt, hogy ávósokat akasztottak, és szarok az objektív valóságra. Mert az még nem igazság.”⁵⁸ Az igazság–hazugság, szubjektív–objektív valóság ennek alapján képzelhető el, hiszen az igazság mindig

⁵³ Lacan idézi Smid: *Sigmund Freud és Jacques Lacan papírgépei*. 436.

⁵⁴ Uo. 27.

⁵⁵ Bartis: i. m. 97.

⁵⁶ Uo. 97.

⁵⁷ Uo. 97.

⁵⁸ Uo. 101.

visszafordul a hazugságba, és fordítva. Erős politikatörténeti elem jelenik meg a dráma ezen pontján, egyfajta ideológiai bírálóat arról, ahogyan kanonizálták, ahogyan vitatták az 1956-os forradalmat. A szerző szarkasztikusan rájátszik a tudományos szocializmus egyik alaptételére, a marxizmus objektív valóság gondolatára, miszerint az igazság csakis történelmileg meghatározott lehet. A dráma arra enged következtetni, hogy nem olyan egyszerű hősokeket kiemelni. Kibillenti a szigorúan megállapított értékrendet – ki volt hős, ki nem volt hős –, és tulajdonképpen leszállítja a történelmet a piedesztálról.

Egyedül Adorján Anna és az általa alakított Lili az, aki mindkét narratív szinten kimondja az igazságot, Annaként a próba történetében szembesíti Jánost a hazugságaival, elhallgatásaival, a beágyazott színdarabban pedig Lili szerepében mintegy kamasz dacolásként Olgát, Sándort és Pétert is szembesíti az elhallgatott múlttal. „A nagyanyám felkötötte magát, apám nem halott, az anyámat egy részeg diplomata erőszakolta meg, na ebből lettem én, nagyapám tíz évet sózott a nevelőapámra, anyám pedig nem szereti levinni a szemetet. Nagyjából ennyi. Nem tudom, miért kell ebből ekkora ügyet csinálni. (...) Ja, és te anyám szeretője vagy, ezt még elfelejtettem.”⁵⁹

Az Anna–Lili szerep az előzőek értelmében a drámai krízisként értelmezhető, ugyanakkor Anna Jánossal való szerelmi bonyodalma késleltetésként, megoldhatatlannak tűnő drámai helyzetként, hiszen még Klára tanácsát is kikéri János, hogy mitévő legyen a lánnal kapcsolatban, az pedig ekképpen válaszol: „Háromszor lefekszetek, a negyedikre már ki is szeretett belőled, meg van oldva a probléma.”⁶⁰ A szexuális jelenet a peripeteia,⁶¹ az ugyanis vészesen jelzi a feltartóztathatatlan végkifejletet, a közelgő katasztrófát, János meghasonlását, és a tény, hogy tulajdonképpen már régen meghasonlott önmagával, hiszen jelentéseket írt barátjáról.

Baris Attila szerzőként nem elégszik meg a karakterábrázolás bonyolultságával és Möbius-szalagként való elképzelésével, az öntükrokozó, metaleptikus azonosulással, sem a két történeti szint transzgresszív átjárhatóságával, hanem a *Rendezés* egész szerkezetét Möbius-szalaggá szervezi.

A próba és a beágyazott színdarab eddig hierarchikusnak tűnő szöveg-szervezéséről nyilvánvalóvá válik, hogy csupán látszólagos: az utolsó, tizenkettedik jelenet zárómomentuma visszafordul a nyitójelenethez. Kerek

⁵⁹ Uo. 105.

⁶⁰ Uo. 108.

⁶¹ Értsd: drámai sorsfordulat.

Pál arra kéri Jánost, hogy a vele szemben elkövetett árulását valahogyan írja bele a darabba, a dráma azzal a mondattal ér véget, miszerint János belepusztul az igazságba, függetlenül attól, hogy sikerül-e megírnia vagy sem, a *Rendezés* pedig azzal kezdődik, hogy Vári János, miután megírta kéziratát, meghalt, vagyis belepusztult az igazságba.

„SÁNDOR: Én nem mondom el nekik. Klárinak se mondtam el. De legalább arra a Möbius-szalagra írd rá, kérlek... Nem az igazság miatt. Engem az igazság nem érdekel, én már szarok az igazságra.

JÁNOS: Se te, se én nem szarunk az igazságra.

SÁNDOR: Belepusztulsz. Írd bele valahogy, kérlek.

Karcsika be, összeszed mindent.”⁶²

A dráma eleje és vége, a prológu és az epilógu tartalmilag megegyezik, tehát a szöveg visszafordul önmagába, Möbius-szalaggá válik és a végtelenség érzetét kelti, felszámolva ezzel a hagyományos drámai külső és belső szerkezetet. Nemhiába mondja azt Sándor (civ. Palika), hogy János legalább a Möbius-szalagra írja rá a vétkét, mert az egész dráma, a *Rendezés* maga egy Möbius-szalag. A két narratíva (próba és beágyazott színdarab) teljes mértékben egyesül azáltal, hogy a szöveg visszafordul önmagába, tehát arra utal, miszerint nincs is két narratíva, csak egyetlenegy. Nem csupán a jellemek „kétdimenziósak”, János szavaival élve, hanem maga a tartalom és a szerkezet is. Már az előzőekből tudjuk, hogy János teljesítette Palika kérését azzal, hogy a Sándor és Péter szerepébe burkoltan (amiről a többieknek nem kell tudniuk) beleírta saját aljasságát, ám a történet zárósorai-ban ismételtelen manifesztálódik ez a gesztus, hiszen ott van, meg van írva az igazság az utolsó sorokban. A halott János eltitkolt kézírata és a rendező János instrukciói szerint próbált darab maga a *Rendezés*, így a cím is átértelmeződik, hiszen egy elrendezett ügyre, lerótt tartozásra reflektál, s minthogy ezzel együtt jár János bukása, meghasonlása, az egész *elrendezés* egyfajta gyónás utáni elégtételhez, aszketikus vezekléshez hasonlítható.

János bukását saját tévedése (titkos jelentések, hűtlenség) és bizonyos értelemben hübrisze – itt szólamában nagyon hasonlít más Bartisszereplőkre, például Weér Andorra (*A nyugalom*) és Szabad Andrásra (*A vége*) – okozza, ami szintén igazodik a klasszikus dráma szerkezetéhez. Ám a bukás által nincs megtisztulás, nincs katarzis, csak két lehetőség van: megírni saját árulását és elpusztulni Vári Jánosként, vagy pedig újraírni, újrajátszani, megrekedni és feloldódni a nietzschei „örök visszatérés” (die

⁶² Bartis: i. m. 110.

ewige Wiederkunft)⁶³ gondolatában, amelyet a Möbius-szalag végtelensége támaszt alá, hiszen itt következne újból a nyitójelenet, Olga prologusa, Vári János halála, és maga a próba.

A kis Möbius-szalag ugyanakkor, amely tárgyszerűen megjelenik mind az írott drámában, mind a színpadon, és amelyet Karcsika János kérésére készít Palikának demonstrációként, a darab kicsinyített mása. Jablonczay Tímea szerint az ilyen rekurzió tartalmazza mindazt, ami működőképessé teszi a drámát, hiszen minden *mise en abyme* metanyelvi olvasatot kínál.⁶⁴

4. Az önmagát író dráma mint műhelydráma és mint Möbius-szalag-történet

Gyürky Katalin és Proics Lilla a *Rendezés* mögött Michael Frayn *Noises Off* (1982)⁶⁵ című bohózatát vélte felfedezni,⁶⁶ a Bartis-dráma ötlete azonban egészen Molière-ig vezethető vissza, a *Versailles-i rögtönzésben* (*L'Impromptu de Versailles*) ugyanis hasonló szituációt találunk: a szereplők színészek, akiket próba közben látunk, Molière pedig Molière-rendezőként⁶⁷ gyakran észrevételeket fűz színészei játékához: „Várj! Ezt a részt jobban kell hangsúlyoznod.”⁶⁸ Molière ugyanúgy noszogatja, cselekvésre próbálja bírni szereplőit, akárcsak Bartis: „Kérve kérek mindenkit, helyezkedjünk már el! Felöltöztünk, a király érkezéséig van két óránk, használjuk fel az időt, s menjünk végig a darabon.”⁶⁹ „Na folytassuk, gyerekek. Anna, adj az anyádnak egy végszót.”⁷⁰

Gérard Genette szerint Molière által a rögtönzés a *commedia dell'arte*⁷¹ reflexív műfajából kinőve önálló színpadi műfajjává vált, és a *Versailles-i rögtönzésből* eredeztethető a „komédiások komédiája” kifejezés is.⁷² Genette utóbbi megállapítását némiképp megkérdőjelezném, Molière előtt néhány évvel ugyanis, 1635-ben jelent meg Georges de Scudéry *La Comédie des*

⁶³ Nietzsche: *Im-igyen szóla Zarathustra*. 141–144.

⁶⁴ Jablonczay: i. m. 13.

⁶⁵ Michael Frayn művének címe magyarul *Függöny fel!, Ugyanaz hátulról, Még egyszer hátulról, Veszett fejsze* változatokban fordul elő.

⁶⁶ Gyürky: *Sakkozás*; Proics: *Milyen színház a milyen színházban*.

⁶⁷ Jean-Baptiste Poquelin, azaz Molière a valóságban is eljátszotta saját szerepét egy évadon keresztül. – Genette: *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*. 46.

⁶⁸ Molière: *Versailles-i rögtönzés*. 500.

⁶⁹ Uo. 490.

⁷⁰ Bartis: i. m. 98.

⁷¹ *Commedia dell'arte*: vásári komédia, rögtönzött színjáték.

⁷² Genette: *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*. 46.

*comédiens, poème de nouvelle invention*⁷³ című műve, amely belátást enged a színházi életbe, és a szereplők maguk is színészként jelennek meg. De Scudéry ugyan nem írja bele saját magát a darabba, hacsak nem közvetetten, monsieur de Blandimare alakjában, ám a *komédiások komédiája* kifejezés a cím alapján is leginkább ebből a drámából eredhet, ezen állítás igazságértékének bizonyítása azonban nem célja jelen dolgozatnak.

Bartis drámájának alapötlete tehát sokkal régebbi hagyományra tekint vissza, mint Frayn boházata, viszont semmiképpen nem tekinthető sem boházatnak, sem komédiának, mivel azt a néhány nyelvi komikumot leszámítva, amelyekkel János rendezőként oldani szeretné a próba nyomasztó hangulatát, nem találunk egyebet; nincs humor, de nem is célja ennek a műalkotásnak. Ars poeticáját a következő sorokban olvashatjuk: „És legjobb tudomásom szerint ti ezért lettetek színészek, én meg ezért írtam ezt a darabot. Nem azért, hogy Kovácséknak legyen egy szórakoztató estéjük, hanem, hogy hazafele majd ne szóljanak egymáshoz a taxiban.”⁷⁴ Az ars poetica alapján a dráma célja leginkább az önvizsgálatra készítés, kevésbé a szórakoztató jelleg, hogy mi is belenézünk a Möbius-szalag közepén tatóngó lyukba, és a történelem egy momentumának következményeiről olvasva elgondolkodjunk, nekünk mi a felelősségünk mindebben.

Rögtönzésnek sem tekinteném, mint Genette a *Versailles-i rögtönzést* annak címe alapján.⁷⁵ Míg Molière művében a rendező ajánlja színészei számára a rögtönzés lehetőségét (mivel nem volt elegendő idejük a felkészülésre), addig Bartis drámájában a rendező, János, kizárva a szerepjátás improvizációját, indulatosan fordul a Sándort alakító Kerekes Pálhoz, amiért nem elég biztos a szövegmondása: „Félórát gondolkozol két mondat között, Palika. Nem szűk negyedeket, hanem félórát. Akkor tegyük át azt a vacak fotelt a sűgőlyuk mellé, hogy halljad.”⁷⁶ Tehát a *Rendezés* semmiképpen sem az *itt és most* improvizációs színházvilágát tárja elénk.

A legtalálhatóbb lenne Gerold László alapján műhelydrámaként definiálni a Bartis-szöveget, ő ugyanis Luigi Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című, hasonló témát boncolgató alkotását ekképp azonosítja.⁷⁷ Műhelydráma abból a szempontból, hogy tematizálja az írás pillanatát, jelenidejűségét. Azt az érzést kelti bennünk, mintha a dráma most íródna, munka alatt állna. János abban a jelenetben, amikor Olga és Lili a

⁷³ Scudéry: *La Comédie des comédiens, poème de nouvelle invention*.

⁷⁴ Bartis: i. m. 104.

⁷⁵ Genette: *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*. 47.

⁷⁶ Bartis: i. m. 101.

⁷⁷ Gerold: *Mint a valóság*. 28.

Vári János temetéséről hazatérve heves vitába kezd, hirtelen megszakítja a próbát, és a szöveg módosítását terjeszti elő: „Köszönöm, álljunk le. Bocsánatot kérek, ez az én hibám. A többénecsináljlyet húzzátok ki.”⁷⁸ Amikor Klára megkérdezi, hogy mi legyen helyette, ugyanis szerinte az nagyon is talál oda, János így válaszol: „Még nem tudom, de holnapra tudni fogom.”⁷⁹ Ezt követően János megköszöni a színészei türelmét, Klára pedig távozik a színpadról, és János kiegészíti mondanivalóját: „Hagyja azt a kartont másra, engem vigyen fel a padlásra.”⁸⁰ József Attila *Mama* című versének efféle átírata⁸¹ egyrészt azon kevés mondatok egyike, amelyek nyelvi komikumot tartalmaznak, másrészt az eredeti vers őszinte embert tartalmazó előző sorára utal, amelyet János önmagára vonatkoztat, és ismét rejtett utalást tesz az általa írt darab mögöttes tartalmára, a bűncire. Nem elhanyagolható írói eljárás annak az emotikonnak a használata, amelyet a fenti mondatban találunk, első olvasásra akár szerzői hibának is tűnhet, ám szó sincs erről, a mosolygó arc ugyanis szintén a jelen időre, az azonnali üzenetváltás lehetőségére reflektál, és arra, hogy a dráma éppen egy még befejezetlen munkafázis közben olvasható. Ha egyéb okot keresünk az emotikon drámába illesztésére, arra is gondolhatunk, hogy egyfajta metaleptikus szerzői üdvözlő találtunk a magunk számára, és Bartis Attila önmagát is belerejtette, mint ahogy például Alfred Hitchcock tette számtalan általa rendezett filmben egy-egy pocakos árnyalakként vagy buszon utazó háttérszereplőként. A tényleges valóság ilyenszerű fikcióba való emelésére még egy példát találunk: a dráma legelején, amikor János hosszasan ecseteli Klárának, hogy az általa eljátszott Olga miért nem örült, csupán önmagát gyűlölő személy, a saját megszólalásába ékelve találunk egy olyan szerzői instrukciót, amely nincs dőlt betűkkel szedve, és nem is órá vonatkozik: „És az, hogy hiába hagyta megdögleni, semmit nem segít rajta, mert nem őt gyűlölöd, hanem önmagad. (Balázs: Pff...)”⁸² Joggal kérdezhetjük, ki az a Balázs, hiszen sehol máshol nem esik szó róla, ám a marosvásárhelyi Tompa Miklós Társulat premierjéből⁸³ tudjuk, hogy az egyik mentős közbeszólásáról van szó, a mentős pedig a valóságban Varga

⁷⁸ Bartis: i. m. 98.

⁷⁹ Uo. 98.

⁸⁰ Uo.

⁸¹ Az eredeti József Attila-sorok: „Hagyja a dagadt ruhát másra. / Engem vigyen föl a padlásra”. A vers beemelése, parafrázisa értelmezhető metaleptikus stílusfordulatként, stilisztikai értelemben vett metalepszisként.

⁸² Bartis: i. m. 96.

⁸³ Bartis (rendezőként): *Rendezés*.

Balázs színművész, aki ténylegesen beleíródott a *Rendezés* című drámába, vagy egyszerűen ezáltal is a dráma műhelyjellegét stabilizálja a szerző.

A Bartis-szöveg műhelydráma abból a szempontból is, hogy megteremti az együtt alkotás, együtt rendezés lehetőségét. A szereplőknek megadatik, hogy a színdarab cselekményébe beleszólásuk legyen. Kezdetben az Olga lelki vívódásairól való eszmecsere során így szól Klára: „Ahhoz lehet, hogy meg kellett volna írni, Jánosom.”⁸⁴ Ezzel utal a dráma befejezetlen, finomítást igénylő voltára. A dráma végén pedig, amint láttuk, az igazság fényében Palika mint kulcsfigura lesz az, aki meghatározza, hogy ennek a drámának mi legyen a tartalma, milyen legyen a felépítése: „De legalább arra a Möbius-szalagra írni rá, kérlek.”⁸⁵ Palika tehát jogot kér a cselekmény alakítására, utalva ezzel a darab félkész jellegére. János is hivatkozik arra, hogy az általa írt darab még nem befejezett, még módosul, még munka alatt áll, a Pétert alakító Laci nem megfelelőnek vélt előadásmódjára mondja a következőket: „Egyetlen vacak kis történetet, amikor lesült a bőr a pofádról. Meséld el, és beleírom neked ebbe a kurva darabba, hogy legyen köze az életedhez.”⁸⁶ Vagyis még fennáll a lehetőség arra, hogy ez a dráma másképp alakuljon, ám mindvégig sejteti a közelgő végkifejletet.

Az írás aktusa nagyon sok formában megjelenik: a beágyazott színdarab mint a rendező János által írt mű, a halott Vári János (korábban szintén rendező) kézírata, amely a beágyazott színdarab – és egészében a *Rendezés* – motívumaként értelmezhető, majd Vári János semmiből megjelenő testamentuma, amelyről Olga azt állítja, hogy Péter írta; és átvitt értelemben a vak Sándor hangjegyzetei, magnókazettái is az írás aktusát metaforizálják. Minden írásra való utalás az adott szereplő igazságának szolgálatában áll, mint egy kinyilatkoztatás, és a szubjektív valóság rögzítését, dokumentálását tűzi ki célul. Vári János kézírata és Homoki Sándor magnókazettája az igazságkeresés értelmében ellentétben állnak egymással. E két szereplő neve is erről árulkodik. A vezetékneveik összetétele a két férfi konfliktusának és az egész drámabéli világnak, amit János rendező épít föl, a kreált, fikciós voltára és egyben esendőségére enged következtetni, amely a végkifejletben mint egy homokvár omlik össze.

A prológusban Olga a kéziratot kezében tartva a halott Jánosnak, de még inkább saját magának ezt mondja: „Azt hiszed, bemocskolhatsz a

⁸⁴ Bartis: *Rendezés*. 96.

⁸⁵ Uo. 110.

⁸⁶ Uo. 104.

hazugságaiddal? Ez a hazugság. Ez. Ez mind hazugság. János.”⁸⁷ Olga itt saját hűtlenségének és apja bűnének vádját tagadja, ám János már nem képes megvédeni saját igazságát, ugyanakkor kézírata mindvégig mint egy lidérc, követi a szereplők sorsát. Az írás dokumentum-, bizonyítékjellege mellett a fikcióba való ültetés eszköze is, hiszen Olga a prológusban azt állítja, azzal, hogy János belefoglalta őt a kéziratába, bizonyos értelemben ellopta az életét, fikcionalizálta őt.

A dráma ezen pontján János rendezőben és Vári Jánosban a tipikus baritoni férfiszereplőt ismerhetjük fel: a maskulin perspektívát megmutató, az isteni alkotói pozícióban tetszelgő, énközpontú, narcisztikus főszereplő; a Baár Andorhoz (*A séta*), Weér Andorhoz (*A nyugalom*), Farkas Andrásához (*Romlás*) és Szabad Andrásához (*A vége*) hasonló figurát. Nem túlzás azt állítani, hogy az írás és rendezés büntettként, a hatalomgyakorlás eszközeként is szolgál a történetben, hiszen János rendezőként gyakorlatilag azt tesz szereplőivel (színészeivel), amit csak akar. A Pétert alakító Lacira valószínűleg ráusítja a Lilit alakító Adorján Annát, hogy csábítsa el a férfit: „Azt akarom, hogy holnap puszi helyett úgy csókolja meg, hogy ez a prüd faszkalap beledögöljön.”⁸⁸ János rendező tulajdonképpen színészei kiszolgáltatottságát használja ki az Annával (Lili) és Lacival (Péter) folytatott perverz játékban; visszaél a történet alakításának jogával, a hatalmával. Az őszinteség látszatát keltő hazugságok bonyolult hálója tárul elénk egy olyan szereplő által, aki egyszerre áldozatnak mutatja magát, de közben áru-lóként, bántalmazóként (önmagát is becsapva) manipulálja a többieket:

PÉTER: (*Zihál. Ki, Jánosnak.*) Te örült vagy.

JÁNOS: Lacikám, próba van, folytassuk.

PÉTER: Nem sima gazember, hanem örült! Érted?

JÁNOS: Na, ez már jó lesz. Csak kicsit előbb markolj a seggébe. Jó segge van, ugye? (...)

PÉTER: (Szinte sírva.) (...) Ne sakkozz velem! Nagyon kérlek, ne sakkozz velem!⁸⁹

Laci fel is rója Jánosnak, hogy úgy viselkedik színészeivel, mintha istent játszana, Klára pedig később ehhez a véleményhez csatlakozik a következő mondattal: „Úgy fürdesz az úristenségben, mint kacsza az úsztatóban.”⁹⁰ Más kérdés, hogy János, amint kiderül, ugyanúgy szenved ettől

⁸⁷ Uo. 96.

⁸⁸ Uo. 102.

⁸⁹ Uo. 105–106.

⁹⁰ Uo. 108.

a szereptől, és hatalomgyakorlása helyenként toxikus maszkulinitásként is értelmezhető.

Az írás ugyanakkor, mint ahogyan arról korábban is szó esett, János számára egy *elrendezés*, de nem csupán a Sándort alakító Kerekes Pállal szemben, hanem önmagával szemben is olyan, mint valami lelkiismereti önvizsgálat, önterápia, vezeklés. Ezt egy szintén ars poeticához hasonló megjegyzésében ő maga is elismeri: „...ezt a nagy, belső konfliktust azzal próbálom feloldani, hogy ilyen marhaságokat írok meg rendezek.”⁹¹ Ám a dráma Möbius-szalagként való elgondolása megengedi azt az értelmezést, miszerint ez az önterápia, elrendezés eleve lehetetlen, hiszen a dráma végkimenetelét már előrevetítette a dráma prologusa, vagyis körkörösen újra-és újraszerveződik a szöveg. Az írás tehát egy sziszifuszi munka. Lacan felfogásában minden újrendezés abból fakad, hogy a tudattalan valamit cenzúrázni akar, ez esetben János a vétkeit, a cenzúra pedig cezúrárt hoz létre a történetben és annak elmondásában is, mert az írás tulajdonképpen mindig törlés, és valamennyi újraírás visszatérés az eredendő ürességhez,⁹² a Möbius-szalag közepén levő lyukhoz, a tudattalanhoz, ezért is lehetetlen vállalkozás. „Ezt nem lehet, hát nem érted?”⁹³ Ezt válaszolja János Palikának, amikor az azt kéri tőle, hogy írja meg bűnét és tulajdonképpen ezt a darabot. Tehát paradox módon mintha lenne is egy történetünk, meg nem is, de leginkább egy metalepszisünk van, azaz egy Möbius-szalagunk.

A narratológia azokat a szövegeket, amelyek azt az érzést keltik, mint-ha a szöveg a jelen időben valósulna meg, Möbius-szalag-történeteknek [Moebius strip stories] nevezi.⁹⁴ Az írás pillanatára és az elbeszélte történetre két külön, saját idővel és térrel rendelkező narratívaként tekintenek a narratológusok, függetlenül attól, hogy van-e nyilvánvaló metadiegezis, mint a *Rendezés* esetében, vagy nincs. A történetvilágot az általa generált

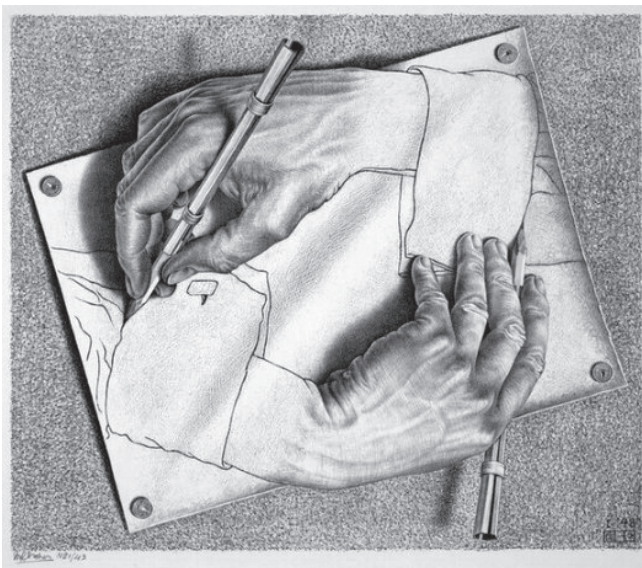
⁹¹ Uo. 104.

⁹² Lacant értelmezi Smid: i. m. 48.; 392.; 434.

⁹³ Bartis: i. m. 110.

⁹⁴ Julian Hanebeck *Understanding metalepsis* című művében az ontológiai metalepszisen belül a rekurzív metalepszis egy sajátos eseteként említi a Möbius-szalagot. Brian McHale volt az első, aki a *Postmodernist Fiction* (1987) című művében *furcsa hurokként* elemezte a metalepszist. Werner Wolf (1993) és Marie-Laure Ryan (2006) követte őt, bár egyikük sem vélte a metalepszist és a furcsa hurok jelenségét egyenlőnek. Wolf bevezette a paradoxonszerű, komplex metalepszisek típusát, amelyen belül a Möbius-szalag-történeteket is tárgyalta. Wolf kutatásait Sonja Klimek követte, Hanebeck leginkább rá hivatkozik. – Hanebeck: i. m. 101., 77. és 78. lábuj.

történetvilágon belüli narratív reprezentáció aktusa hozza létre,⁹⁵ tehát a történetvilág alkotja az elbeszélő világát, és fordítva, bizonyos *furcsa hurkok*⁹⁶ (strange loop), M. C. Escher-szerű körkörösséget képezve,⁹⁷ amely egy paradox iteráció eredménye. Azt is mondhatnánk, hogy a dráma önmagát írja, mint ahogy Escher *Rajzoló kezek* című litográfiáján az egyik kéz rajzolja a másikat és fordítva.⁹⁸



1. kép. M. C. Escher: *Rajzoló kezek* [*Drawing Hands*]

A Möbius-szalag tehát a karakterábrázolás, a drámaszerkezet és a dráma tartalmának lényeges eleme, ezenkívül pedig a műfajmeghatározásban is megjelenik: a *Rendezés* olyan műhelydráma, ami egyben Möbius-szalag-történet is.

⁹⁵ „In other words, the diegesis creates the metadiegesis, the metadiegesis creates the diegesis.” – Uo. 103.

⁹⁶ A furcsa hurok „fő sajátossága, hogy egy hierarchikus rendszer szintjei között lefelé vagy felfelé haladva váratlanul az eredeti szinten találjuk magunkat”, vagyis a Möbius-szalag maga is egy furcsa hurok. – Jablonczay: i. m. 18.

⁹⁷ Hanebeck: i. m. 101–102.

⁹⁸ Escher: *Rajzoló kezek*.

5. A Rendezés recepciója

Bartis Attila *Rendezés* című drámájának mondhatni szegényes a befogadástörténete. Az említett előadásokról készült néhány kritika,⁹⁹ a *Bárka* folyóiratban teljes egészében publikált, írott változatról azonban nem készült sem kritika, sem tanulmány, ami nyilván tulajdonítható annak is, hogy a dráma elsősorban színpadra szánt alkotás, vagyis az írott változattal foglalkozni eddig nem tartották fontosnak, másodsorban a megjelenés mikéntje is (nem önálló kötetben jelent meg) indukálhatta az alacsony érdeklődést. Egy másik lehetséges oka a szegényes recepciónak, hogy néhány hónappal a *Rendezés* szövegének közlése előtt jelent meg Bartis Attila *A vége* című regénye, amely a 2015-ös év egyik legnagyobb könyvmegjelenési szenzációjának számított, ugyanis a nagy sikerű *A nyugalom* megjelenésétől fogva *A végéig* tizennégy év telt el. Szilágyi Zsófia szerint a szerző személye és *A vége* körül kialakult egy erős „hype”,¹⁰⁰ amire ráerősített a kiadói marketing is. A 2015-ös regény nagy kritikái visszhangot kapott ugyan, ám e visszhang nem volt egyöntetűen pozitív, az új regény nem felelt meg mindenki elvárásának.¹⁰¹ Ez a szerzővel és új regényével szembeni csalódás is lehetett az oka annak, hogy a *Rendezés* nem keltette fel a figyelmet.

Ami a színpadi előadásokat¹⁰² illeti, a kritikák közül néhányan a homályt, az ellentmondásosságot és a két darab közötti határ érzékelhetetlenségét kifogásolták. Például Mátyás Edina szerint a Vígszínház előadásában nehezen lehetett különválasztani a két narratíva szereplőit, „a darabbeli és a próbahelyzetben megjelenő” figurákat.¹⁰³ Gyürky Katalin szerint is, aki egyébként egyértelműen kuriózumként értékelte a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata által játszott darabot, problémát jelentett az a kevert szituáció, amelyben a színészek nem tudták „ezt a két szférát – a játékuk különbözőségével – elválasztani egymástól”.¹⁰⁴ Proics Lilla

⁹⁹ Lásd például Gyürky: i. m.; Mátyás: *A szerzői és a rendezői változat*; Proics: i. m.

¹⁰⁰ Szilágyi Zsófiát idézi Bencsik: *A szolidaritás hiánya: az olvasói szabadság vége*.

¹⁰¹ A negatív kritikákról bővebben lásd: Bazsányi Sándor *A határozott névelős író* című írását az *Élet és Irodalom* 2015. november 27-i számából, a 2016-os ÉS-Kvartett beszélgetését a regényről Bazsányi Sándor, Kálmán C. György, Károlyi Csaba és Visy Beatrix részvételével, de az SZTE BTK Magyar Irodalmi Tanszékének beszélgetéssorozata, a KÁBé is hasonló hangnemű és tartalmú kritikákat fogalmazott meg 2016-ban (Garaczi Zoltán, Pál Sándor Attila, Szabó Gábor és Szilágyi Zsófia), mint az ÉS-Kvartett. Ez utóbbiról Bencsik Orsolya tudósított. – Bencsik: i. m.

¹⁰² Bartis (rendezőként): *Rendezés*; Szikszai: *Rendezés*.

¹⁰³ Mátyás: i. m. 34.

¹⁰⁴ Gyürky: i. m.

szintén hiányosságként fogalmazta meg a szerephatárok egybeolvadását a marosvásárhelyi előadásban, szerinte sok esetben egyformára sikeredett a színész és a civil figurája.¹⁰⁵ Mivel mindkét színházi társulat előadásában ugyanazt kifogásolták az elemzők, a probléma nem az előadásban vagy az előadásmódban keresendő, hanem magában a szerzői változatban, vagyis a drámában. Véleményem szerint ez az érthetlenség tudatos döntés volt Bartis Attila részéről, hiszen a szerző egyértelműen metaleptikus helyzeteket teremtett meg: elmosódott szerephatárokat, elmosódott határokat a narratívák között és a dráma elejére visszanyúló végkifejletet, vagyis Möbius-szalagot, ezzel érzékeltetve az igazság–hazugság, szubjektív–objektív valóság egymásba nyúló dilemmáját.

Olyannyira problémaként tűnik fel az érthetlenség a Bartis-mű kapcsán, hogy a vígszínházi változatban a rendező, Szikszai Rémusz szükségét érezte, hogy pontosítsa a dráma végét, így már az előadás legelején értekelhetett a néző János rendező titkosszolgálati múltjáról.¹⁰⁶ A rendező ezzel tulajdonképpen a Möbius-szalag-szerű szerkezetet számolta fel. Olyan mondatok is elhangzottak az előadásban,¹⁰⁷ amelyek az eredeti változatban nem szerepeltek.¹⁰⁸ A Szikszai-féle változat megfogalmaz bizonyos konklúziókat, amelyekhez, véleményem szerint, a nézőnek vagy a dráma olvasójának kellene eljutnia, mint például a következő idézet: „Anna, azok az emberek, akiket az a régi rendszer megnyomorított, azok soha a bűdös életben nem lesznek egészségesek. Akármit hazudnak maguknak vagy másoknak. Mert az a szar, az belénk ivódott. Az nem szívódott fel olyan könnyen, mint a Szovjetunió.”¹⁰⁹ Szikszai Rémusz megoldása arra enged következtetni, hogy Bartis Attila műve leginkább az olvasót szólítja meg, és nem a nézőt. A narratív fordulatokkal és metaleptikus csavarokkal átszőtt dráma a bartisi örvény-logikának¹¹⁰ megfelelően az olvasó nyomkereső, többszöri olvasásában bízik (akárcsak a Bartis-regények),¹¹¹ a színpadi előadás egyszeri és

¹⁰⁵ Proics: i. m.

¹⁰⁶ Mátyás: i. m. 35.

¹⁰⁷ Szikszai: *Rendezés*.

¹⁰⁸ Mátyás: i. m. 35.

¹⁰⁹ Uo. Idézet az előadásból.

¹¹⁰ Láng Zsolt örvény-logikának nevezi Bartis *A nyugalomban* megjelenő bonyolult jelentéshálóját: „...az örvény csápjai mindent megragadnak, de ami nem kerül karmaiba, az is beleszédül az örvény kielégíthetetlen, fekete ölébe.” – Láng: *A rémület formája*. 122.

¹¹¹ *A nyugalom* sikerének egyik kulcsa ez a nyomkereső logika, amit Láng Zsolt örvény-logikának nevez. Szerinte „minden rejtett utalás finom összefüggéshálót sző”. – Láng: i. m. 122. Szükség van tehát a figyelmes olvasóra. Bodor Béla szerint ami a regényben első pillantásra biztos útjelzőnek tűnik, az „az olvasó elbizonytalanítását segíti”. – Bodor: *Mit tükröz*

megismételhetetlen volta azonban nem kínál erre lehetőséget a néző számára (hacsak valaki nem annyira elszánt, hogy többször is jegyet váltson ugyanarra az előadásra).

6. Konklúzió

A fentiekben láthattuk, hogy Bartis Attila, valószínűleg prózáírói habitusának köszönhetően, szívesen alkalmaz elbeszéléstechnikai eszközöket a drámában, ez az epika felé való fordulás pedig lehetővé teszi a drámanarratológiai elemzést olyan fogalmak révén, mint a metalepszis és *mise en abyme*, valamint a metalepszis sajátos esete, a Möbius-szalag. Bartis Attila műveiben konstitutív szerepet kap a narratív eszköztár, így a *Rendezés*ben is, a narratív technikák tehát a műalkotás világának rekvizitumai.

A dráma narratív szintjei, a próba története és a beagyazott színdarab kapcsán *mise en abyme*-szerű rekurzióról beszélhetünk, ám bizonyos esetekben a két narratíva annyira reflektál egymásra, hogy már nem öntükrözés, hanem metalepszis, transzgresszió megy végbe. A dráma azt konstatálja, hogy a karakterek, a tartalom, a drámaszerkezet, a műfaj, valamint az alaptémák: a fikció–valóság, igazság–hazugság, szubjektív–objektív valóság viszonyrendszere, minden Möbius-szalagként képzelhető el, sőt egy nagy Möbius-szalagként, ami maga a *Rendezés*. Tehát Bartis Attila drámájának fő szervezőelve a Möbius-szalag.

A bonyolult szerkezet és a szegényes drámai recepció alapján azt mondhatjuk, hogy a műalkotás befogadásához és értelmezéséhez relációkereső, a szöveghez vissza-visszatérő olvasóra van szükség, vagyis a dráma leginkább olvasásra szánt mű, ugyanakkor a nyomkereső logikára apelláló volta miatt tökéletesen illeszkedik az eddigi Bartis-életmű szövegeinek stílusához.

A drámában megteremtett bináris oppozíciók elválaszthatatlanok, csupán egy Möbius-szalag egyazon oldalai, amelyek által olyan fontos kérdések fogalmazódnak meg, mint például hogy újra lehet-e szervezni egy olyan történelmi és személyes traumákkal szőtt élet történetét, mint a Jánosé, és el lehet-e felejteni, rendbe lehet-e hozni az egyéni és kollektív bűnösség tényét. Válaszként a dráma egészében megjelenő paradox iterációt kapjuk:

vissza a szem, mely a semmibe tekint? 107. Ez a szerzői bravúr egyértelműen része az alkotás hatásmechanizmusának. Bényei Péter *A vége* kapcsán jegyzi meg, hogy a szereplői hangok határának elmosása, a fragmentáltság és asszociatív szerkezet éberren tartja az olvasást: „néha bántóan lelassítja (és üdítően fókuszáltta teszi)”. – Bényei: *Sötétkamra*. 87.

az egyén által elkövetett hibák és az 1956-os forradalom traumája olyan töreseknek eredményez, amelyek miatt a szubjektum nem képes továbblépni, még a felelősségvállalás ellenére sem, csak folyton-folyvást visszatérni a kiindulópontához. Az írás, rendezés és elrendezés egy önmagába visszaforduló, körkörösén újraszerveződő aktusként képzelhető el, amelyet a szerző a Möbius-szalaggal teremt meg. Az emberi cselekedetek megítélése, látszat és valóság, eltakarások, elhallgatások, félreértések halmaza tárul elénk. Nem csupán a nemi erkölcsről, a politikai erkölcsről és ezek összekeveredéséről van szó. Nehéz megállapítani, ki volt a bűnös, vagy ki a bűnös, hol az igazság, hol a hazugság, szubjektum, objektum, fikció és valóság.

Szakirodalom

- ALBER, Jan: Metalepsis in English Literature: From the Middle Ages to Post-modernism. In: *Handbook of Diachronic Narratology*. Szerk. Hühn, P. – Pier, J. – Schmid, W. De Gruyter, Berlin–Boston, 2023, 751–769.
- ALLAIN, Sébastien: Métalepses du récit vidéoludique et reviviscence du sentiment de transgression. *Sciences du jeu* 2018/9., <https://journals.openedition.org/sdj/909> – utolsó hozzáférés: 2024. 12. 09.
- BARTHES, Roland: Valóságghatás. (Ford. P. Simon Attila.) In: *Leírás. Elmélet, irodalom, kép*. Szerk. Hajdu Péter – Kálmán C. György – Mekis D. János. reciti, Budapest, 2019, 463–469.
- BARTIS Attila: Rendezés. *Bárka*, 2016/3., 96–110.
- BARTIS Attila (Rendező): *Rendezés*. Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Marosvásárhely, 2016. január 30.
- BENCSEK Orsolya: A szolidaritás hiánya: az olvasói szabadság vége. *Tiszatájonline*, 2016. április 3. <https://tizatajonline.hu/irodalom/a-szolidarit-as-hiany-a-olvasoi-szabadsag-vege/> – utolsó hozzáférés: 2025. 05. 10.
- BÉNYEI Péter: Sötétkamra. *Alföld*, 2016/6., 86–92.
- BODOR Béla: Mit tükröz vissza a szem, mely a semmibe tekint? *Holmi*, 2002/1., 106–110.
- CAÏRA, Olivier: Genette et la fiction interactive: un nouveau champ d'application. *Nouvelle revue d'esthétique*, 2020/2., 89–99.
- DELEUZE, Gilles – Guattari, Félix: Rizóma. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*. Szerk. Bókay Antal et al. Osiris, Budapest, 2002, 70–86.
- ESCHER, M. C.: *Rajzoló kezek [Drawing Hands]*. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.54237.html> – utolsó hozzáférés: 2025. 05. 21.

- GENETTE, Gérard: Discours du récit. In: Uő: *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, 66–278.
- GENETTE, Gérard: *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*. (Ford. Z. Varga Zoltán.) Kalligram Kiadó, Pozsony, 2006.
- GEROLD László: Mint a valóság. *Színház. Kritikai és elméleti folyóirat*, 2000/2., 28–29.
- GYÜRKY Katalin: Sakkozás. *Alföld*, 2017. március 30. <https://alfoldonline.hu/2017/03/sakkozas/> – utolsó hozzáférés: 2025. 05. 21.
- HANEBECK, Julian: *Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression*. De Gruyter, Berlin–Boston, 2017.
- INGARDEN, Roman: *Az irodalmi műalkotás*. (Ford. Bonyhai Gábor.) Gondolat, Budapest, 1977.
- JABLONCZAY Tímea: Önreflexív alakzatok a narratív diszkurzusban. In: *Narratívák* 6. Szerk. Bene Adrián – Jablonczay Tímea. Kijarat Kiadó, Budapest, 2007, 7–35.
- KLIMEK, Sonja: Metalepsis in Fantasy Fiction. In: *Metalepsis in Popular Culture*. Szerk. Kukkonen, Karin – Klimek, Sonja. De Gruyter, Berlin–New York, 2011, 22–40.
- LACAN, Jacques: Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever. In: *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Science of Man*. Szerk. Macksey, Richard – Donato, Eugenio. The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 1970, 186–200.
- LÁNG Zsolt: A rémület formája. In: Uő: *Tója vagy tottja? „a” „romániai” „magyar” „irodalom” „története”*. Koinónia, Kolozsvár, 2008, 122–124.
- LAVOCAT, Françoise: Et Genette inventa la métalepse. *Nouvelle revue d'esthétique*, 2020/2., 43–51.
- LAVOCAT, Françoise: A Diachronic Perspective on Metalepsis. In: *Handbook of Diachronic Narratology*. Szerk. Hühn, Peter – Pier, John – Schmid, Wolf. De Gruyter, Berlin–Boston, 2023, 725–750.
- MÁTYÁS Edina: A szerzői és a rendezői változat. *Ellenfény. Tánc- és Színház-művészet: Kortárs írók színháza*, 2016/6., 32–35.
- McHALE, Brian: Kínai-doboz világok. In: *Narratívák* 6. Szerk. Bene Adrián – Jablonczay Tímea. Kijarat Kiadó, Budapest, 2007, 181–208.
- MOLIÈRE: Versailles-i rögtönzés. (Ford. Illés Endre.) In: *Molière összes drámái*. Szerk. Domokos Mátyás – Lackfi János. Osiris Kiadó, Budapest, 2002 [1663], I. köt., 487–510.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Im-igyen szóla Zarathustra*. (Ford. dr. Wildner Ödön.) Grill Károly Könyvkiadóvállalata, Budapest, 1908.

- PROICS Lilla: Milyen színház a milyen színházban. *Revizor*, 2016. április 4. <https://revizoronline.com/bartis-attila-rendezes-marosvasarhelyi-nemzeti-szinhaz-tompa-miklos-tarsulata/> – utolsó hozzáférés: 2025. 05. 21.
- RYAN, Marie-Laure: Impossible Worlds and Aesthetic Illusion. In: *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Szerk. Wolf, W. – Bernhart, W. – Mahler, A. Rodopi. Amsterdam–New York, 2013, 131–148.
- SCHAEFFER, Jean-Marie: Metalepszis és fikcionális belemerülés. (Ford. Bene Adrián.) In: *Narratívák 6*. Szerk. Bene Adrián – Jablonczay Tímea. Kijárat Kiadó, Budapest, 2007, 242–253.
- SCHWANECKE, Christine: *A Narratology of Drama. Dramatic Storytelling in Theory, History, and Culture from the Renaissance to the Twenty-First Century*. De Gruyter, Berlin–Boston, 2022.
- SCUDÉRY de, Georges: *La Comédie des comédiens, poème de nouvelle invention*. https://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/SCUDERY_COMEDIEDESCOMEDIENS.xml, utolsó megtekintés ideje: 2025. 05. 21.
- SMID Róbert: *Sigmund Freud és Jacques Lacan papírgépei. A pszichoanalízis inherens médiumarcheológiai diskurzusa*. Előretolt Helyőrség Íróakadémia, Budapest, 2019.
- SZIKSZAI Rémusz (Rendező): *Rendezés*. Vígszínház, Budapest, 2017. február 26.
- WOLF, Werner: Aesthetic Illusion. In: *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Szerk. Wolf, W. – Bernhart, W. – Mahler, A. Rodopi, Amsterdam–New York, 2013, 1–63.
- WOLF, Werner: Aesthetic Illusion: A History of ‘Immersion’ and Western Illusionist Literature since Antiquity. In: *Handbook of Diachronic Narratology*. Szerk. Hühn, Peter – Pier, John – Schmid, Wolf. De Gruyter, Berlin–Boston, 2023, 854–878.
- WOLF, Werner: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of ‘Exporting’ Narratological Concepts. In: *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Szerk. Meister, Jan Christoph. De Gruyter, Berlin, 2005, 83–108.

Szabó-Biró Brigitta

Brigitta Szabó-Biró (Miercurea Ciuc, 1993) este doctorandă la Școala Doctorală Studii de Hungarologie a Universității Babeș-Bolyai. Studiile universitare anterioare le-a urmat tot la Universitatea Babeș-Bolyai, în cadrul Facultății de Litere: a obținut diploma de licență în limba și literatura maghiară (2015), apoi și-a continuat studiile

de masterat în programul Studii de lingvistică și literatură maghiară (2015–2017). Tema sa de cercetare este: moduri de narațiune metaleptică în operele lui Attila Bartis.

Brigitta Szabó-Biró (Miercurea Ciuc, 1993) is a PhD student at the Doctoral School of Hungarian Studies at Babeș-Bolyai University. She completed her previous studies also at Babeș-Bolyai University, Faculty of Letters: she earned her BA in Hungarian language and literature (2015), and then continued with an MA in Hungarian linguistic and literary studies (2015–2017). Her research topic focuses on metaleptic narration in the works of Attila Bartis.

Analiza naratologică-dramatică a operei *Rendezés* a lui Attila Bartis. Banda lui Möbius ca principiu organizator al textului.

Lucrarea analizează drama *Rendezés* (Regizarea) de Attila Bartis – o piesă cu o recepție critică nedrept de redusă – din perspectiva naratologiei dramatice. Analiza naratologică se concentrează în principal pe fenomenul metaleptic, în special asupra benzii lui Möbius ca principiu de organizare textuală. Structura de tip *mise en abyme* a piesei creează o metalepsă între narațiuni și posibilitățile de rol, reflectând astfel asupra dihotomiei adevăr–minciună, realitate subiectivă–obiectivă, în timp ce scrisul și regizarea sunt interpretate atât ca acte de autoterapie, cât și ca gesturi de exercitare a puterii. *Rendezés* este o dramă de atelier, care tematizează propriul proces de creație și poate fi interpretată ca o poveste de tip bandă Möbius, cu o narațiune care se întoarce asupra ei înseși. Analiza de față, ținând cont și de recepția piesei, ajunge la concluzia că această lucrare a lui Attila Bartis este destinată mai degrabă lecturii decât reprezentării scenice.

A Dramatic-Narratological Analysis of Attila Bartis's Work *Rendezés*: The Möbius Strip as a Principle of Textual Organization

This paper analyzes *Rendezés* (Direction), a play by Attila Bartis that has received unjustly little critical attention, through the lens of drama narratology. The analysis focuses on the phenomenon of metalepsis, with particular emphasis on the Möbius strip as a text-organizing principle. The play's *mise en abyme* structure enables a metaleptic permeability between narratives and roles, thereby reflecting on the dichotomy between truth and lies, and subjective versus objective reality. At the same time, writing and directing are interpreted as both acts of self-therapy and gestures of power. *Rendezés* is a workshop drama that tematizes its own creation process and can be conceived as a Möbius strip-like story whose narrative loops back on itself. This analysis, taking into account the play's reception as well, concludes that this work by Attila Bartis is primarily intended for reading rather than staging.

Irodalom és pedagógia

Rapa Annamária

A középkori és középkort megjelenítő vizuális tartalmak elemzési lehetőségei a középiskolai oktatásban¹

Bevezetés

A középkori és kora újkori szövegek tanításának módszertana a magyar pedagógiai szakirodalomban egyáltalán nem számít vitatott kérdésnek, azonban korántsem tekinthető zökkenőmentes területnek az oktatási gyakorlatban.

A nemzetközi szakirodalom minden esetben arról számol be, hogy az irodalomtanárokknak gondot okoz a régi német, angol, francia szövegek tanítása. A középkori irodalom tanításának kérdéseivel több külföldi folyóirat,² kutatási projekt,³ tanulmánykötet,⁴ államvizsga-⁵ és magiszteri dolgozat⁶ foglalkozik, ami jól mutatja a téma aktualitását és megoldatlanságát egyszerre. Számos megközelítés, szempont, problémafelvetés található ezekben a szövegekben, Eva-Maria Schwarzmayer *Das Mittelalter und die mittelalterliche Literatur im Deutschunterricht* című mesteri záródolgozatában például részletesen elemzi az osztrák oktatási rendszer, a kánon, a kulturális és társadalmi keretek és a középkori irodalom tanításának összefüggéseit. A szerző arra a következtetésre jut, hogy a középkori irodalom népszerűtlenségének háttérben sok tényező együttes hatása áll (a fent felsoroltakon kívül az egyik legfontosabb a korszakkal kapcsolatos, gyakran a tanárok gondolkodásmódjában is jelen levő társadalmi sztereotípiák összessége), ugyanakkor számos érvet is felsorol ezen szövegek tanítása mellett,

¹ A jelen munkát Magyarország Collegium Talentum programja támogatta.

² *Studies in Medieval and Renaissance Teaching (SMART)*, a Wichita Állami Egyetem folyóirata, https://www.wichita.edu/academics/fairmount_las/smart/index.php (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 07. 07.).

³ A „mittelneu” elnevezésű, már lezárult német kutatási projekt – Brückner et al.: *Das Projekt „mittelneu”: Förderung der Auseinandersetzung mit mittelhochdeutschen Texten im Deutschunterricht*.

⁴ Miedema – Sieber: *Zurück zum mittelalter: Neue Perspektiven für den Deutschunterricht*.

⁵ Bornstedt: *Ältere deutsche Literatur im Schulunterricht. Kritische Untersuchung der verschiedenen Ansätze*.

⁶ Schwarzmayer: *Das Mittelalter und die mittelalterliche Literatur im Deutschunterricht*.

melyeket konkrét óravázlatokkal és tanítási tapasztalatokkal támaszt alá.⁷ Florence Bouchet 2015-ös tanulmányában kifejti a francia szak- és irodalomkönyvekben található pontatlanságokat és hiányosságokat a középkori szövegeket illetően, majd műfajok és témák szerint javasol tanítási, megközelítési alternatívákat.⁸

Egy, a középkori és kora újkori irodalmi szövegek tanítási lehetőségeit vizsgáló, magyar vonatkozású kutatás tehát indokoltnak látszik, és összhangban van a nemzetközi tendenciákkal, hiszen valószínűsíthető, hogy (romániai) magyar viszonylatban is számos probléma adódik a szövegek tanításával kapcsolatosan, csakhogy a magyar pedagógiai szakmai párbeszédben nem indult el még módszeresen a problémakör tematizálása. Egy ilyen kutatás ugyanakkor hasznára válhat a történelemtudománynak és az iskolai történelemtanításnak is, hiszen nemcsak az irodalmi szövegekhez való viszonyulás a kérdés, hanem általánosabban a múlthoz, a különböző hagyományokhoz való sokrétű kapcsolódásunk is.

Jelen tanulmány célja, hogy megvizsgálja, milyen módszertani lehetőségek rejlenek a középkori és a középkort megjelenítő különböző vizuális tartalmak (filmek, sorozatok, illusztrációk, festmények, miniatúrák) elemzésében és az oktatási folyamatban való felhasználásában, miközben több, a vizsgált korszakok és szövegek tanításával kapcsolatos szempontot (sztereotípiák, kompetenciafejlesztés, digitáliskultúra-azonos pedagógia stb.) is tárgyal.

1. A középkorral kapcsolatos általános sztereotípiák és az irodalmárok körében jelen levő tévhitek

A középkorral és az irodalmi szövegekkel kapcsolatos általános, gyakran tudat alatt meglévő sztereotípiákat (mint például a „sötét középkor” képzelete, az irodalomtörténet fejlődéselvű felfogása, az időbeli távolság és az elértéktelenedés hamis korrelációja stb.) korábban összefoglaltam, ugyanakkor arra is rámutattam, hogy a szakmai párbeszéd sem mentes egészen ezektől a sztereotípiáktól, melyek erősen befolyásolják a középkorkutatás presztízsét és eredményeit is.⁹

⁷ Uo.

⁸ Bouchet: *Le Moyen Âge mène à tout, à condition d'en sortir: pour une approche diachronique de la littérature médiévale.*

⁹ Rapa: *A magyar középkori irodalom iskolai tanításának elméleti kérdései és a korszak irodalomtörténeti megítélése.*

Bartók Zsófia Ágnes a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének Reneszánsz Osztálya által szervezett 2024. januári vitaülésén elhangzott előadásában rendszerszintű problémaként értelmezte ezt a helyzetet. Több olyan, a szakmai köztudatban általánosan elfogadott tévképzetet azonosított, melyeket mára már megcáfoltak, vagy finomításra, árnyalásra szorulnak. Ilyen például a reformáció előtti kódexek 99%-os pusztulási aránya, a Tarnai Andor által javasolt másodlagos szóbeliség elmélete, az apácák elsődleges olvasókként való tételezése, akiknek köszönhetően kialakult a magyar nyelvű irodalom, a korszak irodalmának zárványszerűsége, a prédikációk vázának, distinkciójának magyar nyelvű lejegyzési gyakorlata, a középkor osztatlan korszakként való percepciója, illetve az a tény, hogy a latin nyelvű liturgiában kizárólag a prédikáció hangzott el magyarul.¹⁰

Florence Bouchet több példát is hoz arra vonatkozóan, hogy a nem konkrétan a középkorral foglalkozó irodalmárok hogyan vélekednek – legtöbbször másokat is erősen befolyásolva – a korszakról. Ezek közül itt talán elég a legszemléletesebbet idézni, amely Pierre Bergounioux *Bréviaire de littérature à l'usage des vivants* című művéből származik: „A mi gondolkodásunk menthetetlenül elszakadt a középkortól. (...) Az abból a korból fennmaradt szövegek egy kevéssé differenciált, nyomorúságos és erőszakos világot idéznek fel, olyan érdekekkel, amelyeket mi infantilisnek tartunk. Ma már csak az osztályteremben olvassuk ezt az irodalmat, ahol egy halott nyelv és a megkövesedett művek egy órára az élet látszatát kelthetik.”¹¹ Úgy tűnik tehát, annak érdekében is jelentős erőfeszítésre, illetve rengeteg párbeszédre van szükség, hogy az irodalomtudomány gyakorlói helyesen ítéljék meg és a maga komplexitásában tekintsék a korszakot.

Egy, az irodalomoktatás felől közelítő kutatásnak következőképp nem szabad szem elől téveszteni a társadalmi és szakmai szinten jelen levő téves és megalapozatlan, azonban kisebb-nagyobb mértékben kétségkívül érvényesülő feltételezéseket.

2. Közép- és kora újkori irodalom a romániai magyar középiskolákban

A jelenleg érvényben levő romániai magyar nyelv és irodalom tantervek a különböző kompetenciák fejlesztése kapcsán implikálják, és a tartalmi

¹⁰ Bartók: *Középkorképünk rendszerszintű problémái*.

¹¹ Bouchet: i. m., saját fordítás.

követelményeknél explicit módon elő is írják az olyan középkori, reneszánsz és barokk korból származó műfajok tanítását, mint például a legenda, a himnusz, a barokk eposz, továbbá javasolják a gesta és a prédikáció műfajának tárgyalását, a nyelvemlékekkel való foglalkozást, és egyértelművé teszik a történeti látásmód kialakításának fontosságát.¹² Ezek gyakorlatba ültetése viszont a tanárok egyéni felkészültségétől is függ, és viszonylag nagy előkészítést igényel, ezért változó lehet, hogy mi, mennyi és milyen kontextusban hangzik el az osztályteremben.

A szövegek tanításának szükségessége mellett számos érvet fel lehet sorolni, ilyen például a történeti érzék fejlesztése, különösen az internet mindent egyidejűként láttató virtualitása miatt,¹³ és nem mellékes az a tény sem, hogy „a szövegértés minősége összefügg azzal, hogy a tanuló mennyire érintkezik változatos típusú szövegekkel”.¹⁴ Albrecht Classen megállapításai ránk, magyarokra nézve is igazak: kulturális identitásunk a középkorban gyökerezik, és ennek a korszaknak a szövegei máig hatással vannak az irodalomra, nem is beszélve arról az évszázadok során egyre gazdagodó hagyományról, amelynek alapja a középkori motívumkincs, beszédmód, filozófia, értékrendszer stb.¹⁵

Talán kevésbé köztudott, viszont tény és lényeges érv, hogy több felmérés és tanulmány szerint a diákok körében egyre inkább közkedvelté váló korszak a középkor,¹⁶ ugyanis számos film, sorozat, videó- és társasjáték történetének időbeli keretétül szolgál, így a diákok számára a fegyveres, páncélos lovagok, a várkastélyok, a hercegnők és alkimisták világa ismerős, otthonos. A későbbiekben lesz még arról szó, hogy ez a világ vajon mennyire felel meg a történelmi valóságnak, a diákok érdeklődése viszont jó alapot szolgáltathat a korszak tárgyalásához.

A régi magyar irodalom tanításával kapcsolatban azonban nem az a fő kérdés, hogy *miért* tanítsuk, hiszen nincs szüksége „védelemre”, igazolásra, a megválaszolandó nagy kérdés a *hogyanra* vonatkozik, hiszen ha ehhez jó módszerek, megközelítésmódok állnának rendelkezésünkre, feltételezésem szerint nem kérdőjeleződne meg (annyiszor) a régiség oktatásának

¹² N. n.: *Programe școlare, Limba și literatura maghiară maternă, Clasele a IX-a – a X-a.*

¹³ Fóris-Ferenczi: *Koncepció-javaslat a magyar nyelv és irodalom középiskolai oktatásához.* 135.

¹⁴ Herédi: *Az irodalomórai élményszerzés szükségessége és a célokra gyakorolt hatásrendszere.* 88.

¹⁵ Classen: *Alte Texte – zeitlose Botschaften: Das Mittelalter in DaF und Literaturunterricht.* 511.

¹⁶ Például: Bornstedt: i. m., Miklautsch: *Das Mittelalter im Cyberspace.*

létjogosultsága. Doktori kutatásomban és a jelen tanulmányban ezért arra a kérdésre próbálok lehetséges válaszokat adni, hogy hogyan lenne érdemes a középkor és a kora újkor magyarországi irodalom szövegeivel iskolai keretek között úgy foglalkozni, hogy az elősegítse a kompetenciafejlesztést és az olyan alapvető készségek fejlődését, mint a szövegértés, a szöveggalkotás, a kommunikációs készségek és az összetett gondolkodási műveletek.

Több irodalommal, filozófiával foglalkozó szakember, például Umberto Eco¹⁷ vagy Eugen Vodolazkin kiemeli, hogy a középkor és saját korunk között számos hasonlóság fedezhető fel, ilyen az intertextualitás,¹⁸ a nemzetköziség¹⁹ vagy a vizualitás újra elsődlegessé váló szerepe az írásbeliséghez képest. Mindez jelen tanulmány szempontjából – a gazdasági, társadalmi, filozófiai vonatkozásokban való elmélyülés nélkül is – azért lehet tanulságos, mert egy ilyen nyilvánvaló és mindenki által megtapasztalhatóvá tehető hasonlóság kiemelése, az oktatási folyamatba való beépítése értékes fogószó, viszonyítási alap lehet a diákok számára.

Ebből a fontos megfigyelésből kiindulva a tanulmány további részében a vizualitás tágan értelmezett szempontja (a képek, a különböző médiumok szerepe és azok befogadóra gyakorolt hatása) mentén kísérlek meg a középkor és kora újkor szövegek iskolai tanításához elméleti kiindulópontokat, megfontolásokat javasolni. Ez kétségtől közel áll a 21. századi Z és alfa generáció diákjaihoz, sőt, úgy tűnik, „[t]udomásul kell vennünk, hogy diákjaink elsősorban képeket (álló- és mozgóképeket) olvasnak, nem pedig könyveket”,²⁰ a közösségi médiának (is) köszönhetően otthonosabban mozognak a videók, mémek, fotók világában, mint az írott kultúrában.

3. A vizualitás mint a középkori irodalom lehetséges megközelítésmódja

Fűzfa Balázs hangsúlyozza az irodalom metatantárgy szerepét, hiszen „a szövegértés-, megértésfejlesztés a többi tantárgy hatékonyságát is növeli”,²¹ de ugyanúgy igaz ez a médiatudatosságra is, hiszen ha a diák ér-

¹⁷ A szerző témához kapcsolódó esszéinek gyűjteménye magyarul: Eco: *Az új középkor*.

¹⁸ „Részben az internetnek köszönhetően a szövegekbe visszatért a középkori nyitottság és az örökké tartó felülvizsgálhatóság.” – Vodolazkin: *The new middle ages*. Saját fordítás.

¹⁹ Az angol nyelvnek elsősorban nemzeteken átívelő közvetítő szerepe van, mint régen a latinak, úgy, hogy közben a beszélők túlnyomó többségének ez nem anyanyelve, sőt, legnagyobb részük nem is beszéli helyesen.

²⁰ Tóth Cs.: *Narrativitás, történetiség, értékluralizmus a kánon újírásában*.

²¹ Fűzfa: *Irodalomtanítás ma és holnap?*

tően tudja olvasni az eléje kerülő vizuális tartalmakat, az nemcsak a többi tantárgyban, hanem a világban való tájékozódását is elősegíti. Ennek fejlesztésére az irodalom különösen alkalmas a szöveg és kép (sokféle) kapcsolatának, a mozgóképek narrativitásának, a különböző szövegek képiségének, a képi szimbólumoknak a vizsgálata által.

A vizualitás szempontjából a továbbiakban végigvezetett gondolatmenet (és egyúttal egy alternatív oktatási javaslat) szerint három egymásra épülő lépésben érdemes a korszakot és a kiválasztott szövegeket tárgyalni, ezek pedig: (1.) a populáris kultúrában megjelenő középkorképek értelmezése; (2.) a középkori terek, társadalom, életformák korabeli és korhű festmények, képek általi szemléltetése; (3.) a közép- és kora újkori irodalmi szövegek képiségének, szöveg és kép viszonyának vizsgálata.

A továbbiakban ezeket konkrét példákkal alátámasztva fejtem ki úgy, hogy egy lehetséges tanítási folyamat szemléleti háttereként is szolgálhassanak.

3.1. A populáris kultúra középkorképére való reflektálás az osztályteremben

Talán a középkorhoz való viszony az, ami a legtöbbet változott az évszázadok során. A korszak negatív megítélése Petrarccal kezdődött, aki „sötétnek” nevezte saját korát, később a felvilágosodás számára a múlttal, illetve az egyházzal, vallással szembehelyezkedő viszonyulást fejezte ki a középkor elmarasztalása (amely természetesen nem mondható általánosnak!), ez a minősítés pedig évszázadokon keresztül tartotta magát, sőt a köztudatban és egyes irodalomtörténeti narratívákban máig is megtalálható ennek a nyoma.²² Gyökeresen átalakult a korszakhoz való viszonyulás a romantika korában, amikor a múltba való elvágyódás érzése a középkor iránti fokozott érdeklődést termelt ki. Ekkor minden nemzet a maga módján fedezte fel, értelmezte (újra) saját középkorát, és számos alkotót foglalkoztatott a korszak művészi ábrázolása, tematizálása. A nemzetközi szakirodalom a *medievalism* fogalmával nevezi meg azt a jelenséget, amikor valamilyen kontextusban át- vagy újraértelmeződik a középkor.²³

Az utóbbi ötven évben a filmművészet fejlődése a medievalizmus sajátos továbbélését is eredményezte, kettős jelenséget figyelhetünk meg ugyanis a populáris kultúra filmjeiben. Marcus Bull szerint több film képi

²² Rapa: i. m. 211–214.

²³ Magyarul többek között T. Szabó Levente ír erről a kérdésről. – T. Szabó: *Irodalmi középkorkultusz a 19. század közepén: reprezentáció, imagológia, poétika.* 23–28.

világa, többnyire tudat alatt ható motívumai és utalásrendszere miatt a néző az erőszakkal, brutalitással, elmaradottsággal azonosítja a korszakot, és ez még akkor is megtörténik, ha az illető film nem a középkorban játszódik (pl. *Egy jenki Arthur király udvarában*).²⁴

Másfelől Schwarzmayr arra hívja fel a figyelmet, hogy „[a] középkor médiabeli ábrázolása képes a társadalmat egy különös, titokzatos, varázslatokat/varázslókat, mitikus lényeket és mágiát tartalmazó világba repíteni, amely elfeledteti az emberekkel a mindennapi életüket és gondjaikat”.²⁵ A korszak kedvelt, látványos elemeinek felhasználása, egy misztikus, titokzatos, tőlünk nagyon távol levő világ megteremtése menekülési lehetőség a nézőnek a jelenből. Nem kevésbé híres és népszerű filmekre, sorozatokra lehet itt gondolni, mint *A gyűrűk ura* című trilógia, a *Trónok harca*, a megjelenésben levő *Vajak*, (mindhárom olyan könyvadaptáción alapuló nagy ívű kulturális jelenség, amely rengeteg nézőt, olvasót vonzott maga köré, és amelyből képregények és videójátékok is készültek), de a köztudatban a középkorhoz kapcsolt elemek (pl. kastély, sárkány, lovag) jellemzőek az időtlennek tűnő „hercegnős” Disney-rajzfilmekre is (pl. *Hamupipőke*, *Csipkerózsika*, *A szépség és a szörnyeteg*, *Hófehérke* stb.). Ám nemcsak a filmekben, sorozatokban, hanem a különböző videójátékokban is népszerűek a középkor ihlette témák (pl. *Kingdom Come Deliverance*, *Stronghold Crusader*²⁶ stb.), a diákok számára tehát mindezekből ismerős a korszak akkor is, ha ennek ők nincsenek tudatában.

Ezek a látványos külsőségek, felnagyított, sarkított képek természetesen rengeteg pontatlanságot tartalmaznak történelmi szempontból, a középkor romantikus szemlélete és az előítéletek ily módon rögzülnek mélyen a köztudatban. Így történhet meg az, hogy a középkori jelző a durvaság, az erőszak, a lemaradottság szinonimájaként használt általánosan a köznyelvben, vagy éppen egy olyan misztikus világ képét idézi fel, amely csodálattal teli borzongással tölti el az embert.

Fischer Andrea szerint az előzetes élményeknek, benyomásoknak meghatározó szerepe van az új ismeretek elsajátításában, mindezek a diákok által

²⁴ Ennek többek között az irodalomban keresendő előzményeit is elemzi a szerző. – Bull: *Thinking medieval. An Introduction to the Study of the Middle Ages*. 7–41.

²⁵ Schwarzmayr: i. m. 38., saját fordítás.

²⁶ A *Kingdom Come Deliverance* egy nyílt világú szerepjáték, ahol a játékos szabadon választhat a küldetések és tevékenységek között. A játék valós történelmi események, szereplők és helyszínek alapján készült, így történelmi szempontból hitelesnek nevezhető. A *Stronghold Crusader* egy stratégiai játék, mely a keresztes háborúk idején játszódik a Közel-Keleten, három alapvető része a várépítés, a gazdasági menedzsment és a harc. A játék történelmileg hangulathű, de nem részletesen pontos.

szerzett tapasztalatok, képi benyomások tehát az iskolai ismeretszerzésben is éreztetik hatásukat,²⁷ és ez gazdagon kiaknázható, ha a tanár tudatosítja. Ha azonban erre nem történik reflektálás, inkongruenciát eredményezhet a tanulók fejében. Ebben az esetben úgy tűnhet a diáknak, hogy két teljesen különböző dolog az, amiről az iskolában hall, és amit lépten-nyomon lát, a kettő közül pedig valószínűleg a számára könnyebben befogadható lesz emlékezetesebb.

Egyet kell értenünk ugyanakkor Marcus Bull-lal, aki kiemeli, hogy a történelmi korokról való tudásunkat a különböző akadémiai és a populáris források (családi hagyományok, gyermekkori történetek emlékei stb.) együttesen formálják, ezek különböző „mentális bútorokkal” rendezik be a tudatunkat.²⁸ Lényeges azonban, hogy a diákok ne csak az ellenőrizhetetlen populáris forrásokból merítsék a világról való ismereteiket, nemkülönben pedig az is, hogy elsajátítsák a forrásokra való reflektálásnak, az egyes bútorarabok felismerésének képességét.

Többek által vitatott kérdés, hogy létezik-e átjárás a popkultúrából a magaskultúrába, lehet-e az irodalomóra témája egy popkulturális alkotás. Fenyő D. György igenlő választ ad a kérdésre: „Felfogásom szerint az iskola éppen erre való lenne: hogy a gyerekeket ért hatásokat megbeszéljük, hogy a tudás a személyiségük integráns részévé érjen.”²⁹ Hasonló Fegyverneki Gergő véleménye is: „...ma már az irodalomtanárnak valamennyire mindenképpen jártasnak kell lennie a digitális világban, a médiában és a populáris kultúrában, ha diákjait hitelesen szeretné megszólítani, vagy átjárható hidat kíván építeni a diákok és a klasszikus irodalom között.”³⁰

A digitális eszközök és tartalmak, a különböző médiumok oktatási folyamatban történő hasznosítása érdekében Fegyverneki egy új pedagógiai szemléletet javasol, a digitáliskultúra-azonos pedagógiát, amely szerint ha a szakadékot a diákok és az oktatás digitális kultúrája között minimálisra csökkentjük, és a diákok nem tapasztalnak törést e kettő között, akkor a tanulási-tanítási folyamat hatékonysága lényegesen megnőhet.³¹ Ezt két-

²⁷ Fischer: *Tanulás a tanárképzésben: a tanulóként szerzett élményektől a tanári filozófiáig.* 383–384.

²⁸ Bull: i. m. 7–8.

²⁹ Fenyő D.: *Az irodalomtanítás állapotáról.* 63.

³⁰ Fegyverneki: *Ki viszi át... az irodalmat a túlsó partra? Magyartanítás az újmédia korában.* 57.

³¹ „A digitáliskultúra-azonos pedagógia számol a meglévő digitális tartalmakkal és a digitális generáció tanulási szokásainak megváltozásával, így képes ezekre hatékonyan építeni a tanítás és tanulás során.” Uo.

ségkívül elősegítheti, ha az órán szó esik azokról a digitális tartalmakról, filmekről, számítógépes játékokról, amelyekkel a diákok az iskolán kívül találkoznak.

Úgy tűnik tehát, hogy a „klasszikus korszakismertetés” helyett a médiában megjelenő középkorkép(ek) közös interpretációja, elemzése több szempontból is indokolt: nagy eséllyel keltheti fel a diákok érdeklődését, és a kritikus, reflektív gondolkodás fejlesztésének egyik hatékony módja lehet. Annak az értelmezése ugyanakkor, hogy a különböző médiaproduktumok miként torzítják a tudományos szempontból hitelesnek tekinthető középkorképet, „minden eddiginél jobban igényli az oktatási intézmények szakértői támogatását és újraértékelését”,³² hiszen valami olyasmivel állunk szemben, ami egyénileg nehezen tudatosítható, kulturális szempontból viszont szerteágazó következményei vannak.

Magyar viszonylatban egyelőre csak néhány olyan törekvést találtam, amelyek mindezzel valamilyen módon szembenéznek. A legfrappánsabb ezek közül Nényei Pál kamaszoknak írt irodalomtörténetében olvasható, ahol ő is a filmes világból vett sztereotípiákkal írja le a korszakot,³³ majd pedig megjegyzi: „Természetesen ez a középkor a filmekben szerepel. Nem baj, ha ilyen kép él bennünk a középkorról, de azt azért nem árt tudni, hogy ez a kép is olyan... ahogy Móricka... (Hollywoodban? az HBO stúdiójában?) elképzeli. Az viszont fantasztikus, hogy a (film)művészet milyen hatással tud lenni a történelemképre!”³⁴ Sokatmondó a Történelemtanárok Egyesülete által működtetett honlapon a középkori tévhitke cáfolásával foglalkozó rovat címe is, mely biztosan nem véletlenül lett „Középkor a filmvászon”.³⁵

Arra nincs itt tér, és jelen tanulmánynak nem is célja, hogy a téma tanórai feldolgozásához sorakoztasson fel módszertani ötleteket, de csak a tanár kreativitásán múlik, hogy mit hoz ki ebből a lehetőségéből. Az biztos,

³² Schwarzmayr: i. m. 41., saját fordítás.

³³ „A középkorban csatornalétől sáros utcákon mocskos emberek gusztagustalanul cincogó patkányokat kerülgettek, miközben cukorsüveg-fejdiszes kisasszonyok mohos vártornyokba zárva várták szabadítóikat. A középkorban még mindenütt fáklyák meg gyertyák lobogtak, láncos buzogányok csörrentek, és kopaszra nyírt fejbúbú (tonzúrás) szerzetesek énekeltek áhítatosan, miközben ritmikusan korbácsolták magukat. És a városi tereket – közvilágítás híján – boszorkányok alatt lobogó máglyák világították meg. (...) a sok járvány miatt a középkorban rengeteg hulla feküdt az utak mentén, és áztatta őket a középkori eső.” – Nényei: *Az irodalom visszavág* 2. 323.

³⁴ Uo. 325–326.

³⁵ <https://tenyleg.com/category/cafolos/a-kozepkor-a-filmvaszon/> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 07. 14.).

hogy nem kell minden filmet, játékot ismernie, elég lehet, ha megkéri a diákokat, hogy gyűjtsenek minél többféle példát a fent leírt jelenség szemléltetésére, vagy például projektmódszerrel dolgoztatja fel a kérdést. Első hallásra talán nehéznek tűnhet egy ilyen óra előkészítése, de hatalmas lehetőség rejlik benne, ami a diákok már meglévő tudásából indul ki, nem idegen tőlük, és épít a hétköznapi tapasztalataikra, lényegesen csökkenti tehát az elsőre nagyon távolinak és idegennek érzékelhető kor és a saját világuk közti távolságot.

3.2. A középkori terek, társadalom, életformák korabeli és korhű festmények, képek általi szemléltetése

Mindenképp érdemes tudatosítani a diákokban, hogy jó kiindulópont, hogyha a popkultúrának köszönhetően él egy kép bennük a középkorról, ezt a képet azonban érdemes tovább árnyalni, mert populáris reprezentációhoz képest sokkal összetettebb, sokszínűbb és sokkal érdekesebb. Miután tisztázzuk velük, hogy miért fordított, elnagyolt az a kép, amelyet a média a középkorról forgalmaz, a vizualitás mint szempont alkalmas lehet arra is, hogy segítségével megmutassunk valamit abból, milyen lehetett valójában a korszak és annak irodalmi műveltsége.

Az általam talált eddigi legteljesebb, legkidolgozottabb, a középkorról és annak irodalmáról szóló oktatási segédanyag a Sulinova projekt keretén belül fejlesztett *Tanári útmutató*,³⁶ mely jól példázza, milyen fontos szerepe van a képeknek a megértésben, megismerésben. Ebben több, a középkor jellegzetes tereinek, kultúrájának, műveltségének megismertetését célzó feladat korhű rajzokkal, festményekkel való foglalkozást kér a diákoktól kreatív, érdeklődést felkeltő módon.³⁷

A középkori és a középkort hitelesen megörökítő festmények, ábrázolások tanórai felhasználása számos lehetőséget rejt magában, határt csak a kreativitás, a felkészültség és az időbeli keretek szabhatnak annak, hogy hogyan, milyen szempontok szerint építjük be ezt a lépést az óra menetébe. Ennek kapcsán azonban mindenképp szükséges a hitelesség kérdéséről beszélni a diákokkal, azaz hogy honnan lehet tudni, hogy egy kép,

³⁶ Beöthy: *A középkor irodalma, Tanári útmutató*.

³⁷ Például rajzoljanak olyan tárgyat a képre, ami anakronisztikus, készítsenek ikont, festményt egy társukról, keressenek a tárgyalattal himnuszokhoz találó képet, festményt, figyeljék meg és elemezzék a hét szabad művészetet allegorikusan ábrázoló miniatúrát. – Beöthy: *A középkor irodalma, Tanári útmutató*. 11., 16., 40., 73.

festmény a középkorban készült-e, illetve hogy mitől tekinthető hitelesnek egy ábrázolás.

3.3. A középkori szövegek vizualitása, szöveg és kép viszonya

Ebben a lépésben – amely az előző gondolatmenetet folytatja – már nemcsak szemléltetésként, hanem az elemzés tárgyaként érdemes a vizsgált vizuális tartalmakra tekinteni, melyek nemcsak magukon viselik a korszak, a hordozó közeg és az alkotó jellegzetességeit, hanem a szövegek megértése és kiegészítése szempontjából is fontos tanulságokkal szolgálhatnak.

E szempont szerint többféle irány és több szöveggel való alaposabb foglalkozás is lehetséges lenne, ilyen például a szövegek képisége, a nyelvi képek (az *Exemplum mirabile* paradicsomleírása, az *Ómagyar Mária-siralom*, a sátán leírása a *Sándor-kódexben*), az ábrázolások és az ikonológia (*biblia pauperum*, a szentek attribútumai) vagy a szöveg–kép viszony szerepe a jelentésteremtésben (például a kódexekben).

A képek ereje és népszerűsége abban rejlik, hogy befogadásuk az írott szóhoz képest spontánabban és bizonyos szinten könnyebben történik, noha a teljesebb megértéshez ezek elemzése szintén elengedhetetlen, mégis könnyebb valamilyen viszonyt, elemibb kapcsolódást kialakítani velük. „Arnold Gehlen filozófus megjegyezte, hogy a képek egyik nagy előnye, hogy szemrevételezésük az intellektuális törekvés minden szintjén gyümölcsöző. Ezt úgy értette: függetlenül az iskolázottságtól vagy a társadalmi háttértől, az emberek valamit megértenek abból, ami ábrázolva van, ha ránéznek egy képre. De az is igaz, hogy eltérő háttérük eltérő megértéshez vezet”.³⁸

A kódexekkel való foglalkozás több szempontból, a bennük található figuratív ábrázolásokon túl „[a] kéziratok kiolvasásának öröme és esztétikai vonzereje”³⁹ miatt is hasznos, érdekes lehet a diákoknak, ezért a következőkben konkrét példákon keresztül vázolom fel a vizualitást, a képek tárgyalásában rejlő lehetőségeket két különösen jelentős magyar kódexünk esetében.

Előtte fontos azonban megjegyezni, hogy a kódexekben található képek vizsgálata komplexebb, mint első látásra tűnne, ugyanis „a könyvekben megőrzött középkori képek sajátos kihívásokat vetnek fel. A könyvvalószínű képek egy összetett, szállítható tárgyba integrálódnak, amely maga is

³⁸ Beier – Juckes – Pinkus: *How Do Images Work? An Interview with Michael Viktor Schwarz*. 12., saját fordítás.

³⁹ Classen: i. m. 525., saját fordítás.

meghatározza a használat paramétereit: a nézés egy bizonyos sorrendjét sugallja, amely a lapozással aktiválódik; rendet és rendszert feltételez; sokrétű kapcsolatokat teremt a képek és a szöveg, valamint maguk a képek között. Ezek a feltételek a képek működésének kérdéséhez kalibrált megközelítést igényelnek⁴⁰ – ahogyan a *How Do Images Work? Strategies of Visual Communication in Medieval Art* című könyv bevezetőjében olvashatjuk. Arra vonatkozóan tehát, hogy „hogyan alakultak ki kifinomult vizuális stratégiák az elbeszélés támogatására, és hogyan szolgálták az illusztrációk egyre inkább az olvasás élményét aktívan gazdagító médiumként”, minden kódex és könyvtárgy más és más válaszokat ad, nem szabad ugyanakkor szem elől téveszteni, hogy bármelyik részét is vizsgáljuk egy kódexnek, annak értelmezési háttérében mindig ott van a teljes kötet.⁴¹

Ezért is vállalkoztam arra, hogy a vizualitás felől közelítve vizsgáljak meg két jelentős magyar kódexet, az *Érsekújvári* és a *Festetics-kódexet* és ezek szakirodalmát, remélve, hogy nemcsak az oktatás, hanem a kódexkutatás területén is érdekes kérdésekhez vezet el ez a megközelítés. A vizsgálat egyszersmind módszertani kísérlet arra vonatkozóan is, hogy milyen tanulságokkal szolgálhat egy ilyen jellegű megközelítés két, a vizualitás szempontjából magyar viszonylatban kiemelkedő, de mégiscsak részben tetszőlegesen választott kódex esetében, hiszen bár a magyar kódexkutatás jelentős eredményeket tud felmutatni, kép és szöveg viszonya igencsak új és járatlan terület, melyben számos új tudományos felfedezés rejtőzhet.

3.3.1. A miniatúrák, iniciálék szerepe az *Érsekújvári kódexben*

Az *Érsekújvári kódex* 1529 és 1531 között készült a Nyulak szigeti domonkos apácák kolostorában, legnagyobb részét Sövényházi Márta másolta. A kötet „közösségi felolvasásra és magánajtatosságra szánt szövegeket egyaránt tartalmaz”,⁴² műfaji szempontból pedig nagy változatosság jellemzi, hiszen helyet kaptak benne az egyházi év ünnepei, melyek közül kiemelkedik Krisztus szenvedése és a húsvéti ünnepkör, de több szent legendája és a kolostori együttélésre, illetve az üdvös életre nevelő szövegek is szerepelnek benne. A kötetet 1835-ben Czech János fedezte fel az érsekújvári ferences rendházban, lelőhelyéről kapta tehát nevét.

⁴⁰ Beier – Juckes – Pinkus: *Editors' Introduction*. 17., saját fordítás.

⁴¹ Uo.

⁴² Haader: *Érsekújvári kódex, 1529–1531*. 7.

Az *Érsekújvári kódex* egyedinek számít abból a szempontból, hogy „passió- és halálszövegeit Sövényházi Márta miniatúrákkal illusztrálta, amire nyelvemléceink körében nincs más példa”,⁴³ a kódex 14 história- és 4 imago-típusú, a szenvedéstörténet és az utolsó ítélet jeleneteit, illetve Krisztus arcát négyféleképpen ábrázoló képet tartalmaz.⁴⁴

Wehli Tünde azonosította a képek egy részének forrásául szolgáló fametszeteket, így lehetővé válik az eredetivel történő összehasonlítás, melynek tanulsága természetesen az, hogy a miniatúrakészítésben képzetlen scriptor munkája jóval az eredeti színvonala alatt marad.⁴⁵ Az ábrázolások jelentősége azonban nem is ebben áll.

Egyértelmű ugyanis, hogy „a Krisztus szenvedését ábrázoló miniatúrák elsősorban a személyes meditáció eszközei”,⁴⁶ ami összhangban van az emocionális vallásosság és a magánáhitati gyakorlatok késő középkori elterjedésével, ezek egyik lényegi eszköze és médiuma a kép.

Korondi Ágnes *Misztika a késő középkori magyar nyelvű kolostori kódexirodalomban* című kötetében külön fejezetet szán a vizuális reprezentációk interpretációjának, és kiemeli, hogy ezek a képek kiindulási pontként szolgáltak egy-egy vallásos elmélkedésben, legnépszerűbbek pedig éppen a passióábrázolások voltak.⁴⁷ A képek jelentősége tehát funkciójukban rejlik: nem pusztá illusztrációk, hanem gyakorlati szerepük volt, befolyásolták az emberekben kialakuló képet Krisztus szenvedésével kapcsolatban, hozzájárultak a jobb megértéshez, a szenvedéstörténet mélyebb átéléséhez, és az érzelmek kiváltása által cselekvésre is készítették az embereket, a multimedialis, szöveggel és képpel is történő ábrázolás a mélyebb átélésen túl a viselkedés megváltoztatását is célozta.

„A képek didaktikus szerepével és ájtatosságot előmozdító funkciójával tisztában lehetett” a nem hivatásos illusztrátor is, valószínűleg ezért vállalkozott a képek különböző technikákkal készülő átmásolására, megfestésére még akkor is, ha ebben nem volt annyira jártas.⁴⁸ Egészen biztosan nem véletlen tehát, hogy nem a magyar viszonylatban egyedülálló Alexandriai Szent Katalin verses legendája vagy a karakteresen domonkos

⁴³ Uo.

⁴⁴ A passió képeiből kettő mára már csak Toldy Ferenc reprodukciójából ismert.

⁴⁵ Wehli: *Az Érsekújvári-kódex illusztrációi: Könyvfestés a margitszigeti dominikánák kolostorában 1530 körül*. 159–170.

⁴⁶ Haader: i. m. 20.

⁴⁷ Korondi: *Misztika a késő középkori magyar nyelvű kolostori kódexirodalomban*. 230–238.

⁴⁸ Wehli: i. m. 170.

szent, Sziénai Szent Katalin legendája van képekben is ábrázolva, hanem azok a részek, melyek Krisztus kínszenvedésének és második eljövételének jeleneit ábrázolják.

A kódex miniatúráinak vizsgálata során tehát arra a következtetésre juthatunk, hogy a képek nagyban befolyásolják azt, ahogyan a szöveg üzenetét értjük, sőt voltaképpen velük együtt teljes az üzenet, nem is választhatóak le róla.⁴⁹ Mai szóval úgy is mondhatnánk, hogy a képek manipulálnak minket (ami jó és rossz értelemben egyaránt történhet, de a különbségtétel ebből a nézőpontból nem is olyan lényeges), cselekvésre sarkallnak.

Ez a tapasztalat korunkban tetten érhető például a reklámokban, újságcikkekben, plakátokon, közösségi médiában, de eredete – láthatjuk – legalább a középkorig visszanyúlik, ami azt bizonyítja, hogy a szöveg és kép bonyolult viszonyában a kettő összekapcsolódása, egymásra hatása és együttes működése nem kor- vagy emberfüggő, hanem egy általánosabbnak tűnő jelenség.

A középkori irodalom iskolai tanításának egyik nagy lehetősége abban rejlik, hogy tárgyalása során biztonságos távolságból lehet ellentmondásos témákat átgondolni és/vagy megvitatni,⁵⁰ és ilyen, mindannyiunkat komolyan érintő és hétköznapijainkat befolyásoló téma a képek funkciója, manipuláló (és persze strukturáló, szövegtagoló stb.) szerepe. Érdemes ezekről a kérdésekről (például, de nem kizárólag) az *Érsekújvári kódex* kapcsán beszélgetni a diákokkal, hiszen nagyon aktuálisak, de egyik tantárgy szigorúan vett keretébe sem férnek bele, az irodalomóra azonban jó alkalmat szolgáltat erre.

Szöveg és kép összefüggéseit vizsgálva az *Érsekújvári kódex*ben még egy érdekesség megfigyelhető. A miniatúrák szöveggörnyezete nem csupán az evangéliumok szövegét tartalmazza, igaz, hogy „hosszabb szakaszokat idéz Máté evangéliumának 21., 26. és 27. fejezetéből, de a nagy átéléssel megformált szöveget az elmélkedések során elképzelt dialógusok és a történetet pontosító, más, ugyancsak képzelet szülte részletek uralják”.⁵¹ Ezek a részek Krisztus szenvedésének, áldozatvállalásának mértékét hivatottak elsősorban jobban érzékeltetni, például a kínzásainak részletes ecsetelésével.

Másrészt viszont – és ez éppen a szöveg és kép összefüggéseit vizsgálva rajzolódik ki igazán – ezekben a részekben az evangéliumok szövegéhez

⁴⁹ Korondi: i. m. 230–238.

⁵⁰ Schwarzmayr: i. m. 53.

⁵¹ Haader: i. m. 22.

képeket sokkal jobban előtérbe kerül Jézus anyja. Mária alakja négy miniatúrán is szerepel, de emellett több kép „háttérben” van aktívan jelen. A Jeruzsálemben való bevonulás előtt Mária könyörög Jézusnak, hogy ne menjen el, mert Jézus beszédéből megérti, hogy közel van fia halálának órája, párbeszédük tehát a bevonulást ábrázoló kép előzményeként értendő. A kódexben egy külön miniatúra ábrázolja Jézus búcsúját anyjától, amely a szövegben is olvasható, miközben pedig Jézust elítélik és megostorozzák, anyja hosszan kesereg fia szenvedése miatt, akárcsak a kereszt alatt állva, amely jelenet ugyanazon az oldalon látható és olvasható is. Megtudjuk a szövegből azt is, hogy Jézus temetése után anyja egész éjjel siratja, végezetül pedig a Krisztus második eljövételét ábrázoló képen Mária fiának jobbán van jelen.

Az evangéliumi szöveghez képest Mária alakjának és anyai szerepének hangsúlyozása az Istenanya iránt tanúsított vallásos tisztelet lenyomata, ugyanakkor talán nem mellékes az a tény sem, hogy a kódex olvasói a Nyulak szigeti apácák, akik számára a tökéletes női példakép természetesen a Megváltó anyja lehetett.

Mindezeket a szenvedéstörténetet kiegészítő, azt szemléletesebben érzékeltető részleteket és Mária sajátosan elképzelt szerepét, jelenlétét is érdemes lehet az oktatási folyamatba beemelni a szöveg és kép viszonyának tárgyalása kapcsán, annál is inkább, hogy témájánál és a beszédmód hasonlóságánál fogva szépen lehet utalni az *Ómagyar Mária-siralomra*, de akár egyszerre is lehet beszélni a két kódexről (az *Érsekújvári* és az *ÓMS-t* tartalmazó *Leuveni kódexről*), illetve a vonatkozó szövegekről, ezek összehasonlítása is tanulságos lehet.

3.3.2. A virágornamentika jelentősége a *Festetics-kódexben*

A *Festetics-kódexet* többen (például Zolnai Gyula, Melich János) „a legfényesebb magyar kéziratnak” nevezik,⁵² ez a legszebben és leggazdagabban díszített nyelvemlékünk. A kódexet a nagyvászonyi pálosok készítették feltehetően 1493–1494 között hálából Kinizsi Pál nagylelkűségéért, aki ottani kolostorukat alapította és folyamatosan támogatta.

A kódexekről szóló szakirodalomban többféle megközelítési szempont jelenik meg, nyelvészeti, irodalom- és kultúrtörténeti, irodalomtudományi, művészettörténeti (főként a képek, inicálék miatt) stb. Kép és szöveg kapcsolatára azonban nem igazán, vagy csak elvétve reflektálnak

⁵² Szabó: *A magyar nyelvemlékek – Mesterművek* 9. 42.

a tudományos szövegek, ahogyan ez jól látható már csak az Országos Széchényi Könyvtár által összegyűjtött szakbibliográfiából is.⁵³ Az erre fókuszáló vizsgálat a *Festetics-kódex* esetében azonban különösen érdekes tanulságokkal szolgál.

A *Festetics-kódex* a többi magyar kódexhez viszonyítva sokkal díszitettebb, számos oldalán találhatóak gótikus virágmotívumok. Ezek stílusáról sokat tudunk,⁵⁴ azonban a kódexben szereplő szövegeket megvizsgálva feltűnhet, hogy a növényábrázolások a tartalommal is összhangban vannak. Az 1996-os hasonmás kiadás bevezetőjében található is utalás erre: „A 105. lap arany M iniciáléja (...) mögé valóságos kis tájképet festett az illusztráló művész. Elöl vízpart virágos mezővel, mögötte hegy és ég. A kép közepén nyolc hosszú száron tölcéséres lila virágok nyílnak. A kódex festője a nyolc virággal, talán a földi hét napos hét utáni nyolcadik napra, az Utolsó ítéletre utal, melyet az itt kezdődő 109. zsolttár idéz.”⁵⁵

Ha szemügyre vesszük a fontosabb tartalmi részek kezdetén megjelenő növényi ornamentikát, azt is könnyen megállapíthatjuk, hogy a művész „a figurális ábrázolások iránti hajlandósága mellett a természeti táj szépségének megjelentetésére is törekedett”.⁵⁶ A virágok ugyanis egyáltalán nem mondhatóak stilizáltak, ábrázolásuk alapján majdhogynem fajtánként elkülöníthetőek, és nagyon sokféle fordul elő belőlük a különböző oldalakon.

Ha megvizsgáljuk a kódexben szereplő szövegeket, a mű egyes lapjaira festett virágmotívumok további jelentésekkel gazdagodhatnak. Hosszú bizonytalanság után Katona Lajos derítette ki, hogy a kódex végén található bűnbánati imádságok Petrarca hét bűnbánati zsolttárának fordításai.⁵⁷ Egyedülállóan fontos felfedezés ez, ugyanis Petrarca magyar irodalomra gyakorolt hatása fél évszázaddal korábbinak mutatható ki ezáltal, ugyanakkor az is nyilvánvalóvá válik, hogy a magyar szerzők ebben az időszakban is tudtak más nemzetek legfontosabb szövegeiről. Katona a hét zsolttárfordítás közül a negyedik zsolttár természetábrázolását méltatja különösen.⁵⁸

⁵³ http://nyelvemlekek.oszk.hu/tud/szakbibliografiak#szurke_apor (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 07. 14.).

⁵⁴ Mátyás király uralkodása alatt a budai könyvműhelyben meghonosodott firenzei festőiskola hatása mutatható ki rajtuk – N. Abaffy: *Festetics-kódex 1494 előtt.* 9.

⁵⁵ Uo. 10.

⁵⁶ Berkovits: *Magyar kódexek a XI–XVI. században.* 74.

⁵⁷ Katona: *A Festetics-codex bűnbánó zsolttárai.*

⁵⁸ „Ugyanaz a természetimádó rajongás, ez a középkori embernél olyan új és meglepő érzés árad felénk a negyedik zsolttárból, a mely a Sorgue forrásai körül borús lelkére balzsamot kereső költőnek annyi panaszos sóhajából egészen modern érzéssel szól hozzánk.” – Uo. 150.

A természeti táj szépségének megjelenítése tehát nemcsak az illusztrátor egyéni ötlete, és nem kizárólag esztétikai, díszítő funkciót tölt be, hanem a szövegekkel szorosan kapcsolatban álló, mintegy azokat megjelenítő, továbbgondoló szerepe van, mintha az említett negyedik zsolttár elevenedne meg a szemünk előtt a színes virágok, kígyózó indák és levelek, illetve az első oldalon látható két madár által: „tyztaydewt ees fellegeketh te tewtteeel zeleket ees eseket Fewldet wyzekkel beel takartaal tewttel hegyeket ees tengereket wewlgyeket ees eegyenessegeket kwth feyeket allo wyzeket ees folyo wyzeket Ezeket ewn bennewk <kykben> kylemb kylemb magokkal megh chemeteesyhteed mynden felewl sok keppen walo abrazzal megh ekesyhteed Zewld fywekkal megh rwhaazad mezewket: hegy nyakakat megh walogataal wyragokkal ees eerdewket agaknak lewelywel”.⁵⁹

Figyelemre méltó a reneszánsz hatás a kódexben. Erről tanúskodnak a firenzei minták alapján készült virágdíszítések, de még inkább a petrarcai zsolttárfordítások, melyeknek szövegében az élet szeretete, a természet szépsége és a tudomány értéke is megjelenik. A középkori vallásosság, misztika kifejezőmódjára jellemző volt a virágszimbolika, az imádságok, vallásos szövegek gyakran aposztrofálták Máriát violaként, liliomként, rózsaként, Jézust virágként.⁶⁰ A kódex szövegét tanulmányozva azonban megállapítható, hogy a középkori misztika virágszimbolikát használó gyakorlata ennek a kódexnek az esetében (már) nem érvényesül számottevően. A kódexben Máriával kapcsolatban csak egyszer jelenik meg a liliom, a leggyakoribbak az édes és gyönyörűséges jelzők rá vonatkozóan. A növényi ornamentika tehát nem annyira a középkori jelképszerűség és virágszimbolika jegyében érthető, közelebb áll a konkrét természetábrázoláshoz és a természet szeretetéhez, annak értékeléséhez.

A kódex szövegében, imádságaiban nagyon sokszor jelenik meg a halál és a betegség témája, mondhatni, a teljes mű egyik legfontosabb kulcsszava a *nyavalya*. A lírai én egyes szám első személyben beszél legtöbbször a betegségről és halálfélelemről, ráadásul nagy átéléssel, érzékletesen, például a következő helyeken: „Halaal een zemeym elewth zembe aal ees wtolso haazam koporsoom ees chykorgaas ees nyegeese pokolnak”, „halalnak feelleme allapoti een raytam”, „Saar ees wekon arnyeeek wagyok ees fyst zelnek

⁵⁹ Átiratban: „tisztaidőt és fellegeket te töttél zeleket és esöket. Földet vizekkel betakartál töttél hegyeket és tengereket völgyeket és egyenességeket kút fejeket álló vizeket és folyó vizeket Ezeket ő bennük <kikben> kilemb kilemb magokkal meg csemetésítéd minden felől sok képpen való ábrázzal megh ekesítéd Zöld füvekkel megh ruházád mezőket: hegy nyakakat megh válogatál virágokkal és erdőket ágaknak levelivel” – N. Abaffy: i. m. 793–794.

⁶⁰ Alexa: *A misztika stíluselemei a régi magyar költői nyelvben*. 286.

ereye elewt”, „mondhatatlan nyawalyakwal nyawalgok”.⁶¹ Petrarca bűnbánati zsoltárainak fordításai is kapcsolhatók ehhez a témakörhöz, ugyanis a beteg, halálát közeledni érző ember számadását és bűneinek beismerését, megbánását hivatottak ezek a szövegek elősegíteni. Mindezek fényében a kódex növényekkel teli díszítése az élet-halál jelentésmezőjének vonzóköre szempontjából is értelmezhető, hiszen az élethez többször is társul a teremtett világ szépsége a szövegben.

A *Festetics-kódex* esetében több szempontból lehet tehát beszélni a szöveg és kép bonyolult, sokrétű kapcsolatáról. Ugyan első látásra a virágornamentika csak díszítő funkciót tölt be, láthattuk, bizonyos szinten továbbviszi, elmélyíti a szöveg üzenetét, kihangsúlyoz bizonyos jelentéseket, illetve egyfajta folytonosságot teremt azáltal, hogy a kódex lapjain újra és újra megjelenik.

Emellett azonban jó alkalom lehet a kódex iskolai keretek közötti vizsgálata a különböző irodalmi korszakok közti határ kérdéséről (amely legtöbbször elmosódott, és inkább átmenet, mint éles határvonal), a középkor és a reneszánsz viszonyáról való beszélgetésre is, hiszen példáján keresztül szépen látszik, hogyan „szüremkedtek be ellenállás nélkül humanista hatások és szövegek is a jórészt még erősen középkorias magyar nyelvű irodalomba”.⁶² Petrarca alakja, életműve (aki a középkorban él, „sötétnek” nevezi saját korát, de a reneszánsz hatása már megfigyelhető a művein), a magyar és a világirodalom kapcsolata, a középkori vallásos gyakorlat és a kódexmásolás technikái (kompiláció és invenció, fordítás és átírás) szintén érdekes, a kódex tanulmányozása közben felmerülő szempontok lehetnek.

Ezek azonban természetesen csak példák, lehetőségek megközelítésmódokra, érdemes kérni a diákokat is, hogy találjanak hasonló összefüggéseket, és főként arra, hogy tanulmányozzák ők maguk a kódexet.⁶³

⁶¹ Átíratban: „Halál én szemeim előtt szembe áll és utolsó házam koporsóm és csikorgás és nyögése pokolnak”, „halálnak félelme állapoti én rajtam”, „Sár és vékon árnyék vagyok és füst szélnek ereje előtt”, „mondhatatlan nyavalyákkal nyavalygok” – N. Abaffy: i. m. 785, 815, 831–833, 835.

⁶² Tarnai: „*A magyar nyelvet írni kezdik*”: irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon. 60.

⁶³ A kótet szkennelt változata a következő linken keresztül érhető el: <https://nyelvemlekek.oszk.hu/sites/nyelvemlekek.oszk.hu/files/festetics.pdf> (utolsó megnézés dátuma: 2025. 08. 05.).

3.3.3. A kódexek tanításának további lehetőségei

A kódexek sok szempontból a középkor lenyomatai: kirajzolódik belőlük az akkori emberek világképe, értékrendje, művészete, mindennapi élete és fontosabb tevékenységei, elemzésük, alaposabb megvizsgálásuk tehát alkalmas lehet arra, hogy árnyaltabban láttassa a korszakot a diákokkal. Szövegüknek kiolvasása egy izgalmas rejtvényfejtő kihívásként is felfogható, melyben ott rejlik a sikerélmény, a nagy felismerések lehetősége, a kódexek díszítése, egységes könyvtárgyként való szemlélése pedig esztétikai szempontból is különleges lehet.

A digitáliskultúra-azonos pedagógia jegyében digitális tartalmak és eszközök is segíthetik az említett témák, művek feldolgozását. Hasznos segédeszköz lehet a *Kells titka* című rajzfilm, mely a *Kells kódex* keletkezéséről szól, és animációját tekintve is minőségi, akárcsak azok a középkori mémgenerátor oldalak,⁶⁴ melyek valódi középkori ábrázolások felhasználásával tesznek lehetővé tartalomgyártást, ennek segítségével a diákok akár saját kódexüket is elkészíthetik.

Természetesen elképzelhető, sőt valószínűsíthető, hogy az időkeret szűkössége miatt mindezen témák, művek, megközelítésmódok nem sűrítethetők bele a magyarórákba, érdemes azonban válogatni belőlük, és bátran kísérletezni, mert megfelelőképpen keretezve mindez éppen olyan érdekes lehet a diákoknak, mint akár a kortárs ifjúsági irodalom.

Összegzés, következtetések

A régi magyar irodalom tanításának jelenlegi legnagyobb kihívása a megfelelő módszerek és megközelítésmódok megtalálása. A populáris kultúra középkorképéhez való tudatos viszonyulás, a középkori kódexek miniatúráinak, ábrázolásainak, díszítésének elemzése, a tanulmányban felvázolt művek, témák, módszerek segíthetnek a diákok érdeklődésének felkeltésében, a szövegtérítés és a történeti látásmód fejlesztésében egyaránt. A középkori és középkort megjelenítő vizuális tartalmak elemzése az oktatásban nemcsak a múlt megismerését, hanem a jelenre való reflektálást is elősegíti, mely által fejlődhet a diákok kritikus és reflektív gondolkodása.

Korunk egyre nagyobb problémája a médiatudatosság hiánya, és ez különösen igaz azokra a fiatalokra, akik a Z generációhoz tartoznak (és még

⁶⁴ Például: <https://www.classtools.net/meme/#/> (utolsó megtekintés dátuma: 2025. 07. 16.).

inkább igaz lesz az alfa generációra), akik internettel, okostelefonnal nőttek fel. Az arról való gondolkodás képessége azonban, hogy mit látnak, és az milyen hatással van rájuk, egyre nagyobb jelentőséggel bír, ugyanis ezekkel a hatásmechanizmusokkal dolgoznak a reklámok, az újságcikkek, a közösségi média. Ezeknek a jelenségeknek a tárgyalására többféle lehetőség is kínálkozhat, az azonban biztos, hogy szükség van erre az iskolában. Mint láthattuk, jó alkalmat nyújthat erre a középkori irodalom, mely lehetővé teszi, hogy biztonságos távolságból itéljünk meg helyzeteket, viszonyulásokat. Azt szükséges csupán megtalálni, hogy honnan nézve lehetnek ezek a szövegek (és a hozzájuk tartozó képek) aktuálisak számunkra is, és erre egy lehetséges válasz a vizualitás tágan értelmezett kérdésköre.

Mindemellett fontos szem előtt tartani, hogy az oktatás és az irodalom tanításának módszertana kapcsán felmerülő kérdések ideális esetben vizsgálhatnak a szakmai diskurzusra is, és értékes tanulságokkal szolgálhatnak, ahogyan ezt Tóth Szilárd a történelemoktatással kapcsolatban megállapítja: „A történelemtanítás iskolai gyakorlata és elmélete viszont, a maga részéről, problémákat vet fel, igényeket támaszt a történeti tudományokkal szemben, és így visszahat a fejlődésükre.”⁶⁵ Ebből a perspektívából, a populáris kultúra középkorképeinek vizsgálata és az oktatási folyamatba való beépítésének lehetősége felől nézve például fontos lenne a medievalidizmus jelenségével magyar viszonylatban is alaposabban foglalkozni, a témára való reflektálatlanság ugyanis már csak abból is látható, hogy kevés (főként alapos és jó minőségű) magyar nyelvű szakirodalom található ezzel kapcsolatban, szemben például az angol nyelven megjelent kiadványokkal.

A középkori és kora újkor irodalom tanításának fontos tétje van: segít az olvasó jelenbeli kontextusa mellett felismerni és egyre inkább megismerni a keletkezés kontextusát is, hiszen csupán e kettő együttese képes arra, hogy a művet, a szövegeket a maguk komplexitásában láttassa.⁶⁶ Ez szemben áll azzal az egyneműsítő, korszakokat és idősíkokat összemósó

⁶⁵ Tóth Sz.: *Kompetenciaorientált történelemtanítás*. 23.

⁶⁶ Ahogyan Kőszeghy Péter fogalmaz: „A régi magyaros esetében viszont szükségszerűen meghasad a jelentés: a befogadó egyrészt a régi kontextus(oka)t rendeli a műhöz – gondolatmenetünk szempontjából tökéletesen indifferens, hogy ez esetleg téves, s a »régik« befogadóval bizonyosan nem azonos –, másrészt a jelenbeli kontextust. Egyszerűen nem tehet mást: a múltat csak a saját jelenéből láthatja, miközben igyekszik kiigazodni a múlt összefüggéseiben. Köztudott, hogy nem foghat a macska egyszerre kint s bent egeret, végső soron a régi magyarosnak is egy, csak egy kontextusa van, legfeljebb abban a jelenből-múltból való szempontok kavarnak. Ám még ebben a kavarcos helyzetben is megteheti, hogy tudatosan próbálja érvényesíteni mind az egyik, mind a másik (harmadik, negyedik stb.) szempontrendszert.” – Kőszeghy: *A régi magyar irodalomtörténet írása, avagy mi az „igazi irodalom”*. 617.

és homályos, általános jelentéseket kialakító tendenciával, amely a populáris kultúra által megjelenített középkorképekben tapasztalható. Ehhez, a hasonlóságok és különbségek, az ismerősség és idegenség együttes láttatásához és megtapasztalásához kellene az oktatási folyamat során is eljutni és eljuttatni a diákokat.

Primer irodalom

N. ABAFFY Csilla (szerk.): *Festetics-kódex 1494 előtt*. Argumentum Kiadó – Magyar Nyelvtudományi Társaság, Budapest, 1996.

HAADER Lea (szerk.): *Érsekújvári kódex, 1529–1531. A nyelvemlék hasonmása és betűhű átirata bevezetéssel és jegyzetekkel*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2013.

Szakirodalom

ALEXA Károly: A misztika stíluselemei a régi magyar költői nyelvben. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1970/3, 285–304.

BARTÓK Zsófia Ágnes: *Középkörképünk rendszerszintű problémái*. A BTK ITI Reneszánsz Osztály felolvasóünlésén 2024. január 30-án elhangzott előadás. <https://mtabtk.videotorium.hu/hu/recordings/50315> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 10. 15.)

BEIER, Christine – Juckes, Tim – Pinkus, Assaf: How Do Images Work? An Interview with Michael Viktor Schwarz. In: *How Do Images Work? Strategies of Visual Communication in Medieval Art*. Szerk. uók. Turnhout, Brepols, 2021, 7–13

BEIER, Christine – Juckes, Tim – Pinkus, Assaf: Editors' Introduction. In: *How do Images Work? Strategies of Visual Communication in Medieval Art*. Szerk. uók. Turnhout, Brepols, 2021, 15–20.

BEÖTHY Zsófia: *A középkor irodalma, Tanári útmutató*. Sulinova Közoktatás-Fejlesztési és Pedagógus-Továbbképzési Kht., Budapest, 2007.

BERKOVITS Ilona: *Magyar kódexek a XI–XVI. században*. Magyar Helikon, Budapest, 1965.

BRÜCKNER, Jane – Bulizek, Björn – Miedema, Nine – Sieber, Andrea: *Das Projekt „mittelneu“: Förderung der Auseinandersetzung mit mittelhochdeutschen Texten im Deutschunterricht*. University of Bamberg Press, Bamberg, 2012.

BORNSTEDT, Pawel: *Ältere deutsche Literatur im Schulunterricht. Kritische Untersuchung der verschiedenen Ansätze*. Államvizsgadolgozat, Flensburgi

- Egyetem, 2020. <https://www.grin.com/document/912398> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 10. 15.)
- BOUCHET, Florence: Le Moyen Âge mène à tout, à condition d'en sortir: pour une approche diachronique de la littérature médiévale. *Perspectives Médiévales*, 2015/36. <https://journals.openedition.org/peme/7505#tocto3n8> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 10. 15.)
- BULL, Marcus: *Thinking Medieval. An Introduction to the Study of the Middle Ages*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005.
- CLASSEN, Albrecht: Alte Texte – zeitlose Botschaften: Das Mittelalter in DaF und Literaturunterricht. *Amsterdamer Beitrage zur aelteren Germanistik*, 2016/76, 508–529.
- ECO, Umberto: *Az új középkor*. (Ford. Barna Imre, Schéry András, Szénási Ferenc.) Európa Könyvkiadó, Budapest, 1992.
- FEGYVERNEKI Gergő: Ki viszi át... az irodalmat a túlsó partra? Magyartanítás az újmédia korában. *Magyaróra*, 2024/1, 55–64.
- FENYŐ D. György: Az irodalomtanítás állapotáról. *Beszélő*, 2000/7–8., 61–65.
- FISCHER Andrea: Tanulás a tanárképzésben: a tanulóként szerzett élményektől a tanári filozófiáig. In: *Százarcú pedagógia*. Szerk. Torgyik Judit. International Research Institute, Komárom, 2015, 383–392.
- FÓRIS-FERENCZI Rita (szerk.): Koncepciójavaslat a magyar nyelv és irodalom középszintű oktatásához. *Magiszter*, 2020/2, 125–162.
- FŰZFA Balázs: Irodalomtanítás ma és holnap? *Eső – irodalmi lap*, 2003/3, <https://www.esolap.hu/archive/20/534.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 10. 15.)
- HERÉDI Rebeka: Az irodalomórai élményszerzés szükségessége és a célokra gyakorolt hatásrendszere. In: *Dulce et utile – Tanulmányok Pintér Márta Zsuzsanna 60. születésnapjára*. Szerk. Körömi Gabriella – Kusper Judit – Verók Attila. Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Liceum Kiadó, Eger, 2021, 83–92.
- KATONA Lajos: A Festetics-codex bűnbánó zsoltárai. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1905/2, 149–157.
- KORONDI Ágnes: *Misztika a késő középkori magyar nyelvű kolostori kódexirodalomban*. Egyetemi Műhely Kiadó, Kolozsvár, 2016.
- KÖSZEGHY Péter: A régi magyar irodalomtörténet írása, avagy mi az „igazi irodalom”. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2015/5, 613–624.
- MIEDEMA, Nine – Sieber, Andrea (szerk.): *Zurück zum Mittelalter. Neue Perspektiven für den Deutschunterricht*. Frankfurt, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt, 2013.
- MIKLAUTSCH, Lydia: Das Mittelalter im Cyberspace. *Informationen zur Deutschdidaktik*, 2001/3, 48–55.
- NÉNYEI Pál: *Az irodalom visszavág 2*. Tilos az Á Könyvek, Budapest, 2016.

- N. n.: *Programe școlare, Limba și literatura maghiară maternă, Clasele a IX-a – a X-a*. Bukarest, Ministerul Educației, Cercetării și Inovării, 2009. https://rocnee.eu/images/rocnee/fisiere/programe_scolare/2023/LIMBA_COM/MAT/Limba%20si%20literatura%20maghiara%20materna_clasele%20a%20IX-a%20-%20a%20X-a.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 10. 15.)
- RAPA Annamária: A magyar középkori irodalom iskolai tanításának elméleti kérdései és a korszak irodalomtörténeti megítélése. In: *Connecting the Dots*. Szerk. Rusu Szidónia – Lázár Beáta – Varga Szilvia. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2025, 201–217.
- SCHWARZMAYR, Eva-Maria: *Das Mittelalter und die mittelalterliche Literatur im Deutschunterricht*. Mesteri disszertáció, Universität Wien, Bécs 2013. <https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1300855/get> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 10. 15.)
- SZABÓ Dénes: *A magyar nyelvemlékek – Mesterművek 9*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2014.
- TARNAI Andor: „A magyar nyelvet írni kezdik”: irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon. Irodalomtudomány és kritika sorozat, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.
- TÓTH Csilla: Narrativitás, történetiség, értékluralizmus a kánon újraírásában. *Könyv és nevelés*, 2009/2. <https://folyoiratok.oh.gov.hu/konyv-es-neveles/narrativitas-tortenetiseg-ertekpluralizmus-a-kanon-ujrairasaban> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 10. 15.)
- TÓTH Szilárd: *Kompetenciaorientált történelemtanítás*. Egyetemi Műhely Kiadó, Kolozsvár, 2018.
- T. SZABÓ Levente: Irodalmi középkorkultusz a 19. század közepén: reprezentáció, imagológia, poétika. *Korunk*, 2021/4, 23–33.
- VODOLAZKIN, Eugene: *The New Middle Ages. First things*, 2016. <https://www.firstthings.com/article/2016/08/the-new-middle-ages> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024. 10. 15.)
- WEHLI Tünde: Az Érsekújvári-kódex illusztrációi: Könyvfestés a margitszigeti dominikánák kolostorában 1530 körül. In: „*Latiatuc feylem...*”. *Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század elejéig. Az Országos Széchényi Könyvtár kiállítása 2009. október 29. – 2010. február 28.* Szerk. Madas Edit. OSZK, Budapest, 2009, 159–170.

Rapa Annamária

Annamária Rapa (Miercurea Ciuc, 1996) este doctorandă la Școala Doctorală Studii de Hungarologie din cadrul Universității Babeș-Bolyai. Studiile universitare

le-a urmat la Facultatea de Litere: a absolvit programul de licență în limba și literatura maghiară – literatură universală și comparată (2018), apoi a continuat studiile de masterat în cadrul programului de Studii de lingvistică și literatură maghiară. Tema cercetării sale este: predarea literaturii maghiare medievale și din perioada timpurie modernă în sistemul liceal din România.

Annamária Rapa (Miercurea Ciuc, 1996) is a PhD student at the Doctoral School of Hungarology Studies, Babeș–Bolyai University. She completed her undergraduate studies at the Faculty of Letters, earning a BA in Hungarian language and literature – world and comparative literature (2018), followed by an MA in Hungarian Linguistic and Literary Studies. Her research focuses on the teaching of medieval and early modern Hungarian literature in the Romanian high school system.

Possibilități de analiză a conținuturilor vizuale medievale și a celor care reprezintă Evul Mediu în învățământul liceal

Studiul analizează provocările și oportunitățile predării literaturii maghiare medievale și din perioada timpurie modernă în sistemul de învățământ liceal din România, cu un accent special pe rolul vizualului. Explorează potențialul interpretativ al imaginilor despre Evul Mediu prezente în cultura populară, în filme, seriale și jocuri video, precum și importanța materialelor didactice vizuale și criteriile de selecție ale acestora. Prin analiza a două exemple concrete – codexul *Érsekújvári* și codexul *Festetics* – se evidențiază complexitatea relației dintre text și imagine, precum și bogăția imagisticii textuale. Aplicarea acestor perspective și metode în procesul educațional poate sprijini dezvoltarea gândirii critice, a sensibilității istorice și a conștiinței media în rândul elevilor.

Possibilities for Analyzing Medieval and Middle Ages-Related Visual Content in Secondary Education

This study examines the challenges and opportunities related to teaching medieval and early modern Hungarian literature in Romanian secondary education, with a particular emphasis on the role of visuality. It explores the interpretive potential of medieval imagery as portrayed in popular culture – films, series, and video games – along with the function and careful selection of visual teaching aids. Through the analysis of two specific examples – the *Érsekújvári Codex* and the *Festetics Codex* – the study highlights the complexity of the relationship between text and image, as well as the multifaceted nature of textual imagery. The implementation of these perspectives and methods in the educational process can contribute to the development of students' critical thinking, historical awareness, and media literacy.

Kovács Péter Zoltán

Mit olvasnak a fiatalok? Új lehetőségek az olvasásszociológiában

Miért releváns a kérdés?

Mi jellemzi a mai erdélyi középiskolások körében népszerű irodalmat? Mi az, amit valóban olvasnak? Mennyit olvasnak? Olyan égető kérdései ezek a magyar és erdélyi olvasásszociológiának, amelyekre jelenleg csak csekély és töredékes válaszaink vannak, miközben ezen adatokra szükség lenne nemcsak a középiskolai oktatásban, de az egyetemi képzésben, az általános iskolai oktatásban, sőt a tantervkészítésben és oktatáspolitikában dolgozó szakembereknek, tanároknak is.

A középiskolai (9–12. osztályos) oktatás szempontjából a tét nyilvánvaló: ahhoz, hogy egy anyanyelv és irodalom szakos tanár képes legyen megvalósítani a jelenlegi, kompetenciaalapú tanterv által elvárt célokat,¹ ismernie kell diákjainak olvasási szokásait, a magukkal hozott olvasmányokat és azok jellemzőit, ezek képezik ugyanis azt az előzetes tudást, amelyre a tanárnak munkája során építenie kell. Ezek hiányában a (nem csak szép-irodalmi) olvasási kompetenciák tanítása olyan nem kívánatos irányt vehet, amelynek következményeképpen úgy próbál az iskolarendszer kanonikus magasirodalmat „olvastatni” a diákokkal, hogy azok számára nem állnak rendelkezésre olyan alapvető értelmezési stratégiák, melyeket alkalmuk lett volna könnyebben emészthető és/vagy a személyes izlésükhöz közelebb álló olvasmányokon begyakorolni.

A fentiek szorosan kapcsolódnak az általános iskolai (1–4., illetve 5–8. osztályos) oktatás kérdéseihez. Egyfajta folytonos „elkanyarodásnak” lehetünk tanúi: míg alsó tagozaton nyilvánvaló, hogy a korosztály igényeinek megfelelő műveket adunk a gyerekek kezébe, felső tagozaton már megjelenik az a történeti és/vagy iskolai kánon, amely később a középiskolai oktatást már jórészt

¹ Lásd az alábbi, a romániai Oktatási, Kutatási és Fejlesztési Minisztérium által kibocsátott, a különböző évfolyamok tantárgyi tanterveit tartalmazó dokumentumokat: az 5099/09.09.2009-es számú rendelet 1. számú melléklete, a 3252/13.02.2006-os számú rendelet 2. számú melléklete, valamint az 5959/22.12.2006-os számú rendelet 2. melléklete.

leuralja.² A kánon- és ismeretalapú szemlélet mind a mai napig rányomja a bélyegét az anyanyelv- és irodalomoktatásra, s közrejátsszik abban, hogy a közoktatásból kikerülő tanulók egyrészt nem tanulnak meg értő módon szövegekkel bánni, másrészt nem válnak fogékonnyá a minőségi irodalom befogadására. Míg utóbbinak általánosabb emberi, kulturális és civilizációs vonzatai vannak, az előbbi probléma konkrét gazdasági következményekkel jár, amennyiben a rossz szövegértési képességgel rendelkező, illetve funkcionális analfabéta fiatalok jelentősen rontják saját országuk termelékenységét.³

A kompetenciaalapú, a szövegértésre és az olvasás megszerettetésére nagyobb hangsúlyt fektető oktatás útjában többek között az a politikai rövidlátás húzódik, amely fontosságot csak materiális és könnyen mérhető értékeknek tulajdonít – állítja Yves Cittonra hivatkozva Florina Irina Dima román oktatáskutató, egyúttal felhíva a figyelmet két, nem csak Romániában tapasztalható jelenségre: az olvasási kedv csökkenésére (mely egyszerre lehet oka és következménye a rossz minőségű irodalomoktatásnak), valamint az olvasás társadalmi értékének csökkenésére.⁴ Természetesen ezért nem lehet kizárólag az oktatáspolitikát okolni.

A technológiai fejlődés olyan nem lineáris és párhuzamos olvasási módokat hozott létre, melyeket a fiatalok gyorsan elsajátítanak, így képesek nagy mennyiségű információt rövid idő alatt befogadni – hátrányként merül fel azonban, hogy nem válnak képessé az elmélyült és elemző olvasásra, ahogyan a művek átélése is veszélybe kerül, hívja fel a figyelmet a problémára Herédi Rebeka magyar olvasáskutató.⁵ Ám az olvasási készség rom-

² A kérdésről Gombos Péter magyarországi olvasáskutató nyilatkozza: „Természetesen kulcsfontosságú később az iskola, a tanító személyisége is [ti. az olvasóvá nevelés szempontjából]. E téren nagyon pozitív változásokat láttunk az elmúlt évtizedben, szerencsére egyre kevesebb helyen »kinozzák« az alsós gyerekeket az életkoruknak nem megfelelő könyvekkel. Sajnos ugyanezt nem mondhatjuk el a felsősöknél. Noha mostanra komoly szakirodalma van annak, hogy mit lehetne, kellene bevinni a 10–14 évesek irodalomóráira, a 30-40 évvel ezelőtti állapotokhoz képest alig változott valami. Érdeemes megnézni, milyen népszerűségi listája van a 10–14 éveseknek. Néhány – nem sok – népszerű regény (*Harry Potter*, *Hűvösvölgyi sulí*) mellett csak veretes klasszikusokat találunk. És akkor felmerül a kérdés: tényleg elhíhetjük, hogy ma egy kamasz a *Légy jó mindhalálig*ért, *A kőszívű ember fiai*ért vagy a *Kincskereső kisködmön*ért rajong?” – Huszti: *Mit olvas a digitális generáció?* 42–49., 48–49.

³ Érdekes egy pillantást vetni arra a romániai, a végzettséget monetizálni próbáló kutatásra, mely azt mutatja be, mennyivel keres többet az állam egy iskolázott, mint egy iskolázatlan állampolgáron. – N. n.: *Costul educației: investiție, randament, impact*.

⁴ Dima: *Criza lecturii literare și capitalismul cognitiv*.

⁵ „Amikor a befogadó online olvas, és nem a hagyományos olvasásmódot választja, lehet, hogy nem tud eleget tenni eredeti szándékának, mert az olvasás- vagy befogadástechnikája nem alkalmas a cél eléréséhez, mert nem olvassa végig a szöveget, csak a kiemelt mondatokat,

lása nem annyira új keletű, hogy a technológiai változás teljes mértékben magyarázni tudná. A probléma rendkívül komplex és mélyen gyökerező. Lőrincz Judit már 1995-ben így ír erről: „Magyarországon a gyerekek és az ifjúság olvasásával kapcsolatos kutatások lehangoló helyzetképet mutatnak. Az általános iskola 8. osztályát végző gyerekek 20-30%-a saját könyveit sem tudja elolvasni, a magyar gyerekek olvasási készsége – immár csaknem húsz éve változatlanul – az európai rangsor végén kullog.”⁶ A mai romániai és magyarországi PISA-felmérések nemhogy javulást mutatnának, de még inkább megerősítik e tendenciát.⁷

Az olvasási szokások megváltozása okozta válság azonban nem értelmezhető megfelelő adatforrások nélkül. Tanulmányomban (és folyamatban lévő doktori kutatásom keretében) azt vizsgálom, hogy a fentebb vázolt problémát hogyan lehet a korábbi kutatások adatainak és elemzéseinek segítségével leírni, azokat milyen új adatokkal szükséges kiegészíteni, valamint ezen új adatokat milyen módszerekkel érdemes elemezni az oktatási gyakorlataink javítása, korszerűbbé tétele céljából.

A korábbi kutatások eredményei és hiányosságai

Kutatásom relevanciáját részben a friss eredmények *hiánya* biztosítja: átfogó, reprezentatív, a romániai magyar lakosságot is bevonó, magyar nyelvű olvasásszociológiai felmérés utoljára 1998-ban készült.⁸ Olyan, amelynek alappopulációjában középiskolás korú személyek is szerepeltek, gyakorlatilag nincs.⁹ Péntek János és Benő Attila is felhívja a figyelmet ezen

címzavakat, vagy kevésbé megbízható portálokra kattint stb. A különböző stílusú szövegek esetében ez két következménnyel jár. Az esztétikai tapasztalatszerzést lehetővé tevő szövegek esetében az egészes és analitikus elmélyedés lehetőségétől fosztja meg magát az olvasó.” – Herédi: *Az olvasás (újra)pozicionálása? Az olvasás jellemzői régen és ma: információ- és élményszerzés, elmélyülés, internet.* 115.

⁶ Lőrincz: *Elfogult ajánlások az olvasásszociológia irodalmából.* 84.

⁷ A Romániában végzett PISA-felmérések eredményeit és a felmérés módszertanát az Oktatási Minisztérium alárendeltségébe tartozó Oktatástudományi Intézet (Institutul de Științe ale Educației) az alábbi weblapon közli: <https://www.ise.ro/pisa-2018-2021>. A Magyarországon végzett PISA-felmérések eredményéről a Belügyminisztérium alárendeltségébe tartozó Oktatási Hivatal tudósít: https://www.oktatas.hu/kozneveles/meresek/pisa/pisa_2022_meres.

⁸ Gereben – Tomka: *Vállalosság és nemzetudat: vizsgáldások Erdélyben.*

⁹ Ha eltekintünk attól az összefoglaló tanulmánytól, amelyet az OSZK KMK bocsátott közre, és amelyben a szerzők az 1960 és 1982 közötti határon túli olvasásszociológiai felméréseket összegzik. – Gereben: *A határon túli magyarság olvasáskultúrája: összeállítás olvasásvizsgálati és művelődésstatistikai felmérések eredményeiből.*

vizsgálatok hiányára: bár az irodalomhasználat, valamint az olvasottság mint az anyanyelvhasználatot befolyásoló tényező fontos részét képezné azon szociolingvisztikai vizsgálatnak, amelyet a szerzők folytatnak, erre vonatkozó adatokért Gereben Ferenc magyarországi olvasásszociológus 1991 és 1996 közötti kutatásához kell visszanyúlniuk – negyedszázad távlatából.¹⁰

Magyarországon olvasásszociológiai felmérésekkel több különböző műhely is foglalkozott, melyek közül kiemelkedik az Országos Széchényi Könyvtár Könyvtártudományi és Módszertani Központja, a Magyar Tudományos Akadémia különböző intézetei, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, valamint a TÁRKI Társadalomkutatási Intézet. A felsorolt intézmények, kiegészülve egyéb szervezetekkel és cégekkel, a 60-as évek óta összesen 22 (ebből reprezentatív 17) olvasásszociológiai felmérést végeztek, ezek közül 7 (ebből reprezentatív 5) olyat, amelynek alappopulációjában középkorú, valamint 4 (ebből reprezentatív 1) olyat, amelyben határon túli lakosság is szerepelt.

Romániában a rendszerváltás előlőtről tudtommal ilyen felmérések nem állnak rendelkezésünkre. Az 1989 óta készített reprezentatív felmérések között 2006-tal kezdődően találunk olyanokat, amelyben olvasással kapcsolatos kérdések is szerepelnek. Ezek módszertana sajnos nagymértékben eltér a magyarországi felmérésekétől, sőt, sokszor egymáséitól is (bár ez hasonlóképp elmondható a magyarországi felmérésekről is).

Olvasásszociológiai kérdéseket is magába foglaló felmérés így Romániában az említett időszakban összesen 21 készült¹¹ (ezek mindegyike reprezentatív), melyek között átlagosan igen kevés idő, nagyjából 11 hónap telt el (ez az intervallum a magyarországiak esetében 2 év és 8 hónap). Az említett 21 felmérés között 6 alappopulációjában vannak középkorúak. Kifejezetten magyar anyanyelvű, középkorú almintát csupán a Nemzeti Kisebbségkutató Intézet 2011-es kutatása tartalmaz.

¹⁰ Péntek – Benő: *A magyar nyelv Romániában (Erdélyben)*.

¹¹ Ezek a következők: *Barometru de consum cultural* a következő évekből: 2006, 2007, 2008, 2012, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2022; *Tendințe ale consumului cultural în pandemie* (három kiadás két kötetben, 2020-ban és 2022-ben); az IRES (Institutul Român pentru Evaluare și Strategie) által végzett felmérések: 2011, 2019, 2020, 2022, 2023; az Országos Statisztikai Hivatal *Condițiile de viață ale populației din România 2022* című kiadványa; az INSCOP Research egy 2023-as közvélemény-kutatása, valamint a Nemzeti Kisebbségkutató Intézet 2011 januárjában egy 1200 fős, 15 éven felüli, romániai magyar, reprezentatív mintán végzett *Kulturális Fogyasztás 2010* című kutatása, melynek eredményeit, bár azok publikálásra nem kerültek, a kutatást vezető két szakember, Kiss Tamás és Barna Gergő a rendelkezésemre bocsátották.

Milyen adatok állnak rendelkezésünkre?

A következő kérdést és a hozzá tartozó adatokat kizárólag a magyarországi felmérések tartalmazzák:

„Olvasói napi menü”: *Gondoljon a tegnapi napra! Az alábbi listából válassza ki azokat a szövegeket, amelyeket tegnap olvasott vagy hallgatott!*



1. ábra. Olvasói napi menü

A fenti kérdés a FSZEK kutatóinak a kitöltők minden szöveges műfajt átfogó olvasási szokásaira irányuló érdeklődését tükrözi. A kérdést először 2017-ben tették fel, segítségével pedig választ kaphatunk arra, hogy mivel verseng a könyvolvasás a célcsoport életében. Úgy vélem, ez az általam vizsgált csoport esetében kiemelten fontos – ez ugyanis az a generáció, amelyik folyamatosan online van,¹² folyamatosan tartalmat fogyaszt, mely tartalom jelentős része vélhetően szöveges. Hogy ez pontosan mekkora „adagot” jelent, arra én is igyekszem választ adni a „napi menü” kérdésének

¹² Az FSZEK 2019-es felmérése szerint a magyarországi 14–17 éves lakosság 95,3%-a naponta vagy annál gyakrabban használja az internetet. 22,4%-uk 10-20 percenként ránéz, azaz esetükben kijelenthető, hogy folyamatosan online vannak. A tendencia 2017 és 2019 között növekvő volt, így azt jósolhatjuk, hogy ma már a középiskolások negyede-fele folyamatosan jelen van az online térben. – Tóth: *A 3–18 év közötti hazai lakosság olvasási és könyvtárhasználati szokásai 2019-ben.* 355.

a saját, romániai, magyar anyanyelvű középiskolásoknak szánt kérdőívembe való beemelésével.¹³

Azon adatok, amelyeket, ha bizonyos mértékben eltérő formában is, de mind a magyar, mind a román felmérések rögzítenek, a következők:

Elfoglaltságai mellett – tankönyvön kívül – hozzájut-e könyvek olvasásához?

A fenti kérdést az OSZK kutatói 1964-ben fogalmazták meg először ebben a formában, majd több egymást követő kutatásban is felhasználták.¹⁴ A kérdést később a FSZEK is átvette,¹⁵ így lehetőség nyílik az eredmények összehasonlításra.

A romániai Országos Statisztikai Hivatal (INS) 2022-es, a romániai népesség életkörülményeit vizsgáló felmérésében szintén megfogalmazott egy, a FSZEK-éhoz hasonló kérdést.¹⁶ Az erre adott válaszok (a FSZEK kategóriáinak megfelelően, összevont formában) szintén szerepelnek a 3. ábrán. Sajnálatos módon az INS vizsgálati populációja a 16. életévüket betöltött romániai állampolgárok, a mintán belüli bontást pedig a következőképpen kivitelezték: 16–24, 25–34, 35–49, 50–64, 65–74, illetve 75+ évesek, ami miatt a középiskolások „bekeverednek” a felnőttek közé. A részleges érvényű összehasonlíthatóság szempontjából mégis indokoltnak láttam a 16–24 éves korosztályt külön kiemelni.¹⁷

A 2016-os romániai Kulturális Barométer adatai a fentiek fényében igen meglepőek, bár már maguk a válaszlehetőségek is szokatlanok. A *Körülbelül hány könyvet olvasott el végig az utóbbi 12 hónapban?* kérdésre adható válaszok ugyanis a következők: *egyet sem* vagy *nincs válasz; 1–20 könyvet;*

¹³ A korábbi kutatások kérdéseinek figyelembevételével összeállított kérdőívet lásd a mellékletben.

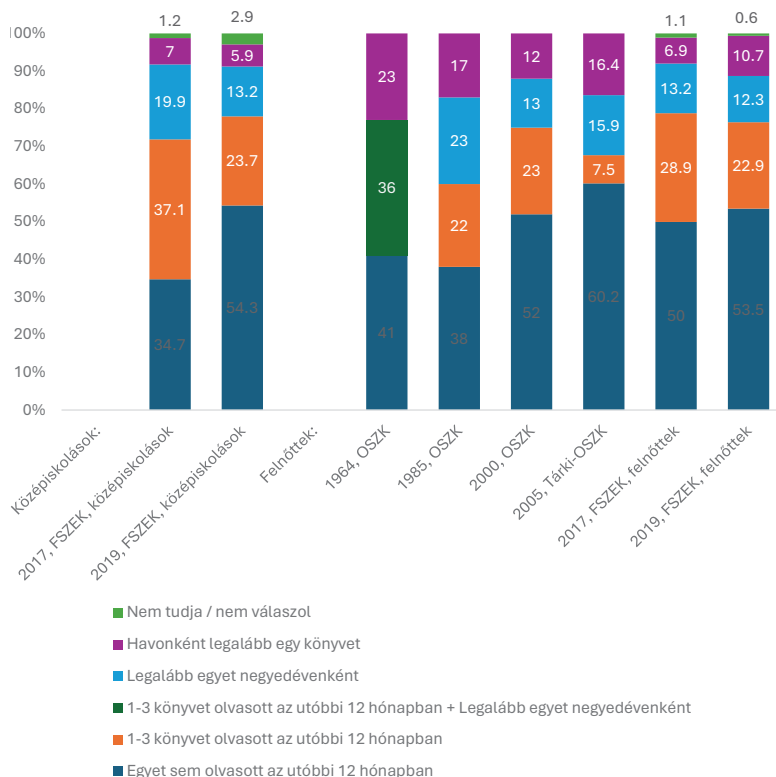
¹⁴ Az ehhez és a kapcsolódó táblázatban szereplő adatokhoz lásd: Nagy – Péterfi: *Olvasás, könyvtár- és számítógép-használat – gyorsjelentés a TÁRKI és az OSZK 2005-ös vizsgálatáról*. 32.

¹⁵ Az FSZEK kissé módosított a kérdésen: *Elfoglaltságai mellett – tankönyvön kívül – olvas-e könyveket?* – Tóth: *A magyar lakosság olvasási és könyvtárhasználati szokásai 2017-ben*. 52.

¹⁶ Cuturela et al.: *Condițiile de viață ale populației din România, anul 2022*. 123.

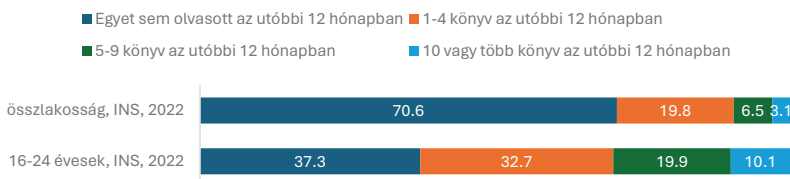
¹⁷ Továbbá megjegyzendő, hogy a kategóriák megfeleltetése a következőképpen történt: *1-3 könyvet olvasott az utóbbi 12 hónapban* (FSZEK) = *1-4 könyv az utóbbi 12 hónapban* (INS); *legalább egyet negyedévenként* (FSZEK) = *5-9 könyv az utóbbi 12 hónapban* (INS); *havonként legalább egy könyvet* (FSZEK) = *10 vagy több könyv az utóbbi 12 hónapban* (INS). Ez a megfeleltetés nem hibátlan, így emiatt sajnos csak közelítés szintjén hasonlíthatók össze az adatok. Az *egyet sem olvasott az utóbbi 12 hónapban* kategória esetén nem merül fel ilyen kérdés. Az INS adatai *nem tudom / nem válaszolok* kategóriát nem tartalmaz.

21–30 könyvet, illetve 31–50 könyvet. Az INCFC által így nyert adatok semmiféle összehangban nincsenek sem a FSZEK, sem az INS adataival, amint az a 4. ábrából is kiderül. Ezen adatok szerint a nem olvasók aránya a romániai összlakosságon belül 2016-ban 29%, szemben a statisztikai intézet 2022-es 70,6% vagy a FSZEK 2017-es 50%-ával. Másfelől eszerint a romániai lakosság nagyjából fele¹⁸ havonta legalább egy könyvet elolvas – miközben ez az arány a többi felmérés esetében 5–10% körül alakul. Az ismertetett adatok fényében úgy vélem, indokolt a 2016-os Kulturális Fogyasztási Barométer ezen adatai iránt fenntartásokkal viseltetnünk.



2. ábra. Olvasási teljesítmény

¹⁸ Amennyiben feltételezzük, hogy az 1–20 könyvet elolvasók fele kevesebb mint 10, másik fele pedig több mint 10 könyvet olvas egy évben.



3. ábra. Az utóbbi egy évben elolvasott könyvek száma



4. ábra. Az utóbbi egy évben elolvasott könyvek száma
(INCFC, Kulturális Barométer)

Milyen gyakran olvas könyveket?

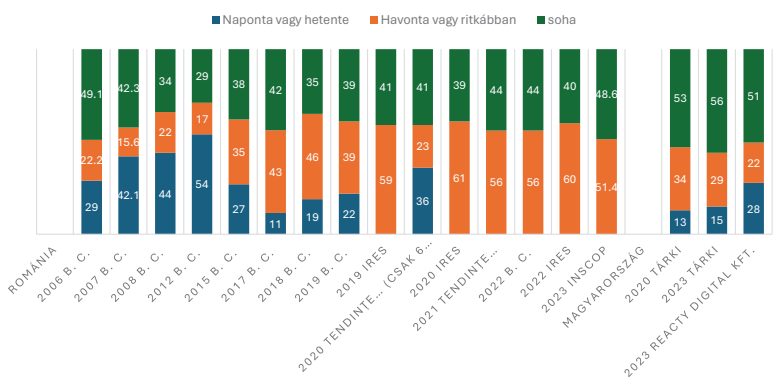
A fenti kérdés megfogalmazása az évek során többször változott. A Kulturális Fogyasztási Barométer 2006 és 2012 közötti kiadásában a kérdés formája: *Milyen gyakran olvas könyveket (+ cikkeket, szakfolyóiratokat stb.)?*¹⁹ 2015-ben a kérdést megváltoztatták, ekkortól kezdve a könyvek, a folyóiratok, illetve az újságok három külön csoportot alkotnak. (Az alábbi táblázatokba az átláthatóság kedvéért, valamint jelen kutatás célkitűzésének okán csupán a könyvolvasásra vonatkozó adatok kerültek be.) 2016-ban a kérdésre adott válaszokat csupán nemek szerinti bontásban közölték, így az adatok nem összehasonlíthatók.

Ahol lehetséges volt, ott a válaszokat három kategóriára vontam össze, melyek pontosan megfelelnek a TÁRKI által is használt kategóriáknak.²⁰ Több felmérésben csupán két kategóriára osztották a válaszokat, így ezek esetében a *soha* kategória megfelel a korábbi felmérések azonos nevű kategóriájának, a másik két kategória azonban összevonásra került.

¹⁹ Barometrul de consum cultural 2006, 23.; Barometrul de consum cultural 2007, 22.; Barometrul de consum cultural 2008, 33.; Barometrul de consum cultural 2012, 64.

²⁰ Naponta több mint három órát, naponta 1-3 órát, naponta kevesebb mint három órát, hetente néhány alkalommal = *naponta vagy hetente* (megfelel a TÁRKI *rendszeresen* nevű kategóriájának); havonta néhány alkalommal, néhány havonta, néhányszor egy évben = *havonta vagy ritkábban* (megfelel a TÁRKI *alkalomszerűen vagy ritkábban* nevű kategóriájának).

Az 5. ábra adataiból ugyanaz a tendencia olvasható ki Magyarország²¹ és Románia esetében is: „nyílik az olló”, azaz egyre inkább elválik egymástól a rendszeresen olvasók és a nem olvasók rétege. Ha a módszertani változtatásokat is figyelembe vesszük,²² azt láthatjuk, hogy a rendszeresen (naponta vagy hetente) olvasók tábora egyre növekszik, ezzel párhuzamosan (bár ez látszólag csak az elmúlt egy évtizedre igaz) a soha nem olvasók tábora is nő. A társadalom „olvasó” és „nem olvasó” rétege közötti szakadék mélyülni látszik.²³



5. ábra. Olvasási gyakoriság

Miért nem szokott könyvet olvasni?

A TÁRKI Társadalomkutatói Intézet 2020-as, könyvolvasási és könyvvásárlási szokásokat vizsgáló felmérésében, a korábbi felmérésekhez hasonlóan, rákérdezett a könyvet nem olvasó válaszadók indokaira is. A kutatás készítői, Bernát Anikó és Hudácskó Szilvia a kutatáshoz mellékelt tanulmányban figyelemre méltónak tekintik, hogy az elmúlt negyed évszázadban

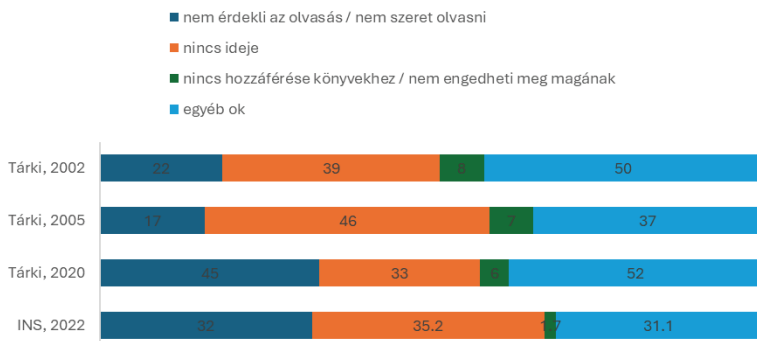
²¹ A magyar adatokat a TÁRKI Társadalomkutatói Intézet felmérései mellett a Reacty Digital Kft. egy 2023-as kérdőíve is szolgáltatta. A Reacty Digital kategóriáinak a TÁRKI kategóriáival való megfeleltetése: *Kizárólag alkalmasszerűen* + *Nem szokott könyvet olvasni* = *Soha*; *Nagyjából havi rendszerességgel* + *Nagyjából negyedévente* = *Alkalmasszerűen vagy ritkábban*; *Szinte naponta* + *Nagyjából heti rendszerességgel* = *Rendszeresen*. Köszönet a Reacty Digital Kft. munkatársainak, hogy a rendelkezésemre bocsátották a 2023 májusában, a 18 és 79 éves magyarországi lakosság körében végzett omnibusz kutatásuk releváns eredményeit.

²² Főként a diagram folytonosságát alaposan megbontó 2015-ös változtatást.

²³ Erre 2005-ben Nagy Attila és Péterfi Rita is felhívja a figyelmet: Nagy – Péterfi: i. m.

jelentősen megnőtt azon válaszadók aránya, akik nyíltan kimondták, hogy nem szeretnek olvasni.

A 6. ábrán a magyarországi²⁴ és a romániai²⁵ adatokat hasonlítom össze egymással.²⁶ A legfigyelemreméltóbb itt az olvasni nem szeretők táborának növekedése, pontosabban azon válaszadók számának növekedése, akik felvállalják e véleményüket. Itt egyrészt az olvasáshoz fűződő attitűd, másrészt ezen attitűd szubjektív megítélésének változásáról beszélünk, mely két jelenség nem választható el egymástól.²⁷ Megjegyzendő, hogy a romániai adatok alátámasztani látszanak a TÁRKI kutatóinak sejtését: vegyük figyelembe, hogy a romániai válaszadók csupán egyetlen opciót jelölhettek meg. Ellenkező esetben (ami biztosíthatta volna a TÁRKI adataival való pontosabb összevethetőséget) a *nem érdekli az olvasás* opció válaszaránya talán magasabb lett volna, bár így, az egyharmadhoz közelítő értékével sem alacsony, közelíti a TÁRKI 2020-as értékét. Úgy tűnhet hát, hogy a kétezres évek eleje és a 2020-as évek között komoly attitűdbeli változás zajlott le a magyar társadalomban (illetve talán a románban is): egyszerűen fogalmazva az olvasás presztízisének csökkenéséről beszélhetünk.



6. ábra. A könyvet nem olvasók indokai

²⁴ Bernát – Hudácskó: *Könyv olvasási és könyvvásárlási szokások*.

²⁵ Cuturela et al.: i. m. 120.

²⁶ A válaszkategóriák megfeleltetési: *nem érdekli az olvasás* (INS) = *nem szeret olvasni* (TÁRKI); *nincs ideje* (INS) = *időhiányt említ* (TÁRKI); *nincs hozzáférése könyvekhez / nem engedheti meg magának* (a két válasz összesen, INS) = *pénzhiányt említ* (TÁRKI); *egyéb ok* (INS) = *tévé, sorozatokat, mozit említ / más aktivitás, szabadidős tevékenység / csak rövidebb dolgot olvas / egyéb válasz* (a négy válasz összesen, TÁRKI). Fontos megjegyezni, hogy a TÁRKI felmérései esetében több válasz is lehetséges volt.

²⁷ Bernát – Hudácskó: i. m. 17.

A legutóbb olvasott könyv, a legkedvesebb író, kedvenc könyv, kedvenc műfajok.

A fenti kérdéscsoport képezi tudományos érdeklődésem sarokpontját. Szerencsére magyarországi olvasásszociológiai kutatások rendszerint nem mulasztják el több formában is feltenni a kedvencekre, illetve az aktuális olvasmányra vonatkozó kérdéseket. Úgy az OSZK, mint a FSZEK rendszeresen rákérdez a legutóbbi vagy éppen olvasott könyv címére és szerzőjére is. A legutóbb olvasott könyvek szerzőinek 5-ös toplistája a következőképp alakult az elmúlt ötven évben Magyarországon, a felnőttek körében:

1. táblázat. A legutóbb olvasott könyvek szerzőinek toplistája

	1964 OSZK	1985 OSZK	2000 OSZK	2005 TÁRKI – OSZK	2017 FSZEK	2019 FSZEK
1.	Jókai Mór	Szilvási Lajos	Danielle Steel	Dan Brown	Danielle Steel, Lőrincz L. László	Danielle Steel
2.	Gárdonyi Géza, Móricz Zsigmond	Jókai Mór	Robin Cook	Danielle Steel	Stephen King	Lőrincz L. László, Rejtő Jenő
3.	Mikszáth Kálmán	Alexandre Dumas	Lőrincz L. László	Jókai Mór	Rejtő Jenő	J. K. Rowling
4.	Victor Hugo	Berkesi András	Jókai Mór	Wass Albert	Agatha Christie, Jókai Mór	Müller Péter
5.	Jules Verne, A. J. Cronin	Robert Merle, Zalatnay Sarolta	Moldova György	Rejtő Jenő	Szabó Magda	Agatha Christie, George R. R. Martin, Robert Merle, Stephen King

Ugyanez a lista a középiskolások körében a FSZEK legutóbbi két adatfelvétele alkalmával a következőképpen alakul (zárójelben a listán elfoglalt pozíciójuk az említések gyakorisága szerint):

2017-ben Leiner Laura (1.), J. K. Rowling (2.), Molnár Ferenc (3.), Fejős Éva (4.), Karinthy Frigyes (4.), Mikszáth Kálmán (4.), Rejtő Jenő (4.), William Shakespeare (4.), Daniel Defoe (5.), Fekete István (5.), Gárdonyi Géza (5.), Jókai Mór (5.), Robin Cook (5.) és Stephen King (5.) kerül be a legolvasottabb 5 közé.

2019-ben ugyanez a lista a következőképp néz ki: J. K. Rowling (1.), Leiner Laura (2.), Jókai Mór (3), Móricz Zsigmond (4.), Gárdonyi Géza (4.), Stephanie Meyer (5.), William Shakespeare (5.).

Érdekes megfigyelni, ahogyan egyes szerzők divatba jönnek (úgy, mint Danielle Steel vagy Lőrincz L. László), vagy épp kikopnak a divatból (nézzük meg Jókai lassú „hanyatlását”). Bizonyos szerzők ellenben generációs hídként funkcionálnak nemcsak az eltérő korok felnőtt olvasói között (úgy, mint a hirtelen kanonizálódó Rejtő Jenő vagy a nagyon lassan dekanonizálódó Jókai), de a felnőtt és középiskolás olvasók között is (figyeljünk itt fel elsősorban az olyan szerzőkre, mint J. K. Rowling, vagy akár Rejtő, Mikszáth vagy Jókai). Hasonló tendenciák figyelhetők meg a bevallottan kedvenc (tehát nem legutóbb olvasott)²⁸ szerzők vagy a legkedveltebb olvasmánytípusok vizsgálata során is.

Bár hasonló adatokat az IRES piac- és közvélemény-kutató intézet²⁹ 2011-ben a felnőtt román lakosságtól is felvett,³⁰ mégis úgy vélem, az anyanyelvi determináltság okán nincs értelme a fenti adatokat összevetni a romániai lakosság kedvenc íróinak listájával.³¹ Kutatásom első fázisában igyekeztem úgy összeállítani a kérdőívemet, hogy az általa összegyűjtendő adatok a lehető legnagyobb fokú összehasonlíthatóságra adjanak lehetőséget elsősorban a korábbi magyar, s másodsorban a román adatokkal és elemzésekkel.³²

²⁸ Ezt azért fontos kiemelni, mivel a középiskolás lista bizonyos elemeiről sejtethető, hogy az iskolai curriculum hatására kerülnek be a legutóbbi olvasmányok közé. E hatást némiképp szűrhetjük az előbbi listának egy subjektív kedvenclistával való összevetése révén.

²⁹ Institutul Român pentru Evaluare și Strategie, magyarul Román Értékelési és Stratégiai Intézet.

³⁰ N. n.: *Obiceiurile de lectură ale românilor*. (Mely egyben komoly attitűdvizsgálat is olyan változókkal, mint az utójára olvasott könyv műfaja, a kedvelt műfajok, a kedvenc írók – vers és próza külön –, valamint az olvasási motiváció.)

³¹ Természetesen a kedvenc műfaj összevetése indokolt lenne.

³² Sajnos egy doktori kutatás kereteit úgy időben, mint erőforrásban meghaladná egy olyan kérdőíves felmérés kivetelezése, mely az összes román és magyar adattal való összehasonlíthatóságra törekedne. Olyan kérdéseket kell tehát jelenleg kihagynom, mint a *Mikor olvasta*

***Milyen adatokra lenne ezen felül szükségünk?
Milyen elemzések lennének célravezetőek?***

A fenti kérdéseket a következő, saját megfogalmazású kérdésekkel tartottam célszerűnek kiegészíteni. A *Kik a legkedvesebb íróid?* kérdést célszerűnek tartottam kiegészíteni egy hasonló, *Kik a legkedvesebb magyar íróid?* megfogalmazású kérdéssel. Mivel érdeklődésem elsősorban a kánon alakulására, azaz a saját, aktív kánon és az iskolai és/vagy történeti kánon viszonyára irányul, fontosnak tartom a kérdést minél differenciáltabban feltenni. Úgy vélem, e módon lehetőségem lesz jobb képet kapni a tanterv által kanonikusként számontartott írók középiskolások általi megítéléséről.

Ha csak egy könyvet ajánlhatnál a barátodnak, melyik lenne az? E kérdés lehetőséget nyújt arra, hogy képet kapjunk a válaszadó irodalomhoz, irodalmi művekhez kapcsolódó attitűdjéről – ezen belül is annak érzelmi-és értékdimenziójáról, lévén a kérdés az ajánlhatóságra, a mű megőrzendő és továbbadandó jellegére kérdez rá.

Olvasad-e (részben vagy egészben) a következő műveket? E kérdést először Gombos Péter és munkatársai tették fel egy 2012–2013-as kérdőívükben.³³ A válaszadók jelen kutatás kérdőívének esetében egy 30 tételből álló listából választhatják ki a részben vagy egészben olvasott műveket. A lista tartalmazza a tanterv ajánlott olvasmányait csakúgy, mint azokat a könyveket, amelyekről sejthető, hogy a kamaszok generációs kohorszélményének alapjául szolgálnak, azaz – Gombos Péterék szavával élve – „generációs könyvidolként” működnek.³⁴ Érdemesnek tartottam az igen/nem dichotómián túl köztes lehetőséget is biztosítani a válaszadásra. Ekképp elkerülhetőnek vélem, hogy figyelmen kívül hagyjuk azokat a(z) esetenként

az utolsó könyvét? vagy Önnek mennyi időbe telik elolvasni egy könyvet? – N. n.: *Obiceiurile de lectură ale românilor*. 4–9., valamint egyéb, főként a magyar kutatásokban megjelenő, az olvasás idejére, menetére, helyszínére vonatkozó kérdések.

³³ Gombosnál, eredeti formájában a kérdés így hangzott: *Olvasad már ezeket a könyveket? Jelöld X-szel, amelyiket igen!* – Gombos – Hevérmé Kanyó – Kiss: *A netgeneráció olvasási attitűdje – 14–18 évesek véleménye könyvekről, olvasásról, irodalomról – egy felmérés tapasztalatai*. 60.

³⁴ Ilyenek a következők: a Harry Potter-sorozat, vámpírregények, Jacqueline Wilson regényei, a Trónok harca-sorozat, Louis Sachar könyvei, a Szent Johanna Gimi-sorozat, *A Gyűrűk Ura* vagy Rejtő Jenő regényei. A válogatásban szempont volt, hogy az összehasonlíthatóság céljából a listán helyet kapjanak a Gombos és mtsai által is szerepeltetett címek. Előzetesen természetesen az is várható, hogy ami 2012–2013-ban kohorszélményt volt képes biztosítani a fiataloknak, azt ma már nem vagy alig olvassák.

kanonikus) műveket, amelyeket a válaszadó tartott már kézben, beleolvasott, de nem rágta át magát rajtuk az elejüktől a végükig.

Milyen módszerekkel lenne érdemes vizsgálni az újonnan megszerzendő adatokat?

Bár az elvégzendő kutatás homlokterében az imént ismertetett olvasásszociológiai vizsgálat áll, annak gerincét mégis egy, a kanonikusság és hálózatiság szempontjából elvégzett elemzés képezné.

Céлом elsősorban a begyűjtött adatok (elsősorban a legnépszerűbb és legtöbbet olvasott szerzők, illetve művek) elemzése kanonikusságuk szerint. Itt elsősorban nem a szerzők kapcsolati hálójának feltérképezésére gondolok – ekképp értelmezi például a kánont Németh Zoltán egy tanulmányában³⁵ –, hiszen ez elsősorban irodalomtörténeti közelítésmód volna. Sokkal inkább a befogadók (azaz a középiskolások) szempontjából érdekelne a művek kanonikussága és ennek jelentősége a művek befogadása során. Elsősorban arra vagyok kíváncsi, hogy hogyan viszonyul a népszerű olvasmányok listája a Hansági Ágnes által kidolgozott kánontípusokhoz:³⁶

1. Az aktív kánonhoz: azon művek csoportjához, melyek inter- és multimedialis feldolgozottsága, s ezáltal szalienciája magas. Ideértődnek az animációs és élőszereplős játékfilm-feldolgozásokban, irodalmi és nem irodalmi átdolgozásokban, fan-fiction formájában, képregényben vagy más módon tovább élő művek.

2. A tradíció-kánonhoz: azon művek csoportjához, melyek hidat képesek teremteni a különböző korszakok, illetve generációk között. A fő kérdés itt nem más, mint hogy ismerik, valamint hogy használják, azaz újratermelik-e még a mai középiskolások ezt a kánontípust: kapcsolódnak-e még a szüleik, nagyszüleik, dédszüleik által olvasott művekhez, és ha igen, milyen mértékben? Erre kifejezetten alkalmasnak vélem a fentebb már tárgyalt *Olvastad-e (részben vagy egészben) a következő műveket?* megfogalmazású kérdést,

³⁵ A szerző olyan szempontok mentén próbálja ebben meghatározni a kanonikusság mértékét, mint a kötetek szerkesztésében részt vevő személyek, az adott alkotóval egy válogatáskötetbe kerülő más alkotók névsora, az emlékéllítés gesztusainak mértéke, úgymint társaságok, melyek az adott alkotóról vannak elnevezve, olyan díjak, amelyeket megkapott annak figyelembevételével, hogy ki más kapta még meg ugyanazon díjat, milyen mértékben van jelen az alkotó meghatározó irodalomtörténeti kiadványokban stb. – Németh: *Hálózatelmélet, kánon, regionalitás*.

³⁶ Hansági: *A kánon egyszólamúsítása: A Jókai-precedens és a magyar romantika kánonja az ezredfordulón*.

melynek segítségével kiderülhet, hogy a tradíció-kánon mely elemei „élnek túl” a mai fiatalok világában.

3. Az akadémikus kánonhoz: e művek közé az irodalomtudomány elit fórumai által értékesnek ítélt művek tartoznak.

4. Az identifikáló kánonhoz: vagyis azon művekhez, melyek által az aktuális csoport (többnyire egy nemzet vagy egy vezető politikai alakulat) saját értékeit véli kifejezhetőnek és továbbadandónak. Ilyen például Jókai vagy József Attila marxista irányú kisajátítása a rendszerváltás előtti politikai elit által, a jobboldali beállítódású írók (Wass Albert, Nyíró József) reneszánsza az erdélyi magyar közösségekben, de akár Rejtő Jenőnek a három évtizeddel ezelőtti, transzközép irányzat általi felértékelődése az erdélyi magyar irodalmi elit egy szegmensének körében.

Hansági Ágnes kategorizációja mellett szintén izgalmas kérdés az *iskolai kánoné*: ez egyrészt elméleti szempontból a tradíció-, az akadémikus, valamint az identifikáló kánonok sajátos egyvelege, gyakorlati szempontból viszont egyszerűen meghatározható a tantervekben és tankönyvekben szereplő szerzők és művek összegyűjtése és súlyozása által.³⁷ Legalább ilyen izgalmas érinteni a *piaci kánon*t. Mindenképpen össze kell vetnünk a fiatalok olvasmánylistáját a különböző bestseller-listákkal annak érdekében, hogy láthassuk, milyen befolyásoló hatással bír a piac (és minden függeléke: az értékesítés, a reklám, a publikált bestseller-listák és -díjak) a középiskolások olvasáskultúrájára. Szintén piaci alapú befolyásoló tényező az egyes könyvek „belövése” egy-egy célcsoport számára: nem mehetünk el szó nélkül a Young Adult-irodalom, a „pötyös könyvek”, a „csajos regények”, a videó-játék-regények vagy a kifejezetten fiatalokat célzó képregények mellett.

Hálózatelméleti szempontból (mely szorosan kapcsolódik a kánonhoz, mégis eltér attól) azt érdemes a kinyert adatsorokon vizsgálni, hogy milyen konfigurációba rendeződnek a művek, például a keletkezés ideje, a művek hossza, a szerző kanonikussága, a szerzők neme szerint. További lehetőségeket rejt magában a digitális bölcsészeti megközelítés, amennyiben vizsgálnám a művek érzelemstruktúráját (szentimentelemzés segítségével),

³⁷ Hogy miért kapcsolódik mindhárom előbb említett kánonhoz, ahhoz álljon itt néhány kiragadott példa: A tradíció-kánon jelenlétére az iskolai kánonban példa Petőfi, Arany vagy Jókai mint kihagyhatatlan nemzeti minimumok. Az akadémikus kánon olyan műveken keresztül van jelen, mint az egészében kevésbé olvasott, mégis értékesnek ítélt *Szigeti veszedelem* vagy a komoly értelmezői felkészültséget elváró Esterházy-szövegek. Az identifikáló kánon beszüremkedésére példa, ahogyan a magyarországi alsó tagozatos tanterv részét képezi például egy – igaz, választható – Wass Albert-mese, de akár a Biblia mint irodalmi-kultúrtörténeti-vallási mű tanítása is a középiskolában.

témáját (topikmodellezés segítségével), a mondat szerkezetek összetettségét (azaz, hogy mennyire „bonyolult” vagy „nehézkés” egy regény nyelvezete)³⁸ és más hasonló, számítógépes módszerekkel elemezhető faktorokat. Valós veszély, hogy a teljes vizsgálat túlmutatna egy doktori értekezés keretein, így – mint azt korábban is említettem – a fókusz jelenleg az olvasásszociológiai felmérés és az ahhoz szorosan kapcsolódó kánon-elmzés képezi. Erdemes belegondolni továbbá abba is, hogy ez miképpen egészíthető ki egy jövőbeni befogadásesztétikai, mélyinterjú is használó elemzéssel vagy egyéb olvasás-, illetve irodalom- és kultúrszociológiai vizsgálódásokkal.

Szakirodalom

- BERNÁT Anikó – Hudácskó Szilvia: *Könyvolvasási és könyvvásárlási szokások*. TÁRKI Társadalomkutatási Intézet, Budapest, 2020.
- CROITORU, Carmen – Becuț Marinescu, Anda: *Barometrul de consum cultural 2018*. Editura Universitară, București, 2019.
- CROITORU, Carmen – Becuț Marinescu, Anda: *Barometrul de consum cultural 2019*. Editura Universitară, București, 2020.
- CROITORU, Carmen – Becuț, Anda: *Barometrul de consum cultural 2012*. Pro Universitaria, București, 2014.
- CROITORU, Carmen – Becuț, Anda: *Barometrul de consum cultural 2015*. Pro Universitaria, București, 2016.
- CROITORU, Carmen – Becuț, Anda: *Barometrul de consum cultural 2016*. Pro Universitaria, București, 2017.
- CROITORU, Carmen – Becuț, Anda: *Barometrul de consum cultural 2017*. Editura Universitară, București, 2018.
- CROITORU, Carmen – Becuț Marinescu, Anda – Ceobanu, Ioana – Matei, Ștefania – Oana, Iulian: *Tendințe ale consumului cultural în pandemie – 2020*. Editura Universitară, București, 2021.
- CUTURELA, Alina – Gheorghe, Alice Madeleine – Toma Simona – Simion Cristina: *Condițiile de viață ale populației din România, anul 2022*. Institutul Național de Statistică, București, 2023.
- DIMA, Florina Irina: Criza lecturii literare și capitalismul cognitiv. In: *Actele Conferinței Internaționale de Științe Umaniste și Sociale „Creativitate, Imaginar,*

³⁸ Mely megfogalmazás természetesen túlegyszerűsítés. A mondat szerkezet-elemzésből levonható tanulságokért lásd Szemes: *Mondathossz és irodalomtörténet*.

- Limbai*". Szerk. Sorescu, Sorina – Gioroceanu, Alina – Ghiță, Cătălin. AIUS, Craiova, 2015.
- GEREBEN Ferenc: *A határon túli magyarság olvasáskultúrája: összeállítás olvasásvizsgálati és művelődésstatistikai felmérések eredményeiből*. Országos Széchényi Könyvtár Könyvtártudományi és Módszertani Központ, Budapest, 1985.
- GEREBEN Ferenc – Tomka Miklós: *Vallásosság és nemzettudat: vizsgálódások Erdélyben*. 2. kiad. Corvinus, Budapest, 2001.
- GOMBOS Péter – Hevérné Kanyó Andrea – Kiss Gábor: A netgeneráció olvasási attitűdje – 14–18 évesek véleménye könyvekről, olvasásról, irodalomról – egy felmérés tanulságai. *Új Pedagógiai Szemle*, 2015/1–2., 52–66.
- HANSÁGI Ágnes: A kánon egyszólamúsítása: A Jókai-precedens és a magyar romantika kánonja az ezredfordulón. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2003/2–3., 277–296.
- HERÉDI Rebeka: Az olvasás (újra)pozicionálása? Az olvasás jellemzői régen és ma: információ- és élményszerzés, elmélyülés, internet. *Új Pedagógiai Szemle*, 2023/1–2., 109–117.
- HUSZTI Ágnes: Mit olvas a digitális generáció? Interjú Gombos Péterrel a 2017-es olvasásfelmérés eredményeiről. *Könyv, Könyvtár, Könyvtáros*, 2018/7., 42–49.
- LŐRINCZ Judit: Elfogult ajánlások az olvasásszociológia irodalmából. *Iskolakultúra*, 1995/1–2., 83–87.
- N. n.: *Barometrul de consum cultural 2007*. Centrul de Studii și Cercetări în Domeniul Culturii–Ministerul Culturii și Cultelor, București, 2007.
- N. n.: *Costul educației: investiție, randament, impact*, Deloitte, București, 2021, https://worldvision.ro/wp-content/uploads/2021/10/Costul-educației-investiție-randament-impact_25082021_Final.pdf – utolsó hozzáférés: 2025. 07. 07.
- N. n.: *Obiceiurile de lectură ale românilor*. Institutul Român pentru Evaluare și Strategie, București, 2011.
- N. n.: *Români în anul 2022*. Institutul Român pentru Evaluare și Strategie, București, 2022.
- N. n.: *Sondaj de opinie național – Octombrie-Noiembrie 2023 Partea a VII-a & a VIII-a: Consum cultural și preferințe muzicale*. INSCOP Research, București, 2023.
- NAGY Attila – Péterfi Rita: Olvasás, könyvtár- és számítógép-használat – gyorsjelentés a TÁRKI és az OSZK 2005-ös vizsgálatáról. *Könyvtári Figyelő*, 2006/1., 31–44.
- NÉMETH Zoltán: Hálózatelmélet, kánon, regionalitás. *Tiszatáj*, 2014/1., 114–122.

- PÉNTEK János – Benő Attila: A magyar nyelv Romániában (Erdélyben). In: *A magyar nyelv a Kárpát-medencében a XX. század végén* 6. Szerk. Kontra Miklós. Erdélyi Múzeum-Egyesület–Gondolat Kiadó, Kolozsvár–Budapest, 2020.
- SZEMES Botond: Mondathossz és irodalomtörténet. *Literatúra*, 2020/3., 335–367.
- TÓTH Máté: A 3–18 év közötti hazai lakosság olvasási és könyvtárhasználati szokásai 2019-ben. In: *Módszertani mozaikok: Kutatások és válogatott tanulmányok gyűjteménye. Módszertani kötetek* 9. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest, 2020, 318–360.
- TÓTH Máté: A magyar lakosság olvasási és könyvtárhasználati szokásai 2017-ben. *Könyvtári Figyelő*, 2018/1., 45–60.

Melléklet

Az általam tervezett kérdőív kérdéssora:

1. Nemed:
 - a. fiú
 - b. lány
2. Betöltött éveid száma:
3. Évfolyamod:
4. Édesanyád legmagasabb iskolai végzettsége:
 - a. általános iskola vagy alacsonyabb (8 osztály vagy kevesebb)
 - b. középiskola és/vagy posztliceális képzés
 - c. egyetem
 - d. nem tudom/nem szeretnék válaszolni
5. Édesapád legmagasabb iskolai végzettsége:
 - a. általános iskola vagy alacsonyabb (8 osztály vagy kevesebb)
 - b. középiskola és/vagy posztliceális képzés
 - c. egyetem
 - d. nem tudom/nem szeretnék válaszolni
6. Állandó lakhelyed típusa:
 - a. falu/község
 - b. város
7. A település neve, ahol az iskolád található:
8. Anyanyelved:
 - a. magyar
 - b. egyéb:
9. Milyen tagozaton tanulsz jelenleg?
 - a. magyar
 - b. román

- c. német
d. egyéb:
10. Milyen profilú osztályban tanulsz jelenleg?
- elméleti (humán vagy reál profil) [románul: filieră teoretică]
 - tehetséggondozó/vokacionális (teológiai, művészeti, pedagógiai, sport, katonai vagy közrendészeti profil) [románul: filieră vocațională]
 - technológiai (technikai, szolgáltatások vagy természeti források profil) [románul: filieră tehnologică]
11. Mennyi időt töltesz tanítási időn kívüli tevékenységekkel? (Például magánórák, felkészítőórák, szakkörök, sportedzések, zene- és táncórák.)
12. (Figyelem: A kérdés a ráfordított időre vonatkozik!)
- 0 óra (nem veszek részt ilyen tevékenységekben)
 - 1-3 óra hetente
 - 4-6 óra hetente
 - 7 vagy több óra hetente
13. Alább felsoroltam néhány tevékenységet. Kérlek, ítéld meg őket abból a szempontból, hogy te mennyire találsz vonzónak őket! Mindegyik tevékenységet osztályozd 1-től 5-ig! Minél jobban szereted a szóban forgó elfoglaltságot, annál magasabb pontszámot adj! Az első benyomásaidra vagyunk kíváncsiak, ne sokat töprengj!
- Családi együttlét, beszélgetés családi körben
 - Televíziózás (tévécsatornák nézése)
 - Filmek és sorozatok streamelése (pl. Netflix, Amazon Prime, Disney+, HBO Max stb.)
 - Rádió- és podcast-hallgatás
 - Újságolvasás (nyomtatott és online sajtó)
 - Kertészkedés, barkácsolás
 - Szépirodalom olvasása (regény, vers, novella)
 - Társaságba járás, beszélgetés
 - Utazás
 - Töprengés, elmélkedés, ábrándozás
 - Zenehallgatás
 - Természetjárás
 - Folyóirat-olvasás
 - Ismeretterjesztő és szakirodalom olvasása
 - Sportolás
 - Színházlátogatás
 - Moziba járás
 - Múzeum- és tárlatlátogatás

- s. Műkedvelés (zenélés, néptánc, éneklés, színjátszás, festés stb.)
 - t. Művelődési ház látogatása
 - u. Könyvtárlátogatás
 - v. Bulizás, diszkóba, klubba járás
 - w. Képregények olvasása
 - x. Komolyzenei koncertek látogatása
 - y. Nyelvtanulás
 - z. Videónézés (pl. YouTube, Twitch stb.)
 - aa. Digitális tartalomgyártás (pl. videók, podcastok, streamek készítése)
 - bb. Popkoncertek látogatása
 - cc. Közösségimédia-használat (pl. Facebook, Instagram, TikTok stb.)
 - dd. Számítógépes vagy konzolos játék (pl. PC, Xbox, PlayStation stb.)
 - ee. Böngészés az interneten
14. Gondolj a tegnapi napra! Az alábbi listából válaszd ki azokat a szövegeket, amelyeket tegnap olvastál vagy hallgattál! (Több válasz is lehetséges!)
- a. hangoskönyv
 - b. elektronikus könyv (számítógépen, okostelefonon, tableten, e-könyv-olvasón olvasható e-könyv)
 - c. papíralapú, nyomtatott könyv
 - d. elektronikus sajtó
 - e. papíralapú, nyomtatott sajtó (pl. napilapok, hetilapok)
 - f. tájékoztató sávok televíziós műsorokban
 - g. akciós újságok, szórólapok, egyéb promóciós anyagok stb.
 - h. rövid nyilvános szövegek (pl. utcai reklámok, tömegközlekedési járműveken elhelyezett szövegek, plakátok és hirdetések, falfeliratok)
 - i. hosszabb szövegek az interneten (pl. blogbejegyzés, honlapokon megjelenő cikkek, Wikipédia-szócikkek stb.)
 - j. rövidebb szövegek az interneten (pl. közösségi oldalak bejegyzései, hírek az interneten)
 - k. rövid elektronikus üzenetek (pl. SMS-ek, e-mailek, chat-üzenetek)
 - l. podcastok (vagy hosszabb beszélgetések, interjúk)
15. Elfoglaltságaid mellett – tankönyvön kívül – olvasol-e könyveket?
- a. Egyet sem olvastam az utóbbi 12 hónapban
 - b. 1-3 könyvet az utóbbi 12 hónapban
 - c. Legalább egyet negyedévenként
 - d. Havonként legalább egy könyvet
16. Milyen gyakran szoktál könyvet olvasni?
- a. naponta
 - b. hetente többször
 - c. hetente

- d. havonta többször
 - e. havonta egy-két alkalommal
 - f. havonta
 - g. kevesebbszer mint havonta
 - h. soha vagy szinte soha
17. Amennyiben az előző kérdés esetében a „soha vagy szinte soha” választ jelölted meg: Miért nem szoktál könyvet olvasni?
- a. nem szeretek olvasni
 - b. nincs időm olvasni
 - c. könyvet nem, csak rövidebb szövegeket olvasok
 - d. nincs hozzáférésem olyan könyvekhez, amelyek érdekelnek
 - e. könyvolvasás helyett inkább sportolok, játszom, internetezek, egyéb tevékenységet végzek
 - f. könyvolvasás helyett inkább filmeket, sorozatokat nézek, moziba megyek
 - g. egyéb:
18. Melyik az a könyv, amelyet (amelyeket) jelenleg olvasol, vagy (ha most nem olvasol) melyiket olvastad legutóbb? (Ha tudsz, szerzőt és címet is írd!)
19. Milyen fajta, milyen témájú könyveket olvasol legszívesebben?
20. (Több válasz lehetséges!)
- a. fantasy
 - b. horror
 - c. szórakoztató regények
 - d. kalandregények
 - e. klasszikus regények
 - f. képregények
 - g. krimik
 - h. mesék, meseregények
 - i. sci-fi
 - j. tini és ifjúsági regények
 - k. történelmi regények
 - l. versek
 - m. tudományos és ismeretterjesztő művek
 - n. hobbi témájú művek
 - o. sport témájú művek
 - p. kortárs szerzők művei
 - q. romantikus/szerelmes regények
21. Jelöld be azokat a nyelveket, amelyeken az elmúlt 12 hónapban legalább egy könyvet elolvastál!
- a. magyar
 - b. román

- c. angol
 - d. német
 - e. francia
 - f. egyéb:
22. Kik a legkedvesebb íróid? Kérlek, maximum 5 nevet írf!
 23. Kik a legkedvesebb MAGYAR íróid? Kérlek, maximum 5 nevet írf!
 24. Melyek életed legemlékezetesebb olvasmányélményei? Kérlek, maximum 5 szerző-cím párost írf!
 25. Ha CSAK EGY könyvet ajánlhatnál a legjobb barátodnak, melyik lenne az?
 26. (Ha tudsz, szerzőt és címet is írf!)
 27. Olvastad-e (részben vagy egészben) a következő műveket?
 - a. Jókai Mór: *A kőszívű ember fiai*
 - b. Jókai Mór: *Az arany ember*
 - c. Kármán József: *Fanni hagyományai*
 - d. Mikszáth Kálmán valamely kötete (pl. *Beszterce ostroma, Tót atyafiak, A jó palócok, A fekete város*)
 - e. Möricz Zsigmond valamely kötete (pl. *Sárarany, Az isten háta mögött*)
 - f. Kosztolányi Dezső valamely kötete (pl. *Pacsirta, Édes Anna*)
 - g. Tamási Áron valamely kötete (pl. *Ábel-trilógia*)
 - h. Örkény István valamely regénye vagy drámája (pl. *Tóték, Macskajáték*)
 - i. Kós Károly valamely regénye (pl. *Varju nemzettség, Az országépítő*)
 - j. Gustave Flaubert valamely regénye (pl. *Bovaryné*)
 - k. Esterházy Péter valamely műve (pl. *Pápai vizeken ne kalózkodj!, Harmonia caelestis*)
 - l. Katona József: *Bánk bán*
 - m. Madách Imre: *Az ember tragédiája*
 - n. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*
 - o. Ottlik Géza: *Iskola a határon*
 - p. Zrínyi Miklós: *Szigeti veszedelem*
 - q. A *Harry Potter*-sorozat bármely kötete
 - r. Bármely vámpírregény (pl. *Alkonyat-sorozat*)
 - s. Jacqueline Wilson valamelyik könyve
 - t. A *Trónok harca*-sorozat valamely kötete
 - u. Louis Sachar valamelyik könyve
 - v. A *Szent Johanna gimi*-sorozat valamely kötete
 - w. Molnár Ferenc: *A Pál utcai fiúk*
 - x. Gárdonyi Géza: *Egri csillagok*
 - y. Möricz Zsigmond: *Légy jó mindhalálig*
 - z. A *Gyűrűk Ura*-trilógia valamely kötete

- aa. Rejtő Jenő valamely kötete
 - bb. Fekete István valamely regénye (pl. *Tüskevár*; *Vuk*)
 - cc. Arany János: *Toldi*
 - dd. Petőfi Sándor: *János vitéz*
28. Hogyan fejeznéd be a mondatot? Szerintem az olvasás... (Több válasz lehetséges.)
- a. rendkívül fontos dolog
 - b. segít az érvényesülésben, de nem alapvető
 - c. élni segít
 - d. ma már nem fontos dolog
 - e. jó, de nem mindenki születik olvasónak
 - f. ciki
 - g. egyéb:
29. Hogyan fejeznéd be a mondatot? Szerintem az irodalmi szövegek... (Több válasz lehetséges.)
- a. szórakoztatók
 - b. fontos dolgokról szólnak
 - c. időszerűek
 - d. újak
 - e. általában tanulságosak
 - f. általában nem nekem szólnak
 - g. általában nehezen érthetők
 - h. általában régiek
 - i. egyéb:
30. Hogyan fejeznéd be a mondatot? Egy jó regénytől azt várom, hogy... (Több válasz lehetséges.)
- a. választ kapjak belőle a kérdéseimre
 - b. pihentessen
 - c. gyönyörködtessen
 - d. tanulságos legyen
 - e. kikapcsolódást nyújtson
 - f. újat mondjon
 - g. valóságghú legyen
 - h. szórakoztasson
 - i. ismereteket közöljön
 - j. egyéb:

Kovács Péter Zoltán

Péter Zoltán Kovács (Carei, 1998) este doctorand la Școala Doctorală Studii de Hungarologie a Universității Babeș-Bolyai. Studiile anterioare le-a urmat în cadrul Facultății de Litere: a obținut diploma de licență în specializarea limba și literatura maghiară – limba și literatura engleză (2020), iar apoi a urmat programul de masterat în domeniul limbii și literaturii maghiare. Tema sa de cercetare o constituie obiceiurile de lectură ale elevilor de liceu maghiari din Transilvania.

Péter Zoltán Kovács (Carei, 1998) is a PhD student at the Doctoral School of Hungarology Studies at Babeș-Bolyai University. He completed his previous studies at the Faculty of Letters, earning a BA degree in Hungarian language and literature – English language and literature (2020), followed by an MA in Hungarian linguistic and literary studies. His research topic focuses on the reading habits of Hungarian high school students in Transylvania.

Ce citesc tinerii? Noi posibilități în sociologia lecturii

În studiul meu descriu acele posibilități și direcții de cercetare care pot fi relevante în prezent pentru sociologia lecturii. Întrebarea de bază a cercetării mele doctorale este ce și cât citesc tinerii liceeni maghiari din Transilvania. În textul meu subliniez caracterul învechit al datelor existente și faptul că aspectele transilvănene ale temei sunt practic neexplorate, deoarece ultima cercetare reprezentativă privind lectura din Transilvania a fost realizată în 1998. Pentru a putea contura întrebările și direcțiile de cercetare relevante astăzi, analizez istoria cercetărilor din Ungaria și România din ultimele șase decenii, compar și evaluez metodele și rezultatele diferitelor centre de cercetare în domeniul lecturii, apoi încerc să trasez noi direcții și posibilități de investigație (precum teoria rețelelor sau metodele umanioarelor digitale). În plus, atrag atenția asupra ancorării teoretice în domeniul canonic și al politicilor educaționale a sociologiei lecturii. Ca anexă a studiului, includ schița chestionarului pe care l-am utilizat în 2024, elaborat în continuitate metodologică cu cercetările anterioare, pe care le și completează.

What Do Young People Read? New Possibilities in the Sociology of Reading

In my study, I describe the possibilities and research directions that may currently be relevant for the sociology of reading. The central question of my doctoral research concerns what and how much Hungarian high school students in Transylvania read. I point out the outdated nature of existing data and highlight that the topic's Transylvanian aspects remain largely unexplored, as the last representative reading survey in the region was conducted in 1998. To outline the questions and directions

that are worth pursuing today, I review the history of reading research in Hungary and Romania over the past sixty years, compare and assess the methodologies and findings of various research centers, and attempt to propose new avenues for investigation (such as network theory or digital humanities methods). In addition, I draw attention to the canon-theoretical and educational policy embeddedness of reading sociology. As an appendix to my study, I include the outline of the questionnaire I used in 2024, which is methodologically aligned with previous surveys but also extends them.

Bereczki Szende

A pedagógiai pálya lírai leképezése Cseh Katalin *Tanerőtlen* című kötetében

Cseh Katalin *Tanerőtlen* című kötete 2019-ben jelent meg a Koinónia Kiadónál, Zsigmond Júlia szerkesztésében, a szerző felnőtteknek szánt versei hatodik köteteként. A versek három fejezetbe rendeződnek, amelyek különböző, de egymásba fonódó tematikát követnek. Az első, terjedelmesebb, *Tanerőtlen* című fejezet az iskolát, a tanár–diák kapcsolatot mutatja be, a pedagógust emberi mivoltában látta. Ezt követi a *Lila közérzet* című fejezet, amely érzelmekre, benyomásokra, hangulatokra fókuszáló megszólalásokat tartalmaz, a *Csönd és Isten* című fejezet pedig istenes verseknek ad helyet. A kötet szervesen illeszkedik a korábban megjelent, felnőtteknek szánt verseskötetek sorába, ezeket vizsgálva tematikus folytonosságra figyelhetünk fel, amelyek „másság hangok” felnagyítását szorgalmazzák, inkluzív jelleggel. Míg a *Világtalan világosság* (2010)¹ a vak gyerekek életkörülményeinek és gondolatainak világába enged betekintést, a *Napraforgók a kertben* kötet (2010)² az elmeegógyintézetek lakóit szólaltatja meg, az *Emlék-bazár* (2014)³ *Anyá-vers* ciklusa a gyászoló hangját hallatja. A *Tanerőtlen* kötet (2019)⁴ azonos című ciklusában a kiégett pedagógus szólal meg. A társadalmi periférián élők hangjának képviselője valós problémákra hívja fel a figyelmet, felszólítva az olvasót a következőre: „Merengj el a kiégett tanár gondján...”⁵ Az utóbbi kötet versciklusait Szucher Ágnes illusztrációi előzik meg, amelyek egyetlen kompozícióba sűrítik a ciklusok verseit, vizuálisan előrevetítve ezek tartalmát.

Az illusztrátor elmondása szerint a munkafolyamat a különböző motívumok kiemelésével kezdődött, ezek megragadása mentén jöttek létre az illusztrációk. Az első ciklusban a maszk fő motívummá vált, a másodikban a kettősség, a harmadikban a magány, hiszen „valahol mindig egyedül vagyunk Istennel”.⁶ Elmondható tehát, hogy a kötet közös munka eredménye,

¹ Cseh: *Világtalan világosság*.

² Cseh: *Napraforgók a kertben*.

³ Cseh: *Emlékbazár*.

⁴ Cseh: *Tanerőtlen*.

⁵ Uo. 69.

⁶ György: *Tanerő és gyermekhang – Cseh Katalin könyvbemutatójáról*.

ahol a költő és az illusztrátor együtt dolgozott. A fedőlapon megjelent színes grafika, a karakter, az égből kiragadott, trapéz alakú formában felszállni látszó piros és átlátszó léggömbök egymást takarják, de nem egészen; helyet adnak a más színű vagy szintelen léggömb megmutatkozásának.

Bereczki Szilvia elmondása szerint – a kötet bemutatójáról számolva be, amelyre a Koinónia Kiadó szervezésében, 2019. október 19-én került sor a Kolozsvári Református Kollégiumban, ahol Rácz Melinda beszélgetett a szerzővel – a költő iskolai tabukat formál versekké, továbbá arról is szólt, hogy a kötetbe épülő ciklusokban az istenkeresés, az iskolai szorongás és az önbizalomhiány is jelen van.⁷ György Alida a *Tanerőtlen* című kötet bemutatójáról számol be, amelyre a 10. Kolozsvári Magyar Napok rendezvénysorozatának keretében került sor 2019. augusztus 21-én a Koffer könyvesboltban. A szerző ott elhangzott kijelentéseire hivatkozik, melyek szerint a versek a tanári közösségekben szerzett konkrét tapasztalatok és élmények lenyomatai. A kötet címe a tanár és a rendszer gyengeségére vall, a kötet második ciklusa, a *Lila közérzet* a kettősséget ragadja meg, ahol egyszerre van jelen a szorongás és a felszabadulás. A harmadik ciklus, a *Csönd és Isten* a szerző Istennel való intim viszonyáról beszél.⁸

Tárkányi Erika magyartanár szól a versekről, a tanár lét „édes-keserű”, humoros mivoltáról, arról, hogy a tanár is volt diák. Igazgyöngyökként⁹ értelmezi a mélyből (értsd: a pszichikum mélyéből) fakadó verseket, amelyek megfogalmazása szerint emberül és angyalul tanítanak. Ugyanitt Egyed Emese a számadás, a sokszoros kihívás felől közelít a költeményekhez, a mérlegelést, a csöndes perc megszerzését emeli ki, feltéve a kérdést, hogy megőrizhető-e a gyermeki lélek tisztasága, hogyan és mennyire lehetséges ez a többszörös, mindennapi szerepcserek között.

Ki a tanár tulajdonképpen? Miféle funkciót, hányféle szerepet tölt be? Hogyan hatnak, férnek meg egymás mellett, egymás között ezek a szerepek? Milyen terhet ró és milyen örömet nyújthat e hivatás azok számára, akik vállalják? Megmenthető-e a józan ész, a korrektség, a szabad akarat és az önálló személyiség a papíralapú, iktatószámok uralta rendszerben, ahol

⁷ Bereczki: *Maszkok, önbizalomhiány, lélek nélküli iskola – „tanerőtleniségről” írt verseskötetet egy kolozsvári magyartanár.*

⁸ György: i. m.

⁹ A versek igazgyöngyökként való értelmezése nem idegen Cseh Katalin költészetében. Megfigyelhetjük, hogy az *Emlékbazár* című kötete élére maga a szerző választja ki mottóul Kaszák Lajos II. *Bús emlékezés a kedvesemre* című versének utolsó szakaszát, ahol az emlékek igazgyöngyökként jelennek meg. Jelen esetben az emlékekből építkező versek válnak szövegekké, igazgyöngyökké.

a megalázó és a megalázott, a megfélemlített és megfélemlítő egyaránt a rendszer tagja, a beolvasásé, a (többnyire rossz értelemben vett) mintakövetésé? A hasonló és azonos jelentésű fogalmak az együvé tartozás sokszor hamis reményével kecsegtetnek, ahol az egyéni, az önálló mint tulajdonság olykor problematikus. Dolgozatomban a fent megfogalmazott kérdésekre igyekszem rávilágítani Cseh Katalin *Tanerőiten* című kötete alapján, az első versciklusra reflektálva, ahol a verseket a mindennapi tanári lét tapasztalatainak lenyomataiként tekintem. Fontos megemlíteni, hogy pályafutása során a szerző tizennégy iskolában tanított,¹⁰ legtöbbször ugyanazon tanévben három helyen is.

A pedagógusi pálya

A pedagóguspálya választásának három szempontját különíti el Máthé Borbála: elsőként a szakma vonzását említi, ezt követi a mások, a környezetben élő egyének, valamint a körülmények hatása.¹¹ A pedagógusok nagy része saját akaratukból, személyes döntésük által választják és gyakorolják hivatásukat. „A pedagógussá válás folyamata jóval az egyetemre, főiskolaiba lépés előtt megkezdődik, sok évvel annak elvégzése után teljeseedik ki.”¹² Falus Iván tanulmánya a tizennyolc éves korra kialakuló személyiségvonások felismerésével hozza összefüggésbe a pályaválasztás kezdeti szakaszát. Az ezt megelőző időszakban ez az egyetlen olyan szakma, ahol benyomások sokasága érheti a tanulót. Az élmények, tapasztalatok szerepet játszanak a diák értékelői és nézetrendszerének kialakításában, az ismeretszerzésben való tájékozódásban, a gyakorlati készségek és kompetenciák megalapozásában. Ugyanígy jelentőségűek az iskolán kívüli környezet hatására nagyrészt már kialakult személyiségvonások, mint a tolerancia, konfliktusok kezelése, a másik ember tisztelete, a hitelesség, a hatékony kommunikáció. A pályán tanuló pszichikus képződményei, az állandóan

¹⁰ Cseh Katalin 2024. március 20-án, az Uránia kávéházban egy személyes találkozás alkalmával sorolta fel a tanári munkája színhelyeit: Kovászna megye: Torja (1985–1990); Kolozs megye: Kolozsvár, 1990: 3-as számú Általános Iskola, Kolozsvári Református Kollégium; Báthory István Elméleti Líceum; Brassai Sámuel Elméleti Líceum; Sigismond Toduță Zenei Főgimnázium; 2003–2011: Constantin Brâncuși Általános Iskola; 2008–2021: Látássérültek és Gyengénlátók Líceuma; David Prodan Általános Iskola; 2011–2017: Tehnofrig Élelmészisipari Szakközépiskola; Transporturi Szállításiügyi Szakközépiskola; Octavian Goga Általános Iskola; Apáczai Csere János Elméleti Líceum; 2011–2020: Onisifor Ghibu Elméleti Líceum.

¹¹ Máthé: *A pedagógusszemélyiség változása a tanári életpálya során az egyetemi padtól a nyugdíjig*. 68.

¹² Falus: *A pedagógussá válás folyamata*. 359.

formálódó személyiség és a szerepelvárások szűrőként viselkednek, így fogadva be vagy tagadva meg a beérkező információt az egyéni tudás elraktározódásában.¹³ Az említett tanulmányból kiindulva megállapíthatjuk, hogy a diákkori tapasztalatszerzés, megfigyelés, a megfelelő képességek jelenléte, felismerése elindíthatja a tanulóban az érdeklődést a pedagóguspálya iránt. A pozitív tapasztalat, az egykori tanárral való jó kapcsolat emléke motiváló szerepet tölthet be a pályaválasztás előtt álló diák döntésében. Az „olyan akarok lenni, mint...” kifejezés tudatos vagy nem tudatos modellkövetést hoz magával, ami a kedvelt pedagógusból példaképet, ideált formál, gyakran imitációjához vezethet, egyfajta piedesztálra emelve őt. Negatív tapasztalat esetén fordított folyamat zajlik le. A követésre érdemes és az ezt kétségbe vonó minősítések máris a jó és rossz tanár kategóriákat célozzák meg.

A szakirodalom szerint a tanároknak a következő tulajdonságokkal kell rendelkezniük: legyenek határozottak, következetesek, tudjanak sokkal többet a diákoknál, legyenek jó vezetők, legyen tekintélyük, modell- és példaértékűen viselkedjenek. A szerző elismeri a feladatkörök illuzórikus voltát, amelyek kitágították és megnövelték a tanári munka felelősségét.¹⁴

Máthé Borbála több kutató¹⁵ véleményét összesíti a következő elvárásokban: a tanár legfőbb eszköze a saját személye; legyen szaktárgyában járatos, jól felkészült; támasszon elvárásokat önmagával és a tanulókkal szemben; attitűdje legyen pozitív, kreatív, érzékeny, emberi, kedves és együttérző. Legyen humorérzéke, tisztelje a tanítványait, ismerje el, ha hibázott, és bocsássza meg mások hibáit. Fontos az érzelmi intelligencia, ami meghatározza az intra- és interperszonális viszonyokat, az empátiára való képességet és a stresszkezelést.¹⁶ A felsorolt tulajdonságok egy ideális tanárképet alkotnak, ahol a negatív jellemzők eltörlődnek, és a háttérben egy tökéletes pedagóguskép marad. A valóságalapú tapasztalat hordozta tulajdonságok

¹³ Falus: i. m. 359–361.

¹⁴ Czike: *A pedagógus-szerep változása és hatása a személyiségfejlődésre*. 17.

¹⁵ A következő munkák szerzőire hivatkozik: D. Peabody – L. R. Goldberg: Some determinants of factor structures from personality trait descriptors. *Journal of Personality and Social Psychology*, 57, 1989, 552–567; J. Digman–N. Takemoto–Choek: Factors in the natural language of personality: Reanalysis, comparison, and interpretation of six major studies. *Multivariate Behavioral Research*, 16, 1981, 149–170; R. McCrae – E. Costa: Reinterpreting the Myers Briggs Type Indicator from the perspective of the five-factor model of personality. *Journal of Personality*, 1989, 57, 17–40; Suplicz Sándor – Fűzi Beatrix: *A mentorálás pedagógiája*. Óbudai Egyetem, 2015; R. J. Walker: *12 Characteristics of an Effective Teacher*. Lulu Publishing, USA, 2013.

¹⁶ Máthé: *A pedagógus-személyiség változása a tanári életpálya során az egyetemi padtól a nyugdíjig*. 10–11.

a *Tanerőitlen* című kötetben egy belső perspektíva megvilágításai. A kötet egyetlen versében sem találunk leírást arra vonatkozóan, milyennek kell lennie a tanárnak; helyette arról olvashatunk, milyen a kezdeti időszakban, és milyenné válik a későbbiekben.

A tanár külsejét több vers is tárgyalja, adott esetben kék eres, csupa ér a keze, filigrán alkatú, szemüveges, kontya szürkésfehér. Ha férfi, akkor kopaszodó, egyszóval emberi, korántsem idealizált. A férfi és női egyenlőtlenségek látványosak a pálya során. A pedagógusi munka nagyrészt női foglalkozásként van jelen. Máthé Borbála kiemeli, hogy a nők nagyobb empátiás érzékenysége, nyitottsága, fejlett verbális és alkalmazkodóképessége alkalmasabbá teszi őket a segítő foglalkozások gyakorlására, mint a férfiakat. Chatherine Hakim¹⁷ tanulmányát idézve Máthé Borbála kifejti, hogy a férfiak hiánya ezen a területen a karrierépítésnek és az alacsony bérezésnek tulajdonítható. A nők közül elsősorban azok vállalják a szakmát, akiknek a munkájuk ugyanolyan fontos, mint a családjuk.¹⁸ A női érzékenység, a szerepkörök betöltésére való igyekezet, ennek kiegyensúlyozott megőrzése, összetartása, a gyermekvállalás sok esetben gátolja a nők karrierjének kiteljesedését, mégis ebben a tekintetben könnyebben alkusznak meg, mint a férfiak. Női mivoltuknál, anyai ösztöneiknél fogva az iskolában is olyan feladatot töltenek be, mint otthon: nevelnek, vigyáznak, felügyelnek, segítenek.

Czike Bernadett szerint a nevelés pedagógiai szemszögből a társadalmi értékek megmutatását és továbbvitelét jelenti. Olyan folyamatnak tekinthető, amelyben a nevelő az általa fontosnak tartott alkalmazkodási formákat megpróbálja átadni a diákoknak. A fő cél a társadalmi együttélés szabályainak, értékeinek elsajátíttatása.¹⁹ Máthé Borbála Farber²⁰ tanulmányát idézi, amikor a tanárok feladatáról beszélve közli, hogy a tanárok a gyerekek intellektuális, szociális és érzelmi fejlődéséért felelősek, ennek ellenére társadalmi megítélésük szintje alacsony. A társadalom szükségesnek, de nem túl értékesnek véli őket, az elismerés nem elegendő. Az elvárásoknak megfelelően azoknál a tanulóknál is fejlődést kell elérniük, akiknél saját

¹⁷ C. Hakim: Women, Careers, and Work-Life Preferences. *British Journal of Guidance and Counselling*, 2006, 279–294.

¹⁸ Máthé: i. m. 21.

¹⁹ Czike: i. m. 32.

²⁰ B. A. Farber: *Inconsequentiality – The Key to Understanding Teacher Burnout*. In R. Vandenberghe – A. M. Huberman (eds): *Understanding and Preventing Teacher Burnout. A Sourcebook of International Research and Practice*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999, 159–165.

szüleik kudarcot vallottak, munkájukat folyamatos kritizálás éri olyanok részéről, akik nem képzettek a szakmában.²¹

Cseh Katalin tanárként a következőképpen fogalmazza meg a földi (nevelői) küldetés célját, a hivatás lényegi elemét a végeredmény szempontjából: „ezentúl mindennap / teljesítenem kell / valamit adni magamból / nemcsak tudást / sok minden egyebet”. A pedagógus mindennapi munkája során kiüresedve érezheti magát, hiszen nemcsak a szellemi tudás átadása tartozik hatáskörébe, hanem elsősorban az emberré nevelés felölő feladata.

Szerephelyzetek

A tanárszerep-fogalom egyrészt a tanítási tevékenységgel kapcsolható össze, ami több tudományágban is jelen van, másrészt társadalomtudományi szerepfogalmakkal hozható összefüggésbe. Kahn és munkatársai²² elméletére alapozva Fábíán Gyöngyi kifejti, hogy a szerepküldők – az egyén szerepkörnyezetének tagjai – normákat határoznak meg, elvárásokat közvetítenek, s ezzel egyidejűleg nyomást gyakorolnak az egyénre, aki szerepviselkedést végez azzal a szándékkal, hogy megfeleljen az elvárásoknak. Ehhez járulnak hozzá még a szervezeti tényezők, a személyiségbeli tényezők és az interperszonális viszony jellemzői. A szerepkészlet a kapcsolatokat összesíti, amelyeken keresztül egy adott egyén egy adott csoporton belüli szerepét gyakorolja. A leggyakoribb szerepeket sorakoztatja fel a tanulmány szerzője, végigvezetve olvasóját a kérdés szakirodalmán; utal például a Zrinszky²³ által megfogalmazott szerepekre: a pedagógiai szerepre, amelyben a tanár–tanuló viszony áll a középpontban; a kolléga szerepre, amely az ugyanolyan státusban lévők viszonya; a hivatalnok szerepre, amely a struktúrában az adminisztrátori feladatkört tölti be; a szülők nevelő partnerének szerepére, valamint a nyilvános szerepre, amely a demokratikus társadalomban magától értetődő közéleti szerepvállalást jelent. A szerepkonfliktus jelensége zavarokkal járhat, ilyen a szerepambiguitás, a szereptúlterheltség, az értelmzési zavarok, a szerepnövekedés.²⁴ A *Tanerőtlen* kötet folytonosan reflektál a diák, a tanár és a szülő szerepére, ezek között mozog, ezek nyelvén

²¹ Máthé: i. m. 20.

²² A. Morrison – D. McIntyre: *Teachers and Teaching*. Penguin Books, Harmondsworth, 1969. 36.

²³ Zrinszky László: *Pedagógusszerepek és változásai*. Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Neveléstudományi Tanszék, Budapest, 1994.

²⁴ Fábíán: *A tanárszerep aspektusai különös tekintettel a nyelvitanárszerepre*. 5–13.

beszél, hol egyikkel, hol másikkal azonosulva vagy ezeket párhuzamosan vizsgálva, megtoldva környezeti szerepekkel. A sokféle viszonyulás, a gyerekek és a tanár tipológiája az olvasó érdeklődésének fenntartásában is motívált, ugyanakkor rávilágít a megszólaló gyerekpárti mivoltára.

A versek formai megoldásai nem követik a költő pozíciójának sokféleségét, a próza és a vers határán húzódnak, nagyrészt élőbeszéd-jellegűek, szabadvers formájúak. A 109 vers közül 18 esetében beszélhetünk kötött formáról. A kötet címe azonos az első versciklus címével, tematikailag azonban változatosabb, mint amit ígér, hiszen két másik témát is tárgyal. Az alcím (*Emberlét és tanárlét színe-fonákja*) a szerepek mögött húzódo tanár emberi mivoltára, felelősségére, gondolataira világít rá, a „színfalak mögött” húzódo érzékenységet mutatja, ugyanakkor többféle tanárszerepet ábrázol. Nem véletlen a sorrend; ebben az emberlét megelőzi a szakmai, tanári létet. A kötet szisztematikusan építkezik formailag és tartalmilag egyaránt, a fejezetek terjedelem szerint követik egymást, a szakmai külső tér ihlette versek az itt töltött időmennyiséget is magukkal hozzák, ezért válhat a versciklus terjedelmesebbé. Lineárisan haladva az otthon, a benti terek felé, az érzelmekre, hangulatokra figyelés önvizsgálattal, befele fordulással jár, amit a második versciklus olvasása közben észlelhetünk. Ez készíti elő a harmadik versciklust, a megérkezést a csend világába, a találkozást a transzcendenssel.

Az első fejezet elején megjelenő illusztráció a tanár szerepek közötti két- vagy többarcúságot szemlélteti, valamint a kettősség közötti átjárhatóságot próbálja megragadni a pedagógus arcának kétféle ábrázolásában, a fáradtságot tükröző, lehunyt szemében; bal oldalán az iskola, jobb oldalán a könyv. Hajviseletének erőteljes választéka is a szerepek találkozásaként értelmezhető. A féltve őrzött, sötét alapon növényeket fakasztó félprofil ábrázolásában egy-egy ág, cserje akarva-akaratlanul szökik át természeténél fogva a szomszédos területre, magával hozva az ott rejtett gondokat, textúrát.

A fejezet keretesnek mondható, első négy verse az iskolakezdésre öszszepontosít, az utolsó négy pedig a tanérvzárásra, így akár egy tanérvnyi időszakként, tapasztalatként is felfogható. A megszólaló életében rendkívvüli helyet foglal el az iskolai élet. A *Tanérvnyitó* című vers retorikus téma, műfajmeghatározó. Ünnepi keretet ad a ciklusnak, azonban az ünnep²⁵ alkalma különbözöképpen hat az egybegyültekre, a diákok, tanárok, szülők

²⁵ Az ünnep gyakran visszatérő elem a Cseh Katalin-költészetben, akár mérföldkőként is értelmezhető, értelmet, életet adó jelenség. Az ünnepek között, körül, ezekben ágyazva zajlanak a mindennapok, történik maga az élet.

sajátos módon él meg a közös eseményt. „Látható és láthatatlan maszkok” felöltését, „lelkessültség fásultság” érzését hozza magával a virágok, köszöntések özöne. A vers maga konkrétumok felsorolásává válik, némi értelmezéssel az iskolai világ szereplőit, ágenseit mutatja be az olvasónak, a kötelező körök lebonyolítása közben. Az arcok, maszkok szókapcsolat megelőlegezi a későbbiekben tárgyalt emberi szereplehetőségeket. A *zg* hangkapcsolat az *igazgató*, *izgatott* és *izgató* szavak játékában érvényesül, ami sajátos hangzást ad a versnek. A személyes hangvétel csak a végén jelenik meg: „Félelmek, szorongások, / kimondások, elhallgatások” vegyes érzése között a tanár elbizonytalanodását érzékeljük, a kételyt, amely örökösen kíséri: „...tanárkodnom kéne máris/miért vacillálok?”²⁶ A kötelezettségek, a megfelelés, a megmérettetés mindennapjai szorongással töltik el az iskolába indulót. A második költemény az első vers utolsó sorából merít, beindítva az emlékezés folyamatát. A vers párhuzamba állítja a régmúltat, a múltat és jelent, ezt jelzi a versszakok tagolása is. Itt a mondatisméltés a gondolat tagolója: „Emlékszem amikor / először mentem iskolába (...)”,²⁷ a versszak vége általában a gondolat befejezése is. Az idő osztotta szerepek között az izzadó tenyér, a szorongás mindhárom dimenziót végigkíséri. A kötött ritmus sokszor prózanyelvre vált, a didaktikus zárómondat az irányított értelmezéssel visszajáró jelenség e költészet egészében. Az emlékezést lassúbb, méléző hangulat dominálja, amely visszakanyarodik a jelenbe, ahol a „kosztümös kétely” és a „csupasz hit”, vagyis a forma (a szerep) és a tartalom (a belső elbizonytalanodás) vár a tanárra az idő álmokat fakító körköröségében. A *Becszengetés* című vers az első iskolába vezető utat idézi: először diákként, aztán tanárként éljük át. Hangzása is erre játszik rá, a lépések ritmusára íródik, valamiféle sietőség érezhető benne. Az egyes mondat szerkezetek ismétlése meglátásom szerint lényegi fordulópontot hoznak létre, ahova folytonosan visszakerül a megszólaló különböző szerepekben. Ilyen az iskolába vezető út a reggeli fényben (ami az újrakezdés, a mindennapi remény lehetőségeként is értelmezhető), a táska, a tanárral való szembenézés, mindezek anaforikus szerkezetet alakítanak ki. A táska a tárgyak helye, szimbolikusan a nehézségek, a gondok, a velünk hurcolt élmények *sine qua non* tartozéka. A gyermek iránti szolidaritás hangja érzékelhető a lírai én pozíciójából, amelyet a kérdőmondatok, költői kérdések hordoznak: „Mit látsz szememben?”

²⁶ Cseh: *Tanerőltén*. 7.

²⁷ Uo. 8.

Zűrzavart? Rendet?”²⁸ Ugyanakkor egyfajta bíráló is megfogalmazódik a tanárral szemben a záró, felkiáltó mondat révén: „Ülj a számápadba, / s húzd ki magad, gyermek!”²⁹ A szerepcseréből származó konfliktusok, az egyre sokasodó elvárások között vergődő én elvesztheti önmagát, stabilitását: „hogyan állandó nem vagyok, mindig más (...) / A pillanat (...) szívembe férkőzik / méreget.”³⁰

Az utolsó versszak megtöri a gondolati linearitást, szaggatottság észlelhető benne, a kapcsolóelemek elhagyása akár egy gyors váltás eredményeként értelmezhető; a tanár viszonyulása teljesen kiszámíthatatlanná, szigorúvá válik; számápadba ülteti a becsengetés után azonnal helyet nem foglaló diákokat. A központosítás hiánya elbizonytalanító, a vers beszélője az olvasóra bízva a befejezést. A *Kezdet* című vers a pályán induló pedagógus lelkesedését ragadja meg, amely annak megjelenésében, kisugárzásában válik szembetűnővé, a tekintet tisztaságában, nyíltságában. A megszólaló külső pozícióból néz egykori önmagára, vagy általánosít. A munkabírási kritériuma fontossá válik a vezetőség számára, a nagyobb diákok szemtelensége a félelem érzését táplálja (a pedagógusban). A kezdeti lelkesedés mögött húzódó igazi arc azonban csak akkor mutatkozik meg, amikor „Otthon rögtön az ágyra veti magát / és a mennyezetet bámulja / (...) arra gondol, hogy a tanár munkája / a színészhöz hasonlít leginkább / nem mindegy miképpen / játszod az esedékes szereped / játékosan bohócosan drámaian / magabiztosan unottan / vagy látványos lelkesen.”³¹ A nyilvánosság előtti megszólalás szorongással jár a tanár számára is. Az álom leírása valójában egy kisebb novellát jelent, amely mozaikszerűen illeszkedik a versbe. A visszatérő tudatalatti kép, a mozdony a folytonos utazás, a meg nem érkezés szimbólumává válik, a nevelési folyamat kézzelfogható eredményének láthatatlanságára, befejezhetetlenségére utalhat. A hivatás vállalásának, a felelősségnek lelki súlya van. A gyerekekkel teletömött mozdony vezetése, a gyorsuló-lassuló iram, a hullámozás az életútra irányítás gondolatát fejt ki, az álomban folytonosan visszatérő jelenséggé válik, azt igazolva, hogy a nevelői hivatással együtt járó szerep a tanóra elteltével sem változik. Az otthon az elcsendesedés és az önreflexió tere, ahol a pedagógus naponta számot vet tetteivel, megvizsgálja önmagát, mondatainak következményeit.

²⁸ Uo. 9.

²⁹ Uo. 10.

³⁰ Uo. 9.

³¹ Uo. 11.

A kötet bemutatóján Cseh Katalin elmondta, hogy tanárként gyakran félünk levenni a maszkokat a társadalmi elvárás miatt, miszerint mindig boldognak és mosolygósnak kell lenni.³²

A tanárszerep nehezen megfogható jelenségét Fábíán Gyöngyi a metaforák segítségével vizsgálta meg, amelyek hatékony eszközként viselkednek absztrakt entitások megragadása során. Ezekben társadalmi elvárások fogalmazódnak meg.³³ A tanár szerepének összetett jelenségére világít rá az alábbi felsorolás, ahol a tanár egy személyben anya, háziasszony, barát stb.

anya	gyermekmegőrző	moderátor
háziasszony	felügyelő	közönség
barát	bűfés	csoportvezető
„pszichológus” segítő	egészségvédő	orvos és ápoló
oktató	kutató	minta
nevelő	statisztikus	vitapartner
beosztott	bíró (igazságosztó)	vizsgáztató
főnök	mediátor	illettanár
adminisztrátor	kapcsolattartó	osztályfőnök
technikai személyzet	pályázatfigyelő	jogértelmező
gazdaságis	pályázatíró	ifjúságvédelmi felelős
szervező	rakodómunkás	technikus
menedzser	dekoratőr	családgondozó
értékelő	sportoló	szociális ügyintéző
kritikus	munkatárs	szóvivő
érdekvédő	mumus	politikus
értékközvetítő	ellenfél/ellenség/	szeretettárgy
tananyagfejlesztő	vetélytárs	(lelki szükséglet élehető
(dal)szerző	színész	ki rajta)
kísérleti nyúl	szónok	
	facilitátor	

Érdemes megfigyelnünk e szerepkörök sokféleségét, kiterjedési területeit, kapcsolódásait, megfogalmazva a kérdést, hogy mennyiben teljesíthetők a sokszor egyazon időben zajló rész- és teljes feladatok, mennyiben befolyásolják, törlik meg a személyiséget, valamint hogy ezek milyen megterhelésekkel járhatnak.

³² György: i. m.

³³ Fábíán: i. m. 15–16.

A tanár szerepe a tanuló szerepétől elválaszthatatlan, komplementer jellegű, a kettő közötti kölcsönhatásban nyer értelmet, ahol a tanítás célja az autonóm egyéniség formálása. A tanárnak erőfeszítéseket kell tennie annak érdekében, hogy mind önmagát, mind a tanulót az autonómia területén egyre magasabb szintre juttassa el.³⁴ A pedagógus–diák kapcsolat jelentőségét az adja, hogy a pedagógus ezen a kapcsolaton keresztül tud hatni növendékére, ezért szükségessé válik ennek kiterjesztése az ember–ember közötti kapcsolat vizsgálatára. A tanár facilitátor szerepe, hitelessége, bizalma előfeltétele annak, hogy a diák *követni* tudja a nevelőt.³⁵

A kötet a tanár–diák kapcsolatot elsősorban ember és ember közötti kapcsolatként értelmezi; az egymás fele fordulás, az egymás szemébe nézés, az egymásra figyelés, az őszinteség és bizalom határozza meg ennek esszenciáját. Az első találkozás pillanata döntő szerepű, a lélek a lélekre néz: „Megérkezik a tanító néni, / szemében penge (...) kell tőle félni?” A második versszakban megszólaló, itt már a tanár szerepét magára öltő lírai én kiszól a versből, általánosítva az első találkozás élményét, a külső mögött az ember felismerését: „Megérkeztem én, a tanár néni. / Mit látsz szememben? Kell tőlem félni?”³⁶ A tanár–diák kapcsolatot vizsgálva érdekes szempontot nyújt Máthé Borbála felmérése, aki a jó és a rossz tanár tulajdonságairól kérdezi meg a diákokat. A felmérés eredménye szerint az első tizenkét helyen a következő szavak állnak: kedves, segítőkész, megértő, vicces, humoros, türelmes, igazságos, szigorú, következetes, felkészült, figyelmes, empatikus. A szigor mindkét kategóriában benne van. A rossz (tanári) tulajdonságok pedig ezek: igazságtalan, szigorú, türelmetlen, unalmas, rosszindulatú, felkészületlen, gonosz, következtelen, mogorva, lekezelő, bunkó, szétszórt, figyelmetlen. A felsorolt tulajdonságok elsősorban emberi tulajdonságok, csak ezeket követően jelennek meg a szakmai tudást célzó jellemzők.³⁷ Megfigyelhető tehát az a kölcsönhatás, amely a tanár–diák kapcsolat mozgatórugója, miszerint a diák elsősorban az embert keresi a tanárban, ugyanúgy, ahogy a kötetben megszólaló tanár is önmaga esendőséget látja a diákban. A szerepekből való kilépés a feloldódásban érhető tetten, főként azon versek esetében, amelyek a látásszerűlt gyerekekkel való foglalkozás eredményei, így a versek kapcsolatot teremtenek a *Világtalan világoosság* kötettel, abból a tanári perspektívát érvényesítve. Az éneklés

³⁴ Fábrián: i. m. 28–35.

³⁵ Vö. Czike: i. m. 42.

³⁶ Cseh: i. m. 9. (A továbbiakban az i. m. a *Tanerőtlen* című kötetre vonatkozik.)

³⁷ Vö. Máthé: i. m. 99–100.

itt a boldogság forrásává válik, amely megszünteti a szerepekre osztást, az együttlét érzését ülteti a létezésbe, és egy igazi közösséget hoz létre: „és egyszerre énekelünk / kiesünk a szerepünkéből / nincs tanár és nincsenek diákok / csak mi vagyunk egynéhányan / pusztán emberi mivoltunkban”.³⁸ Ezekben a versekben felerősödnek a hanghatások; hangszerek, dalok szó-lalnak meg, a zenélő diákok Georges Bizet *Carmen* című operájának egyik áriáját adták elő. Az *Érintés* című vers „lelkek találkozását” írja le, ahol mindannyian „világtalanok vagyunk, Isten mellénk ül és tanul tőlünk hoszszan várni”; az ember mellé kuporodó Isten képe visszatérő vizuális elem, itt a megerősítés, a jelenlét szimbóluma. Mint már említettem, ugyanez a kép jelenik meg a *Napraforgók a kertben*, valamint az *Emlékbazár* című köte-tekben, kapcsolódási pontokat teremtve a megszólalások között. A csukott szem, a fény–világtalanság, a kéz, a manuális tevékenységek, a gurigázás, a csönd és a zenei hanghatások együttesen alkotják a látásszerűt gyermekek itt érzékeltetett világát.

A *Titkos ablakok* című versben jól kirajzolódik a tanár–diák kapcsolat, amely a kéz fogásában, a vezetésben, a bizalom megragadásában nyer formát. Az érintés és a tapintás a felfedezés eszközei ezekben a költemények-ben, a látást helyettesítik. Itt a diák és a tanár egyenlő, egymás kezét fogják, egymásra támaszkodnak. Az „Összekoccannak / porcelán-csendek” sorok versreminiszcenciák József Attila *Téli éjszaka* című költeményéből. A va-kok–ablakok rímpár a fény–sötétség ellentéppárra fókuszál, ugyanakkor a befalazott vakablak költői képre is vonatkozhat. A *Siker? Élmény?* című versben az akadály, a motorikus vagy érzékelési „fogyatéék” a dal megszólalásával tűnik el. A „fény gyúl” metonímia, valamint a „boldogságot virágozik a lélek” metafora az újjáéledés eszközei. A szöveg sajátos idézőtechnikát használ, beépíti a Petőfi-verset a közlésbe: „Átölelem, reszket / mint a bo-kor Petőfi / népszerű versében”.³⁹ A diák megköszöni a vele való foglalko-zást, a tanár is megköszöni gondolatban a diáknak, „hogy / taníthatom, s hogy / én is tanulhatok tőle. / Három a kulcsszó Istenem: / irgalom, alázat, kegyelem”.⁴⁰ Az egymásra találás a „vers csendben”, a „szívdobbanásban” történik,⁴¹ ami egyúttal utalás is lehet az *Öröknívár* kötetre. A maszkok vi-selete mögött ott rejtőzik a tanárban a meg nem mutatott „gyermeki lélek”. Erről maga a szerző tesz tanúbizonyoságot, folyamatosan reflektálva egykori

³⁸ Cseh: i. m. 38.

³⁹ Uo. 42.

⁴⁰ Uo. 43.

⁴¹ Uo. 57.

önmagára, kifejtve, hogy csakis ez a rejtett, egykori gyermek értheti meg igazán a vele szemben álló diákot.

A rendszer

A kötetben megjelenő állami oktatási rendszer képe egy papírból robotokat gyártó, iktatószámmal ellátott vállalatéhoz hasonlítható. Egy óriási társadalmi csoportot képvisel az iskola, egy külön kasztot. Az ideérkező teljes kiszipolyozásra számíthat minden területen, sőt olyanná válik, mint-ha kicserélték volna, kivetkőztetik önmagából. A diák és a tanár egyaránt a rendszer és a falak rabja; ellenőrizhető körkörösség ez, szabadságot csak az elméleti síkon belül mozgó párhuzamos világok közvetítenek. A becsengetés utáni percek „réveteg tekintetekre” találunk, a tanulók a kinti, lebegő világban tartózkodnak még, a csengő a két világ közötti harang, kapu szerepét tölti be, folyamatosan jelezve a kettő közötti átjárhatóságot. Az ablakon kinéző diákok több iskolatémát feldolgozó regényben is megjelennek, például Vigdis Hjórth *A tanárnő dala* című művében: „Még a legkötelességtudóbb hallgatók is ábrándozva nézték az ablakon át a nyírfa lombját, amely szelíden, játékosan táncolt a meleg szélben.”⁴² Viktor, az *Elfogy a levegő* című film⁴³ diákok alakító szereplője ugyanígy bámul ki az ablakon, csak többszöri tanári felszólításra kapcsolódik be ismét a tanóra menetébe. Az osztályterem statikus teréből, lelassult idejéből csak kinézni, elvagyódni lehet a szabadság felé, így az iskola bizonyos értelemben a börtönt jelképezi. Mircea Cărtărescu *Szolenoid* című regényében az 1980-as évek romániai oktatási rendszerének és működésének életszerű ábrázolását találjuk (színhely: az egykori Bukarest külvárosa).

Annak ellenére, hogy a regénybeli narratív szál több helyen fiktív részekkel társul, az ábrázolás hitelessége nem veszít értékéből, sem az iskolai élet leírásában, sem a tanár–diák kapcsolat elbeszélésében. Az iskola börtönjellegét igazolja a diákok vállára tetovált iskolai azonosítószám, a nyírás, számlap- és hajpántellenőrzés, az egyenruha: „...megjelenik a műhelygyakorlat-oktató (a fiúk lakatosmunkát, a lányok varrást tanulnak) egy vörösén izzó tüvel. A gyerekek feltűrt ujjal, egyenként türelmesen megvárják, amíg a bal vállukra gondosan, kerek betűkkel ráírják a 86-os számú iskola azonosítószámát. (...) Az iskola könyvtára a zárka szerepét is betölti.”⁴⁴

⁴² Hjórth: *A tanárnő dala*. 11.

⁴³ Moldovai: *Elfogy a levegő*.

⁴⁴ Cărtărescu: *Szolenoid*. 45.

A börtönjelleg ugyanúgy érezhető a tanárok esetében is, egyfajta kínzás: „»Az V. D-be úgy megyek be, mint az oroszlánbarlangba, a naplóval vagy a szögmérővel védekezem«, mondogatják gyakran a tanáriban. A tanárnők, főleg a kezdők, sírva menekülnek onnan. Épphogy felszárítják a könnyeiket, és kezdenek előlről az egészet. Semmit se lehet tenni? A legjobb nem gondolni rá. Úgy lépek be egy ilyen osztályba, mint életem egyik kínzókamrájába (kínzókamrákban telik az életem). Semmit se lehet tenni: a legjobb nem gondolni rá. Menni automatikusan, naplóval a hónom alatt abba a pokoli bugyorba. Egy órán át kínoznak, aztán elengednek.”⁴⁵ A kinti szabad világba nemcsak a diákok kíváncsoznak; több tanárkép leírása esetében is visszatér az ablakon kinézés gesztusa vagy a gondolatok párhuzamossága a reális kontextussal szemben.

A könyvborító grafikája, a légből kiszelt, trapéz alakú forma a benne lévő piros és szintelen léggömbbel az erő és az erőtlenség jelképeként értelmezhető. A képviselő és az ember, a kényszer és a szabadság, a hatalom és az alávetettség egymást érintő, egymást felváltó szimbólumai lehetnek. A kötet címe is erre a kettősségre játszik rá, amikor a tanügyi „káder”, a tanügyi beosztott jelentésben használt kifejezést lecseréli a *tanerő* szóra, amely „az iskolai oktatásban működő munkaerő” a *Magyar nyelv értelmező szótára* szerint, szinonimái pedig a következők: pedagógus, tanár, nevelő, oktató, tanító. A költő a kiválasztott szóhoz illeszti a *-tlan* fosztóképzőt. Egy teljesen új szót alkot így, amely a tanügyi alkalmazott erőtlenségét, az állami oktatási rendszer felépítésének és működésének hiányosságát fejti ki, társadalomkritikája félreérthetetlen. Cseh Katalin elmondása szerint a *tanerő* szó nem illik a pedagógusra, ezért toldja meg a fosztóképzővel, ami az iskolarendszer tökéletlenségét és a régi pedagógusi magatartás eltűnését jelzi.⁴⁶ Az *erő* szó piros betűkkel való feltüntetése ennek fontosságára, egyszersmind hiányának szembeötlő jellegére utal. A rendszer működése az, ami hozzájárul az elerőtlenítéshez, a kiüresedéshez, felőrölve, maga alá gyűrve az egyéniséget. A folytonos stresszhelyzet, a felelőségek, a túlteljesítés, az elvárások sokasága a belső kiegész veszélyét hordozzák. A szerepek sokasága veszélyezteti az én stabilitását. A versekben kétféle iskola jelenik meg: a lélek nélküli iskola (emlékképe), ahol a félelem és a szorongás az uralkodó, és ennek ellentéte, az álomiskola. Az álom itt legtöbbször pozitív töltetű: „...minden csupa lebegő álom / (...) nincs bántás nincs dorgálás

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ Bereczki: i. m.

/ nincs félelem és nincs szorongás/ (...) állam időt mér álm-falióra...”,⁴⁷ olvashatjuk az *Álomiskola* című versben. A szöveg jól illeszthető Weöres Sándor *Majomország* című verséhez, ahol a helyi szervek az álmiskola bezárásához folyamodnak, tettüket az álmok hamisságával igazolják. Az ezektől való elszigetelődést jelenti a beszélőnek a gyerekekkel való azonosulása, a pozitív érték választása; át is veszi a gyereknyelvet, a gondolkodást. Ugyanez a kép jelenik meg a *Létállapot* című versben, ahol a lélek nélküli iskola egy díszes képkeret, az álmok elfogyasztója, a vágyak felőrlője, ahol nincs helye a csöndnek, a szónak. Cseh Katalin elmondása szerint a lélek nélküli iskola a folyamatosan átszarmaztató tudás nagy tananyagú iskolája, ahol a diák elhidegül, és a tanár szorongóvá válik. Az állami intézmények léleknélküliségét hangsúlyozza a látássérültek iskolájával szemben, ahol családias, kötetlen, szabad viszonyok uralkodnak.⁴⁸ (A költő állításai az állami iskolarendszerre vonatkoznak, az alternatív oktatásban nincs tapasztalata.) A *Létállapot* című vers egészében megőrzi az egyenletes ritmust, mozgékonyt, a félrimes strófákat asszonáncok (várok–várók), tiszta rímek követik: „egy apró szívreeszbe?! / (Ó, félelem, ó, szorongás, / kérlek, ne rekesz be!)”.⁴⁹ A rutin („...a megérkezés és átszállása / egy másik léthelyzetbe”), a napi ismétlődések („Ugyanazt mondom / mindig másképpen”) fásulttá teszik a benne élőt, a tanár robottá válik, ellenőrizhető adattá a rendőrségtől kikért erkölcsi bizonyítvány által is. Az elcsendesedés, az éjszaka álmatlansága teremt lehetőséget a számvetésre. Az ablakon át, a holddal szembenező beszélő helyzete Tóth Árpád *Lélektől lélekig* című versét juttatja eszünkbe.

A kiégés

„A kiégés a munkahelyi kimerültség, cinizmus és eredménytelenség pszichológiai szindrómája. Egyéni stresszélménynek tekinthető, amely komplex társadalmi kapcsolatok kontextusába ágyazódik, és magában foglalja a személy munkahelyi, önmagáról és másokról alkotott képét.”⁵⁰ Fontosnak tartom a fogalom egy előzetes ismertetését ugyancsak Maslach modelljére

⁴⁷ Cseh: i. m. 16.

⁴⁸ Bereczki: i. m.

⁴⁹ Cseh: i. m. 15.

⁵⁰ “Burnout is a psychological syndrome of exhaustion cynicism, and inefficacy in the workplace. It is considered to be an individual stress experience embedded in a context of complex social relationships, and it involves the person’s conception of both self and others on the job.” (Saját fordítás.). Maslach: *Burnout. A multidimensional perspective.* 368.

hivatkozva, mely szerint „a kiégést az érzelmi kimerültség, a deperszonalizáció és a teljesítőképesség romlásának pszichológiai szindrómájaként határozhatjuk meg, amely olyan egyéneknél fordulhat elő, akik valamilyen minőségben más emberekkel dolgoznak. Az érzelmi kimerültség és túlterheltség az érzelmi erőforrások kimerülésére utal. A személyiségvesztés negatív, érzéketlen, távolságtartó reakciókra vall másokkal szemben, az aláhagyott teljesítőképesség pedig a kompetencia és a munkában való sikeres érvényesülés csökkenését mutatja.”⁵¹

Herbert J. Freudenberger a kiégés fogalmát „fizikai jelek és a viselkedési mutatók szempontjából vizsgálta, a fáradtsághoz és működésképtelenséghez kötve a jelenséget. Fizikai jelei: kimerültség, tartós megfázás, gyakori fejfájás, gyomor-bélrendszeri zavarok, álmatlanság és légszomj. Viselkedésben megnyilvánuló tényezői: hirtelen dühkitörés, ingerültség, frusztráció, túlérzékenység, gyanakvás, paranoia. Az egyén gondolkodása egy zárt könyvhöz hasonlítható, rugalmatlan, makacs, merev. Megakadályozza a fejlődést, a változást, hozzáállása negatív, lehangolt. Kiégésre a túl sokat, túl sokáig és túl intenzíven dolgozók számíthatnak, akik belülről nyomást éreznek, őket a büntudat még további »adakozásra« és végső kimerültségre sarkallhatja. A kiégés másik feltétele a munkahelyi unalom, rutinszerűség. Freudenberger a kiégést a gyász folyamatával hozza összefüggésbe mint veszteséget, ami akár a saját eszményeink vesztesége is lehet.”⁵² A kiégés

⁵¹ “...define burnout as a psychological syndrome of emotional exhaustion, depersonalization, and reduced personal accomplishment that can occur among individuals who work with other people in some capacity. Emotional exhaustion refers to feelings of being emotionally overextended and depleted of one’s emotional resources. Depersonalization refers to a negative, callous, or excessively detached response to other people, who are usually the recipients of one’s service or care. Reduced personal accomplishment refers to a decline in one’s feelings of competence and successful achievement in one’s work.” (Saját fordítás.) Maslach: i. m. 20–21.

⁵² “The concept of staff burn-out is explored in terms of the physical signs and the behavioral indicators. For one, there is a feeling of exhaustion and fatigue, being unable to shake a lingering cold, suffering from frequent headaches and gastrointestinal disturbances, sleeplessness and shortness of breath. A staff member’s quickness to anger and his instantaneous irritation and frustration responses are the signs. He cries too easily, the slightest pressure makes him feel overburdened and he yells and screams. With the ease of anger may come a suspicious attitude, a kind of suspicion and paranoia. As to the person’s thinking, that almost becomes a closed book. He becomes excessively rigid, stubborn, and inflexible. He almost cannot be reasoned with—he once again knows it all better than anyone else. He blocks progress and constructive change. We work too much, too long and too intensely. We feel a pressure from within to work and help and we feel a pressure from the outside to give. Another condition for burn-out in

tehát belső kiüresedésként értelmezhető különböző környezeti, szociológiai hatások függvényében, ami az önmagunk elvesztésével járhat.

Ez az érzés végigkíséri a kötet versciklusát. A folytonos kétely, az erőtlenség, a tehetetlenség a kiégés problémáját aktualizálja. A *Kiégés* címmel ellátott vers a folyamat végét világítja meg, amikor a tanár már a teljes sötétségbe zuhan: „egyszerre hunynak ki a lámpák / (...) csupasz csönd téblábol / a hiányok sötétjén. ...”⁵³ A vers hasonlattal érzékelteti a kiégett tanári pszichikum mibenlétét, „kiürült cirkuszi sátorhoz” hasonlít, ahol nincs közönség. A tanár szerepét közvetve a bohóc szórakoztató szerepével azonosítja. A vers utolsó sora felszólításjellegű, az olvasóra irányul: „Merengj el a kiégett tanár gondján”.⁵⁴ A szerző ezzel a kötetel ismételt felhívja a figyelmet egy létező, megoldásra váró társadalmi problémára. A versek egy része tanárképeket sorakoztat fel, rendre elidőz ezeknél a megszólaló, emlékezve jelen és múlt tanári tapasztalataira (*A fényképalbum*, *Lajika*), leírva a köztük lévő hasonlóságokat, típusalkotásra is törekedve. Az emlékezés a gyerekkorra és a volt tanárookra az *Emlékbazár* című Cseh Katalin-kötet szövegeit mozgósítja az olvasóban. A *filmkocka* és *fényképalbum* megnevezések az értelmezést irányítják, képszerűsítik, a fikciós elemek mintegy pótolják az emlékezetből kieső részeket. A kiégés tünetei megfigyelhetők a képleírásokban, az öngyilkos tanár esete az okok mélyére mutat: a tanár olyan, mint egy „léthe felejtett költő”. Nem találja helyét, nem érti meg senki, „túlérzékeny”, halk szavú, csöndes, mondandóját a katedrának támaszkodva, háttal is folytatja, szinte önmagában, önmagának beszél. A szégyent elviselni nem tudó, öngyilkos tanár esetét dolgozza fel Kosztolányi Dezső *Aranysárhány* című regénye, amelyre maga Cseh Katalin utal a fejezet utolsó versében. A diákokkal való munka nehézségeit tárja elénk a regény, a helyzetek elfajulását, a védtelen tanár, Novák Antal esetét, akit a nagyobb diákok először fizikailag bántalmaznak a vizsgaeredmények miatt: „Egymás után záporoztak az ütések. A kisebbik, ki a görcsös botot forgatta, a hátát, a bal lapockáját verte következetesen, a nagyobbik pedig a bikacsökkel a tarkóját s az oldalát... Ide-oda rúgták az áldozatot... De a szemétől megijedtek. A cingárabbik... megadta neki a kegyelemütést: a görcsös bottal Novák Antal szép, boltozatos koponyájára sújtott.”⁵⁵ Később

us-is the boredom, the routinization of the job we perform. (...) the burn-out has also within it the dynamics of mourning. Something has died. There has been a real loss.” (Saját fordítás.)
Freudenberger: *Staff Burn-Out*. 159–165.

⁵³ Cseh: i. m. 69.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Kosztolányi: *Édes Anna*. 150.

pedig a sajtóban teregetik ki magánéletét, megtoldva hamis állításokkal, rosszindulatú, alaptalan pletykákkal, a gyűlölet teljes elhatalmasodása következményeként: „– Mert az. Gyilkos. Az Ostor is kiírta róla. Minden harmadik évben föbe lövi magát miatta egy diák. – Az emberiség szégyene – jelentette ki Bélus. – Közönséges gyilkos gonosztevő, fegyházba kellene csukni. Azt hallom, hogy fiatal korában sikkasztott is. Örülhet, hogy így szabadul a büntetéstől. Hóhér.” A regény témájának aktualitása nem vitatható, a rendszer nem biztosít védelmet azóta sem a hasonló esetekben.

A tanári kiszolgáltatottságot, a tehetetlenséget, a kollegialitás helyett a részrehajlást, a szülők pártoskodását, a diákok zsarolását, a hatalom befolyását kitűnően szemlélteti a már említett *Elfogy a levegő* című film is. A szabadság a tananyag kezelésében, a munkamenet kiválasztásában sem lehetséges, ha az irodalmat oktató tanár eltér a tantervtől, az kizárást von maga után. „Anna, ne légy nevenséges. Csak tanítsd azt, ami a tankönyvben van, és akkor nem kerülsz bajba!” – hallhatjuk az igazgató mondatait. „Botránnyal itt nem sokat érsz el. Minél hangosabban mondd az igazad, annál rosszabb!” – jegyzi meg az idősebb kolléga. A lázadás, a magunk igazáért való harc nem járható út a filmben, a rendszer kidobja a meg nem illeszkedőket, a be nem illeszkedőket.

A tanári munkáról című Cseh Katalin-versben először a tanár definíciója jelenik meg, mégpedig a szülői szólamok, az anyai nézőpont érvényesülésével. Ezt követi a versbe szedett történetmondás, majd a fikciós rész. A tanított anyag elkíséri a tanügyi alkalmazottat az autóbuszon is, a fizika szabályainak ismétlése révén; az automatizált örület szinte elkerülhetetlenné válik: „az ablaküveghez / tapasztja az arcát és mondja a leckét: / „A lejtőn egyenletesen mozgó test / egyensúlyban van, gyorsulása zérus”.⁵⁶ A beszélő perspektívát vált: egy belső hang felé fordul, énközlést alkalmaz, amikor Arany János *A lejtőn* című versével asszociálja saját személyét és a gyorsulási szabályt. A következő versszakban már ismét nézőpontváltás történik, a megszólaló a tanárnővel beszél, magázó formában. A kezdő rész nagy tömbjei a vers végére összezsugorodnak, a záró sorokban költői kérdés fogalmazódik meg, amely a közös tudásra vonatkozik.

A pedagógusra a hallgatás vagy a szavak túláradása jellemző, hangulata meghatározza a diákokhoz való viszonyulást, a türelmet, munkája a színészhöz hasonló a leginkább: a tanuló a közönség szerepét tölti be. A tanár szoborrá merevedése általános jelenség, a rendszer rugalmatlanságát szimbolizálja. *A tanárnéni, tanárbácsi* kifejezések a gyermeki szerep felöltését

⁵⁶ Cseh: i. m. 19.

feltételezik a megszólaló részéről, ebből a perspektívából, ezen a nyelven is szól a vers beszélője. A *mérges, szomorúmérges, mérgesszomorú* azonos lexikai mezőből származó melléknév ilyen jellegű használata a svéd gyermekversekre, azok szerkezeti megoldásaira emlékeztethet. A költő kommentárt fűz zárlatként a verséhez. A matematika-tanárnő kora megállapíthatatlan; vékony, szemüveges, zárkózott természetű; munkája kifogástalan, amit oklevelek igazolnak; alvási zavarban szenved, az altatók hatástalanok, ha mégis elalszik, „álmában repülésre alkalmatlan, / félszárnyú madarakat lát”. A repülni nem tudó, félszárnyú madár a kiteljesedés hiányaként értelmezhető olvasatomban, amit egyrészt a karrier betöltésének hiányaként, másrészt a magánélet kudarcaként él meg a megszólaló én. A szárnyaszegettség ugyancsak a szabadság hiányát szimbolizálhatja, elvágyódást egy olyan helyre, „ahol két egyenes lélek / közös metszéspontban / találkozik egymással”.⁵⁷ A tanárok nyelvzete alkalmazkodik gondolkodásukhoz és a tantárgyhoz, amelyet képviselnek. A magyartanárnő szabályos arcú görög istennőkkel vetekedik megjelenésben, a beszéde választékos, artikulációja tökéletes olvasható a *Magyartanárnő* című versben. Tanítványai sikeresen szerepelnek a különböző versenyeken, vásárlás közben is versek tolonganak fejében, tartása szobros, mint egy híres köztéri alkotásé, kelleetlen hordozza a levetkőzhetetlen szerepeket: „Minden körülmények közt / ő magyartanárnő, például a piacon, / almamustrálgatás közben”. A szerepek közötti eltávolítás az őszinteség elvesztését is feltételezheti: akkor is mosolyog, ha depresszív gondolatok gyötrik. A már említett cirkuszi bohóc szerepét tölti be a „tanár bácsi” nemcsak a beszéde, hanem a megjelenése, a mozgása, a viselkedése is a cirkuszi porond világára emlékeztet. Komor is tud lenni, ilyenkor messze néz ki az ablakon. „Egyedül él, már 10 éve özvegy és senkije nincs / (...) magányossága mindig vele van.”⁵⁸ Az iskola falai közé is elkíséri, ahol sok a nyüzsgés; folytonos fejfájás gyötri, ideggyengeség. John Williams *Stoner* című regénye William Stoner irodalmat oktató egyetemi tanár életét mutatja be az elindulástól a sikerig, onnan pedig a szellemi és testi leépülésig, végigvezetve az olvasót az együtt induló tanárokkal való kollegiális viszonyon, a tanár–diák kapcsolatokon, a magánéletén. A kiegészítés és a szellemi leépülés jegyeit fedezhetjük fel a regényben, a magány szinte végigkíséri itt is az életciklusokat: „Egyre gyakrabban fordult elő, hogy nehezen tudott egyvalamire koncentrálni, agya elkalandozott, maga sem tudta, merre, és néha azon kapta magát, hogy olyan szavakat mond, amelyeknek

⁵⁷ Uo. 28.

⁵⁸ Uo. 31.

nem érti az eredetét.”⁵⁹ „Szeretett volna még többet mondani, megmagyarázni, de nem tudta folytatni. Lehunyta szemét, és érezte, hogy kitágul az agya. Képek kavargtak benne, váltották egymást, mint egy vásznon.”⁶⁰

A szerepek egymást figyelik, vizsgálják a köteten belül, a tanár képe a gyerekekről, a gyermek képe a tanárról, a tanár képe a szülőről, a szülő képe a tanárról, így a *Tanerőltlen* versciklusban imagológiai jellegű megközelítésmód érvényesül. A *Szülői értekezlet* című vers kétféle szerepre íródik, az elsöben a tanári foglalkozást gyakorló szülő szólal meg, az értekezlet lefolyásának mozzanatai azonosak mindkét szakaszban. Az osztályfőnök felsorolja a tudnivalókat, az iskolai szabályzatot, a gyerekek viselkedéséről, tanulmányi helyzetéről beszél, aztán egyenként folytat párbeszédet a szülőkkel. A szülői szerep ebben az esetben felváltja a tanár szerepét, ugyanakkor felismerhetők a közösen ismert, hasonló helyzetet leképező narratív részletek, például a tapintatosság elve a gyerekekről tett negatív visszajelző megállapításokban. A végkimenetel mindkét szerepben fizikai fájdalommal járt: „A szülői értekezlet végére összeszorult a gyomrom / és a fejem is fájni kezdett, hasogatott”. A kötetek közötti átjárás, ezek dialógusa a *Fogalmazás* című versben elevenedik meg a leghatározottabban. Az iskolai fogalmazás helyett a kislány két napraforgót rajzol, így ábrázolja az elemgyógyintézetben élő édesanyját. Az egyik délceg, magasan álló, a másik hajlott, sápadt szirmú. A vers itt konkrét összekötő elem a *Napraforgók a kertben* című kötettel.

A magány végigkíséri a kötetben a legtöbb pedagógus életét, olyan faktor, amely bizonyosan nem a kiégés ellen dolgozik. A „berendezett magány”,⁶¹ ahova a munka után olvasni, fényképalbumot nézegetni vonul el a tanár, lefekvés előtti szertartás: a kényelmesség képzetét keltheti, azonban az egyedüllét legtöbbször nem oldható fel. A dolgozatjavító pedagógus magánya a dolgozatot író gyerek magányával vetekedik, olvassuk az *Elmélkedő*⁶² című versben. A magány emberi alakot öltve jelenik meg a lírai én előtt a *Magány I* című versben, ujjaival a Braille-írású könyvet matatja, fekete a haja, az arca gipszszobor, peracet majszol, majd hirtelen eloson. A *Tanerőltlen* című vers szójátékra alapoz, a költő a szavak sorrendjét változtatja meg, új jelentéseket hozva létre. A *magány* és a *magán* szavak összetételéből alkot játékokat, a magány tanára megfordítás új jelentést

⁵⁹ Williams: *Stoner*: 343.

⁶⁰ Uo. 344.

⁶¹ Cseh: i. m. 22.

⁶² Uo. 38.

hordoz, miszerint a tanár a magányt tanítja. A folytonosan jelentkező gyermekkezek vízióként jelennek meg, mint „lendülő helybeszárnnyak / lengő lárma(fa) ágak”. A „szökevény csöndfolyosó” reminiscencia Pilinszky János *Kétsoros* című verséből. Az iskola teréhez egyrészt a zsbongás és a „lármafaág” társítható, másrészt pedig a rutinszerű andalgás.

Félelem, hiba, esendőség

A félelem a rendszer egészét áthatja, mindkét fél életében jelen van, a diákok nemcsak a tanár kéréseinek tesznek eleget, hanem alkalmazkodniuk kell a közösséghez is. A vezetés hatalommal jár, az ezzel való visszaélés veszélye mindig fennáll. A segítő foglalkozások esetében az elfogadó a segítséget nyújtó kiszolgáltatottjává válhat, ami a megalázottság érzését hozza magával. A büntető tanár erős emlékképe elevenedik fel a *Félosztály* című versben, a sebzettség nyilvánvaló. A harmincperces guggolás a megalázás konkrét eszköze. Itt a tanár sóvár szemekkel nézi „a megalázottságukban / még kívánatosabb lányokat”.⁶³ A *sóvár* melléknév negatív jelentéstöltete magával hozza az értékítéletet, ugyanúgy, ahogy a *fél* kifejezés többszöri megismétlése, az ezzel való játék, a szó különböző kontextusokba helyezése is a negatív pólus felé billenti a versben kifejezésre jutó megállapításokat. A hatalomgyakorló visszaélés jelzésével párhuzamosan egy másik tanári hibát is elénk tár a szöveg, a beskatulyázás jelenségét, amely több pedagógus mindennapi értékelési szokásaiban jelen van. Az osztályozás nem csupán az elsajátított tananyag alapján történik, hanem a tanuló általános tevékenysége is meghatározó ezáltal.

A beskatulyázás a versben a különböző színű dobozok jelenlétét feltételezi. A diákokat a teljesítmény alapján kategorizálják, a kék színű a „jó-tanulóké”, a barna a közepes, a szürke a gyenge tanulmányi eredményüeké, végül a fekete az ismétlőké. A versben megjelenő dobozok között az átjárás lehetetlen, ezzel a megszólaló a diákok kategorizálásának örökérvényűségére világít rá. Az álomban visszatérő skatulyák viszont üresek: „álmaink között minden éjjel / kifosztott skatulyák szerteséjjel”.⁶⁴ Érdemes megfigyelni ismétlen a versben megjelenő perspektíva-váltásokat, a beszélgetőtárs kiválasztását. Az első versszakban a *ti* (többes szám második személyű) a megszólított, a második versszak a történet elbeszélésének ad helyet, ahol a prózanyelv versebe tördelt. A harmadik versszakban személynevek

⁶³ Uo. 13.

⁶⁴ Uo. 35.

is felbukkannak. Itt a *te* (egyes szám második személyű) a megszólított, értelmezve az általános szabályt, miszerint a skatulyák között nincs átjárás. Az utolsó sorok az értelmező zárlatot képviselik, itt általánosítás történik, a *mi* a megszólított. Az egyes szakaszokban a rím szándékos kerülése érhető tetten.

A sokféle hatás, felelősség, döntés, hibázás a „papírizú” gondolatok mellett a „késpenge pillantás” közönyösségében az egymás iránti irgalom, az emberi esendőség beismerése csakis a folytonos önreflexivitás, lelkiismeretesség gyakorlásával őrizhető meg, mint „utolsó tisztalap” a csendességben. „Tanár vagyok, a maszkok mögött ember, / közelíts hát, Uram, könnyű kegyelemmel. / Szólj rám, ha végnélküli tűztáncomat járom, / kétség és félelem szívemen a járom.”⁶⁵ A költemény Szilágyi Domokos *Bartók Amerikában* című versével hozható összefüggésbe. Az alázat az önfegyelem és az önvizsgálat jegyében történik, ahol a megbocsájtás ugyanolyan fontos, mint a bocsánat elnyerése, hiszen „tudjisten mekkora terhet cipeltek”.⁶⁶ A pedagógus munkájának nincs kézzelfogható látszata, eredménye. Az érdemes és nem érdemes harcok kettőssége belül történik, az átlátszóságtól, az önmagunk elvesztésétől való félelem a maszkok viselete közben reálisá válik. „... valamit nem jól tettem / valamit jól csináltam / valami szépen alakult / valamit elbaltáztam.”⁶⁷ Az önmagunkhoz való hűség és őszinteség megőrzését kéri számon a *Harcok* című vers.

A kételkedések, megtorpanások elbizonytalanítók, de az álmok éltető, „szemekből kibomló madarak”. A tanár esendőségét, emberi arcát legfőképpen a szerepből való kiesésekor láthatjuk, a katedrán túli élet terhet nem mindig lehet kizárni. A közöny kikapcsol, a semmibe vet, az elrejtőzés percei hosszúra nyúlhatnak, azonban az egyedülletben tudunk csak igazán önmagunk lenni: „Kilazultam önmagamból (...) a mosdóba sietek, / ahol végre maszatosra / sírhatom magam. / Senki sem láthat így.”⁶⁸ A tanár szerepben a kilazulást a következő hasonlat ragadja meg a leglátványosabban: „Mikor széteső szekrényből / hull a drága holmi / meg a sok kacat...”⁶⁹ Hjárth már említett regénye ugyanezt a kilazulást érzékelteti: „Lotte kiment, és olyan gyorsan vágta be az ajtót maga után, hogy Tagé Bast nem is tudta követni. Rohanva fordult be a sarkon, amikor hallotta, hogy újra kinyílik az ajtó, akkor már lent is volt az alagsorban, berontott a vécébe, magára

⁶⁵ Uo. 25.

⁶⁶ Uo. 57.

⁶⁷ Uo. 58.

⁶⁸ Uo. 32.

⁶⁹ Uo.

zárta az ajtót. Mintha az a nyomás, amit korábban a gyomrában érzett, most a torkát fojtogatná, és megnémulna, mint Kattrin a darabban. Kinyitotta a csapot, és addig folytatta a vizet, amíg teljesen le nem hűlt, alátette a csuklóját, és hamarosan érezte, ahogy lehűtött vére két irányba fut, le a kezébe és fel, a szíve felé. Benedvesített egy papírtörülközőt, és az arcára tette. Így. Rászorult egy kis öngondoskodásra. És szerencsére a hangja is visszatért. Nyolc perc elteltével kinyitotta az ajtót, és viszonylag összeszedetten felment a terembe.”⁷⁰ A kérdéssorozatok struktúrájává válik az *Iskolai (költői) kérdések* című vers. A nyolc eldöntendő kérdést kiegészítő kérdések követik, így adnak hangot az elidegenedés érzésének.

Amiért megéri, humor

Az iskolai együttlétek nemcsak borús találkozások, hanem ünnepi jellegű alkalmak is. Cseh Katalin *Áhítat* című verse József Attila *Nem emel föl már senki* című költeményére alapoz. A vers hatását örökíti meg, ennek körülményeit írja le, amikor „a szavaló teljesen azonos önmagával”. A vers ereje néhány perces ünneppé változtatja a tanórát, valamiféle meghatottság, áhítat élményében osztoznak a jelenlevők. A versmondó látásfogyatékoságának a vers végén való említése poétikai remeklés, a fehér bot mint szimbólum jelenik meg a szövegben. Az iskola a szavalás élményének megélésében kel életre. A *Szavalóverseny* narratív költemény, két variánsban íródik, az első az ünnepet eleveníti fel, a siker élményét mondatja el a diákkal, aki úgy érzi magát, mintha szárnyai nőttek volna, mintha léggömbként szállna a magasba, a második változat pedig a kudarc élményére épül, ebben a lélekhelyzetben a tanuló sírni kezd, olyan, mint egy kipukkadt léggömb, amely percek alatt földre ér, és a következő felemelkedés már problematikus. A kötet borítóján lévő léggömbök ezzel a verssel hozhatók összefüggésbe, a kudarc és a siker változó eszközeiként is értelmezhetők. A kétféle zárlat a nyelvhasználatra irányítja a figyelmet. A diákok mondatai közül sok *gyöngyszem*, *igazgyöngy* kerül elő. Értékük a többletjelentésben kereshető, a szimbolikus kifejezőmódban, sokszor a nyelvi humorban: „A balladákban az ismétlések szerepe az, / hogy felizgassák az olvasót. / Toldi csak egy dolgot szeretett: az anyját. / A költő ül a versben és oda várja a kedvesét / is.”⁷¹ A versértés és verselemzés iskolai gondjairól árulkodnak a diákot megszólaltató sorok. A verselemzéstől való

⁷⁰ Hjórth: i. m. 26.

⁷¹ Cseh: i. m. 51.

félelem megnehezíti a szövegekhez való közeledést: „A lírai én vacog a versben / Pontosabban nem ő, hanem a szíve / és együttérzően veszik körül a csillagok. / (...) A költő már nincs köztünk / fizikai valójában / mert egy valamire való költő halott.”⁷²

A tanári tevékenység értékelésekor különböző szólamok elevenednek fel, a *Tanári munkáról* című versben a szülők nézete érvényesül, itt egy sajátos fajként jelennek meg a tanárok az emberfélék családjában. A humor feloldó jellege uralja a nézőpontot. Általában nőnemű egyedek tartoznak ide, leghosszabb a pihenőszabadságuk, órát tartanak, ahol „valamit mond, / de ha nem mond semmit, azt sem baj, / mert a tudatlanságba és a nemtudásba / még nem halt bele senki. / Bezzeg az orvos...”⁷³ A tanárfélék folyamatosan szidják a gyerekeket, néhány közülük „emberszabású” is tud lenni, sőt „mosolygni is képes”, az órán viszont „veszedelmes vaddá” változhat, és „kíméletlenül szedi áldozatait”. A gyermeki nézőpontú humor a betokosodott, megfásult, tekintélyelvű pedagógus képét figurázza ki, a kliséket bontja le, amikor ironikusan jegyzi meg, hogy „A magyartanárnő magaslaton áll, / egy kissé felsőbbrendű lény ő”.⁷⁴ A vers csattanója keserű humorral, szarkazmussal summázza a magyartanárnő esetét, aki „belehal a halhatatlanok műveinek / bemutatásába, elemzésébe (...) drámai szereplőket játszik / az (iskolai) élet színpadán”.⁷⁵

A ballagás, a búcsúzás „kishalál”, olvasható a *Ballagás* című versben. Az elengedés az éveken át tartó, mindennapi találkozások után megmagyarázhatatlan úrt hagyhat a tanárban, generációk jönnek-mennek, a kötődések elengedésekben végződnek, olyan ez, mint egy körforgás, ahol a jelen emlékké válik. Senki nem mutatja meg, hogyan kell elengedni a végzős diákot, aki „a világba vetett végtelen vándorlóhoz”⁷⁶ hasonlít. A poggyász, a táska visszaköszönő szimbóluma ismét megjelenik. Az értékelés, az érettségi dolgozatok javítása a megszólaló számára az önmagától való elidegenedést jelenti; döntése hatalmas felelősséggel jár, ezért óvatosságra inti a javítót: „– szigorúság szárnya, lebbenő árnya / óvatosan vetülj a javító tanárra –”. A javítás folyamatát lelki kiüresedés kíséri.⁷⁷ Az *Önértékelés*, a *Portfólió* és a *Most már tökéletes* című versek a külső és belső ellentétes viszonyát tükrözik. A tanár a rendszerbe helyezkedve papírtömkeleggé válik, számokban

⁷² Uo. 54.

⁷³ Uo. 18.

⁷⁴ Uo. 29.

⁷⁵ Uo. 30.

⁷⁶ Uo. 60.

⁷⁷ Uo. 62.

kifejezett, pontozott önértékelések, kitöltött aláírt másolatok, két-három kilós portfóliók, dossziék tanúskodnak létezéséről. Iktatószámok, igazolványok és pecsétek veszik át személyisége helyét a teljes elhelyezkedés és tárgyiasítás végett. Az emberi, a lényeg teljesen mellékes az ellenőrző szervek szempontjából. A határidőkhöz való alkalmazkodás rendkívül fontos, papírhegyek gyárává válik az oktatási rendszer. A folytonos stressz- és sokkhelyzet, az *Egy szuszra* című versben a lefutás egy papírért jelenete érzelmi kitörést, fejfájást, ideggyengeséget közvetít. A felgyülemlett munkahelyi érzelmek, a mindennapi őrlődés sok esetben átkerül a személyes életbe, a türelmetlenség ott csapódik le a legtöbbször. Az elvonulás, a csendben maradás perceit tökéletesen visszaadja a „lélekhószakadás” metaforája, amikor a „megfoghatatlan a megfoghatóból kilazul”. A nyelvek közötti váltás a beszédpartner függvénye, amelyet rögtön magyarázat kísér. A „te a fejedhez kapsz / mint Kund Abigél” hasonlat Arany János *Tetemrehívás* című balladája drámai helyzetét idézi fel. A humor itt külső szempont eredménye, amely oldja a versbeli tragikumot, eszköz a fellazításra: „úgy állsz a tanári közepén / mint egy tragika az utolsó felvonás / utolsó perceiben”.⁷⁸

A ciklust négy vers zárja, a *Pedagógus-fohász* a tanár őszinte imádsága, a versben szereplő kulcsszavak egy életút, egy életpálya kulcsszavai. A tér, az idő és az egyedüllét hármasságában a belső béke, az önmagunkra találás létfontosságú a túlélés szempontjából. A versek szerint a ráérős hallgatás, az alázat, a vágy, a hit, az akarás, az erő, a félelem nélküli élet mind szükségesek ahhoz, hogy önmagunk lehessünk, „s nem morzsolják szét a lelkem (...) Uram, add, hogy megtaláljam / hiteles énem a kuszaságban”.⁷⁹ A költemény kilenc kétsoros szakaszokból áll, előre jelzi a *Csönd és Isten* ciklust. A *tanévzáró* című vers visszautalás a *Tanévnyitó* versre, egyfajta körköröséget hoz létre a szereplők, a helyzet, a virágok felbukkanásával. A vers az évzáró kaoszyszerűségét ragadja meg, ahol az iskola képe apokaliptikus. A verset költői kérdés zárja, amely az ü hang asszonánképző hanghatását érvényesíti: „hangulat forróság ünnep / szűnnek-e tűnnek / vagy csak elülnek?”⁸⁰ Az ünnep tematikája visszatér. A *Találkozó* megtöri az előző vers hangulatának kedélyességét, amelyet a *Vakáció* című záróvers fokoz. A volt osztálytársakkal való találkozás a *mi* névmással indít, ezt a diákként közösen átélt élmények felsorolása követi. Egy saját szókapcsolat, a *csilló varázs* kifejezés jelzi a hangulat különösségét. (Az *Evidencia* című versben

⁷⁸ Uo. 67.

⁷⁹ Uo. 70.

⁸⁰ Uo. 71.

megjelenik mint hapax legomenon a *selymell* ige.) A *belső porcelánkészlet* metafora a pszichikum sebezhetőségére utal, a beszélgetés a jelennel való szembesüléskor hallgatásba torkollik, az örök diák képe jelenik meg a padban, az egykori én elvesztésének terhe az álomban bontakozik ki.⁸¹ A *homokzsák szív* metafora a lelki teherre világít rá. A *Vakáció* című vers a szabadság, a boldogság és az önmagunkra találás időszaka, megszünteti a bizonytalanságot, a labirintus sötétjét, az empátia hangján szól a pedagógusokhoz. Kosztolányi Dezső *Arany sarcány* című regényét aktualizálja az együttérzés pozíciójából. Az álom dimenzióiban néha a tanuló szerep visszatér, ahogy az egykori gyermek az iskolapadban ülve mélézik; Shakespeare Hamlet-monológjának szabad átírásában „szorongni vagy nem szorongni rejtelmeim, titkán”.⁸²

Következtetések

Cseh Katalin *Tanerőtlen* című kötete szisztematikusan építkezik formailag és tartalmilag egyaránt. A fejezetek terjedelem függvényében követik egymást, a szakmai külső tér ihlette versek jelentik a többletet. Ezeket követve a második versciklus lineárisan az otthon, a benti terek felé halad, ahol az érzelmekre, hangulatokra figyelés önvizsgálattal, befele fordulással jár. Ez utóbbi fejezet készíti elő a harmadik versciklust, a megérkezést a csend világába, a találkozást a transzcendenssel.

A vizsgálódás főként a kötetben megjelenő első fejezetre reflektál, örök érvényű témát boncolgat, ahol a mindennapi tanári lét valóság alapú tapasztalata, lenyomata érzékelhető egy belső perspektíva megvilágítása által. A kötet jól illeszthető a „másság” sorozatot képviselő, már megjelent, felnőtteknek szánt verseskötetekhez tematikus folytonossága által, hiszen ebben az esetben is egy periférián elhelyezkedő „másság hang” (kiégett tanár hangja) felnagyítását szorgalmazza inkluzív jelleggel. A kötetek között átjárhatóság van, a tematikus szálak visszaköszönnek egy-egy vers, motívum, mondat megjelenésével.

A tárgyalt versciklus valós társadalmi problémát, kritikát fogalmaz meg: egyrészt az állami oktatási rendszer működési hiányosságaira hívja fel a figyelmet, annak elavultságára és rutinosságára, amelyben az emberi lélek (legyen az diáké vagy felnőtté) felőröldik, megbetegszik, elveszti önmagát, bezáródik, vagy kiég. A hatalmas tananyag szűk időhatárok közti

⁸¹ Tompa Andrea *Haza* című regénye is az iskolatársak későbbi találkozását dolgozza fel.

⁸² Cseh: i. m. 72.

átszármasztásának feladata alapvető emberi tulajdonságokat számol fel mindkét fél esetében, elhomályosítva, elterelve a figyelmet a nevelés valódi céljáról, a társadalmi értékek érvényesítéséről, ember és ember kapcsolatáról. Másodsorban a kötet azt a falat próbálja lerombolni, amely akadály lehet pedagógus és diák viszonyában, megmutatva az egyenlőséget, a szerepek mögött húzódó élő, érzékeny pszichét a tanárképben. Az emberré formálás folyamata az embert feltételezi. A lelkiismeret hangja, az önmagunkra figyelés, a számvetés, a mérlegelés eszközei a kötet végkicsengése szerint az egyensúly visszanyerésének reményét nyújtják. A költő a megszólalásban érvényesülő hivatástudatában ezt a közösséget képviseli, ezzel vállal szolidaritást. Célja a megértés közvetítése, a társadalom érzékenyítése, a szerepből való kiszólás, a gondolkodásra és tetterre ösztönzés egy olyan világban, ahol a tanár emberi tisztelete, az odafigyelés és a védelem hiánya folyamatosan érzékelhető.

Források

- CĂRTĂRESCU, Mircea: *Szolenoid*. (Ford. Koszta Gabriella.) Jelenkor Kiadó, Budapest, 2023.
- CSEH Katalin: *Világtalan világosság. Gyerekversek*. CD-melléklettel. Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, Budapest, 2010.
- CSEH Katalin: *Napraforgók a kertben*. Lector Kiadó, Marosvásárhely, 2010.
- CSEH Katalin: *Emlék-bazár*. Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 2014.
- CSEH Katalin: *Tanerőtlen*. Koinónia Könyvkiadó, Kolozsvár, 2019.
- HJÓRTH, Vigdis: *A tanárnő dala*. (Ford. Kertész Judit.) Polar Egyesület, Szekszárd, 2018.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Aranyárcánny. Édes Anna*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1973.
- WILLIAMS, John: *Stoner*. (Ford. Gy. Horváth László.) Park Kiadó, Budapest, 2022.

Szakirodalom

- BERECZKI Szilvia: *Maszkok, önbizalomhiány, lélek nélküli iskola – „tanerőtlen-ségről” írt verseskötetet egy kolozsvári magyartanár*. 2019. https://irokligaja.ro/emil_konyvek/tanerotlen/ (utolsó hozzáférés: 2024. 04. 10.).
- CZIKE Bernadett: *A pedagógus-szerep változása és hatása a személyiségfejlődésre*. Doktori disszertáció. Budapest, 2004, 17–64. <https://edit.elte.hu/xmlui/static/pdf-viewer-master/external/pdfs-2.1.266-dist/web/viewer.html?file=https://>

- edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/39687/Kd_13650.pdf?sequence=1&isAllowed=y (utolsó hozzáférés: 2024. 03. 17.).
- FALUS Iván: A pedagógussá válás folyamata. *Educatio*, 2004/3, 359–374. <https://epa.oszk.hu/01500/01551/00029/pdf/961.pdf> (utolsó hozzáférés: 2024. 03. 16.).
- FÁBIÁN Gyöngyi: *A tanárszerep aspektusai különös tekintettel a nyelvtanárszerepre*. Doktori disszertáció. Eger, 2015, 1–39. https://konyvtar.uni-eszterhazy.hu/public/uploads/a-tanarszerep-aspektusai_56f53309675cb.pdf (utolsó hozzáférés: 2024. 03. 13.).
- FREUDENBERGER, Herbert J.: Staff Burn-Out. *Journal Of Social Issues*, 1974/1, 159–165. https://www.researchgate.net/publication/227583152_Staff_Burn-Out (utolsó hozzáférés: 2024. 03. 12.).
- GYÖRGY Alida: Tanerő és gyermekhang – Cseh Katalin könyvbemutatójáról. *Helikon*. 2019. 08. 26. <https://www.helikon.ro/bejegyzesek/tanero-es-gyerekhang-cseh-katalin-konyvbemutatojarol> (utolsó hozzáférés: 2024. 04. 10.).
- MASLACH, Christina: Burnout. A multidimension perspective. In: Shaufeli, Wilmar B. – Maslach, Christina – Marek, Tadeusz: *Professional Burnout*. Taylor & Francis, Philadelphia, 1993, 20–26. https://books.google.ro/books?id=izYID-wAAQBAJ&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (utolsó hozzáférés: 2024. 03. 29.).
- MASLACH, Christina – Leiter, Michael: *Burnout*. 2004. 368–372. https://www.researchgate.net/publication/303791742_Burnout (utolsó hozzáférés 2024. 03. 12.).
- MÁTHÉ Borbála: *A pedagógusszemélyiség változása a tanári életpálya során az egyetemi padtól a nyugdíjig*. Doktori disszertáció. Eger, 2018, 10–36; 99–100. <https://uni-eszterhazy.hu/api/media/file/1e8e6a37f998e66e572189ed84f535d58dff8474> (utolsó hozzáférés: 2024. 03. 17.).
- MOLDOVAI Katalin: *Elfogy a levegő*. Magyar filmdráma. Rendezte Moldovai Katalin, 104 perc, 2022.

Bereczki Szende

Szende Bereczki (Târgu Mureș, 1987) este doctorandă la Școala Doctorală Studii de Hungarologie a Universității Babeș-Bolyai. Și-a efectuat studiile anterioare la Facultatea de Litere: a obținut diploma de licență în limba și literatura maghiară, având ca specializare secundară limba și literatura finlandeză (2015), apoi și-a continuat studiile de masterat în domeniul limbii și literaturii maghiare. Tema sa de cercetare o constituie poeziile lui Katalin Cseh.

Szende Bereczki (Târgu Mureș, 1987) is a doctoral student at the Doctoral School of Hungarology Studies at Babeș-Bolyai University. She completed her previous studies at the Faculty of Letters, earning a BA in Hungarian language and literature with a minor in Finnish language and literature (2015), followed by an MA in Hungarian Linguistic and Literary Studies. Her research topic is the poetry of Katalin Cseh.

Reflectarea lirică a carierei pedagogice în volumul „Tanerőtlen” de Katalin Cseh

Volumul *Tanerőtlen* (*Fără putere*) de Katalin Cseh se integrează organic în seria de volume anterioare adresate adulților care abordează tema „alterității” și care amplifică vocile celor de la periferia societății, într-un mod incluziv. Studiind aceste volume, se poate observa o continuitate tematică: *Világtalan világosság* (*Lumină oarbă*) explorează universul mental al copiilor nevăzători, *Napraforgók a kertben* (*Floarea-soarelui în grădină*) dă glas locuitorilor instituțiilor de psihiatrie, ciclul de poeme materne din *Emlék-bazár* (*Bazarul amintirilor*) exprimă vocea celui care jeleşte, iar capitolul *Karanténdalok* (*Cântece de carantină*) din volumul *Ködbálák* („Baloți de ceață”) scoate la lumină condițiile inumane ale izolării. Ciclul cu același nume din volumul *Tanerőtlen* reflectă asupra profesorului epuizat, dorind să dezvăluie vibrațiile sufletești ale unei persoane sensibile din spatele rolurilor cotidiene.

The Lyrical Representation of the Teaching Career in Katalin Cseh’s Volume *Tanerőtlen*

Katalin Cseh’s volume *Tanerőtlen* (*Powerless*) fits well within the series of previously published adult-targeted books that highlight voices from the margins of society with an inclusive perspective. These volumes show thematic continuity: *Világtalan világosság* (*Blind Light*) explores the inner world of blind children; *Napraforgók a kertben* (*Sunflowers in the Garden*) gives voice to psychiatric institution residents; the *Anyavers* (*Mother Poems*) cycle from *Emlék-bazár* (*Memory Bazaar*) expresses the grieving voice; and the chapter titled *Karanténdalok* (*Quarantine Songs*), included in the volume of *Ködbálák* (*Fog Bales*), sheds light on the dehumanizing conditions of confinement. The eponymous cycle of *Tanerőtlen* reflects on the burned-out teacher, seeking to reveal the emotional vibrations of the sensitive human being behind everyday roles.

**Szertartások és látványok:
a népi kultúra arcai**

András Ignác

A virrasztás szokáselemei a kászonzeltízi romáknál

Kutatásomat a Kászonzeltíz községhez tartozó Kászonzeltíz északi részén, a Párországa nevű falurészben végeztem. Itt él a Kászoni-medence legnagyobb roma közössége. 1984-ben Kászonzeltízen tanítottam, osztályomban roma gyermekek is voltak, így sokszor látogattam a telepet, betekintést nyerhettem életvitelükbe, szokásaikba. Már akkor felkeltette érdeklődésemet sajátos hitviláguk, de főleg a születés és a halál megéléseinek szokásai közösségükben, és azóta tudatosan figyelem és kutatom a cigányok halállal kapcsolatos szokásaink változásait. Kutatásom idején a közvetlen megfigyelésen kívül megvizsgáltam a temetkezési helyüket, huszonhét strukturált interjút készítettem az utóbbi öt esztendőben különböző életkorú roma adatközlőimmel, ötöt pedig magyar adatközlővel. Az interjúk készítésekor előny volt számomra, hogy ismertem adatközlőimet, így szívesen válaszoltak kérdéseimre.

A beszélgetések, interjúk alkalmával roma adatközlőim beengedtek szerény házaikba, melyek legtöbb esetben három generációnak jelentenek otthont, két helyiségben, mindössze negyven négyzetméternyi területen. Mintha a második világháború előtt épült kászoni székely házakat láttam volna. A virrasztás szokását, rítusait, mozzanatait hallgatva szinte el tudtam képzelni, hogy egy halálesetkor a székelyeknél is a halottat az egyik szobába el kellett helyezni, a család többi tagja a szabadon maradt egy helyiségbe kellett hogy összehúzódjon – aligha lehetett ebben az esetben aludni addig, amíg a halottat el nem temették. A halott melletti virrasztást a szükség hozta létre és tartotta fenn az életkörülmények, lakhatási viszonyok megváltozásáig, javulásáig. Ma már ritka a székelyeknél, hogy három generáció lakjon egy fedél alatt, a cigányságnál azonban ez természetes. A kászonzeltízi kolónia településszerkezetére jellemző, hogy egy kapu mögött, egy udvaron több család házai sorakoznak – a szerveződés természetesen rokonsági alapon történik, mégis az az érzésünk, hogy a régi székely falvak képe köszön itt vissza, ugyanis az 1614-es lustrában még kapuk szerint írták össze a településeket, egy kapu mögött egy nemzetség lakott. „A középkorban az emberek kisközösségi életmódja magával hozta a személyességet, a mai (zárt) családfogalom nem létezett, az élet nyilvánosan zajlott, az egymásraultaltság következtében mindenki tudott a másiktól. A szoros közösségi élet nem tette lehetővé a szeparációt, így a természetesen bekövetkező

életeseményeket – a születést, házasságkötést, a halált, a gyászt – együtt élték meg az emberek.”¹ Ilyen lakhatási viszonyok között a kászonfeltízi cigányoknál a mai napig az emberi élet sorsfordító eseményei nyilvánosan zajlanak, az emberi élet természetes velejáróinak tekintik ezeket. A földi életet még mindig egy átmenetként fogják fel, így a halált nem tekintik az emberi élet utolsó állomásának. *A virrasztás alatt sírunk is, de inkább énekelgetünk, jókat beszélgetünk a halotról, kacagunk is jó nagyokat, mert úgy hisszük, hogy a meghót testvérünk még mindig velünk van. Szerintünk a halál utáni élet olyan, mint amilyen itt volt: úgy iszunk, eszünk, élünk, mint itt.* (1RM82KF)²

Nagykászonban végzett kutatásaim arról győztek meg, hogy e területen a legnagyobb változások a 20. században mentek végbe. A szokások átalakulásának okai elsősorban a társadalmi és gazdasági változások, melyeket a világháborúk, a kisebbségi sors, a tulajdonformák megváltozása és nem utolsósorban a globalizáció idéztek elő. Feltételezem, hogy a 20. század első évtizedeiben gyakorolt kászoni székely halottkultusz egy-egy régi szokásseleme a cigányság körében él ma tovább. A feltételezésem alapgondolatát az adta, hogy már Bartók Béla és Kodály Zoltán kutatásainak értékelésében, 1923-ban hangsúlyozták, hogy a cigányok a legtöbb helyen éppen a velük együtt élő magyarság folklóráját vették át, amit aztán ők egy-két emberöltővel tovább öriztek,³ miután ezek a többséget alkotó közösségekben már feledésbe merültek.

Albert Ernő a Kászoni-medencével szomszédos Háromszéken élő cigányoktól gyűjtött népdalokat és balladákat tette közé a *Sokszép cigánylány. Háromszéki cigányoktól gyűjtött népdalok és balladák*⁴ címmel. A *Korunk* 1999. évi 9. száma több cikket közöl a társadalmi integráció nehézségeiről,⁵ néprajzi szempontból pedig Deák Ferenc *Cigánytemetés* című írása volt nagy segítségemre a kutatási anyagom feldolgozásakor. Szükségesnek tartom a közeljövőben egy összehangolt kutatás megszervezését, amely főleg a

¹ Fodor-Szlovencsák: *A gyermekek halálképeinek fejlődése* 1.

² Az adatközlők kódjainak magyarázata: pl. 1RM82KF: 1/2 – férfi/nő, RM/MA – roma/magyar, (19/20)55, születési év utolsó két számjegye, KA/KF/KI/KJ/KU – a település nevének rövidítése (Kászonaltíz, Kászonfeltíz, Kászonimpér, Kászonjakabfalva, Kászonújfalú).

³ Pozsony: *Az erdélyi cigánykutatások eredményei*. 13.

⁴ Albert: *Sokszép cigánylány. Háromszéki cigányoktól gyűjtött népdalok és balladák*.

⁵ Az 1989. évi romániai változások után az országban elszaporodtak az etnikai konfliktusok. 1989. december 24. és 1993. március 17. között Romániában 14 településen kerültek a romák az etnikai gyűlölet célpontjaivá, 264 házat gyűjtöttek fel ezeken a településeken, 7 romát gyilkoltak meg, Haller István írása szerint. Sajnos Székelyföld sem maradt ki ebből a sajnálatos eseménysorból.

Székelyföldön végzett kutatások eredményeit összegezné, nyomon követve a térségben végbement változásokat a halállal kapcsolatos szokásokban.

A kászonzeltízi cigányok száma, identitása

A Kászoni-medencében található Kászonzeltíz község – az 1968-as közigazgatási átszervezés értelmében – legészakibb települése Kászonzeltíz. A kászonzeltízi romák jelenlétéről az első írásos adat az 1614-es lustra, amelyben a 112 családfő közül kettő nevével szerepel a „Czygan” megnevezés.⁶ Kászonzeltíz község lakossága a 2012-es népszámlálási adatok szerint 3033 volt, melyből román 186, magyar 2760, cigány 42, nem nyilatkozott 45.⁷ A 2021. évi népszámlálási adatok alapján a lakosság száma 2819.⁸ 4,15% (117) románnak, 81,2% (2289) magyarnak, 11,56% (326) romának vallotta magát, 3,09% (87) nem nyilatkozott etnikai hovatartozásáról. A két népszámlálás között a lakosság 214 fővel lett kevesebb, és az etnikai arányok is jelentős változásokról árulkodnak. A kászonzeltízi cigányok magyar nyelven beszélnek, kevesen ismerik a román nyelvet, a roma nyelvet senki nem beszéli. A hivatalos adatok nem minden esetben tükrözik a valós helyzetet: bár a 2012-es népszámlálás szerint 42 személy vallotta magát romának, a valóságban a kászonzeltízi roma közösség létszáma ennél jelentősen magasabb volt. 2012-ben egy strasburgi küldöttség kereste fel a kolóniát, a telep cigányok által választott vezetőjével is beszélgettek. „Ötvös Sándor a közösség nevében beszélve elmondta, összesen negyvenkilenc ház található a soron. A tavaly (2011-ben) 377 személyt számoltak össze, de azóta már született harminc-egyven gyerek.”⁹

Kászonzeltíznek a nemzetiségi összetétele¹⁰ 1850-től az alábbiak szerint alakult:¹¹

⁶ Demény Lajos: *Székely Oklevéltár IV.* 492.

⁷ <http://nepszamlalas.adatbank.ro/?pg=etnikai&id=438>, letöltve 2020. II. 18.

⁸ „Rezultatele recensământului din 2021: Populația rezidentă după etnie (Etnii, Macroregiuni, Regiuni de dezvoltare, Județe, Municipii, orașe și comune).” Institutul Național de Statistică din România, iunie 2023.

⁹ <https://szekelyhon.ro/aktualis/csikszek/strasbourgi-kuldottseg-a-kaszoni-romaknal>

¹⁰ Kutatásom idején adatközlőim magukat cigánynak nevezték meg, annak ellenére, hogy a népszámláláskor sokan magyarnak vallották magukat. *Nálunk, cigányoknál nem volt szokás a halottat felöltöztetni, mert mi, cigányok félünk a halottól, valakit megkérünk, hogy öltöztesse fel a halottunkat.* (2RM44KF) *A cigányok sokat nem betegeskedtek, legtöbb férfi fiatalon meghót verekedés vagy valami baleset miatt.* (2RM51KF)

¹¹ <http://nepszamlalas.adatbank.ro/?pg=etnikai&id=438>, letöltve 2020. II. 18., a 2018. és 2021. évi számok az Nagykászoni Plébánia Hivatal adatai.

1. táblázat

Év	Összesen		Román		Magyar		Cigány		Más/nem nyilatkozott	
	Lakos	%	Lakos	%	Lakos	%	Lakos	%	Lakos	%
1850	1431	100	254	17,75	1157	80,85	20	1,40	-	-
1920	1233	100	228	18,49	996	80,78	8	0,65	1	0,08
1941	1273	100	13	1,02	1258	98,82	-	-	2	0,16
1977	864	100	90	10,42	718	83,10	56	6,48	-	-
1992	850	100	64	7,53	630	74,12	156	18,35	-	-
2002	836	100	52	6,22	642	76,79	142	16,99	-	-
2011	918	100	34	3,71	868	94,55	-	-	16	1,74
2018*	887	100	31	3,49	502	56,60	354	39,91	-	-
2021*	930	100	30	3,23	496	53,33	404	43,44	-	-

A cigányok közül sokan igyekeznek kiszakadni a jól elkülönült telep-
helyről. Az elmúlt években a vagyonosabb családok megvásárolták a lak-
katlaná váló házakat a telep szomszédságából, de néhány házat a faluban
is. A 21. században jelentősen megváltozott a kászonszéli cigányok tér-
használata. A lakhatási viszonyaik is az elmúlt két évtizedben jelentősen
javultak. Ezzel párhuzamosan megfigyelhető, hogy egyre többen törekednek
roma identitásuk háttérbe szorítására. A leggyakoribb cigány családnevek
Kászonszélien az egykori foglalkozásra utalnak: Kalányos, Ötvös. Sok
család viseli még a Majlát, kevés a Demeter és Gergely nevet. Az elmúlt
tíz évben több házasságkötéskor a Kalányos családnevű férj felvette a ma-
gyarnak hangzó Demeter, illetve Gergely családnevet. Az elmúlt tanévben
egy fiatal férfi iskolai végzettségéről kért igazolást. Több órán át kerestem
az anyakönyvben a Gergely R. nevet, amely a bemutatott személyi igazolvá-
nyon állt, és már-már fel akartam adni a keresést, mondtam is az embernek,
hogy lehet, nem is járt iskolába, amikor végre huncutkodva mondta, hogy
*azért nem kapja meg az elvégzett osztályaimat, mert nem a legénytei ne-
vemen keresi, engem a házasság előtt Kalányosnak hívtak (1RM97KF).*

Eltűnt hagyományos életkeretek

Korábban a kászoni cigányság meghatározó szerepet játszott a falu gaz-
dasági életében: soraikból kerültek ki a szénégetők, kosárfonók, kovácsok és

zenészek. A kovácsok faszénnel dolgoztak, egy cigány család szénégetésre szakosodott, a mesterséget a kollektivizálásig, 1962-ig művelték. *A Panni apját Szenesnek hívták, ez volt a csúfneve, mert szemet égetett a kovácsoknak.* (1MA52KA) Egy, a cigány lakosság foglalkozására vonatkozó, ma már kuriózumnak számító tényt jegyzett fel Kodály Zoltán, amikor is 1912-ben az öt kászoni falu népdalkincsét kutatta, és lejegyeztet 91 dalt. „Még 1912-ben tanúja voltam, mikor egy jómódú székely gazda felfogadta fia lakodalmára a cigányt, a tízezernyi lakosú Kászonfeltíz egyetlen zenészét. Étél-italért, »kendők«-ért és öt forintért huszonnégy óráig volt köteles muzsikálni az egy szál hegedűs. Ebből persze meg nem élhetett. Főfoglalkozása a kovácsmesterség volt, akkor is az üllő mellől szólították el.”¹² Egyik adatközlőm így emlékezik édesapja foglalkozására: *Édesapám zenész volt, de tudott orsót vágni, csőr-lőt, seprűt kötött, kast nem tudott kötni* (2RM40KF). „A szocialista modernizáció szétzúzta a cigányok hagyományos életkereteit. Az új körülmények új – olykor a kultúrájukkal ellentétes – adaptációs készségeket kívántak a roma népességtől.”¹³ 1962 márciusában Kászonban is megtörtént a kollektivizálás, amely a Kászonfeltízen élő magyar ajkú cigányokat is hagyományos életvitelük feladására kötelezte. A gyökeres társadalmi változás a falu etnikai összetételének megváltozását is befolyásolta, ezt cigány nemzetiségű adatközlőm visszaemlékezése is megerősíti: *Még kollektív volt, amikor felköltöztünk, az elnek adta a helyet, Lestyán. Akkor volt Boti bának egy háza, nekünk egy, nagymámának egy s Marci Lajinak, másnak nem* (2RM40KF). A cigány férfiak többsége állatgondozó lett: *A feltízi estálóknál dolgoztam, harminc tehenet fejtem meg naponta, s a borjúkra es én kellett vigyázzak. Todorán János vót a brigádos akkor Feltízen.* (1RM63KF) *Altízen az estálóknál dolgoztunk, fejtünk, takarítottuk az estálókat, gondozók vótunk.* (1RM62KF) Az 1980-as években a helyi mezőgazdasági gazdaságokban az állatgondozói feladatokat túlnyomórészt roma származású munkavállalók látták el. A termelészövetkezet elnöke területeket adományozott nekik, szorgalmazta a környező falvakból ideköltözött cigányok letelepedését, hogy a szükséges munkaerőt biztosítani tudja. Az 1989. évi rendszerváltás után a kászoniak is visszakapták földjeiket. Szinte gépesítés nélkül elindult a földek művelése. A szűkös munkaerőt a gazdák a cigányok foglalkoztatásával pótolták, tavasztól késő ősziig munkát és megélhetést biztosítottak több családnak. A téglagyárat is visszakapták a tulajdonosok, itt naponta legalább tíz roma férfi kapott munkát. Románia Európai Unióhoz való csatlakozása után a székely fiatalok egyre többen vállaltak mezőgazdasági

¹² Pávai: *Kodály Zoltán és a magyar tánc.* 163.

¹³ Biró A. – Oláh: *Helykeresők? Roma lakosság a Székelyföldön.* 16.

munkát Nyugaton. Innen a pénzen kívül gépeket hoztak, a cigányok helyét ezek vették át az egyéni gazdaságokban. A téglagyár az egyik tulajdonos halála után leállt, az itt foglalkoztatott cigányok munka és jövedelem nélkül maradtak.

Mára a kászonfeltízi cigányok a hagyományos mesterségeket elfelejtették, sokan a mélyszegénység alsó határán alkalmi munkákból, társadalmi segélyből élnek. *Háromszáz lej segélyből, amit adnak, nem lehet megélni. El kell menni külföldre, ott es csak lapátos munkát kapunk, de legalább lehet élni belőle.* (IRM63KF) A többségi lakossághoz hasonlóan a cigányság is egyre inkább a külföldi munkavállalásban látja a jövőjét.

Válasz a halál kihívására

Minden ember életét két fontos esemény határolja: a születés és a halál, és mindkét eseménynek sajátos szokásai, rítusai alakultak ki néprajzi tájegységenként. Az emberiséget mindig is foglalkoztatta a halál titkának megfejtése, ennek eredményeként minden kultúrában kialakult egy sajátos halálkép. „Törekvéseink, amelyek a halál titkának megfejtésére irányulnak, a létről való gondolkodás módja alapvető közösség- és kultúraformáló erő, hiszen a társadalomra jellemző halálkultúra tükrözi az adott társadalom valóságához való viszonyát, világképét.”¹⁴ A szokások állandó változásban vannak egyrészt a társadalomban tapasztalható változások, másrészt a valósi szabályozások miatt.

A halál elfogadása és a gyász megélése minden emberi társadalomban a közösség hagyományaihoz és szokásaihoz igazodik. „Amint a Holdnak is, úgy bizonyára az életnek is van egy olyan oldala, amely szüntelenül elfordul tőlünk, és amely nem az élet ellentéte, hanem a teljességhez szükséges kiegészítése, a lét valóságosan ép, teljes szférájának és gömbjének kiteljesítése.”¹⁵ Minden nyitottabb vagy zártabb közösség a halált mint az emberi élet egyik legfontosabb sorsfordító eseményét a közösségi élet fontos részének tekinti. „Az emberi élet sajátos végleteinek (születés, halál) átlépésében az egyént és a közösséget átmeneti rítusok és szokások segítik.”¹⁶ Az átmeneti rítusok és szokások a halál tényének elfogadását is segítik. Minden

¹⁴ Kárpáty: *A gyász szociológiája*. 5.

¹⁵ Heidegger: *Rejtektak*. 262–263.

¹⁶ Pozsony: *Erdélyi népszokások*. 124.

nyitottabb vagy zártabb emberi közösségnek sajátos halottkultusza alakult ki. „A halotti kultusz az ember válasza a halál kihívására.”¹⁷

Virrasztás a magyar nyelvterületen régen, roma hitvilág

A halott melletti virrasztás a magyar nyelvterületen a halottkultusz fontos eleme volt. Egy hóstáti temetkezési szokásokról megjelent munkában olvashatjuk: „A közelebbi rokonok, szomszédok és jó ismerősök, vacsora után, Napszállta után, virrasztani mennek. A virrasztóba meg szokták hívni a Kalandos Apát, a Kalandos Dékánját, Jegyzőjét, a tanácsbéli tizenkét öregget és a sírásókat. Aki teheti, és akinek kedve tartja, a meghívottak közül, az elmegy a virrasztóba.”¹⁸ A virrasztás közösségi esemény volt, a család elvárta, hogy a település vezetősége is lerója tiszteletét halottjuk előtt. Egy Kászontól távoli vidékről idéztem a megállapítást, mivel a szerző már a mű bevezetőjében hangsúlyozta: „A hóstátiak, a családok eredetire vonatkozó gyűjtésünk alapján, továbbá az anyakönyvi bejegyzések tanúsága és okleveles adatok bizonyága szerint, Erdély legkülönbözőbb tájairól verődtek össze. Igen sokan költöztek ide székelyek, sok a betelepültek között a kalotaszegi, vannak szilágyságiak, szolnok-dobokaiak, mezőségiak stb., sőt egy még oklevélileg kellően nem támogatott hagyomány szerint Boescai István hajdúkat is telepített ide a 17. század elején.”¹⁹ Egy évszázaddal ezelőtt a virrasztás még sokkal elterjedtebb volt a székely és a magyar települések halottkultuszában.

A faluban uralkodó közvélemény azt hajtogatja még ma is, hogy *jó a cigányoknak, mert ha valaki meghal, tudnak énekelni, és együtt sírnak az újszülöttnel* (1MA52KA). Egyik székely adatközlőm ezt így fogalmazta meg: *Amikor gyermek születik, sírnak, mert nem tudják, milyen sorsra született a gyermek, ha valaki meghal, énekelnek, mert a halott megszabadult a nehézségtől* (2RM40KF). A kászonsfeltízi cigányok átmeneti rítusai és szokásai sajátosak, ők másképpen viszonyulnak a halálhoz, a halotthoz, mint a többségi székely lakosság. *Ők nem sírnak, amikor valaki meghal, örvendnek, fel van ravatalozva, mellette mulatnak, táncolnak, mert azt mondják, hogy a túlvilágon nagyon jó neki.* (2MA77KI) Nagykászon székely lakossága minden kászonsfeltízi cigány elhunytához kapcsolódó szokásokból csak a nagy mulatozást látja, a többségi lakosság találgatásait növeli a tény, hogy

¹⁷ Kunt: *Az antropológia keresése*. 15.

¹⁸ K. Kovács László: *A kolozsvári hóstátiak temetkezése*. 99.

¹⁹ Uo. 6.

a más nemzetiségű embert távol tartják virrasztásaiktól. A cigányok erről másképpen vélekednek: *A virrasztás alatt a halott mellett énekelnek, a magyarok azt mondják, hogy mulatunk, de nem mulatás ez, keservünkben énekeljük a meghalt kedvenc énekeit, aztán éjjélkor imádkozunk, utána elmondjuk az emlékeinket a halotról* (2RM76KF). *A cigányok azért énekelnek, s hangosabban beszélnek, hogy a gonosz szellemek kerüljék el helyet, ne tudják megzavarni a halottunk nyugalmát.* (1RM82KF) A cigányság mai hitvilága idegen a többségi székely lakosság értékrendjétől, pedig adatközlőim emlékei szerint a virrasztás Kászonban a székelység körében gyakorolt szokás volt még a 20. század elején. A virrasztás hangulata vidám lehetett, akárcsak a magyar nyelvterület más vidékein: „A virrasztók rendszerint tréfás kártyajátékot játszanak, járja a játék gyufában vagy dióban (ha van már), dohányoznak, mesét mondanak, általában vidáman vannak.”²⁰ A kászonfeltíziék közül sokan kinevetik, hogy *a cigányok énekelnek a halottak mellett* (2MA77KF). A székely falu mai értékítélete szerint a halállal kapcsolatos szokások között nincs helye a nótázásnak. A múlt század első felében ez még másképpen működött. Hogy milyen fontos szerepe volt a népdalnak a kászonai székelyek életében, még a halálos ágyon is, talán azt legjobban egy, a néhai Miklós Márton kántor-tanító által elmondott történet érzékelteti. Még a II. világháború előtt a fiatal kántor-tanítót egy haldokló idős ember magához kérte. Vánkosa alól pénzt húzott elő reszkető kezével, és ráparancsolt a hegedűn kitűnően játszó ifjúra, hogy húzza el a nótáját, mert zeneszóval szeretne a másvilágra költözni. A csodálkozástól földre gyökerezett lábbal tett a tanító úr eleget a nem mindennapi kívánságnak, arra gondolva, hogy egy különködő idős ember végakarátát teljesíti, de a történet nemsokára egy másik haldoklóval is megismétlődött, többen zeneszóval akartak a túlvilágra költözni.

Egyik roma adatközlőm elmondta, hogy a virrasztás imádságait, rendjét egy székely családban tanulta meg: *Hát minden csütörtök nap volt Szőke Jóska báéknál, Mancika néniéknél, volt eszehívott imádkozás, én es ott bédolgoztam nekik, s örökké béhívtak, s tanítottak* (2RM40KF). A halállal, temetéssel, gyásszal kapcsolatos hagyomány- és szokásrendszer a kászonai társadalomban az elmúlt fél évszázadban gyökeresen megváltozott, kivételt a kászonfeltízi cigányság képez. A jelenséget a magyar nyelvterületről mások is megerősítették. „Miközben a tradicionális magyar paraszti gyász-kultúra hagyományrendszere az elmúlt évtizedekben fokozatosan elsorvadt, a hazai cigányság sokszínű, generációról generációra hagyományozott

²⁰ Uo. 99.

szokásokkal őrzi az elhunytak emlékét.”²¹ Noha Kászon zárt vidék, és még mindig egy sajátos színfolt a magyarság néprajzi térképén, a szokások gyors átalakulása, részbeni megszűnése tapasztalható e térségben is a mélyreható gazdasági és társadalmi átalakulásának köszönhetően. A virrasztás a magyar nyelvterületen a magyarság halottkultuszában lassan már csak emlék. Kevés kivételt jegyeztek fel, a virrasztáson csak néhány családtag vesz részt. „Vannak azonban olyan családok is, ahol legalább egyvalaki virraszt, de rendszerint a közelebbi családtagok vagy rokonok közül többen is egész éjjel virrasztanak, imádkoznak a halott mellett.”²²

Egy közösségben, ahol mindenki ismer mindenkit, vagy ha az elhunyt a közösség elismert, megbecsült tagja volt, annak a virrasztásán százak teszik tiszteletüket. „Az őskultusznak a halottak tiszteletében megnyilatkozó formái a halotti szokásokban is kifejeződnek, tartalmát elmélyítik, s ugyanakkor a közösség erkölcsi mércéjévé is válnak.”²³

A kászonfeltízi cigányok virrasztása, a lélek védelme, egyházi korlátozások

A kászonfeltízi roma közösség halottkultuszának egyik legrégebbi eleme a virrasztás, amely a közösségi hagyomány útján öröklődik tovább. A virrasztás eredete valószínűleg arra az időszakra nyúlik vissza, amikor a halál beálltát még nem lehetett biztonsággal megállapítani, ezért a család a temetésig őrizte a holttestet. A kászonfeltízi cigányok fontosnak tartják a virrasztást, a szokás megtartását és átadását a fiatal nemzedéknek. *A virrasztás egy hagyomány. Már mikor már akkorára nőttünk, tudtuk eztet, örököltük s örököljük tovább.* (1RM82KF) A közösségben uralkodó közvélemény szerint „a halottnak megadandó tisztesség a cigány halotti kultusz fontos eleme, ennek része a halott melletti éjszakai virrasztás, amely a temetésig tart”.²⁴ *Amikor Attila a kórházban meghalt, a ravatalozóba hozták haza. Kértük a papot, hogy engedje meg, hogy ott virrasszunk, de nem engedte, így hazahoztuk, s ment minden, ahogy lenni szokott.* (2RM77KF) A virrasztás szokását nem támogatja a katolikus egyház. A nagykászoni plébános a fenti esetről elmondta, hogy a túlzott alkoholfogyasztás okozta mámor, a mulatozás nem egyeztethető össze a ravatalozó működési szabályaival.

²¹ Vincze – Pilling: *A cigánység jelenkori halotti és gyászszokásai: egy mélyinterjú kutatás tapasztalatai.* 19.

²² Hesz: *Élők, holtak és adósságok. A halottak szerepe egy erdélyi falu társadalmában.* 115.

²³ Kunt: *A halál antropológiájához.* 88.

²⁴ Lakatos: *Évszázados roma temetkezési szokások a halotti rendelkezések útvesztőiben.* 4.

A plébános a rendbontások elkerülése érdekében biztosítékként 100 lejes letétet kért a családtól, amit visszakaptak, ha a virrasztás rendben zajlott. Mivel egyik temetésen nem követték a plébános utasításait, a szokásos áldás nélkül távozott a sírtól, a következő temetésre 500 lejt kért letétbe, ekkor a család négy tagja szekéren lehozta a halottat, elmaradt a rezesbanda, mindenki a ravatalozóba ment a temetési egyházi szertartásra. A korlátozások egy-egy szokáselem elmaradását eredményezték a kászonzeltői romák halottkultuszából.

Kászonzeltői cigány kultúrájában erős a túlvilági életbe, a lélek halhatatlanságába vetett hit. A halál beállta után szerintük a lélek még ott bolyong a holttest közelében. *A halottal az történik, hogy inkább egy hétig, vagy ötig félnek, mert a lelke itt van, azt tartjuk. Ha leteszünk egy pohár vizet az asztalra, s tizenkettőkor a gyertyát melléje, s ha meglebben a gyertya, akkor ott járt.* (IRM82KF) A jelenség a magyar nyelven beszélő cigányok körében más néprajzi tájegységekben is ismert. „A halott nem megy át azonnal a túlvilágra, hanem visszajárhat kísérteni, ha valami elintézetlen dolga van; a cigányok nagyon félnek ezektől a »muló«-któl, vagyis az élő halottaktól. Ez a két hit együttesen azt eredményezi, hogy a halottat nagyon nagy tiszteletben kell tartani, búcsúztatását, temetését úgy kell megrendezni, hogy eszébe se jusson visszajárni. Ezt segíti a halott mellett történő virrasztás, amikor a halott teste még a házban van, a közösség tagjai együtt vannak, a halott kedves történeteit mesélik el, kedves énekeit éneklük, az ő kedvenc ételeit, italait fogyasztják, nem hagyják magára, hanem mellette töltik az egész éjszakát.”²⁵ Az elhunyt lelkének éjszakai védelme nagyon fontos, mert „Az éjszaka az ellenőrizhetetlen, romlást hozó erők napszaka a népi képzeletben. Ilyenkor nem szabad a holttestet magára hagyni, mert az könnyen válhatna e gonosz erők prédájává, s az élőkre is veszélyessé válhatna.”²⁶

A halál beállta és a temetés közötti időszak a magyar nyelvterületen a testtől elvált lélek szempontjából nagyon fontos átmeneti időszak, védelme a rontó elemek ellen különleges odafigyelést igényel. A keresztény tanítás egyik alaptétele a lélek halhatatlansága, melyet védeni kell a gonosztól, ugyanis a lélek folytatja a túlvilági életét, a halál tehát nem más, mint beleszületés a túlvilági életbe. A jelenség Székelyföld más településein is ismert. „Az elmúlás és a halál csíkszentdomokosi hiedelemvilágának uralkodó eleme az erős animizmus, az erős lélekhit, az, hogy a lélek a testtől független lény. Szinte nincs is olyan rítusa az elmúlásnak, a halottkultusznak,

²⁵ Rostás-Farkas – Karsai: *A cigányok hiedelemvilága*. 21.

²⁶ Kunt: *Az antropológia keresése*. 21.

amelynek ne ez lenne a mozgatórugója.”²⁷ A kászonfeltízi cigányok a virrasztás ideje alatt megpróbálnak mindent megadni az elhunytak, amire a túlvilági életben szüksége lehet, *nehogy valamiért vissza kelljen jöjjön a lelke a túlvilágról* (2RM96KF). *Énekelünk olyan keserveket, a halott kedvenc nótáit. Éjjélkor van imádkozás, utána beszélgetünk. A cigányok ilyenkor nem esznek, de isznak. Ha valakinek adóssága van a halott felé, azt el kell ilyenkor intézni, hogy ne kelljen a lelke visszajárjon hat hét után es.* (1RM77KF) Adatközlőm szerint itt nem anyagi adósságra gondolnak, hanem be nem tartott ígéretekre, lelki bántalmak rendezetlenségére.

A hazajáró lelkek mítosza már a középkorban létezett. A kászonfeltízi cigányok élethez és halálhoz való viszonya sokat változott kutatásaim ideje alatt is, de még mindig a szoros közösségi élet határozza meg. A természetesen bekövetkezett életesemények, így a halál is nyilvánosan zajlik, közösen éli meg a közösség apraja-nagyja, azt mondhatom, hogy a kolónia lakói életmódjukból adódóan, a középkorig visszavezethető élet-halál viszony hagyományait őrizik. „A középkori ember tudatában a holtak és az élők társadalmi együtt alkotta a világot, közöttük folyamatosnak tartották a kapcsolatot, egymásrataltságuk nyilvánvaló volt. Törekedtek arra, hogy megakadályozzák a holtakat abban, hogy visszajárjanak az élők közé – pl. követ tettek rájuk.”²⁸ A hazajáró lelkek ma is kellemetlenségeket, ijedséget okoznak a kászonfeltízi cigányok körében. *A cigányok odafenn azt tartják, hogy ahol az ember meghal, a lelke ott marad, legalább hat hétig. Igen, vannak visszajáró lelkek, s olyan es, hogy a képzeletében úgy megjelenik. Például az asszonyom háromhetes gyermekágyas volt, amikor meghalt édesapámnak a testvére, s ő a temetésre nem jött le, még odafenn laktam én is, egyszer amikor mentem haza, az asszony zokogva várt, valaki még volt otthon, hogy oda szépen bément, Béláról beszélék, azt mondja, oda szépen le volt ülve az asztal mellé, ahol én szoktam ülni, s azt mondja, mikor ő ránézett, a kis gyereket es benn hagyta, kiszaladott az udvarra, végül, mikor kijött az ajtón, visszament, a gyermeket is kihozta, nem mert benn maradni, nem tudom megmondani, azért jött-e vissza, hogy az asszony nem volt a temetésén, pedig én mindig olyan tiszteletben tartottam őt, nem volt miért reánk haragudjon.* (1RM85KF)

A haláleset hírül adása után senkit nem kell meghívni a virrasztásra a kászonfeltízi romáknál. *Hírt adunk egymásnak. Szól valaki a családból a papnak s a doktor úrnak, hogy ne mi történt, s kezdik intézni a papírokat.*

²⁷ Balázs: *Menj ki én felkém a testből. Elmúlás és temetkezés Csíkszentdomokoson.* 271.

²⁸ Fodor-Szlovencsák: *A gyermekek halálképének fejlődése.* 2.

A virrasztásra nem kell senkit külön meghívni, mindenki tudja, hogy ott a helye. (2RM40KF) Mindegyik telefonál ennek-annak, a távol élő rokonságnak, hogy ne mi történt, Kászonban többen vagyunk, mi tudjuk, egymást értesítjük. Valaki a családból szól a papnak s a harangozónak, hogy ne mi történt, s valaki a családból a néptanácsnál intézi a papírokat. A virrasztásra nem kell külön hívni a népeket, jönnek, mert kötelességnek érzik virrasztani a halott mellett. (1RM82KF)

A virrasztásra különös gonddal készítik elő a helyiséget. A szobában, ha tükör van, fekete kendővel letakarják. Adatközlőim nem tudták, miért kell a tükröt letakarni. A szokás a Gyimesekben is ismert. „A lélek vélt jelenlétére utal az is, hogy a halál beálltával letakarják a házban lévő tükröket, amely szokásnak sokan nem ismerik a magyarázatát. Akik igen, azok vagy azt mondják, hogy azért kell így tenni, nehogy a halott meglássa magát, vagy a tükör és a gonosz kapcsolatáról beszélnek, mondván, hogy a tükör maga az ördög, mert hiúságra csábít.”²⁹ *Virrasztás idején nem hagynak bent semmit a szobába, amikor viszik bé a halottat, mindent kipakolnak. Nem marad benn semmi, csak a székek, amire ráülnek, s amin van a test. Tükör az nem, szivarazni benn nem, inni nem, hanem kinn, s tesznek a koporsó alá egy tál hideg vizet, hogyha meleg van, a szobába ne érezzék a halottnak a szaga, s nem fődik fel, ha érzik. (1RM82KF)*

A virrasztás háznál történik, a halál beállta és a temetés közötti időszakban, általában estétől reggelig van a halott mellett a rokonság, szomszédság, ismerősök, de nappal a közvetlen családtagok maradnak csak mellette. *Mi, cigányok virrasztunk a halott mellett, éjjel-nappal örökké van valaki mellette a temetésig. (2RM77KF) Itt van a test két napot, a harmadnap tízkor van a temetés, kilencre le kell vinni a ravatalozóba. (...) A virrasztáson Panni elmondja az imádságot, utána az ének úgy van, hogy vannak ezek a régi énekek, a halott kedvenc énekít éneklik. Ahol nem énekelnek, ott van rádió, egy szalagon van csak keserves, s az, mikor lejár, kapcsolják újra. (1RM82KF)³⁰ A virrasztást a halál estéjén kezdik el, a temetés napján kilenc óráig tart. Énekelnek a halott mellett éjfélig, akkor Panni elmondja az imádságokat, csak ő tudja ezeket, utána van, aki hazamenyen, mások énekelgetnek tovább, s másnap folytatják ugyanígy. A virrasztók tisztelik a halottat, mert az jó ember volt, vigyáznak a lelkére, hogy nehogy valami baj*

²⁹ Hesz: *Élők, holtak és adósságok. A halottak szerepe egy erdélyi falu társadalmában.* 111.

³⁰ Az imádságokat az imádkoztató nem könyvből olvassa, megtanulta valakitől, így előfordul, hogy az ima egy-egy szava nem a szokásos. A telepen 1994-ben csak két-három személy tudott írni, olvasni, a cigányok nem jártak templomba, vallási életük a temetési szertartásokon való részvételre korlátozódott.

érje. A halott megérdemli a virrasztást. Énekelnek, az imádságokat Panni, s no még Boriska tudják, rejik hallgatnak a virrasztók, a halott mellett nem isznak, nem szivaraznak, csak kint. Énekek között minden jót elmondanak a halotról, hogy élt, mit csinált, milyen családja vót, mit szeretett enni, inni. (2RM96KF) Csak a virrasztás után hozzák le a halottat a ravatalozóba. Két-három napig éjjel virrasztanak, nappal egy kicsit alusznak. (1MA53KA)

2024 márciusában megtörtént az első olyan temetés a kászonzeltízi roma kolóniából, amelyet nem előzött meg a szokásos virrasztás. *Mi, cigányok virrasztunk a halottjaink mellett. Jönnek mindenholnan rokonok, ismerősök, megnézik a halottat, utána beszélgetnek róla, énekelnek, s illogatnak éjjélégig. Tizenkettőkor van imádkozás, utána reggelig éneklés, beszélgetés. Sok keservest énekelnek, az imádkozást Panni mama szokta végezni éjjélkor. Igen, elmondják, hogy a halott milyen jó ember volt életében, mikét csinált éltében. A halott mellett nem esznek, inni és szivarazni csak kint szabad. Amikor isznak, a halottra gondolnak, nyugodjon békében, mondják, nem koccintanak egymással, azt nem szabad. Éjjélkor az asszonyoknak s gyermekeknek adnak kalácsot. Emmának nem volt virrasztás, szegénynek nem volt gyermeke, a kórházban halt meg, hozták haza, temették el, pedig megérdemelte volna, jó asszony volt. Csakhogy ugye a pénzét odaadta a háromszéki rokonainak, s így senki nem vállalta a virrasztás költségeit. (2RM06KF) A virrasztás elmaradásának fő oka, adatközlőm szerint, az anyagiak hiánya volt. „A halottnak megadandó végtisztesség teljesítése még szerényebb temetések esetében is nagy anyagi terhet ró a családra. A család tekintélyének megóvása azonban megköveteli az elhunyt »tiszteséges« eltemettetését, kiváltképp, ha a fiatalról van szó. A temettetés pedig a románknál csak úgy lehet »tiszteséges«, ha a hagyományok szerint történik: zenés kísérettel, lovas gyászkocsival, otthoni felravatalozással.»³¹*

A kászonzeltízi romák virrasztásán a szűkebb (a telep lakossága), illetve a tágabb közösség (a környező falvakban élő rokonság) vesz részt. A virrasztás a gyász közösségi megélésének azon formája, amely lehetőséget teremt az elhunytal való utolsó együttlétre a hozzátartozók, ismerősök és tisztelők számára. *Aki egyszer fel tudott kelni, ott volt a virrasztáson. Jöttek Háromszékről, Szentlélekről, jöttek Csikból. Gyermekek, férfiak, fehérnépek egyformán ott voltak. Imádkoztak s énekeltek, s amelyik ivutt, ivutt. Fekete ruhába kellett öltözni. (2RM40KF) Jönek a népek mindenholnan, aki béfér a halott mellé, bémenyen, a többi kint marad. A szobát le kell setéíteni, a tükröt le kell takarni, ha van. Imádkoznak, énekelnek, régi történeteket*

³¹ Lakatos: *Évszázados roma temetkezési szokások a halotti rendelkezések útvesztőiben.* 5.

mesélnek a meghóról, csak a jót mondják el ilyenkor (2RM96KF). A virrasztás egy régi szép szokás, esszegyül a rokonság, közös emlékeket idézünk fel, a halott kedvenc énekeit énekljük, kedvenc italát illogatjuk. A virrasztókat a család kínálja meg itallal, és szokás szerint italokat hoznak a virrasztásra érkezők es. Az ital első kortya a halotté, egy fél pohárnyit a földre szoktuk önteni a halott emlékére. (1RM63KF) Azt gondoltam, hogy bárki, aki roma nemzetiségű, részt vehet a virrasztáson, de vannak tiltások. Szokás a cigányoknál, hogy akire haragudott a meghalt, az nem mehet oda, mert ha odamenyen, kezdődik a balhé. Ha a család haraguszik arra a bizonyos személyre, az nem mehet oda, mert akkor baj lesz. De jönnek virrasztani sokan itthonról, idegenből, sokan összegyüliünk, ezzel tiszteljük meg a megholtat s a családját. (1RK85KF) A virrasztáson részt vevők száma kifejezi a közösségben elfoglalt helyét, státusát az elhunytak. Kiüresítjük a lakást, kihordunk mindent, padot rakunk be, a nyújtópadot. Körbe székeket teszünk, hogy minél több ember elférjen a halott mellett. Jönnek ilyenkor a rokonok Háromszékről, Csíkból, sokan gyüliünk essze ilyenkor, hogy elbücsüzzünk a halottunktól. Minél rendesebb ember vót a meghót, annál nagyobb a tömeg ilyenkor. Aki idejön, az tiszteli a halottunkat, ellenségeknek itt nincs helye (1RM67KF). Nemcsak az ellenségeket tartják távol a virrasztás idején a halottjuktól a feltízi romák, hanem a többségi lakosság tagjait is. Az egyik adatközlőm ezt így fogalmazta meg: A virrasztáson olyan dolgokat is megbeszélünk, amelyikek csak reánk, cigányokra tartoznak, idegeneknek nincs amit itt keressenek. (2RM77KF)

A halottal kapcsolatos emlékeket más székelyföldi településeken is felidézik a székely lakosság virrasztásain. „A katolikus virrasztóban mindig sort kerítenek a halottas, halotti olvasó elmondására. Az éneklések szünetében a halotról, annak tetteiről, jelleméről, a hozzá fűződő élményeiről emlékeznek meg. A virrasztóban nem illő már oly erővel megsiratni a halottat a háziaknak, mint a halottnézéskor, de az elhunythoz közel állók fel-feltörő sírása kihallatszik a többiek énekéből. A szokás egyes változataiban – például a székelyföldi Kápolnásfaluban – az idős férfiak vezetik a halott körüli éneklést. Ők az énekösök, s itt a virrasztó neve: éneklő.”³²

A kolónia szomszédságában, csak Páperszága falurészen tartanak keresztútját a temetés előestéjén egész Nagykaszonban.³³ A magyaroknál a

³² Kunt: *Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok.* 6.

³³ Az 1669. április 30-án kelt széki jegyzőkönyvben találkozunk legelőször a Nagykaszon megnevezéssel, mely akkor Kászonfelsőfalu és Kászonimpér közös megnevezése volt. Kászonfelsőfalu szétszakadása két falura, Kászonaltíz és Kászonfeltízre hivatalosan 1750-ben következett be, a gyakorlati szétválás az akkori birtokviszonyok miatt még elhúzódott.

háznál történt régen, most már egy jó ideje csak Párorszáágában van imádkozás. Csak a rokonság és a szomszédság gyűl össze, keresztutat mondanak és rózsafüzért is. Van imádkoztató asszony. A cigányoknál nem tudom igazából, hogy van. Összegyűlnek a halottas háznál virrasztani, nagy ivászat van, de hogy ezenkívül mi történik, azt nem tudom. (...) Nem, oda más nem mehet, csak ők. (2MA79KF)

Záró gondolatok

A gyűjtött adatok rendszerezése és feldolgozása közben többször megfogalmazódott bennem a kérdés: milyen tényezők tartották meg a vizsgált emberi közösségben a halottkultusz szokáscselekedeteit, hiedelmeit a mai napig?

a) A hagyományt tekintettem elsődleges tényezőnek. A hagyomány alakulását a (változó) közvélemény határozza meg, mert ez dönt egy-egy szokás megőrzéséről vagy feladásáról. Ezt rendszerint a társadalmi változások, a világi és egyházi törvények befolyásolják. Maga a hagyomány egyedül nem lett volna elég ahhoz, hogy akár a középkorig visszavezethető elemek is megmaradjanak az általam vizsgált cigányság halottkultuszában. A hagyományok csak akkor válnak értékké, ha minden nemzedék elsajátítja és gyakorolja őket. Ezt a folyamatot számos külső társadalmi jelenség akadályozza, miként a modernizáció, a közöny, a globalizáció. Emberi mivoltunkból adódó állandó alkalmazkodási képességeink a hagyományok feladására köteleznének, és így működik ez a roma társadalomban is, melynek tagjai még a többségi társadalom értéknormáinak is meg kell hogy feleljenek. „Rendkívül fontos a temetési szokásoknak az a szerepe, hogy mozgósítja a közösséget a hagyományos munkamegosztás szerinti feladatok elvégzésére. A temetés kitűnő alkalom arra, hogy egyének és családok, nagyobb rokoni csoportok bizonyítsák a tágabb közösség előtt azt, hogy elsajátították a közösség normáit, azt, hogy aktualizálni tudják az egyedi esetre az általános hagyományokat, és leginkább azt, hogy összetartanak, családként, rokonságként, nemzetségként tudnak viselkedni. Természetesen ez néha csak látszat, de az ilyen kivételes alkalmakkor ezt várja el a közösség tőlük. A hagyományos paraszti közösségekben ugyanis nem az egyén, hanem a család számított alapegységnek. A halott életének a faluközösség általi méltatása a családra is kihat, ugyanakkor az, ahogyan a család a temetést megszervezi, lebonyolítja, ahogyan ez elhunyt emlékéét ápolja, visszahat a halottra is, olykor képes megszépíteni annak emlékét.”³⁴

³⁴ Dimény: *Temetkezési szokások Magyarországon*. 52.

Adatközlőim narratívái szerint a halottkultusz gyakorlása természetes kötelesség, amelyet az ősöktől örökölték, és tovább kell adni. *A virrasztás egy hagyomány. Már mikor már akkorára nőttünk, tudtuk eztet, örököltük ezt, s örököljük tovább.* (1RM82KF) *Egyszer a cigányoknál ez hagyomány, népszokás, ez így es fog maradni szerintem, hogy hiába megvan a halottasház, ez szép dolog, nagyon szép dolog, otthon szoktak virrasztani, a virrasztást otthon tartják meg.* (1RM85KF) A hagyományok tiszteletben tartása, ezek gyakorlása a közösség minden tagja számára kötelező, a közösségi tudat őrzi és adja tovább ezeket. A 2017. esztendő vége és a 2021. esztendő eleje között több mint három éven át egyetlen halálesetet sem jegyeztek a kászonfeltízi roma közösségben. A közösség mégsem állt tétlenül az új halott mellett, mindenki tudta a dolgát. A közösség nem írásban rögzíti a teendőket – a szóbeli hagyományozás továbbra is hiteles értékközvetítő eszköz. Az egyik beszélgetésünk alkalmával legidősebb adatközlőm elmondta, hogy a virrasztás imádságait, rendjét Szőke József feleségétől tanulta meg. „Hát minden csütörtök nap volt Szőke Jóska báéknál, Mancika néniéknél volt esszehívott imádkozás, én es ott bédolgoztam nekik, s örökké béhívtak, s tanítottak. Én, amiket ott megtanoltam, imádkoztam s imádkozom a halottjaink mellett. Az Isten segítse meg, s adjon neked egészséget.” A jókívánság úgy hangzott el adatközlőm ajkáról, mintha az említettek ma is élnének, pedig már rég meghaltak. Hasonlót több esetben tapasztaltam a cigányokkal való beszélgetések során: egy tisztelt elhunytól mindig úgy beszélnek, mintha élne, a legjobbakat kívánják neki. A fenti példa bizonyítja, hogy a közösség nem zárta ki a hagyományai közül az akkulturációs elemeket sem, amit hasznosnak ítélt meg a közösség, elsajátította, elfogadta és gyakorolva azokat adja tovább. A hagyományok megéléséből fakad a múlt, az elődök iránti tisztelet, amelyet a roma generációk szoros egymás mellett élése alakított ki.

b) Adatközlőim elbeszéléseiben következetesen megjelenik az ősök iránti tisztelet. Egy imás felfogású, más vallási meggyőződéssel rendelkező közösségbe szakadt emberi csoport megmaradásának alapvető követelménye az őseik iránti tisztelet. A kászonfeltízi romák identitásának vizsgálata során, több alkalommal is azt a benyomást keltették bennem a beszélgetések, hogy egy-egy adatközlő tudatosan igyekszik elhatárolódni roma identitásától. A nemzeti identitás vállalása nagyon bonyolult és összetett, főleg, ha figyelembe vesszük, hogy a kászonfeltízi romák kisebbségi sorsban élnek ma Romániában egy, a térségben többségi kisebbség mellett. „Az etnikus folyamat egy társadalmi folyamat része. Egyaránt fontos egy etnikum leírásánál mind a belső vállalás, mind pedig a társadalom által az

adott embercsoportra kijelölt és kényszerített magatartás, társadalmi viselkedés. A többségi társadalom által kijelölt normák ugyanis hatnak, vagyis még az előírtan negatív viselkedésformák is befolyással lehetnek a társadalmi csoportokra. Az etnikum definíciója nem időtlen, nem társadalmi szituációtól független. A társadalmi kapcsolatrendszerektől függően konkrét folyamatai és jelentései vannak egy-egy etnikumhoz való tartozásnak, amit nem kizárólagosan az önbemondás, az önként vállalt határoz meg. Egy-egy etnikum leírásának időben és térben különböző jellemzői lehetnek, tehát nem általában vett és időtlen kulturális normák és szociológiai tények írják le a társadalmi alakzatot. A visszaható folyamat azt jelenti, hogy a kijelölt értékek és normák a valódi csoport-hovatartozás vállalásával járhatnak.”³⁵ Több szabad beszélgetés után az volt az érzésem, hogy bizonyos élethelyzetekben adatközlőimnek teher a roma identitás, és próbálnak megszabadulni tőle, például házasságkötéskor, ha a mennyasszony családneve *székelyesebbnek* hangzott, ezt választották az új családnévnek, a tehetősebb családok pedig felvásárolták a telep közelében lévő üresen maradt székely házakat, és a faluba is próbáltak beköltözni. Ezek a törekvések számukra nem jelentik azonban az ősi kultúrából való menekülést, mindannyian vallják, hogy *mi cigányok vagyunk, ezt örököltük az őseinktől, erre tanítjuk gyermekeiket. Minket arra tanítottak a nagyobbak, hogy ne szégyelljük őseinket, s ez így lesz tovább is.* (IRM82KF) Az ősök iránti tisztelet feltételezi az általuk megőrzett kulturális örökség vállalását, gyakorlását és továbbadását. A sajátos kultúra alapján mond ítéletet a többségi lakosság a telep lakosságának etnikai hovatartozásáról, még akkor is, ha a közösség a népszámlálás alkalmával a beszélt nyelvekre hivatkozva magyarnak vallotta magát.

c) Belső indíttatás

A halottak tisztelete, az ehhez kapcsolódó szokáscselekedetek gyakorlását belső motiváció élteti a kásonfeltízi roma közösségben. Ez a belső motiváció biztosítja a hagyományok élő továbbadását. *Nekünk már több volt, aki haldoklott, például Bözsikének az apósa is, végig mellette voltunk. Jóska bácsi mellett is végig ott voltunk. Emmával es sokat voltunk, aztán elvitték, s az otthonban meg is halt. Mi már tudjuk, hogy ha valaki annyira szenved, mint ők, meg kell haljon. Tény és való, ez benne van nekünk es, hogy nemcsak a magyarok imádkoznak, mert mi is imádkozunk cigányokul, imádkozunk éjszaka mellette, s ha valaki olyan súlyos beteg, mi nem*

³⁵ Szuhay – Kőszegi: *A magyarországi cigányok kultúrája: etnikus kultúra vagy a szegénység kultúrája*. 16.

alszunk, éjjel-nappal mellette vagyunk, a súlyos beteget nem hagyjuk magára. Nem kell senki, hogy megmondja, mit kell csinálni ilyenkor; ezt mi legbelülről érezzük, ott legbelül a lelkünkben indul el a szenvedő sajnálata, együtt érezünk a haldoklóval. (2RM78KF) A virrasztás alatt a halott mellett énekelnek, a magyarok azt mondják, hogy mulatunk, de nem mulatás ez, keservünkben énekeljük a meghalt kedvenc énekeit, aztán éjjelkor imádkozunk, utána elmondjuk az emlékeinket a halotról. Ilyenkor azt érezzük, hogy bármelyikünk meg tudna halni a halottunkkal, annyira sajnáljuk őt. Valahol a lelkünk mélyén érezzük, hogy nekünk ott mellette mindent meg kell, hogy tegyünk érte, ezt diktálja a lelkiismeretünk. (2RM76KF) Az első adatközlőm szerint onnan *legbelülről* érzi a közösség minden tagja, hogy mit tehet az elhunytért, a második adatközlőm szerint a *lelkiismeret* sugallja a halott melletti teendőket. A narratívák alapján elmondhatom, hogy a halottkultusz szokásrendjét a kászonfeltízi romáknál a közösség tagjainak belső érzelemlélekvilága tartja meg és adja tovább. A belső indíttatás mozgatórugója az egyén hiedelemlélekvilága. „Az elmúlás és temetés rítusának mint átmeneti szokásnak legbonyolultabb, legnehezebben megközelíthető és megszerezhető területe a hiedelemlélekvilág. Egyrészt, mert a hiedelemlélekvilág kevésbé látott, tehát elsősorban elvont szellemi-lelki jelenség, másrészt, mert mégis szorosan beletartozik a rítusok tartalmába.”³⁶ A közösség valamennyi tagja más-más szellemi adottságokkal és lelki értékekkel viszonyul a halálhoz, a halotthoz, az egyéni érzelmi kötődések befolyásolják a halál megélését és a rítusokhoz való viszonyulást. Egy zárt közösségben, például a kászonfeltízi roma közösségben is a belső indíttatás alapján viszonyul minden egyén a közösség egy-egy elhunytjához, az egyéni viszonyulások, rítusok és szokáscelekedetek összességéből áll össze a halottkultusz. A halálhoz kapcsolódó szokások akkor fognak megváltozni, amikor a telep közvéleménye más viszonyulási normákat fogad majd el a halálhoz, elhunytához kapcsolódó viselkedésről. Tapasztalatom szerint a vizsgált közösségben a közvélemény változása egy nagyon lassú folyamat, ez a közösség zárt jellegéből és viszonylagos földrajzi elszigeteltségéből adódik.

A halotti rítusok értelmezésében a szemiotikai nézőpont is hasznos lehet, ahogyan azt az alábbi szakirodalmi idézet is mutatja: „A halotti szokásokban egymásba szövődnek egyrészt bizonyos hiedelmek és rituális cselekvések, amelyek a halál utáni élettel kapcsolatosak, valamint más, kimondottan gyakorlati tevékenységek, amelyek a holttest kultuszához kötődnek. Ha szemiotikai szempontból nézzük a halotti szokások anyagát, vannak jelek,

³⁶ Balázs: *Menj ki én lelkem a testből. Elmúlás és temetés Csíkszentdomokoson.* 214.

amelyek a halotti ünnepeket az emberi élet egyéb ünnepeitől különítik el félreérthetetlenül, vannak olyanok, melyek a szokás gyakorlásában részt vevők tevékenységét hangolják össze, mások az élők és a túlvilág között teremtenek fiktív kommunikatív viszonyt.³⁷ A vizsgált közösség hiedelemvilágában a túlvilági élet az e világhoz hasonlóan folytatódik – ez a kép alakítja a halott túlvilági „ellátásának” módját. A halál okozta akadály elhárítását több esetben az elhunytakkal való kommunikáció segítségével próbálták legyőzni adatközlőim. A halottak napja kiemelkedik számukra az ünnepek közül, ekkor keresik fel a temetőben nyugvó halottjaikat, és az elődöktől tanult cselekvések gyakorlásával végzik el a halott itatását, cigarettáztatását. A halállal, temetéssel, gyásszal kapcsolatos hagyomány- és szokásrendszer a kászoni társadalomban az elmúlt fél évszázadban gyökeresen megváltozott, kivételt csak a kászonzeltízi cigányság képez. A jelenséget a magyar nyelvterületről mások is megerősítették. „Miközben a tradicionális magyar paraszti gyász kultúra hagyományrendszere az elmúlt évtizedekben fokozatosan elsorvadt, a hazai cigányság sokszínű, generációról generációra hagyományozott szokásokkal őrzi az elhunytak emlékét.”³⁸ Noha Kászonzeltízi vidék, és még mindig egy sajátos színfolt a magyarság néprajzi térképén, a szokások gyors átalakulása, részbeni megszűnése tapasztalható e térségben is a mélyreható gazdasági és társadalmi átalakulásának köszönhetően. Kutatásaim során azt állapítottam meg, hogy a folyamat a székelységnél gyorsabb, a cigányságnál lassúbb, a cigányság jobban ragaszkodik a halálhoz kapcsolódó ősi szokásaihoz, mint a székelység. Az egyház ellenzi az irracionális, babonás halotti szokásokat, nem járul hozzá az olyan, évszázadokon át megőrzött szokások gyakorlásához, mint a halott melletti virrasztás, a temetési szertartás közben felolvasott búcsúztató. A kászonzeltízi cigányok azért képesek szokásaik megőrzésére, gyakorlására, mert a közösség megőrkölt hitvilága megköveteli ezt, az ősi hit gyakorlásának parancsolatai erősebbek a jelenlegi egyházi és világi törvények betartásának kényszerénél.

Kutatásaim során arra a következtetésre jutottam, hogy az emberi élet egyik legfontosabb sorsfordító eseményét, a halált sajátosan éli meg a mai cigány közösség Kászonzeltízen. A halálhoz kapcsolódó szokások gyors átalakulása tapasztalható e térségben is, a folyamat a székelységnél gyorsabb, a cigányságnál lassúbb lefolyású. A kászonzeltízi cigányság halottkultuszát

³⁷ Kovács: *Ha a lelkek... Lélekhiedelmek Salánkon*. 35–36.

³⁸ Vincze – Pilling: *A cigányság jelenkori halotti és gyász szokásai: egy mélyinterjú kutatás tapasztalatai*. 19.

a helyi természeti-földrajzi környezet, az etnikai eredetből származó szokások és a viszonylagos földrajzi és társadalmi elszigeteltség alakították egyedivé. Ilyen szempontból ez felbecsülhetetlen érték antropológiai és néprajzi szempontokból is.

Szakirodalom

- ALBERT Ernő: *Sokszép cigánylány. Háromszéki cigányoktól gyűjtött népdalok és balladák*. Kovászna megyei Népi Alkotások Háza, Sepsiszentgyörgy, 1998.
- BALÁZS Lajos: *Menj ki én lelkem a testből. Elmúlás és temetkezés Csíkszentdomokoson*. Pallas-Akadémia, Csíkszereda, 2015.
- BERTA Péter (szerk.): *Halál és kultúra. Tanulmányok a társadalomtudományok köréből I. kötet*. Janus–Osiris Kiadó, Budapest, 2011.
- BORSOS Balázs – MAGYAR Zoltán: *A magyar népi kultúra régiói*. I–II. kötet. M-érték Kiadó Kft., Budapest, 2011.
- BIRÓ A. Zoltán – OLÁH Sándor: Roma népszerűség a székelyföldi településeken In: *Helykeresők? Roma lakosság a Székelyföldön*. Szerk. Bodó Julianna. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2002, 11–47.
- DEÁK Ferenc: Cigánytemetés. *Korunk* III. 9., 1999, 107–111.
- DEMÉNY Lajos (szerk.): *Székely Oklevéltár IV*. Erdélyi Múzeum-Egyesület Kiadása, Kolozsvár, 1997.
- DIMÉNY Erika: *Temetkezési szokások Magyarországon*. 2007. Online: <http://www.muvelodes.ro/pdfs/2007-06.pdf>. 47-52 (Utolsó hozzáférés: 2025. 03. 14.)
- FODOR-SZLOVENCÁS Katalin: *A gyermekek halálképének fejlődése*. 2000. https://kharon.hu/docu/2000-osz_fodor-szlovenscak-gyermekek.pdf (Utolsó hozzáférés: 2024. 05. 20.)
- GENNEP, Arnold van: *Átmeneti rítusok*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2007.
- HEIDEGGER, Martin: *Rejtektutak*. Osiris, Budapest, 2006.
- HESZ Ágnes: *Élők, holtak és adósságok. A halottak szerepe egy erdélyi falu társadalmában*. PTE Néprajz Kulturális Antropológia Tanszék, L'Harmattan Kiadó – Könyvpont Kiadó, Budapest, 2012.
- HOPPÁL Mihály – NOVÁK László: *Halottkultusz*. (Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 10.). MTA Néprajzi Kutatócsoport, Budapest.
- KALLA Éva: *A halotti virrasztás a romák hagyományörzése*. 2023. <https://jozsefvárosujsg.hu/sirunk-is-nevetunk-is-es-ezzel-ugy-erezzuk-hogy-kozottunk-van/> (Utolsó hozzáférés: 2024. 05. 20.)
- KÁRPÁTHY Ágnes: *A gyász szociológiája*. 2002. <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/pszicho/no91/no91.htm> (Utolsó hozzáférés: 2024. 03. 01.)

- KESZEG Vilmos: A halál sztereotípiái a gyászjelentőkben: az örök nyugalom, az örök fény és az örök emlékezet biztosítása. In: Uő: *Belépni az emlékezetbe. Emlékezési alakzatok és gyakorlatok*. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 2022, 116–130.
- K. KOVÁCS László: *A kolozsvári hóstátiak temetkezése*. Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet R.-T., Kolozsvár, 1944.
- KOVÁCS Katalin: *Ha a lelkek... Lélekhiedelmek Salánkon*. Intermix Kiadó, Ungvár – Budapest, 2002.
- KUNT Ernő: *Hiedelemrendszer és társadalmi parancs (A magyar népi halotti szokások társadalmi vonatkozásai)*. Visegrád, 1975.
- KUNT Ernő: A halál antropológiájához. In: *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve* 3. Szerk. Zakariás Erzsébet. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 1995, 83–91.
- KUNT Ernő: *Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok*. 2003. https://www.uni-miskolc.hu/~btkvat/doc/pub/konyvek/kunt_erno_valogatott_tanulmanyok.pdf (Utolsó hozzáférés: 2024. 03. 21.)
- LAKATOS Elza: *Évszázados roma temetkezési szokások a halotti rendelkezések útvesszőiben*. 2017. https://szonyegalol.blog.hu/2017/10/31/evszazados_roma_temetkezesi_szokasok_a_halotti_rendeletek_utvesztoiben (Letöltve: 2024. 03. 01.)
- PÁVAI István: Kodály Zoltán és a magyar tánc. *Magyar Zene* 56. évf. 2. sz. (2018. május) Online: http://mzst.hu/pdfs/mz%202018_2_161_Pavai.pdf (Utolsó megtekintés: 2020. 03. 01.)
- POZSONY Ferenc: Az erdélyi cigánykutatások eredményei. In: *Cigány néprajzi kutatások Közép- és Kelet-Európában*. (Cigány Néprajzi Tanulmányok, 10.) Szerk. Bódi Zsuzsanna Magyar Néprajzi Társaság. Budapest, 2001, 12–32. (Elektronikus változat: https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/romak/cigany_neprajzi_tanulmanyok_2001/index.htm (Utolsó hozzáférés: 2023. 02. 19.)
- POZSONY Ferenc: *Erdélyi népszokások*. Egyetemi jegyzet. Kriza János Néprajzi Társaság–BBTE, Kolozsvár, 2006.
- ROSTÁS-FARKAS György – KARSAI Ervin: *A cigányok hiedelemvilága*. Cigány Tudományos és Művészeti Társaság, Budapest, 1983. <https://roma-es-nemzetisegi-hagyomanyok.webnode.hu/babonak-hiedelemvilag/> (Letöltve: 2024. 03. 01.)
- SZAPU Magda: *Halotti szokások és hiedelmek a kaposzentjakabi oláh cigányoknál*. MTA Néprajzi Kutatócsoport, Budapest, 1984.
- SZUHAY Péter – KÖSZEGI Edit: „Megadjuk a tiszteletet”. *A kétgyházi romák etnikus különállásáról egy temetés kapcsán*. 1999. Online: <http://beszelo.c3.hu/>

cikkek/%E2%80%9Emegadjuk-a-tiszteletet%E2%80%9D (Utolsó hozzáférés 2025. 05. 09.)

VINCZE Zoltán – PILLING János: A cigánység jelenkori halotti és gyászszokásai: egy mélyinterjú kutatás tapasztalatai. *Kharón –Thanatológiai Szemle*, XIX. (1–2), 2015, 1–24. https://epa.oszk.hu/02000/02002/00052/pdf/EPA02002_kharon_2015_1_2_001-024.pdf, (Utolsó hozzáférés: 2021. 02. 21.)

VIRT István: *Elszakasztottad a testemtől én lelkemet. A moldvai és Baranya megyei csángók halottas szokásai és hiedelmei.* (Kriza Könyvek 8.) Kolozsvár, 2001.

Mellékletek

A virrasztás imái:

Mi Atyánk, ki vagy a mennyekben,
szenteltessék meg a Te neved,
jöjjön el a Te országod,
legyen meg a Te akaratod,
amint a mennyben, úgy itt a földön es.
Mindennapi kenyerünket
add meg nekünk ma,
és bocsátsd meg a vétkeinket,
miképpen mi is megbocsátunk
az ellenünk vétkezőknek,
ne vígy minket kísértésbe,
szabadíts meg, Uram, a gonosztól,
Ámen.

Üdvözlégy, Mária, kegyelemmel teljes,
az Úr van teveled, áldott vagy te az asszonyok között,
és áldott a te méhednek gyümölcse, Jézus.
Asszonyunk, Szűz Mária, Istennek szent Anyja,
imádkozzál érettünk, bűnösökért, most és halálunk óráján. Ámen.
Imádkozzál érettünk, Istennek szent Anyja,
hogy méltók lehessünk a Krisztus ígéreteire.
Kérünk téged, Úristen, önts lelkünkbe
szent kegyelmedet, hogy akik az angyali üzenet által
Jézus Krisztusnak, mi egy fiának megtestesülését megismertük,
az ő kinszenvedése, keresztje által a kifeszítése dicsőségébe vitessünk

Krisztus, a mi Urunk által. Ámen.

Imádkozunk hallottjainkért s minden meghalt hívő lelkiért
Isten szent irgalmából békeességben nyugodjanak,
és az örök világosság fényeskedjék nekik.
Nyugodjanak békeességgel, az Úr Jézus szent nevével.
Én lefekszem, én elringom
Minden testi koporsómba.
Az őrző angyalok körülöttem,
Gonosz tőlem távol járjon,
Mert én megvagyok kereszténykedve.
Hiszek Szentlélekben, egy szent anya szent házában
És az összes angyalokban, hiszem az örök életet. Ámen.
Hiszek egy Istenben, mindenható Atyában,
mennynek, földnek Teremtő,
Jézus mi Urunknak egy Fiából,
Ki fogontatott Szentlélektől, szent fiától
Pancius Pilátus, meghala s eltemették,
Alászáll a poklokra, harmadnapján halottjaiból feltámadt,
Felmene a mennybe, ül az Atyának jobbjára felől,
Onnan léssen eljövendő ítélni eleveneket s holtakat.
Hiszek Szentlélekbe, egy katolikus szent anya szent házába,
Hiszem az örök életet. Ámen. (2RM40KF)

Énekek virrasztáskor Kászonfeltizen, a roma közösségben:

Új sír van a temetőben³⁹

Új sír van a temetőben, rajta virág koszorú,
mellette egy barna kislány, kinek szíve szomorú.

Ne sírj, ne sírj te barna lány, ne hullasd a könnyedet,
hisz jól tudod, hogy a sírból visszatérni nem lehet.

Sírok, sírok, addig sírok, míg a könnyem elapad,
amíg az én fájo szívem, bánatában megszakad.
Kitették a holttestet az udvarra...

³⁹ Az énekek szövegét elmondta 2RM40KF.

Kitették a holttestet az udvarra,
Jaj, de nincsen senki, aki sirassa,
Most tűnik ki, ki az igazi árva,
Nem borul senki a koporsójára.

Nincs több árva, csak egyedül én vagyok,
Mert sír fedi azt, kit szívemben tartok,
Halvány arcom mutatja nagy bánatom,
E földön nincs már nekem boldogságom.

Ha meghalok, széles úton vigyetek⁴⁰

Ha meghalok, széles úton vigyetek,
A babám kapujába letegyetek.
Nyissátok fel gyászkoporsóm fedelit,
Hogy a babám hullassa rám könnyeit.
Ha meghalok, nem kell nekem szerető,
Szeretőm lesz az a gyászos temető.

András Ignác

Ignác András (Iacobeni, 1960) a obținut titlul de doctor la Școala Doctorală Studii de Hungarologie din cadrul Universității Babeș-Bolyai. Studiile anterioare le-a urmat la Odorheiu Secuiesc și Brașov, obținând un certificat de învățător, o licență în psihologie și apoi un masterat (MSc). Tema sa de cercetare o constituie obiceiurile legate de moarte și cultul morților în rândul romilor din Plăieșii de Sus.

Ignác András (Iacobeni, 1960) earned his PhD degree at the Doctoral School of Hungarology Studies at Babeș–Bolyai University. He completed his earlier studies in Odorheiu Secuiesc and Brașov, obtaining a teaching certificate, a degree in psychology, and later an MSc degree. His research topic is death-related customs and mortuary cult of the Roma community in Plăieșii de Sus.

⁴⁰ Népdalforrás: Háromszéki magyar népköltészet – (Kézdimárkosfalva. – 1937. Demes József) – <http://adatbank.transindex.ro/cedula.php?kod=1587>

Elementele obiceiului de veghe la romii din Plăieșii de Sus

În lucrarea mea doresc să prezint tradițiile mortuare ale țiganilor din Plăieșii de Sus. În partea nordică a acestei localități din județul Harghita se află o colonie de romi bine izolată de restul populației. Locuitorii coloniei se autodefinesc ca țigani și sunt vorbitori de limbă maghiară. Concepția romilor despre viața de după moarte este una foarte complexă: în aceasta se regăsesc elemente păstrate din cultura greacă antică, precum și elemente din timpul migrației maghiare. Acestea, intrând în contact cu dogmele creștine de-a lungul secolelor, au format o cultură mortuară unică, transmisă de generație în generație.

Elements of the Vigil Tradition among the Roma of Kászonfeltíz

In my paper, I describe the funerary cult and its customs of the Roma ethnic group living in Kászonfeltíz, Szeklerland. They live in a well-isolated settlement inside Kászonfeltíz. They identify themselves as Roma people, but their mother tongue is Hungarian. The Roma people of Kászonfeltíz have a very complex image of the afterlife, it combines elements of ancient Greek beliefs, the afterlife-image from the time of the Hungarian conquest and Christian teachings. The Roma image of the afterlife has developed over centuries, it has been preserved and passed on from generation to generation.

Pál Emese

„A huszárlány mint közlegény”. Női hagyományörző huszárok Hargita megyében

Bevezetés

Korszakonként változhat, hogy hogyan tekintenek egy adott társadalom tagjai a nőkre és a férfiakra. A különböző közösségi, kulturális és gazdasági változások nagy hatással lehetnek a férfi és női szerepekre. Már az 1990-es évek végén népszerűvé vált a társadalmi nem (gender) tanulmányozása, amely azóta is felkapott és aktuális kutatási téma.

A doktori képzés során egy sajátos történelmi újrarájátszási jelenségre, a napjainkban is aktív hagyományörző huszárok társadalmi és kulturális megjelenésére, tevékenységére fókuszálok. Annak érdekében, hogy reális képet kapjak a jelenkori hagyományörző huszárságról, fontosnak véltem annak történelmi áttekintését. Tisztában voltam azzal, hogy ez a magyar eredetű katonai csapatnem, amely Európa-szerte magyar mintára vált elterjedté,¹ főként a társadalom maskulin tagjait mozgósította, de azért folyamatosan kerestem a női neveket és alakokat a huszárokkal kapcsolatos történelmi leírásokban és a folklóralkotásokban.

A történelmi huszárcsapatok felépítéséről és összetételéről számos átfogó munka született, ám ezekben nem jelennek meg feminin huszár szereplők.² Hamar rájöttem, hogy hiába keresek női neveket a csapatok tagjai közt, hiszen nem minden történelmi korban, periódusban volt megengedett az, hogy egy katonai csapatnemnek harcos nőalakja is legyen. Ám ez korántsem jelenti azt, hogy nem voltak huszár nők...

Témamegjelölés

A Hargita megyei hagyományörző huszáregyesületek kutatása során több alakulatnál is tapasztaltam azt, hogy elenyésző számban ugyan, de

¹ Réfi: *A huszár. Nyeregbe teremtve. Világörökséggé vált hungarikum.* 5–8.

² Lásd: Réfi: 2014, Kedves: 1992, Süli: 2019.

huszárlányok³ és női hagyományörző huszárok is tevékenykednek. Fokozatosan kezdtem érdeklődni az iránt, hogy:

1. Egy hagyományörző egyesületen belül mi jellemző a nemek viszonyára Hargita megyében?
2. Milyen célok és motivációk mentén kapcsolódtak be a nők ebbe a korábban férfiasnak számító tevékenységi körbe?
3. A nőknek milyen feladataik, vállalásaik és szerepköreik vannak a hagyományörző csoportokban?
4. Milyen szerepe van a hagyományörzésnek a huszár nők életében, a hétköznapok során?
5. Milyen mértékben egyeztethető össze ez a szerepkör mint szabadidős tevékenységi forma a munkahelyi kötelezettségeikkel és a magánéletükkel?
6. Érték-e a női hagyományörző huszárokat megkülönböztetések, kritikák?
7. Van-e párhuzam a történelem során kiemelkedő, lóháton katonai szolgálatot teljesítő nők és napjaink huszárlányai között?
8. Vajon miért „harcol” napjainkban egy női hagyományörző huszár?
9. Kik azok a nők, akik férfiasnak tartott szerepkörökbe csatlakoznak be, és milyen attitűdökkel rendelkeznek?

A női szerepek változását Gergely Orsolya szociológus is tanulmányozta, aki szintén a székelyföldi régióban végzett terepmunkát. A székely társadalmat tradicionális társadalomnak tekinti, amelyben a nemi szerepek évszázadokon keresztül egy bizonyos normarendszer szerint alakultak. Ám a modernizáció, a szocializmus és a posztiszocializmus következtében ezek a hagyományos nemi szerepek kibővültek. Így a tradicionális nemi funkciók kötöttsége mellett egy új társadalmi gyakorlat is megjelent, amely során a nők bevonódtak a munka, a vállalkozás világába és a hagyományosan férfiasnak gondolt terepekbe is. Ezen a téren főként a rendszerváltást követő években adódtak a nők számára új lehetőségek.⁴

³ A *huszárlány* (vagy népiesen *huszárleány*) fogalom két kontextusban használatos Hargita megyében: 1. Jelöli azt a női személyt, aki a huszáregyesület tényleges tagja, rendelkezik saját huszárvisellett, és lóháton megjelenve vesz részt az emléktünnepségeken, lovas rendezvényeken, szokásalkalmakon. 2. Használják a fogalmat arra a nőnemű egyénre is, aki a huszáregyesület háttérmunkáját segíti, vagy a férjét/párját elkíséri a huszárrendezvényekre, de nem ül lóháton, és nem rendelkezik saját huszárvisellett. A dolgozat során minden esetben az első jelentéskör kapcsán használom a fogalmat.

⁴ Gergely: *Vállalkozás női módra – A székelyföldi női vállalkozók profiljának és motivációinak vizsgálata*.

Sajátos helyzet

A romániai nők posztkommunista társadalmi státusza jelentősen eltér a nyugati mintáktól. A kommunizmus évei során létrejött egy sajátos nemi hierarchia, amely kedvezőtlen volt a nők számára. 1989 után a romániai nők új lehetőséget kaptak a személyes autonómiájuk megélésére. Hozzáférhettek olyan információkhoz, amelyekről addig nem volt tudomásuk, s ennek következtében nőegyletek, nőszövetségek, női civil szervezetek alakultak meg. 2000 után és különösen 2007-től, Románia Európai Unióhoz való csatlakozását követően, a romániai feminizmus új szakaszba lépett, és egyre jelentősebb képviselőt kapott. Az EU a nemek közötti esélyegyenlőséget érvényre juttató politikai irányzatot vezetett be, amely bár nem tökéletes, de tartalmaz feminista perspektívákat. Ebben az összefüggésben az új romániai feminista szervezetek egyre inkább kapcsolódnak – elsősorban a közösségi média csatornáin keresztül – az európai, illetve globális feminista mozgalmakhoz. Így a különböző területeken élő nőknek lehetőségük van részt venni a globális szolidaritásban, és akár a nemek közötti globális igazságosság előmozdításához is hozzájárulhatnak.⁵

A háborús történetírás rendszerint mellőzi a nőket, a hozzájuk kapcsolódó történeteket, valamint az általuk betöltött szerepköröket. A csaták idején és azok következményeként a nők elsődleges feladatává vált a férfiakról való gondoskodás, illetve a férfi munkaerő pótlása. Ideiglenesen próbálták elvégezni a hagyományos férfimunkákat, igyekeztek pótolni az otthonról kiesett férfi munkaerőt, illetve a háborús környezetben tevékenykedő lányok, asszonyok, szakácsnők, varrónők és egészségügyi ápolónők voltak. Elvárták tőlük, hogy az anyai feladataiknak is eleget tegyenek, és minél több fiúgyermeket, leendő katonát szüljenek. Ezzel párhuzamosan pedig a nők voltak azok, akik elesett fiaikat és férjeiket gyászolták. Háborús időszakban rengeteg nő vált nemi erőszak áldozatává.⁶

A rendi társadalomban ismert szokás volt fiúgyermek hiányában a nemes lányok *fiúsítása* vagy fiúk örökbefogadása. A székelyek esetében domináns szempont a rang is, és engedélyezett volt a *leányfiúsítás* vagy *fiúleányság* gyakorlata. Ennek következtében gyakran előfordult az is, hogy a leány beöltözött fiúnak, férfinak.⁷

⁵ Miroiu: *On Women, Feminism, and Democracy*. 87–100.

⁶ Pető: *A nők szerepe a háborúkban, a hátszáron túl*. 11–17.

⁷ Tóth: *Távlati kép a történelmi parasztságról*. 91–92.

A hiedelemszövegekből, a szokásokból, a konkrét és kommunikatív cselekedetekből és bizonyos kódokból (pl. viselet, tánc) kiolvasható, hogy hogyan vélekedtek az elődeink a testről. Általános nézet volt a paraszti kultúrában, hogy a munkabíráásra alkalmasnak tűnő férfi és női testalkatot nagyra értékelték. A kiegyezés óta az alkalmasság közösségi mércéje a társadalom maskulin tagjai esetében a katonaviseltség volt, amely a férfiak testi és lelki érettségét is bizonyította.⁸

Napjainkban széles körben elfogadottá vált a nők tradicionálisan férfiakhoz társított szerepkörökben való megjelenése. Fokozatosan mosódnak el a nemi szerepek határai, aminek következtében a nők ma már olyan társadalmi és kulturális tisztségeket is betölthetnek, amelyek korábban kizárólag a férfiak számára voltak elérhetők. Például nőként is lehet katonai pályát választani, több hagyományőrző táncsoportban előfordul az, hogy a nők is legényest járnak, a szüreti felvonulásokon is egyre gyakoribb a női lovasok részvétele. Emellett előfordul az is, hogy nők látják el az egyházi tisztséget, noha ez a szerep történetileg és nyelvileg is a férfiakhoz kapcsolódott.

A történelmi újrajátzások kutatói közül Amanda Card úgy véli, hogy a testek kutatási eszközök, amelyeket más forrásokkal együttműködve fel lehet használni annak érdekében, hogy a múltat jobban megismerjük. Véleménye szerint a kortárs testek is segíthetnek a történelem feltárásában azáltal, hogy olyan cselekvéseket ismételnék meg, amelyek a múltban is jellemzőek voltak. Az újrajátzók ilyen módon használják a testüket, egykori cselekvések mintájára mozognak, és úgy mutatják be a múltat, hogy közben kapcsolatba lépnek a történelem tárgyi kultúrájával (pl. fegyverekkel, ruhákkal). A testükön keresztül próbálják megélni azt, hogy mit tapasztalhattak mások, akik hasonló ruhát viseltek.⁹

A történelmi események rekonstruálása az előadás azon formája, amely egyszerre igényel nyilvános és személyes munkát. Ezen belül a nemi hovatartozás az identitás alakításának egyik fontos tényezője.¹⁰

A kutatás módszere

Annak érdekében, hogy a lovas hagyományokban gazdag megye jelenleg is aktív hagyományőrző huszárlányait jobban megértsem és megismerhessem, vegyes kutatási módszertant alkalmaztam. Félig strukturált

⁸ Verebélyi: *Az emberi test és a testkép*. 73–75.

⁹ Card: *Body and embodiment*. 30–33.

¹⁰ Holman: *Gender*: 89–93.

interjúkat készítettem a női hagyományőrző huszárokkal, a hagyományőrző huszáregyesületek vezetőivel, valamint fókuszcsoporthoz és egyéni interjúkat is készítettem az egyesületek tagjaival, kiemelt figyelmet fordítva a női huszárookra. Több éve foglalkozom a hagyományőrző huszárcsapatok tevékenységeinek megfigyelésével és elemzésével, különös tekintettel célkitűzéseikre és működésük módjára. Személyesen is részt veszek a huszárokkal kapcsolatos rendezvényeken, és a szokáskutatás elméleti és módszertani sajátosságait alkalmazva kategorizálom a szokásrendszereik kódjait. Hólabda módszert alkalmazva sikerült felvennem a kapcsolatot a különböző egyesületek huszárlányaival. A módszer lényege, hogy kezdetben a célközönség néhány alanyát sikerült elérnem, majd a már megkérdezett személyeknek köszönhetően ismertem meg újabb beszélgetőtársakat.

Nemzetközi és magyar kontextusban is vizsgáltam olyan történelmi nőalakokat, akik férfinak álcázták magukat annak érdekében, hogy harcolhassanak. E történelmi alakokat a napjainkban is aktív Hargita megyei huszárlányokkal kívántam párhuzamba állítani.

Híres történelmi huszárlányok

Az orosz irodalom kiemelkedő alkotása a női huszárság témakörében Nagyezsda Durova memoárja. Ő volt az első ismert női tiszt az orosz hadseregben, aki férfinak öltözve vett részt a napóleoni háborúkban. Alekszandr Durov/Szokolov néven vált az orosz lovasság kitüntetett katonájává. Emlékiratai bemutatják a harctéren nőként szerzett tapasztalatokat és a megélt csatákat. Nagyezsda Durova nemesi családba született, és kalandot, kihívást keresve szembeszállt a társadalmi elvárásokkal, így katonának állt. Az önéletírásán keresztül nemcsak a katonai mindennapokat mutatja be, hanem azt is, hogy milyen módon tudta fenntartani, álcázni a nőiségét és az identitását.¹¹

Magyar nyelvterületen kiemelkedő Lebstück Mária honvédhuszár főhadnagy alakja és emlékirata. Ő 1830-ban született Zágrábban, nőként és katonaként vett részt az 1848–49-es forradalom és szabadságharc küzdelmeiben, Lebstück Károly (Karl Lebstück) néven. Dr. Hegyaljai Kiss Géza tette közzé a naplójegyzetei alapján tollba mondott emlékeit, amelyeket a halálos ágyán idézett fel.¹² A budapesti Hadtörténeli Múzeumban őrzik fényképét, kardját, atilláját és életrajzának eredeti kéziratát is. Lebstück Mária bátorsága

¹¹ Durova: *The Cavalry Maiden. Journals of a Russian Officer in the Napoleonic Wars.*

¹² Hadtörténelmi okmánytár/Lebstück Mária honvédfőhadnagy emlékiratai 1848–49-ből.

és elszántsága inspirálta Huszka Jenő nagyoperettjét is, amely 1942 őszén jelent meg *Mária főhadnagy* címmel a Fővárosi Operettszínházban. Az erdélyi magyar köztudatban is kiemelkedő szerepet töltött be Lebstück Mária, akiről az alábbi újságok hasábjain is lehetett olvasni 1894 és 2022 között: *Aranyosvidék, Nagyváradai Napló, Magyar Polgár–Kolozsvár, Keleti Újság, Székely Nép, Utunk, Korunk, Romániai Magyar Szó–Előre–Új Magyar Szó, Háromszék, Szabadság, Székely Hirmondó, Látó.*

Az 1848–49-es forradalom és szabadságharc másik kiemelkedő magyar hősnője Bányai Júlia. Ő 1824-ben született Vízaknán, és elhunyt férje nevében jelentkezett a honvédségbe. Előbb főhadnagyi, majd századosi rendfokozatot szerzett.¹³

Huszárlányok napjainkban

A kutatásom fókuszában álló hagyományőrző huszáregyesületek sajátos példáját képezik a nemzetközi szinten népszerű *reenactment* mozgalmaknak, és ezen belül is az egyik legelterjedtebb ilyen jellegű jelenséghez, a *military reenactment* típusához kapcsolódnak.¹⁴ Az általam kutatótt huszárlányok tevékenysége is ennek az elméleti irányzatnak a segítségével értelmezhető.

Doktori tanulmányaim kezdete óta hat hagyományőrző huszárlányt ismertem meg Hargita megyében. Közülük jelenleg négy aktív, kettő pedig gyermeknevelés és egyéb elfoglaltságok miatt megszakította, illetve szünetelteti a hagyományőrző huszár tevékenységét. A kutatás során azonban mind a hat nő huszárkodási pályafutására fókuszáltam. A hat nő öt különböző hagyományőrző huszáregyesülethez tartozik/tartozott: a Csíkszéki Gál Sándor Hagyományőrző Huszáregyesülethez, a gyergyószéki Földváry Károly Hagyományőrző Huszáregyesülethez, a Szentegyházi Hagyományőrző Huszáregyesülethez, a Székelyudvarhelyi Hagyományőrző Székely Huszárezredhez és a Homoródmenti Hagyományőrző Hannover Huszáralakulathoz.

A tanulmány írásának pillanatában próbaidőszakon van még két lány a szentegyházi és a székelyudvarhelyi huszárcsapatoknál, de ebben a fázisban még nem tekinthetők huszárlányoknak, így a jelenlegi kutatásom nem terjed ki rájuk. A tereptapasztalataim alapján úgy vélem, hogy az egyik

¹³ Kenyeres: Bányai Júlia.

¹⁴ Agnew – Lamb – Tomann: *Introduction. What is reenactment studies?*

legmegosztóbb téma a hagyományörző huszárok esetében az, hogy bevonjanak-e az egyesületi tevékenységeikbe női huszárokat/huszárlányokat.

David Mandelbaum azt vallja, hogy a társadalmi és kulturális változások megértését segítheti az egyének életútjának vizsgálata, tanulmányozása. Úgy véli, hogy az élettörténetek által kirajzolódhat, hogy egy egyén milyen módon képes adaptálódni a különböző élethelyzetekhez. Paul Radin munkásságára hivatkozva rámutat arra, hogy milyen jelentős szerepet játszanak az egyének életében a kulturális minták. Három kulcsfogalmat emel ki az élettörténeti vizsgálatok kapcsán: a dimenziókat, a fordulópontokat és az adaptációt. A modellje tehát az egyéni élet dimenzióira és aspektusaira, a meghatározó sorsfordulatokra, valamint az adaptációs gyakorlatokra, alkalmazkodási módokra épül.¹⁵

Gandhi élettörténetét részletezve bemutatja azt, hogy hogyan változott az önképe, a szerepei és az alkalmazkodási képessége az élete különböző korszakai során. Az ő sorsán keresztül szemlélteti az élettörténeti elemzés fontosságát, hangsúlyozva azt, hogy az egyéneknek aktív szerepük van az életük alakításában és az életeseményeik kulturális értelmezésének módjában. Részletezi azt is, hogy szerinte az emberek nem csupán a kultúra passzív befogadói, hanem aktívan formálják azt, saját életüket is a kulturális minták mentén alakítják.¹⁶ Úgy gondolom, hogy ez az elméleti irányzat eredményesen alkalmazható a női hagyományörző huszárok kutatása esetén is. Ennek alapján arra a következtetésre jutottam, hogy élettörténeteiket egyenként vizsgálom meg.

Első eset:

A legfiatalabb hagyományörző huszárlány, akit bemutatok a hat személy közül, 2000-ben született, hatéves kora óta lovagol, és 2016 óta tevékenykedik hagyományörző huszárként megszakítások nélkül. Ugyanolyan huszárviseléssel rendelkezik, mint az egyesület férfi tagjai. A hagyományörző tevékenységének kezdeti időszakára így emlékszik vissza:

O. B.: *...s úgy nagyon megtetszett. Ez az egész huszárság, a társaság, az eszmei értéke, s akkor szerettem volna bekerülni. Hát... Na, vannak régi vágású tagok, kollégák úgymond... Ők nem igazán pártolták azt, hogy egy lány...eleinte nem. Aztán szerintem a kitartásom, ami segített, hogy igen, elmentem gyűlésekbe, s akkor egy évig mindenki, ugye egyből nem kapsz ruhát az egyesület által, hanem egy évig úgymond van egy ilyen próbaidőszak,*

¹⁵ Mandelbaum: *The study of life history: Gandhi.* 177–206.

¹⁶ Uo.

hogy mennyi rendezvényen tudsz részt venni, hova kíséred el a csapatot. Persze addig mindig népviseletbe, s akkor egy év után azt mondták, na jó, legyen, megbékéltek, mert megismertek. Hát elég fiús karakter voltam, nem az a nyápicabb féle úgymond, hogy a körmeim nehogy letörjenek, s nehogy bepiszkoljam magamat. És akkor kaptam saját ruhát az egyesület által, s akkor kezdődött úgymond el az egész.

Az otthonában egyaránt található székely és magyar zászló, és a hétköznapok során is fontosak számára a hagyományok. Bevallása szerint néha előfordul, hogy kisebb nézeteltérések alakulnak ki az egyesületen belül, de ezeket nem konfliktusoknak tekinti, hanem építő jellegű tanácskozásoknak. Az egyesületen belüli funkciójáról, az egyesület többi tagjával való viszonyáról és a feladatköreiből is beszélgettünk:

O.B.: Eleinte furcsa volt, hogy lány létemre közlegény vagyok, de igen. Tehát ilyen rang van, ez a legalacsonyabb úgymond, hogy a közlegény. Általános huszári rang. (...) Én úgy gondolom, hogy nekem amúgy a személyiségem elég karakteres, tehát én hogyha valamit akarok, akkor azt elérem. Nem érzek különbséget, igazság szerint, hogy fiú vagy lány. Tehát rám is ugyanúgy, hogyha van véleményem, azt elmondom, megbeszéljük... Szerintem elfogadóak.

Elmondása szerint sosem érték kritikák vagy megkülönböztetések az egyesületen belül. Szerinte ez azért is van így, mert számos alkalommal bizonyította már, hogy számíthatnak rá a feladatok és kihívások esetén is. Mesélt arról is, hogy milyen különleges teendők hárulnak rá huszárlányként:

O.B.: Olyankor azért elég sok női teendő van, osztán ott már szerintem, vagyis hát biztos, hogy ők is látják, a többiek, hogy ők nem kell azzal foglalkozzanak, hogy szendvics legyen, tea legyen, kávé legyen, mer' ezeket én természetesnek veszem, hogy nő létemre én, ez az én részem. A másik pedig a leltárt szoktam még így, én írom fel. De úgy nagyjából minden feladatot próbálunk elosztani, hogy ne egy személyre nehezedjen, hanem mindenki vegye ki a részét.

A huszártevékenységek közül a felvonulásokat kedveli a leginkább, mivel úgy véli, akkor a legjobb a hangulat. De emellett értékes egyesületi tevékenységnek tekinti a baráti beszélgetéseket és a közös énekléseket, nótázásokat. Az eszmecsereknél során hangsúlyozta, hogy ezek az események nem azért fontosak számára, mert ilyenkor jobban rájuk szegeződik a figyelem, hanem kimondottan az emelkedett hangulatért, amely ilyenkor jellemzi az egyesület közösségét. Úgy véli, hogy szerencsés helyzetben

van, amiért össze tudja egyeztetni a hagyományörző huszárkodást a munkahelyével, és a kettő nem zárja ki egymást.

O. B.: *Nálunk szerencsére, szerencsés helyzetben vagyok, mert egyáltalán nincsen ez, hogy mint a tűzoltóknál, azt hiszem, van, hogy nem igazán szeretik, hogyha felvonulnak, vagy ilyensmi. Nálunk ez nincsen. Tehát nem fog jönni a főnök, s leszed a lóról, hogy március 15-én miért vonulok fel.*

Arra is kíváncsi voltam, hogy milyen jövőbeli perspektívákat képzel el önmaga számára a hagyományörzési tevékenységekre vonatkozóan.

O.B.: *...asztán na, nem tudom, hogy én is míg a világ az leszek-e. Mert ugye a nőknek bejön a szülés, bejön a gyereknevelés, azzal nem biztos, hogy összeegyeztethető.*

Második eset:

1998-ban született az a lány, aki jelenleg a második legfiatalabb női hagyományörző huszár Hargita megyében. Ő 2013 óta huszárkodik, két kisgyerek édesanyja, ritkábban ugyan, de még mindig részt vesz a huszártevékenységekben. A viselete színhasználat és fazon szempontjából is eltér az egyesület többi tagjának egyenruhájától, ő ugyanis szoknyát viselve csatlakozik a lovas rendezvényekhez.

O. S. C.: *Nekem első perctől egy piros posztó kabátom volt, de ezen nem volt indulásból semmi, csak egy sima posztó kabát, és kaptam egy piros csákót. A huszároknak a régi viseletéből... Ugye ők aztán váltottak a kékre, s így félretevődött a régi, s én kaptam egy piros kicsi csákót. Na. S ebből kifolyólag, idővel csináltattunk, egy ugyancsak piros posztóra lett a minta. De így a mintának, így nem volt semmi különösebb, hogy én miért szeretném azt a mintát, vagy hogy valami jelentősége lenne, hanem csak hogy valamilyen szinten hasonlítson a többi huszáréhoz. (...) S nekem így a székeley ruha. Ez volt örökké a viseletem.*

Azt vallja, hogy ő már beleszületett a huszárkodásba, ugyanis az édesapja és a fűtestvére is hagyományörző huszár. Ezt a mintát látta családon belül, így ebbe a tevékenységbe kapcsolódott be ő is.

O. S. C.: *Örökké szerettem a lovakot is (...) Úgyhogy ez nekünk úgy az életünkbe volt, ebbe nőtünk bele. Úgyhogy nem tudom, úgy hozta magával, hogy úgy bekerültem...*

Mesélt arról is, hogy hogyan viszonyultak és viszonyulnak hozzá jelenleg is a csapat tagjai.

O. S. C.: *Ugye én azért' elég kicsi voltam, amikor bekerültem, úgyhogy nem volt nekem se ilyen próba, nem volt avval se probléma, hogy most haragudtak úgymond a férfiak, hogy egy ekkora kislány... úgyhogy ők nagyon*

jól fogadtak, örökké is pátyolgattak, gondoskodtak, na. (...) Közöttük nőtem fel. Ismerem az egészet, keresztapám vannak ott, úgyhogy tényleg oda tartozok, nem máshová.

A házasságkötése után más településre költözött, ahol szintén működik hagyományőrző huszáregyesület. Arról is mesélt, hogy meghívást kapott az új lakóhelyén tevékenykedő csapatba is, de ő nem szándékszik a korábbi egyesületéből kilépni és máshová becsatlakozni.

Természetesen őt is kérdeztem az egyesületen belüli szerepköréről is.

O. S. C.: *Hát... Huszárlány volt úgymond a rangom, vagy...Hogy mondjam? De... Hát ilyen nagyobb szerepem, funkcióm nem tudom azt mondani, hogy volt. Örökké... vagy sokáig én voltam a legkisebb, úgyhogy sose voltam így az ilyen szervezetekbe aktív, inkább úgymond így a huszárokkal, ha kellett valahol megjelenni... Ilyenekbe tudtam így részt venni, úgymond. (...) Hát gyűléseken én nem vettem részt. Ugye nekem nagy számad azé nem volt amibe legyen... (nevetve) Azokon nem vettem részt.*

Leginkább a csapatszellem miatt szeret hagyományőrző huszárlány lenni, fontos számára az összetartozás érzése, a nótázások és az egyesület tagjaival együtt töltött találkozási alkalmak. Arról is vallott, hogy jelenleg milyen szerepe van a hagyományoknak a mindennapi élete során.

O. S. C.: *Fontosnak fontos a hagyományőrzés, de nem mondhatom, hogy így a hétköznapjaimba nagy szerepet... Vagy hogy mondjam, hogy nem használjuk, vagy nem vagyunk benne még úgy legalábbis. Így mikor van március 15., vagy a hadjárat vagy a pünkösöd, akkor, akkor az van. Akkor abba járunk. Akkor mindenkinek az van előtérbe, de azonkívül így nem, most nem vagyok nagyon benne.*

Harmadik eset:

1997-ben született az a huszárlány, aki életkor szempontjából a harmadik legfiatalabb női hagyományőrző huszár Hargita megyében. Ő szintén édesanyja, egy kislányt nevel. Kisgyerekként kapott a nagyapjától egy csikót, így egészen fiatal kora óta jelen van az életében a lovazás.

A. K. Sz. K.: *Azt mondták, hogy hamarabb ültem lovon, mind járókába (nevetve).*

2014-ben csatlakozott egy hagyományőrző huszáregyesülethez azon a településen, ahol akkor élt. Jelenleg külföldön tartózkodik, és emiatt nem tud aktívan részt venni az egyesület hagyományőrző tevékenységein, de a családjával együtt haza szeretne majd költözni, és mindenképp folytatni akarja a huszárkodást, ezt a fajta hagyományápolást.

A viselete semmiben nem tér el az egyesület férfi tagjainak mundérjától. Ugyanolyan szabásminta és színhasználat jellemzi a ruháját, mint amilyen a társaié. A saját katonai hagyományörző egyenruhája ez, amelyet önkölt-ségre készítettett. Így ebben a helyzetben sem kellett visszaadnia azt az egyesület számára, hogy jelenleg nem aktív tag.

A. K. Sz. K.: *Nem volt nekem nagy rangom. Én csak egy sima tag voltam. Mert... én szerintem azért is, hogy lány voltam, tehát azért nem volt ilyen nagy rangom. Akkor még tényleg ugye egy leányka voltam... Én voltam az első lány a csapatba.*

Konfliktusokban nem volt része az egyesületi léte alatt, véleménye szerint mindenki lelkiismeretesen végezte a feladatát. Ugyanakkor beszámolt egy olyan esetről, amikor megpróbálta őt az alakulat tagjai közül egy férfi *felszedni*, közeledni próbált hozzá. Azt is hozzátette, hogy szerencsére ennek az esetnek aztán nem volt folytatása.

Úgy véli, hogy a csapaton belül mindenki egyenlő mértékben kellett hozzáálljon a különböző feladatokhoz, mivel azonos értékű tagoknak számítottak.

A családja és a barátai is támogatták abban, hogy hagyományörző huszár legyen. A kedvenc egyesületi elfoglaltságai közé a gyűlések és a lóháton túrázós tevékenységek tartoznak:

A. K. Sz. K.: *A gyűlések, amikor összejöttünk. Mert ugye a mai világba ez a huszárkodás, szerintem ez egy nagyon luxus hobbi. Ugye iskola, munka, család mellett és ugye... tehát ez egy nagyon nehéz dolog szerintem. Mindig amikor gyűlésünk volt, akkor beszéltek, hogy ki tud jönni... hogy férjen össze, hogy tudjunk elmenni. Nagyon szerettem ezeket a kis gyűléseket, mindig jó hangulat volt, kacagtunk.*

Arról is vallott, hogy nagyon sokat segített számára az egyesületi lét az érési, személyiségfejlődési folyamatai során.

A. K. Sz. K.: *Én úgy gondolom, hogy ez még jobban rávitt a komolyságra. Én eleve egy komoly... komolynak tartottam magam mindig is, még amikor kisebb voltam, a koromhoz képest is. (...) És úgy gondolom, hogy az ilyen huszárkodás, tehát az, amikor a komolyságról is van szó, tehát jó, tudsz vigyorogni, meg bulizni, meg ha akarsz, tudsz inni meg bármi, viszont a komolyság meg a tisztelet az, ami még nagyon fontos, és azt ott meg lehet tanulni.*

Negyedik eset:

Életkori sajátosságok miatt a negyedik hölgy már nem foglalkozik aktívan a katonai hagyományörző tevékenységek ezen formájával. Már a

kutatásom kezdeti periódusában sem végzett tevékenyen ilyen fajta munkálkodást. Ő is édesanya, aki többszöri megkeresésemre is azt válaszolta, hogy *most épp szünetelteti a huszárkodást*. A viselete megegyezik az egyesület többi tagjának viseletével, és ő is önköltségre csináltatta azt.

Ötödik eset:

Az ötödik hölgy négy gyerek édesanyja, Hargita megyében született, de később Magyarországra költözött, és jelenleg is ott él. A huszárviseletét önköltségre csináltatta Magyarországon, a ruházat alsó része szoknya. A színvilága és a mintázata teljes mértékben megegyezik az adott egyesület férfi tagjainak viseletével.

Ő egy csíksomlyói lovas zarándoklatnak köszönhetően került kapcsolatba azzal a lovas közösséggel, amely a szülőföldjén tevékenykedik. A lovas csapat ekkor nem egyesületként volt jelen az eseményen, ugyanis a résztvevők egy éppen akkor szünetelő, de korábban aktívan működő hagyományörző huszárújságulat egykori tagjai voltak.

F. A.: *...hanem ez egy család, és én a mai napig erre így tekintek, hogy egy nagy család, és nagyon megszerettem őket, ezeket az embereket. Csupa szív, csupa lélek, és ezelőtt egy évvel, másfél évvel, hogy kérték, hogy az egyesület vezetését vegyem át... Mondták, hogy az egyesületet újból kellene indítani, és ők úgy gondolják, hogy alkalmas lennék a vezetésre, meg megkérnek szépen, hogy vállaljam el... Hát nyilván elsőre azt mondtam, meg másodjára is, hogy nem. Én képtelen vagyok Magyarországról ezt felelősségteljesen végezni, a munkámat. És eltelt egy jó pár hónap, nem történt semmi, és láttam, hogy nem történik semmi, mert a fiúknak, ők... a csapatnak egyértelmű volt. Tehát nem volt kérdés, tudod. Hogy nem is értették, hogy ezen mit gondolkodok (nevetünk). És a tavaly januárban tartottunk egy közgyűlést, ott aláírtam, elvállaltam a vezetését, megalakult az új csapat, új taggal, új tagokat vontunk be, és azok után dolgozunk, hogy kitűzzük a célokat, terveket. És dolgozunk... tehát egy éve, tehát nagyon keményen nyomja az egyesület.*

A csapat jelenlegi és egykori tagjaitól is folyamatos támogatást kap. Elmondása szerint a tevékenysége elején tartott attól, hogy a többiek hogyan fognak viszonyulni ahhoz, hogy ő nőként huszárkodik, de az alakulat tagjai teljes mértékben elfogadóak voltak, szerinte az egyesület működését alapvetően nem jellemzik belső konfliktusok.

A kedvenc huszáregyesületen belüli tevékenysége a csíksomlyói lovas zarándoklaton való részvétel, amely jelentősen hat a belső világára, és aminek köszönhetően mindig feltöltődik.

F. A.: *Mit szeretek a legjobban? Hát például, hogy... Ezt annyira. Tehát, hogy amikor a csapattal úton vagyunk, azt úgy érezni kell. Hogy akkor, amikor úgy együtt megyünk, hogy az a csapat, hogy az a hála. Az ennek a lényege, ennek a zárandokútnak, hogy átéljük azt a lelki... öö, hogy mondjam neked? Így lelkileg tudod, ahogy várják, és ahogy ott vannak az emberek, tehát, hogy ezt akarom megfogalmazni neked, hogy ez a... tényleg, ahogy igazi zárandokutat járunk be. Elfáradunk, ha esik, ha fúj, ott alszunk a tehenek között, ha kell, az istállóba meg tényleg ott a... Ezek a feltöltődések. Ez, hogy úgy mindenki, úgy érzem, hogy na, a saját kis zárandokútján van. Ez-ez. De gyakorlatilag olyan felemelő érzés, hogy... Mindenki az egy célért odajön. Hát igen. Ezt szeretem a legjobban. Alázatosan, tisztán, szeretettel.*

Az egyesületi tagsága során számtalan felemelő és meghatározó mozzanatban van része. Az egyik ilyen élményéről a következőket mesélte:

F. A.: *...és én a lóháton voltam akkor is, és ott látom, hogy a templomból kijöttek az emberek, és ott az előadás, meg a toborzás, hogy van, aki úgy, annyira elvitte az embereket... Van, aki sírt, van, aki mosolygott, de nagyon sok könnyes szemet láttam akkor; és ez nekem... Nekem akkora boldogság volt, hogy az embereket lelkileg ilyen szinten meg lehetett érinteni, hogy mindenkinek a lelkében ott van... Csak nyilván az élet nehézségei, meg a beletörődések és a sok fájdalom, ami akkor is történt, hogy... hogy... és mindig is erőt merítenek az emberek. Tehát az őseinknek sem volt egyszerű, sőt, sokkal nehezebb volt. De ők is végigcsinálták, és megvolt a hitük hozzá. És ezt csak így lehet... hogy hittel csinálni.*

Arról is kérdeztem, hogy nehézséget okoz-e a hagyományörző tevékenysége szempontjából az, hogy jelenleg nem Hargita megyében él, és akadályozza-e ez a csapattagokkal való kapcsolattartásban, valamint a gyűleleken való részvételben.

F. A.: *Mert amikor megalakult az egyesület, már akkor egy ilyen Messenger-csoportot hoztunk létre, és ott elég gyakran beszélünk a tagokkal, és a kommunikáció köztünk, tehát az így mindennapos. Szinte. Tehát ami történik az egyesülettel kapcsolatban, vagy van valami információ, mindenki hozzászól, természetesen a taggyűléseket, meg ezeket egy évben egyszer. Azt hivatalosan azt megrendezzük, de például a tavaly csináltunk olyant, hogy csapatösszerázó, s kimentünk a hegyre, mindenki hozott egy tábla szalonnát, húst, és akkor kint sütkéztünk és kint jól éreztük magunkat a csapattal együtt, tehát akkor ott megbeszéljük, hogy... a feladatokat, de inkább ilyen baráti összejövetel. S akkor a huszáros munkát gyorsan akkor ott átbeszéljük, és ott akkor nem untatunk senkit vele, de a hivatalos dolgokat is meg kell beszélni.*

Hatodik eset:

A hatodikként bemutatásra kerülő hölgy 1977-ben született, és a férje által vonódott be a hagyományörző huszártevékenységekbe. A férje az egyik egyesület huszárkapitányaként munkálkodik. Mivel a szülei lótartással is foglalkoztak, ezért már kiskora óta kapcsolatba került a lovas életformával, noha akkor még haszonállatként tartották őket, nem pedig lovaglás céljából. Később a férjével közösen is foglalkoztak lótartással, ezek funkciója viszont már másabb, főként a hagyományörző huszártevékenységek során van szerepük. Előbb D. I. férje, majd a fia is hagyományörző huszártevékenységekbe kezdett, amelyhez D. I. is kapcsolódott, hiszen rendszeresen elkísérte őket a huszáros rendezvényekre, eseményekre.

D. I.: *Örökké ott voltam velük valahol, s majdnem a csapat tagja lettem, anélkül, hogy huszár legyek, mert örökké velük voltam.*

2020 körül, egy Huszárakadémia következtében döntötte el, hogy ő is szeretne csatlakozni a bandériumhoz.

D. I.: *Egyszer csak jött egy gondolat, s mondtam is a férjemnek, hogy azért én is szeretnék huszár lenni, mert ez egy szép dolog, na. (...) Szép dolog ez a hagyományörzés.*

Ezt követően a férje a következő egyesületi gyűlésen tolmácsolta a jelentkezési szándékát a tagok felé, akik azt a választ adták, hogy nem is kérdés, hogy elfogadják-e a jelentkezését, mert mindig aktívan részt vesz az eseményeiken, ott van velük.

Az egyesületen belüli funkcióját tekintve közhuszár, de pénztáros tevékenységet is ellát, emellett jegyzőkönyvet ír a huszárgyűlések során. A visellete ugyanolyan, mint a csapat többi tagjé.

Arról is vallott, hogy számára nagyon jó érzés részt venni a hagyományörző huszár tevékenységekben, és más nőknek is ajánlaná ezt a fajta szabadidős tevékenységet.

D.I.: *Olyan nőknek ajánlanám, (...) akik szeretik a hagyományörzést, türelmesek a többi huszártársaikkal, (...) s legyen benne (bennük) kitartás. Sok türelem kell, hogy egy csapatot össze lehessen tartani.*

Következtetések

A reenactment jelenségek olyan gyakorlatok közé tartoznak, amelyek a történelmet tapasztalatként, élményként kezelik és (újra)teremthetőnek tekintik. A testi tapasztalat, az empátia, az érzelmi elmerülés, az időutazás a populáris történetírásnak és annak performatív módon történő befogadásának

központi motívumai. A szakterület jeles kutatói azonban arra is felhívják a figyelmet, hogy az érzéseknek történelmük van, de a saját érzelmi kultúránk túlságosan különbözik a történelmi formáktól ahhoz, hogy valaha is újra átéljük a történelmi személyek gondolatait, érzéseit és tapasztalatait. (A saját tapasztalatainkon keresztül kaphatunk képet ezekről az érzelmekről, és nem tudhatjuk, hogy a történelmi személyek hogyan éreztek, és hogyan közvetítették ezeket az érzelmeket.) Ezek az újrajátszási mozgalmak azonban képesek érzékenyvé tenni az embereket a történelmi változások iránt, és segíthetnek látni, észlelni, és esetleg elgondolkodni azon, hogy a múltbeli valóságok másabbak voltak, mint a mai világunk.¹⁷

A tanulmányban bemutatott interjúalanyokkal folytatott beszélgetéseim során azt éreztem, hogy rendkívüli empátiával viszonyulnak a hagyományörzés ezen formájához, és többen is hangsúlyozták közülük azt, hogy fontos számukra az *érzékenyítés*. Nőként kíváncsian vágtak bele ebbe az életformába, egyrészt azért, hogy megtapasztalják, milyen lehetett (volna) huszárlánynak lenni hajdanán, másrészt e szerep napjainkban való megélésére és a hagyományok őrzésére törekednek. Kutatóként úgy vélem, hogy most, viszonylagos békeidőben élnek azzal a lehetőséggel, hogy ők is megtapasztalhatják azt, hogy milyen lehetett, vagy milyen lehetne huszárként harcolni, felvonulni, hadjáratokat imitálni.

Nem minden történelmi korszakban adódott a nőknek lehetősége arra, hogy részt vegyenek a harcászaton. A hajdani huszárlányokkal kapcsolatos ismertetőik nagyon sok esetben romantikus ábrázolásmóddal jelenítik meg a női harcosokat, akik mindent megtettek azért, hogy a hazájukért harcolhassanak, akár a nemi identitásukról és a társadalmi elvárásokról is lemondtak.

Napjainkban nincs szükség ekkora áldozatokra, ha valaki női hagyományörző huszár szeretne lenni. Abban az értelemben járhat lemondással ez a fajta hagyományörző tevékenység, hogy szabadidőt, energiát, szorgalmat és sok esetben anyagi hozzájárulást is követel a hagyományörző huszáregyesületi életforma.

Mind a hat női huszár esetében megjelenik a családi, baráti, rokoni kapcsolatok támogató szerepe, amelyek ösztönző közegként járultak hozzá ahhoz, hogy kipróbálják ezt az életformát, és hagyományörző huszárokká váljanak.

A saját egyesületeik férfi tagjai részéről nem érték őket negatív kritikák, ám bár a tevékenységük elején néhol fenntartásokkal fogadták őket, de

¹⁷ Brauer – Lücke: *Emotion*. 53–56.

miután bizonyították a rátermettségüket és kitartásukat, támogató és segítő hozzáállással viszonyultak hozzájuk. A beszélgetőtársaim úgy vélik, hogy az egyesületek vezetői igyekeznek a feladatok nemek szerinti arányos elosztására.

Arról is megbizonyosodtam, hogy a huszárlányok számára fontosak a nemi és nemzeti identitást kifejező elemek. Ezt példázza az otthonaikban található székely és magyar zászló, valamint az is, hogy két huszárlány viseleti elemét képezi a szoknya is. A huszárviseletekkel egyszerre szimbolizálják egy adott csoporthoz, egy egységgel való tartozásukat, ugyanakkor azt is hangsúlyozzák, hogy mégis van különbség köztük és a csapat többi tagja közt.

A kutatásom eredményei alapján az is kirajzolódott számomra, hogy a székely–magyar identitástudat, a szimbólumhasználat, a hazaszeretet és a nemzeti identitás nyilvános megélése nagy szerepet játszik a nők életében, főként a különböző felvonulások és rendezvények során.

A nők egyéni célkitűzései és motivációi összetettek, de meghatározó számukra az önkifejezés szándéka, a lovak, a lovaglás szeretete, a családi, baráti szociális kapcsolati háló és a hagyományörző tevékenységek iránti vágy és elköteleződés. Az általam vizsgált női huszárok egyéni és családi életében is kiemelkedő szerepe van a hagyományok ápolásának, megélésének.

A hagyományörző női huszárok egyesületen belüli funkciója közlegény vagy közhuszár. Ez a legalacsonyabb rang a hagyományörző huszáregyesületek esetén. A vállalásaikat, feladatköreiket tekintve van köztük, aki leltározási tevékenységet is ellát, illetve az ételek/italok megfelelő előkészítéséért felel a különböző egyesületi események, programok során. Továbbá a szervezési és lebonyolítási folyamatban is részt vesznek, közösség-szervező feladatokat is ellátnak, illetve akad köztük egyesületi vezető, jegyzőkönyvező és pénztáros is. A szerepeik és felelősségvállalásaik eltérőek – véleményem szerint ez azonban az életkori sajátosságukból is adódhat.

Ez a szabadidős tevékenység összefér más női szerepkörökkel, munkahelyi és családi kötelezettségekkel is. Ám az általam bemutatott esetek is szemléltetik azt, hogy ha/amikor gyerekvállalás mellett döntenek a női hagyományörző huszárok, akkor egyértelműen a háttérbe szorul ez a fajta szabadidős tevékenység, és az anyaság foglal el elsődleges helyet.

Az egyesületi létén belül a kedvenc tevékenységeik felvonulásokhoz, zarándoklatokhoz és a csapattal eltöltött minőségi időhöz, valamint nótázásokhoz kapcsolódnak. Esetükben nem a harcokon és a csatajelenetek imitálásán van a hangsúly, hanem sokkal inkább a lelki bevonódásokon,

feltöltődéseken, valamint az emberi kapcsolatokon, az egyesületeken belül létrejött barátságokon. Úgy vélem, hogy ezek a tevékenységek, események fordulópontoknak tekinthetők a mandelbaumi elmélet alapján.

Vannak olyan női huszárok, akiket más egyesületek férfi tagjai negatív kritikákkal illettek amiatt, hogy aktívan részt vesznek ebben a hagyományőrzési formában, de saját bevallásaik szerint ez nem befolyásolta őket abban, hogy továbbra is ezt a szabadidős tevékenységet végezzék. A belső motivációjuk és elszántságuk erősebb, mint a kívülállóktól vagy a különböző egyesületek férfi tagjaitól kapott bírálatok.

Ahogy a történelmi huszárlányok is erősek, bátrak, elszántak, kitartóak és célratörőek voltak, véleményem szerint ugyanúgy annak tekinthetők a napjainkban tevékenykedő hagyományőrző huszárlányok is. Közös bennük a lovak szeretete, az elszántság, a határozottság, a kitartás, az erő és a bátorság. Ám fontosnak tartom hangsúlyozni azt, hogy teljesen más kontextusról beszélünk, és egy tényleges háborús helyzet sosem hasonlítható egy hobbihoz, egy szabadidős tevékenységhez.

A tereptasztalataim alapján úgy ítélem meg, hogy a női hagyományőrző huszárokkal kapcsolatos diskurzus két kategóriára osztható a Hargita megyei férfi hagyományőrző huszárok szempontjából. Vannak olyan egyesületek, ahol támogatják és elfogadják, természetesnek veszik a női huszárok jelenlétét a csapatban, míg vannak olyan egyesületek is, ahol a belső alapszabályzataikban is rögzítik azt, hogy nem vesznek fel a tagok közé lányokat, nőket. Az utóbbi eset két alkategóriára bontható: 1. Azért nem vesznek fel női tagokat, mert az egyesületen belül konfliktusok alakultak ki miattuk, illetve úgy gondolják, hogy ez a fajta tevékenység nem fér össze a gyerekvállalással és a női szerepkörökkel. 2. Azért nem hagyják jóvá a női tagok jelentkezését, mert abban a korszakban sem volt elfogadott a női huszárok jelenléte, amelyet próbálnak a hagyományőrző huszártévékenységek során újraéleszteni, feleleveníteni (vagyis történelmi hűsége hivatkoznak). Ezt az álláspontot egy interjúrészlettel is példázom. A következő részlet egy huszáregyesület kapitányával folytatott beszélgetésből származik, aki a következő választ adta arra a kérdésemre, hogy vannak-e az egyesületben huszárlányok:

H. K.: *Többek között ez az egyik olyan, amit újra kell értékeljen a hagyományőrző huszárság, hogy ilyen, hogy női huszár, nem létezik (...). Női huszárok nincsenek, nem voltak gyerekhuszárok sem. Most lehet látni mindenfélét, hogy a lányok felöltöznek huszárruhába, a gyerekeket felöltöztetik, nagyon cuki mindenki, nagyon aranyos, csak nem korszerű. Tehát, ha mi egy történelmi időszakot próbálunk meg megfelelően feleleveníteni és*

éltetni, akkor annak valamilyen formában rendbe kellene tartani a kereteit és a szabályait. Tehát, voltak markotányos lányok vagy asszonyok, akik kísérték a huszárokat szépen felöltözve, hagyományőrző ruhába. Voltak kisdobosok, apródok (...) De mint olyan, ha egy hagyományőrző huszárságról beszélünk, akkor ennél mind a két szó hangsúlyos kell legyen: a hagyományőrző is és a huszár is.

Összegzés

Az általam bemutatott hat eset segít képet alkotni arról, hogy kik azok a lányok, nők, akik bátran lépnek be férfiasnak vélt szerepekbe. A kutatásból kirajzolódik az is, hogy milyen attitűdökkel, fontosabb tulajdonságokkal rendelkeznek. Mivel korábban nem láttak erre mintát, előképet, ezért ők újítoknak, innovátoroknak számítanak a saját közegükben. Nem egy ideális nőihuszár-kép ösztönözte és motiválta őket abban, hogy hagyományőrző huszárokká váljanak, hanem belső indíttatásból jelentkeztek. Ebben jelentős szerepe lehet az önkifejezésnek, az önmegvalósításnak, az elszántságnak, a sajátos posztkommunista helyzetnek, a szocializációnak, a globalizáció által közvetített eszméknek, a családi/közösségi kontextusoknak és a különböző társadalmi-kulturális mintázatoknak, változásoknak. Napjaink folyamatosan alakuló társadalmában ugyanis számos olyan lehetőség van, amely segíti a nőket abban, hogy olyan szerepeket töltsenek be, amelyek korábban elsősorban a férfiakhoz kapcsolódtak. Így Hargita megye bizonyos huszáregyesületei keretén belül is adódtak olyan esélyek, amelyek lehetővé teszik a nők számára, hogy belépjenek ebbe a férfiak által dominált hagyományőrző világba.

Az a tény, hogy lányok és nők is fontosnak gondolják, hogy a huszárhagyományok ápolását felvállaló csoportosulások tagjaivá váljanak, szorosan kapcsolódik ahhoz, hogy már kiskoruk óta mindannyiuk életének része a lovaglás/lótartás, fontosak számukra a hagyományőrző tevékenységek/események, valamint a baráti körükben, a családtagjaik között már voltak hagyományőrző huszárok, akik támogatták őket.

A női hagyományőrző huszárok jelenléte Hargita megyében egyfajta szimbolikus áttörésként is értelmezhető, amely alkalmat teremthet a tradicionális társadalmi nemi szerepek újraértelmezésére, újrafogalmazására. A férfi hagyományőrző huszárok pozitív vagy negatív viszonyulása nem befolyásolta őket abban, hogy belépjenek ebbe a maskulinnak számító, férfiakhoz kapcsolódó tevékenységekbe.

A Mandelbaum nevéhez kapcsolódó elmélet alapján alátámasztható az, hogy a nőnemű hagyományörző huszárok egyéni életének fontos aspektusa a lovaglás, illetve olyan családi/közösségi háttérrel rendelkeznek, amelyek támogatták/támogatják őket abban, hogy részt vállaljanak az ilyen hagyományörző csoportokban. Az általam kutatott egyének életében fordulópont volt egy-egy lovas esemény, amelynek következtében megfogalmazódott bennük a vágy, hogy ehhez a mozgalomhoz csatlakozzanak. Adapációs gyakorlatként, alkalmazkodási módként értelmezhető a türelem, amellyel az egyesületek férfi tagjaihoz viszonyulnak, az elszántság, a szerepvállalásaik, illetve az is, hogy néhányan közülük a férfiakétól eltérő uniformist használnak.

Szakirodalom

- AGNEW, Vanessa – Lamb, Jonathan – Tomann, Juliane: Introduction. What is reenactment studies? In: Uők (szerk.): *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*. Routledge, Taylor & Francis Group. London – New York, 2020. 1–10.
- BRAUER, Juliane – Lücke, Martin: Emotion. In: Agnew Vanessa – Lamb Jonathan – Tomann Juliane (szerk.): *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*. Routledge, Taylor & Francis Group. London – New York, 2020. 53–56.
- CARD, Amanda: Body and embodiment. In: Agnew Vanessa – Lamb Jonathan – Tomann Juliane (szerk.): *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*. Routledge, Taylor & Francis Group. London – New York, 2020. 30–33.
- COOK, Alexander: Practices of Reenactment. In: Agnew Vanessa – Lamb Jonathan – Tomann Juliane (szerk.): *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*. Routledge, Taylor & Francis Group. London – New York, 2020. 187–190.
- DR. HEGYALJAI KISS Géza: Hadtörténelmi okmánytár/Lebstück Mária honvédfőhadnagy emlékiratai 1848–49-ből. *Hadtörténelmi Közlemények*, 1935. évf. 36. kötet, Budapest, 1935. 144–155.
- DUROVA, Nadezhda: *The Cavalry Maiden. Journals of a Russian Officer in the Napoleonic Wars*. Indiana Univeristy Press, 1989.
- GERGELY Orsolya: *Vállalkozás női módra – A székegyföldi női vállalkozók profiljának és motivációinak vizsgálata*. Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Kolozsvár, 2013.

- HOLMAN, Jones Stacy: Gender. In: Agnew Vanessa – Lamb Jonathan – Tomann Juliane (szerk.): *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*. Routledge, Taylor & Francis Group. London – New York, 2020. 89–93.
- KEDVES Gyula: *A szabadságharc huszárai*. Hadimúzeum Alapítvány, Budapest, 1992.
- KENYERES Ágnes (főszerk.): Magyar életrajzi lexikon. B. Bányai Júlia. 1967–1985. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/b-74700/banyai-julia-7489B>. Utolsó hozzáférés: 2025. 08. 31.
- MANDELBAUM, David: The study of life history: Gandhi. *Current Anthropology*, Vol. 14, no. 3. 1973. 177–206.
- MIROIU, Mihaela: On Women, Feminism, and Democracy. In: Stan Lavinia – Vancea Diane (szerk.): *Post-Communist Romania at twenty-five. Linking past, present and future*. Lexington Books. Lanham – Boulder – New York – London, 2015. 87–105.
- PETŐ Andrea: A nők szerepe a háborúkban, a hátszórán túl. In: Virányi Péter (szerk.): *Nők a hátszórán. Női sorsok és szerepek a második világháború alatt*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2022. 11–17.
- RÉFI Attila: *A császári-királyi huszárság törzstiszti kara a francia forradalmi és a napóleoni háborúk korában (1792-1815)*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont – Nádasdy Ferenc Múzeum. Budapest – Sárvár, 2014.
- A huszár. *Nyeregre teremtve*. Világörökséggé vált hungarikum. *Rubicon Történelmi Magazin*. XXXII. évf. 360. szám. 2021/3. 4–15.
- TOMANN, Juliane: Memory and commemoration. In: Agnew Vanessa – Lamb Jonathan – Tomann Juliane (szerk.): *The Routledge Handbook of Reenactment Studies. Key Terms in the Field*. Routledge, Taylor & Francis Group. London – New York. 2020. 138–141.
- TÓTH Zoltán: Távlati kép a történelmi parasztságról. In: Sárkány Mihály – Szilágyi Miklós (szerk.): *Magyar Néprajz VIII. Társadalom*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000. 67–116.
- SÜLI Attila: *A 11. (székely) huszárezred az 1848–49-es forradalomban és szabadságharcban*. Tortoma Könyvkiadó, Barót, 2019. 15–23.
- VEREBÉLYI Kincső: Az emberi test és a testkép. In: Gáspár Kinga (szerk.): *Minden napok, jeles napok. Hétköznapi és ünnepek a népszokások tükrében*. Timp Kiadó, Budapest, 2005. 73–94.
- Székely Hírmondó*, 2018, 212., 189. szám, 2018. 10. 05. (7. oldal)
- Székely Nép*, 1943, 2. szám, 01. 03. (4. oldal)
- Utunk*, 1970, 799., 26. szám. 1970. 06. 26. (6. oldal)

Pál Emese

Emese Pál (Cluj-Napoca, 1995) și-a obținut doctoratul la Școala Doctorală Studii de Hungarologie a Universității Babeș-Bolyai. Studiile universitare le-a urmat tot în cadrul Facultății de Litere a UBB: a obținut diploma de licență în cadrul Departamentului de Etnografie și Antropologie Maghiară, specializarea etnografie (2017), iar studiile de masterat le-a continuat în cadrul programului Cultură și societate – între tradiție și modernitate. Tema cercetării sale: husarii tradiționaliști, reconstituirea istorică, tradițiile inventate, identitatea și reprezentarea.

Emese Pál (Cluj-Napoca, 1995) earned her PhD at the Doctoral School of Hungarology Studies at Babeș-Bolyai University. She completed her previous studies also at the Faculty of Letters of BBU, earning a BA in Ethnography from the Department of Hungarian Ethnography and Anthropology (2017), followed by an MA in the Culture and Society – Between Tradition and Modernity program. Her research topic involves traditionalist hussars, historical re-enactment, invented traditions, identity, and representation.

„Fata husar ca soldat de rând”. Femei care păstrează tradițiile husărești în județul Harghita

Cercetarea mea se concentrează asupra actorilor feminini implicați în păstrarea tradiției militare: „fetele husari” și „doamnele husari”. Am desfășurat muncă de teren în județul Harghita, Transilvania, unde, deși în număr redus, există femei care participă activ la activitățile husărești tradiționale masculine. Am analizat motivațiile care au determinat alegerea acestui stil de viață, ce combină tradiția și timpul liber, și m-au interesat în mod deosebit aspecte precum costumul husar al femeilor, activitatea lor în cadrul asociațiilor, precum și funcțiile pe care le îndeplinesc în aceste contexte.

“The Hussar Girl as a Private.” Women Preserving Hussar Traditions in Harghita County

My research focuses on the female actors involved in the preservation of military traditions – specifically, “hussar girls” and “lady hussars.” I conducted fieldwork in Harghita County, Transylvania, where, although in small numbers, women do participate in hussar re-enactment activities, which are typically perceived as masculine. I investigated the motivations behind their choice of this tradition-keeping and leisure lifestyle, and I was particularly interested in their attire, association-related activities, and the roles they fulfill within these groups.

Tőke Sugárka

Nézőpontok a csíksomlyói pünkösdi búcsúról szóló dokumentumfilmekben

Bevezető

A csíksomlyói pünkösdi búcsú a legnagyobb és legismertebb magyar katolikus zarándoklat, amely nem csupán vallásos eseményként, hanem történelmi és társadalmi jelenségként is kiemelkedő jelentőséggel bír. A Szűz Mária-tisztelet központi helyszíneként ismert Csíksomlyó (Șumuleu Ciuc) évszázadok óta a székelyföldi katolicizmus szimbóluma. A pünkösdi búcsú eredete a 15. századra nyúlik vissza, amikor a Ferenc-rendi szerzetesek megalapításával párhuzamosan kialakult a helyi vallásgyakorlat sajátos formája. A búcsújárás kialakulása összefonódott a reformáció és ellenreformáció történetével, s különösen az az 1567-es esemény kapott szimbolikus jelentést, amikor a János Zsigmond unitárius fejedelem erőszakos hittérítési kísérlete ellen fellépő székely katolikusok győzelmük emlékére zarándokoltak el a Mária-szoborhoz.

Társadalomtudományi szempontból a búcsú nem csupán vallási gyakorlatként értelmezhető, hanem mint performatív identitásgyakorlat is, amelyben a résztvevők a közös emlékezet, nyelv és hagyomány révén újra-termelik a közösségi kohéziót. Ezt a megközelítést hangsúlyozza Povedák István is, aki a vallási nacionalizmus és a performativitás összefonódására hívja fel a figyelmet. Mint írja, „a csíksomlyói búcsú (...) egyúttal a nemzeti emlékezet és a vallási hagyomány közös performatív tere”.¹ Az online térben – különösen a közösségi médiafelületeken – megjelenő tartalmak e performativitás új dimenzióját nyitják meg, mivel lehetővé teszik a búcsú kollektív reprezentációját a digitális kultúra eszközeivel.

A búcsúval kapcsolatos performatív megnyilatkozások lényege az, hogy képesek közösségeket létrehozni, illetve előmozdítják a közösségi terek kialakulását. A csíksomlyói pünkösdi búcsú esetében ez különös jelentőséggel bír, hiszen az esemény már nem kizárólag a katolikus hívek számára nyitott, hanem más vallási irányzatok követőit is befogadja. Azokat, akik nem a római katolikus egyházhoz tartoznak – vagy egyáltalán nem

¹ Povedák: *A vallási nacionalizmus performatív aspektusai: A csíksomlyói búcsú példája*. 88.

vallásosak –, nem feltétlenül a liturgikus cselekmények vonzzák. Mégis, sokan közülük intenzív közösségi élményről számolnak be a csíksomlyói részvétel kapcsán.²

Ez a közösségi élmény azonban nem csupán a fizikai jelenlét révén artikulálódik, hanem a rögzített és megosztott képi reprezentációkon keresztül is. A búcsú eseményét ugyanis évről évre több ezer fotó és videó dokumentálja, a zarándoklat csúcspontját jelentő szombat déli nagymisét pedig élő közvetítésen keresztül követheti a szélesebb közönség. E vizuális közvetítések nem csupán a jelenlét illúzióját keltik, hanem hozzájárulnak a búcsú mint közösségi és kulturális esemény szimbolikus újraterejtéséhez is. Emellett az elmúlt évtizedekben számos dokumentumfilm született, amelyek néprajzi szempontból is jelentőséggel bírnak: bemutatják a pütkösdi búcsúval és a zarándoklattal kapcsolatos szokásokat, a kegyhelyhez fűződő legendákat és hiedelmeket, valamint a székely és csángó közösségek által képviselt hagyományos érték- és világrendet is hangsúlyozzák.

A filmalkotások különféle célkitűzéseknek megfelelően jönnek létre, eltérő intézményi kontextusokban készülnek, és más-más médiumon keresztül kerülnek nyilvánosságra. Egy bizonyos szintig elkülöníthetőek egymástól a szórakoztatásra és különféle ideológiák népszerűsítésére használt filmek, valamint a valóban néprajzi érdeklődésű, tudományos igénnyel és kutatói háttérmunkával készült mozgóképes alkotások. Elsőre talán nem egyértelmű, miért érdemelnének figyelmet az előbbi kategóriába tartozó filmek, azonban mindkét csoport elemzése fontos szempontokat kínál. A populáris alkotások abból a szempontból lehetnek relevánsak, hogy miként jelenítik meg a búcsút – milyen eszközökkel, milyen módon és milyen eszmék szolgálatában. A tudományos motivációjú filmek pedig azért bírnak jelentőséggel, mert néprajzi szempontokat képviselnek, és kutatói háttérrel készültek.

A zarándoklat és a búcsú különféle mozgóképes ábrázolásaiban több eltérő nézőpont is azonosítható. E nézőpontok alatt – Bíró Béla értelmezését követve – azokat a szemléletbeli pozíciókat értem, amelyekből az egyes alkotások megközelítik a bemutatott jelenséget.³ Ezek a pozíciók nemcsak az értelmezés kereteit jelölik ki, hanem azt is meghatározzák, hogy milyen értékrendek, jelentések és szándékok tükröződnek az adott filmben. A nézőpont tehát nem pusztán technikai vagy stilisztikai kérdés,

² Vörös: *A szakrális, a nemzeti közösség és az egzotikum élménye. A magyarországiak részvételének motivációiról a csíksomlyói pütkösdi búcsúban.* 75.

³ Bíró: *Narratológia.* 57.

hanem elválaszthatatlan az alkotás mögött meghúzódó ideológiai, kulturális és társadalmi tartalmaktól is.

Az első a néprajzi megközelítés, amely a hagyományos szokások és a népi vallásosság bemutatására fekteti a hangsúlyt. A második megközelítésmód egyfajta romantikus-mitikus felfogásból látta az eseményt, a harmadik pedig a magyarságtudatot és a nemzeti összetartozás gondolatát képviseli. Ezek egymástól függetlenül is jelen lehetnek egy filmen belül. Az is előfordul, hogy maguk a film szereplői az alkotás egészétől különböző nézőpontot képviselnek, illetve erősítik a fő gondolatmenetet, ideológiai hátteret (például a búcsún részt vevő interjúalany szavakkal és öltözetével is határozottan kifejezi magyar nemzeti identitását).

Mindebből adódóan nehéz tipologizálni a mozgóképes alkotásokat, mert a különböző koncepciók, kifejezésmódok ötvözöten jutnak érvényre az egyes filmekben. A következőkben, noha kísérletet teszek az elemzett filmek műfaji besorolására, eltekintek a szigorú rendszerezéstől, és mindegyik alkotást a maga sajátosan rétegzett, kevert kontextusában tárgyalom.

A filmek vizsgálatakor a következő támpontok voltak segítségemre: a film témája, cselekménye melyik filmes műfajhoz közelíthető, milyen ábrázolásmódok ötvöződnek benne, milyen a film képi világa, művészi kifejező eszközei (ha vannak), milyen üzenetet hordoz, milyen intézményi háttérrel, mely médiumon keresztül jelenik meg, és milyen volt a film fogadtatása (amennyiben rendelkezésre állnak adatok). A szent és a profán viselkedési formák, az esemény rituális jellegének, hagyományos cselekvéssorának bemutatása mind fontos elemei a búcsú reprezentációjának, ezért a filmek elemzésekor ezek is alapvető támpontokat jelentenek. Több filmben is közös kiemelt motívumként jelenik meg az egyedülálló, „mesés”, „balladai” természeti környezet, a vele összhangban élő székely vagy csángó lakosság, valamint a kegyszoborhoz fűződő erősen vallásos viszonyuk. Ezt a fajta alapvető együttállást eltérő jelentésekkel kiegészítve mutatják be a különböző időben és intézményi keretek között készült filmek.

A búcsú más médiumainak – online sajtó, közösségi média – vizuális reprezentációjában jelen levő nosztalgikus beszédmód néhány film esetében szintén megragadható. Az értelmezés során a restaurációs nosztalgia megjelenési formáinak felderítése is céljaim között szerepel. A tanulmány fő irányvonala az itt említett kérdések és szempontok szerint elemezni a dokumentumfilmeket mint a búcsú vizuális reprezentációinak különféle formáit.

Jelen dolgozatban, a teljesség igénye nélkül, nyolc film értelmezését végzem el. Ezek a következők: a Keszi Kovács László által 1942-ben

forgatott mozgóképes alkotás, az ugyanebben az évben készült *Emberek a havason* című művészfilm Szóts István rendezésében, a Gulyás Gyula és Gulyás János rendezésében készült, az 1980-as években forgatott *Balladák filmje – Kallós Zoltán nyomában* című dokumentumfilm második része, a Kézdi-Kovács Zsolt rendezésében 1992-ben készült *Erdély leírása a XX. század végén* című dokumentumfilm-projektnek a búcsúról szóló része, az 1993-ban készült *Nem vagyunk mi árvák* című film Molnár V. József rendezésében, a Mester József által 1994-ben rendezett *A csíksomlyói búcsú* című film, a *Hazajáró* tévésorozat *Búcsú Csíksomlyón* című epizódja, melyet Moys Zoltán rendezett 2012-ben, valamint a Rácz Géza és Lipcsei Attila rendezésében 2012-ben létrejött *445 – Miért könnyezik mindenki Csíksomlyón* című dokumentumfilm.⁴

A választást indokolja, hogy az imént felsorolt alkotások keletkezési évük, a tematika, a filmes kifejező eszközök, a főbb nézőpontok és motívumok tekintetében is változatos mintát, forrásanyagot képviselnek, ezáltal lehetővé téve a reprezentációk sokféleségének, komplexitásának feltárását.

A néprajzi tárgyú dokumentumfilmek értelemezésének fogalmi keretei

A dokumentumfilmes látásmód célja nem csupán a valóság egyszerű rögzítése, hanem annak tudatos konstrukciója, mely folyamatban a filmkészítő értelmezői szerepet tölt be. A dokumentumfilm – bár gyakran az objektivitás és hitelesség igényével lép fel – szükségszerűen válogat, szerkeszt és kontextualizál, így a bemutatott, megkonstruált valóság mindig egy szelekció eredménye. Bill Nichols szerint „a dokumentumfilm nem a valóságot mutatja be közvetlenül, hanem egy adott nézőpontból interpretálja azt”.⁵ A nyersanyag kiválasztásától a kameraállásokon és vágásokon át a narrációig minden döntés befolyásolja, hogy miként érzékeljük az eseményeket, személyeket vagy társadalmi jelenségeket. Michael Renov megfogalmazásában a dokumentumfilm egyszerre „interpretatív és retorikus” forma, amely a világ reprezentációján keresztül egyúttal alakítja is azt.⁶ Ez a közvetítettség azt jelenti, hogy a dokumentumfilmben megjelenő világ nem egy „tisztá” tükörképe a valóságnak, hanem egy kulturális, ideológiai és esztétikai szűrőkön keresztül konstruált értelemezés. Így a dokumentumfilm

⁴ A filmek további technikai adatait az irodalomjegyzékben közlöm.

⁵ Nichols: *A dokumentumfilm típusai*. 35.

⁶ Renov: *Theorizing Documentary*. 21.

nem csupán a valóságról szól, hanem annak újratereemtése is – egyszerre informál, értelmez, és formálja a néző valósághoz fűződő viszonyát.

A dokumentumfilmek típusairól, ábrázolásmódjairól, műfaji sajátosságairól számos tudományos munka született. Figyelembe véve a dokumentumfilmek aspektusainak komplexitását, az elemezni kívánt filmek minél pontosabb leírásához nem elegendő egyetlen paradigma. A következőkben röviden ismertetem az értelmezésben használt fogalmi keretet.

A filmek tartalmi és formai sajátosságai alapján Tari János három kategóriát különít el. A *néprajzi dokumentumfilm* elsősorban a szakma érdeklődésére tart számot. A folyamatok időrendi, didaktikus bemutatását célozza, kiemelve a főbb mozzanatokat, úgy, hogy egyszerre legyen lényegre törő és a teljességre is törekvő. A *néprajzi film* esetében erőteljesebben jutnak érvényre a filmes szempontok, a látvány gazdagsága, a dolgok esztétikai, művészi szemléltetése – oly módon, hogy közben a tényeket is szem előtt tartja. A *televíziós néprajzi dokumentumfilm* elsősorban a televízió által és számára készült alkotás, amely széles, főképp szórakozni vágyó célközönséghez ér el.⁷

Bill Nichols a dokumentumfilmek ábrázolásmódjairól szóló tanulmányában⁸ hat típus sajátos jegyeit foglalja össze megjelenésük sorrendjében. Fontosnak tartja kiemelni, hogy laza kategorizálásról van szó, valamint hogy egy filmen belül több kifejezőmód is fellelhető.

A *költői ábrázolásmódban* nincs folyamatos vágás vagy idő- és térbeli sorrend, a cselekmény szabad asszociációkra támaszkodik. Keveredhetnek benne a dokumentarista és a kísérleti elemek. A *magyarázó ábrázolásmódban* az érvelő-vitázó diskurzus érvényesül. Gyakran maga a narrátor is látható, a nézőt is megszólítja. Az érvelés általánosító, gyakran „fentről” hallhatjuk az elbeszélő hangját. Gyarapítja egy témáról való tudásunkat, mégsem jellemző, hogy megkérdőjelez dolgokat. A montázs a nézőpont hitelességének fenntartására szolgál, a szereplők – az előző kifejezőmóddhoz hasonlóan – csak szemléltetői a mondandónak.⁹ A *megfigyelő kifejezőmódban* a kamerát úgy kell elképzelni, mint legyet a falon: mintha ott sem lenne. Ebben az esetben nincs „objektív” narráció vagy érvelés, a filmre vett történet maga „valóságában” mutatkozik meg.¹⁰ A megfigyelő film a szelekción alapul, ha ez sikeresen történik, akkor gazdag, változatos érzésvilágokat képes

⁷ Tari: *Néprajzi filmezés Magyarországon*. 69–70.

⁸ Nichols: i. m.

⁹ Uo. 22–27.

¹⁰ Uo. 27–30.

megmutatni. Hátránya, hogy többnyire elszigetelt, hűvös marad a viszony a film készítői és az alanyok között.¹¹ A részt vevő ábrázolásmód a meggyőző érvelés helyett azt mutatja meg, hogy milyen érzés benne lenni az adott szituációban. A film készítője is aktív részese a film világának, ő maga lehet mentor, kritikus, kérdező, együttműködő vagy provokátor is. Gyakori, hogy az alkotók interjúkkal juttatják érvényre a részt vevő álláspontot. A reflexív ábrázolásmód arra ösztönöz, hogy a dokumentumfilmet annak lássuk, ami, ábrázolásmódnak, művészi formának. A filmre vitt anyag problematikuságára, a hitelesség kérdésére, ellentmondásos helyzetekre is nyíltan hívja fel a figyelmet. Önmagára reflektáló kifejezésmódról van szó, amely az ismerősnek hitt dolgokat is kétségbe vonja, és ezáltal gondolkodásra készíti a befogadót. Az alkotó és a néző interakciója kerül fókuszba, cselekvő erőt tulajdonítva az utóbbinak.¹² A performatív ábrázolásmódban készült filmet, az előzőhöz hasonlóan, az általános értelemben vett tudás mibenléte foglalkoztatja. Arra kíváncsi, hogyan ismerhetjük meg jobban társadalmunk működését. A szereplők személyes emlékei, élményei kerülnek hangsúlyos ellentétbe a tényekkel szemben. Az ilyen típusú filmek készítői küldetesként tekintenek a társadalom érzékenyítésére bizonyos témákban, például a különböző etnikai, identitásbeli kisebbségek esetében. Fontos továbbá, hogy a közönség érzelmileg is azonosulni tudjon a film tárgyával.¹³

A csiksomlyói búcsút bemutató dokumentumfilmek elemzése rávilágít arra, hogy az esemény jelentősége nem kizárólag vallási tartalmában, hanem elsősorban abban rejlik, ahogyan közösségi élményt hoz létre és közvetít. E filmek képi és narratív struktúrái gyakran hatásvadász módon jelenítik meg azt a kollektív tapasztalatot, amely az élményközösség elméletével írható le leghatékonyabban. Mohay Tamás – Mérei Ferenc szociálpszichológiai megközelítésére támaszkodva – az élményközösséget olyan közösen átélt eseményként határozza meg, amely túlmutat az egyidejű jelenlétén: az így létrejövő tapasztalat a közösség kollektív emlékezetének részévé válik, s ezáltal hosszú távon formálja az identitást.¹⁴ A dokumentumfilmek ezt a folyamatot nemcsak megörökítik, hanem maguk is aktívan részt vesznek benne: a rítusok ismétlődése, a közös éneklés, vonulás és imádság képi reprezentációja segíti a nézőt abban, hogy az eseményt ne csupán szemlélje, hanem azonosulni is tudjon a bemutatott közösségi élménnyel. Az

¹¹ MacDougall: *A megfigyelő filmen túl*. 65–69.

¹² Nichols: i. m. 34–37.

¹³ Uo. 37–41.

¹⁴ Mohay: *The Place of Remembrance and Its National Character at a Franciscan Shrine – The Example of Csiksomlyó*. 13–14.

élményközösség ily módon nemcsak a búcsú résztvevői között jön létre, hanem kiterjeszhető a tágabb közösségre is, azokra, akik a filmekben keresztül kapcsolódnak az eseményhez. Ez a közvetített élmény fontos szerepet játszik abban, hogy a csíksomlyói búcsú vallási gyakorlatból nemzeti jelentőségű, identitásképző eseménnyé váljon.

Gergely András *Közelítések az etnofilmhez* című tanulmányában az etnofilm lényegét a kommersz filmmel való szembenállásban látja. Ez utóbbira jellemző a látványos, retusált hitelesség, gyakran európaias szépségideált képviselő szereplők alkalmazása. A narrációt utólag építik hozzá a felvételhez, fordításszerű üzenetekkel. A lassú és olykor monoton szertartás nyomon követése helyett a folyamatleírást választják, amely egyben utólagos időtagolást is jelent. A kommersz film technikai eszköztára jóval gazdagabb, mint az etnofilmé, amelyet gyakran kézikamerával vesznek fel, gyengébb minőségben, hogy a különböző filmes eszközök szövvényes hálójában a megörökítendő jelenség ne veszítsen értékéből. Az etnofilm az autentikuságra, az időarányos eseménykövetésre koncentrálna, hogy a végeredmény a „lefilmezett kultúra” legyen a „megfilmeztett valóság” helyett.¹⁵ Az illusztrálás és fantáziálás helyett inkább dokumentációt nyújt a filmes anyag etnikai sajátosságairól. Ebben az értelemben az etnofilmet a filmdokumentum műfajához lehet közelíteni.¹⁶

Arra a kérdésre, hogy hogyan alakult ki az etnofilm és a kommerszfilm dichotómiája, a néprajztudomány és az etnofilm szintén távolodó kapcsolatából kiindulva kereshetjük a választ. A szimbiózis akkor kezdett felbomlani, amikor általános értelemben vett kultúraváltás történt, aminek egyik következménye a hagyományos népi világ megszűnése volt. A másik okot a néprajztudományon belül létrejött radikális változások jelentették. „Attól kezdve, hogy a nagy Egész tudományos összeállíthatóságába vetett hit megbicsaklott, nyilvánvalóvá lett, hogy az azt »szemléltető« képek szerepét, értelmét is újra kell értékelni. Az önmagával meghasonlott gazda (a néprajztudomány) nem tudta már kellő hittel és eréllyel munkába állítani az amúgy még mindig hűséges szolgát (a néprajzi filmezést), aki rájött lassan, hogy őt voltaképpen cserben hagyták, és így maga is elbizonytalanodott.”¹⁷ Jól látható, mennyi és milyen különböző befolyásoló tényező, környezeti hatás játszik szerepet egy mozgóképes műfaj alakulásában.

¹⁵ A. Gergely: *Közelítések az etnofilmhez*. 4–5.

¹⁶ Uo. 6.

¹⁷ Tánczos: *Az elhagyott szolga lázadása, avagy gondolatok a néprajzi dokumentumfilmről*. 83–86., 87.

A dokumentumfilmek tipológiai keretének bemutatása után érdemes egy újabb elemzési szempontot is bevonni a búcsút megjelenítő filmek értelmezéséhez. Míg Nichols dokumentumfilmes típusai elsősorban a formai és retorikai jellemzők alapján segítenek rendszerezni az alkotásokat, az alábbi fogalom már nem műfaji, hanem tartalmi-szemléleti megközelítést kínál.

Egyes filmek esetében ugyanis a nosztalgia mint filmes nézőpont is releváns elemzési szemponttá válik. A nosztalgia nemcsak érzelmi tónusként, hanem értelmezési keretként is megjelenhet – különösen azokban az alkotásokban, amelyek a múlt iránti vágyódás, az elveszett otthon vagy közösségi forma újraértelmezésének szándékát tükrözik.

Svetlana Boym a nosztalgia fogalmát mint társadalmi és kulturális jelenséget a *The Future of Nostalgia* című kötetében vizsgálja. Értelmezésében a nosztalgia vágyakozás egy olyan hely – otthon vagy haza – iránt, amely már nem létezik, vagy soha nem is létezett abban a formában, ahogy ma elképzeljük. Boym két alapvető típust különít el: a restaurációs és a reflektív nosztalgiát. A restaurációs nosztalgia célja az elveszett otthon helyreállítása, miközben elkerüli vagy elnyomja a történelmi folyamatokat; ez a múltat abszolút igazságként és hagyományként kezeli, és hajlamos ideológiai keretbe helyezni az emlékezést. Végül a restaurációs nosztalgia képezi a magját az újabb nemzeti és vallási megújulási törekvéseknek.¹⁸ A nosztalgia mint lehetséges filmes nézőpont a jelen kutatásban a különböző filmes eszközök – zenei háttér, idézetek, táji részletek, beállítások, a szereplők megélései, vagy épp a mitikus történetek elbeszéléseinek – összehangolási módjaként ragadható meg.

Keszi Kovács László felvétele a csíksomlyói búcsúról (1942)

A csíksomlyói pünkösdi búcsúról készült legkorábbi mozgóképes felvételt Keszi Kovács László készítette 1942-ben. Ennek létrejöttében meghatározó szerepe volt az Erdélyi Tudományos Intézet által költségvetésileg biztosított felvevőgépeknek. 1941-től az intézet munkatársai számos felvételt készítettek Erdély különböző tájain (a Mezőségen, Háromszéken, a Hargitán, a Csíki-havasokban, székely és kalotaszegi falvakban). A forgatásokat mindig mélyreható tudományos munka és terepmegfigyelés előzte meg, amelyben az intézet tagjai mellett egyetemi hallgatók is részt vettek. Sajnálatos módon a Budapesten tárolt filmanyag jelentős része elpusztult

¹⁸ Boym: *The Future of Nostalgia*. 14–18.

a város 1945-ös ostromakor, a jelen kutatásban tárgyalt film azonban szerencsés módon fennmaradt.

A műre nemcsak mint a búcsú legkorábbi mozgóképes reprezentációjára lehet tekinteni, hanem egyúttal hiteles néprajzi dokumentumfilmként is megragadható. A róla fennmaradt források szerint a rendező olyan szemléletet képviselt, mely szerint a filmfelvételnek a néprajzi kutatás kivonataként kell működnie. A magyar filmgyártásnak ebben az időszakában még nem írtak forgatókönyvet, hanem amennyire a technikai eszközök engedték, igyekeztek a legsűrítettebb módon dokumentálni az eseményt.¹⁹ A 16 mm-es kézi kamerával készített némafilm a búcsú akkori központi elemére, a körmenetre, vagy más szóval a „kikerülésre” összpontosít.

Keszi Kovács László filmfelvétele még a búcsújáráshoz tartozó körmenet hagyományos lefolyását rögzíti.²⁰ A Kissomlyó-hegyre kaptató zárandókokat követi a kamera, majd a Salvator-kápolnát körbevevő tömegről készül körsvenk. Végül a hegyről lefelé hömpölygő, áradó embereket láthatjuk, és a templomudvar környékére felállított sátrak alakjaival zárul a felvétel. A film az időugrás technikájával készült, annak érdekében, hogy minél több fontos mozzanatot tömörítsen a búcsúval kapcsolatban.²¹

A filmfelvétel különleges jelentőséggel bír, hiszen egy olyan történelmi pillanatban rögzítette az eseményt, amikor Észak-Erdély és Székelyföld a második bécsi döntés nyomán visszakerült Magyarországhoz. A búcsú ebben az időszakban nem csupán vallási esemény volt, hanem a székelymagyar közösség nemzeti identitásának kifejeződésévé is vált, így a film a közösségi hit és a magyarságtudat élő bizonyítékaként értelmezhető.

¹⁹ Tari: *Néprajzi filmezés Magyarországon*. 53–54.

²⁰ A 20. század elejéig a csíki és gyergyói falvak vetélkedtek egymással, hogy ki vonulhasson előrébb a kegyhelyhez vezető zárandoklapon. Az 1920-as évek elején sikerült kialakítani azt a rendet, amelyet a későbbiekben is követtek: lefelől a gyergyóalfalvi keresztalja haladt, a hargitai csata mondájából fennmaradt hangsúlyos szerepvállalása miatt. Őket követték a következő térségek keresztaljai: Felcsík, majd a kordonnal körbevett labarum hordozói és a papság, Alcsík, Felső-Nyárádmente, Sóvidék, Udvarhelyszék, Maros mente, Háromszék, Brassó és környéke, gyimesi és moldvai csángók. A körmenet szombaton, a nagymise befejeztével indult a kegytemplomtól, majd az erdő mellett haladva elérte a Salvator- és a Szenvedő Jézus-kápolnát. Innen továbbhaladt a Szent Antal-kápolnához, végül a meredek domboldalon leereszkedve tért vissza a kegytemplomhoz. 1993-at követően már annyira megszokasodott a búcsúra érkezők tömege, hogy a körmenetet addigi, hagyományos formájában már nem lehetett megtartani. A szombat déli nagymisét a Kissomlyó nyergébe költöztették, és így az ideérkező zárandokok és keresztalják az általuk választott útvonalon és sorrendben haladhatnak a búcsú színhelyére. – Mohay: *A csíksomlyói kegyhely és búcsújárás. Diktatúra, rendszerváltás, modernizáció*. 233–240.

²¹ Uo. 332.

A felvétel megörökítette a korabeli vallási gyakorlatokat, a hagyományos viseleteket és a közösségi összetartozást, ezáltal egyszerre szolgált néprajzi dokumentációként és a magyar kultúrpolitikai törekvések vizuális tanúságaként. A film létrejötté tehát nem pusztán tudományos érdeklődést, hanem a visszacsatolt területek nemzeti jelentőségét is kifejezte.

***A csíksomlyói búcsú mint a csoda helyszíne Szóts István
Emberk a havason című filmjében (1942)***

Ugyancsak 1942-ben készült az *Emberk a havason* című filmdráma Szóts István rendezésében. A nemzetközi szinten is elismert, újító szellemiségű film a Hunnia Filmgyár kereteiben jött létre. Noha nem dokumentumfilmről van szó, a mű helye és szerepe mégis indokolt az elemzésben, mivel olyan tematikus és vizuális mintázatokat jelenít meg, amelyek hatást gyakoroltak a későbbi, a csíksomlyói búcsút bemutató dokumentumfilmek világára is. A film formai és gondolati újdonságai olyan narratív és stilisztikai hagyományt teremtettek, amelyek mentén a vallásos élmény filmnyelvi megjelenítése hosszabb távon is értelmezhető. Az alkotás a vallásos tapasztalat gyakran ellentmondásos mivoltát is érvényre juttatja.

A történet egy fiatal családról szól, akik békés egységben élnek a természettel a havasokban, távol a civilizációtól és annak romlottságtól. Az archaikus, paradicsomi világrend akkor bomlik meg, amikor megérkezik a fakitermelő részvénytársaság vezetője, és a családapa, Csutak Gergő munkába áll, hogy feleségének és kisfiának biztosabb jövőt teremtsen. Mivel még hétvégén is dolgoznia kell, sokat van távol a családjától. Az igazgató, ezt kihasználva, egyik nap kísérletet tesz a feleség, Anna elcsábítására. Eközben felgyúl a ház, a nőnek sikerül elmenekülnie, de egy szakadékba zuhan. Túléli a balesetet, de nagyon rossz az állapota. Férjével elhatározzák, hogy elmennek a csíksomlyói búcsúra a kegyszoborhoz, annak reményében, hogy a Szűzanya csodát tesz, és meggyógyítja Annát.

A kegyszobor gyógyító erejébe vetett hit a népi vallásosságban a szobor Csíksomlyóra kerülésével lehet egyidős. A 18. századra annyira megerősödött a Mária-tisztelet és a hozzá tartozó segítő erőben való bizalom, hogy hivatalos egyházi vizsgálatra volt szükség. Ennek eredményeképpen 1798-ban Batthyány Ignác erdélyi püspök „csodákkal tündöklő”-nek nyilvánította a csíksomlyói kegyszobrot. Azokat a csodás népi vallásos jelenségeket, amelyeket az egyház vizsgált, P. Losteiner Leonárd összegezte a 19. század eleji mirákulomos könyvében. Ezt később Mohay Tamás néprajzkutató adta ki „*Istennek kincses tárháza...*” P. Losteiner Leonárd ferences kézírata

Szűz Mária csíksomlyói kegyszobráról című munkájában. A kegyszobornak tulajdonított csodás gyógyulásokat a hívek fogadalmi hálaajándékok elhelyezésével köszönték meg. Ezek lehettek különböző fémekbe, fába vagy márványba vésett testrészek vagy feliratok is, melyeket a szobor köré vagy a szentély falára helyeztek.²² A népi vallásosságban a búcsújárás fő célja a kegyszoborral való találkozás. Ez a zarándokok részéről a szobor kézzel vagy valamilyen tárggyal – imakönyv, sál, kalap, szentkép stb. – történő érintése által valósul meg.²³

A filmben egy faragott kis Jézus-szobrot visznek a kegyszobor elé. Útközben a nő állapota folyamatosan romlik. A búcsúra érve a körmenetből láthatunk részleteket: csengettyűző alakok, körmeneti zászlók a magasban, vonuló emberek, illetve egy ferences profilja. A körmeneti zászlók ritmikus, vonatott lengetése, a magasztos, de baljóslatú ének és zenei háttér inkább egy gyászszertartás hangulatát kelti, sejtetve a csoda elmaradását és Anna halálát. A kegytemplomban imádkozó emberek tömegéből élesen kiválva haladnak előre a szereplők, a körülöttük állók ösztönösen félrehúzódnak, hogy utat engedjenek nekik. Ezt követi a kegyszoborral való találkozás bensőséges jelenete. A szobor premier plánban mutatott arca körül füst gomolyog. Ez a fajta misztikus, rejtélyes hangulatú, éles fény-árnyék kontrasztokkal hangsúlyozott beállítás nem annyira a keresztény szobrokra, mint inkább valamilyen keleti, hindu istenség reprezentálására jellemző. A szereplők elhelyezik az áldozati szobrocskát az oltáron, majd Gergő rögtönzött imára tanítja a kisleányát. A férfi személyesen is kérleli a szobrot, arra hivatkozva, hogy ők maguk is a pásztorokhoz hasonlatosak, akik még a királyok előtt imádták a kis Jézust. Úgy kommunikál a szoborral, mintha az is egy élő személy lenne, ezt erősíti a jelenetben használt kompozíció is, melyről Deák-Sárosi László filmesztéta a következőképpen ír: „Az extrém nézőpontok saját szemszöveget kölcsönöznek személyeknek, tárgyakkal. Erősítik az éthoszát. A csíksomlyói kegytemplomban nemcsak azért fényképezték a családot felülről, hogy egyazon képkiábrára kerüljenek, ami kétségkívül szintén jelentésképző körülmény, hanem azért is, hogy nézőpontot kapjon a Mária-szobor. A kamera megszemélyesíti őt azzal, hogy a szobor háta mögül-oldalról (ansnittből) veszi Gergőket, akik beszélnek a szoborhoz.”²⁴ A szereplők a búcsús körmenetben, a rítus hagyományos me-

²² Tánczos: *Csíksomlyó a népi vallásosságban*. 49–53.

²³ Mohay: *A csíksomlyói kegyhely és búcsújárás. Diktatúra, rendszerváltás, modernizáció*. 230–231.

²⁴ Deák-Sárosi: „*A földi valóság éghez rendelése*” – *Az Emberek a havason képi retorikája*. 129.

netében idegennek tűnnek, mint akik kívül állnak a vallásgyakorlat bevett sémáin, és inkább a maguk babonás, sajátos módján viszonyulnak a szoborhoz. A film kontextusában a búcsú „hivatalos” lefolyása a civilizáció azon részébe rendelődik, amely az ellentétét képezi a főszereplők egyszerű, tiszta életvitelének. Láthatóan nem érdekli őket az esemény liturgikus rendje, a közösségben való fohászzkodás, ők csakis a kegyeszobor mágikus, gyógyító erejében bíznak. Képileg ezt támasztja alá az előbb említett beállítás is, amelynek köszönhetően teljesen elszigetelődnek a templomban levő tömegtől, a drámai félhomályban a család és a szobor bensőséges viszonya központosul.

Ezt követően egy ferences szerzetes megvizsgálja Annát, majd Kolozsvárra (Cluj-Napoca) küldi őket egy híres orvoshoz. Ott is csalódniuk kell, az orvos csak annyit mond, hogy órái vannak hátra. A nő nemsokára meghal, de Gergőnek nincs annyi pénze, hogy hazavitesse a holttestet, ezért az ölén viszi a vonaton. Otthon a temetés után a pásztorokra bízta fiát, ő pedig bosszút áll, és megöli a feleségét halálba taszító cégvezetőt. A pásztorok bemennek a bíróságra tanúskodni Gergő mellett, de elkésnek, és akkorra a férfit már tíz évre elítélték. Aztán eljön a karácsony, Gergő megszökik a börtönből, hogy a fiával töltsse az ünnepet, és karácsonyfát hozzon neki. Közben meglövik, de sikerül a pásztorokhoz menekülnie. Nemsokára meghal, a fejszéjével együtt temetik el, „mert ki tudja, milyen erdők vannak a másvilágon”. A végén betlehemi játékot játszanak a pásztorok, és a kis Gergő ajándékként megkapja az apja által megígért csizmákat.

A film recepcióját kutató Lukácsi György szerint a mű erősen megosztotta a közönséget és a kritikusokat. Az imént idézett mondat, illetve az idős pásztor, Üdö Márton Gergőt búcsúztató szövege – „Ebből a hegyekből, ebből a völgyekből, ebből a gazdag nagy világból annyi se volt a tiéd, ahova a könnyed lecsöppentsd” – sértette a kultúrpolitika képviselőit, szerintük főleg az „agrárproblémát” hangoztat a film. Többen azt kifogásolták, hogy túl sok szegény, rongyos ember szerepel a filmben, és így az alkotás negatív képet fest az akkori Magyarországról. Joseph Goebbel, a nácizmus vezetője, a németországi Németország egykori propagandaminisztere túlságosan katolikusnak tartotta a filmet, ennek következtében Németországban nem is vetítették. Egy katolikus lap szerint a film „újpogány”, egyes román újságok kritikái pedig irredeantának bélyegezték, arra hivatkozva, hogy az akkori Erdélyt úgy mutatja be, mintha kizárólag magyarok lakták. A Vatikán lelkesen fogadta a filmet. A magyarországi jobboldali lapok „nemzeti jellegűnek” ítélték és pozitívan fogadták, a baloldaliak pedig „hamis népiességgel” vádolták. A rendező, Szóts István elmondása szerint bármilyen ideológiai

állásfoglalás távol állt rendezői szándékaitól. A film eljutott a Velencei Filmfesztiválra, ahol díjazásra is került, és egyhangú nemzetközi elismertségre tett szert.²⁵ A neorealizmussal kísérletező, később világhírűvé váló rendezők is gratulációikat fejezték ki, Carlo Lizzani, Luchino Visconti, Alberto Lattuada, Umberto Barbaro rendezők és a *Cinema* folyóirat többi szerzője is előfutárként tekintett a mozgóképes alkotásra.²⁶

A film egyik erőssége a valódi helyszíneken forgatott felvételekben rejlik. Más kortárs rendezőkkel ellentétben nem műfényű stúdióban vették fel az egyes jeleneteket, hanem hegyvidéki környezetben, természetes fényviszonyok és megvilágítások mellett, smink használata nélkül.²⁷ A munkásságát elemzők szerint Szóts jó ismerője volt a hegyvidéki fényviszonyoknak és természeti jelenségeknek; ez feljegyzéseiből is kiderül: „Írásaiban többször megfogalmazza, hogyan készült fel a film forgatására. Tudta, hogy fönn a havasokon ősszel, különösen hajnalban, ha nincs szélmozgás, a völgyekben leülnek a felhők. Bennrekednek a szorosban, de fentebb, a felhők között kikukucskálnak a magasabb szirtek, sziklák, fenyvesek. Ameddig a szem ellát, gomolygó felhők szürke árnyalatú sokasága, síksága, rajzossága terül el, szinte a végtelenségig. Így a táj onnan föntről úgy néz ki, mint egy holdbéli táj, mint egy mitikus táj, mint egy földöntúli táj, ahol a beteg asszony és férje a »magasságok tisztaságában járnak.«”²⁸

A jelen dolgozatban a csiksomlyói kegyszoborral és a búcsúval kapcsolatos jelenetek filmes megoldásait, művészi kifejező eszközeit tárgyalom. A film képi világában fontos szerepet kap az égi, transzcendens és a földi szféra elhatárolása. Megfigyelhető, hogy a természet részletei és a keresztény világ szimbólumai jelentésbeli és kompozíciós szempontból egyaránt egyenrangúak, és egyenlő mértékben tartoznak a transzcendenciához. A „fenthez”, a transzcendencia világához tartoznak a természeti, tárgyi részletek (kopjafa, fák, életfa, a havasok magasságában elterülő ködtenger, a búcsú egy részletében egy gyimesi férfi válltól felfele vett alakja) és a kereszténység szimbólumai (a kegytemplom tornyai, körmeneti zászlók, kegyszobor) is. Ez abban a kompozíciós megoldásban érhető tetten, hogy az itt felsorolt tárgyakkal nem látszik a kapcsolata a földdel, egészen lentről, ún. békaperspektívából vannak fölvéve, úgy, hogy az ég felé mutat a kamera. A film mind gondolatiságában, mind képi világában egyfajta

²⁵ Vajdovich: *Szülőföld a magasban – Az Emberek a havason és a magyar népi film.* 110–111.

²⁶ Lukácsi: *A mi utcánk – Mit jelent ma Szóts István filmművészete?* 73.

²⁷ Kisfaludy: *A kompozíció mint a történetmesélés motorja – Szóts István filmnyelve az Emberek a havason című filmben.* 136.

²⁸ Uo. 136.

kozmosz szemléletet tükröz, amelyben a természet rendje, a vele egységben élő emberek és a keresztény hit egyazon dimenzióban helyezkednek el, megosztottság nélkül. Más, a búcsúról szóló, alább elemzett filmek esetében is megfigyelhető az említett három tényező együttállása, csak más kontextusban, eltérő jelentésrétegekkel felruházva.

Míg a búcsúról szóló jelenetekre a tömörítés jellemző, addig a kegyeszoborral történő találkozás inkább kimerevítetten, állóképszerűen jelenik meg. Itt a kegyeszobor kompozíciós szempontból is megszemélyesítődik, és a szereplők maguk is személyes módon szólnak hozzá, úgy beszélgetnek vele, mint hús-vér emberrel.²⁹

A filmben a csiksomyói búcsú mint a csoda lehetőségének helyszíne jelenik meg. A főszereplőknek a kegyeszoborral való találkozásában leginkább egyfajta személyes, mitikus-misztikus viszony mutatkozik meg. A búcsú bemutatásában a mitikus-rituális, szertartásos jelleg fejeződik ki, az esemény liturgiai része háttérbe szorul.

Az *Emberek a havason* nem csupán a társadalmi periférián élő székely hegyvidéki közösség mindennapjait mutatja be empátikusan és hitelesen, hanem olyan komplex világlátást közvetít, amelyben a vallásos tapasztalat, a természeti környezettel való összhang, valamint a spirituális érzékenység egymást erősítő módon van jelen. A film kozmosz világszemlélete – amely a természet, az ember és a transzcendens között érzékeny, gyakran feszültséggel teli egyensúlyt keres – nemcsak a vallásábrázolás poétikai lehetőségeinek kibontásához járult hozzá, hanem a történeti hűséggel és vizuális realizmussal dolgozó dokumentumfilmek számára is inspiratív mintává vált.

Szóts István *Emberek a havason* (1942) című filmdrámája olyan képi és gondolati motívumokat közvetít – például a hegyek közé zárt emberi létforma, a transzcendenciával való mindennapi kapcsolat, illetve az istenhit mint belső tartás forrása –, amelyek későbbi, már dokumentarista keretek között készült, a csiksomyói zarándoklatot bemutató filmekben is megjelennek. Bár ezek az elemek eltérő műfaji környezetben, módosított formában és más poétikai funkcióval térnek vissza, jelenlétük mégis egyfajta művészi hagyományra, illetve tematikai és szemléletbeli folytonosságra utal. Ez a kapcsolat világít rá arra, hogy a dokumentumfilmek kulturális és esztétikai beágyazottságának vizsgálata során érdemes figyelembe venni azokat a korábbi, nem dokumentarista, ám tematikailag rokon és hatásukban releváns

²⁹ Deák-Sárosi: i. m. 125–130.

alkotásokat is, amelyek vizuális nyelvezete és szemléletmódja továbbél a későbbi reprezentációkban.

Az itt megfigyelhető „módosulás” nem csupán tematikus vagy formai áthelyeződést jelent, hanem a jelentésképzés szintjén is változást hoz. Bíró Béla poétikai funkciókat kutató megközelítése szerint egy motívum művészi környezetből való kiszakítása és más kontextusba való helyezése során az eredeti poétikai funkció is átalakulhat: a motívum másfajta esztétikai, értelmezési és ideológiai szerepet kap. Így például a *természettel harmóniában élő ember* képe egy későbbi dokumentumfilmben már nem feltétlenül egy archetipusos, metafizikai rendet tükröző figuraként jelenik meg, hanem akár egy ideológiai vagy nosztalgikus narratíva részeként is értelmezhető.³⁰

Baráti kamera, néprajzi tekintet:

Balladák filmje – Kallós Zoltán nyomában (1983–1988)

Az időrendi sorrendben következő filmet, amelyben a csíksomlyói kegyhely is megjelenik, Gulyás Gyula és Gulyás János forgatták az 1980-as években a Hunnia Filmstúdió támogatásával. A filmgyárat 1928-ban alapították, és már a 40-es évek elejére Európa harmadik legtöbbet gyártó vállalatává lépett elő. Több, nemzetközi szinten is elismert és díjazott filmet is készített, köztük az előbb elemzett *Emberek a havason* című alkotást.

A két részből álló filmben a rendezők Kallós Zoltán néprajzkutatót és gyűjtőt kísérik el útján, ezáltal betekintést engedve az akkori erdélyi magyarság bonyolult és rétegzett társadalmi, kulturális helyzetébe. A *Balladák filmje – Kallós Zoltán nyomában* második része a moldvai csángók Csíksomlyóra történő zárandoklatát mutatja be. A stáb a bogdánfalvi (Valea Seacă) és nagypataki (Valea Mare) csángókból álló keresztaljához csatlakozik. A narrátor, Kallós Zoltán röviden ismerteti a csángók társadalmi helyzetét, népi vallásosságuk sajátosságait. A filmben Kallós nemcsak mint „objektív” riporter kezdeményez beszélgetést a pázsiton pihenő idősebb asszonyokkal, hanem egyesek rég nem látott barátjaként tűnik fel, közöttük sétál, humorosan kommunikál velük. Népzene gyűjtőként személyesen is ismert volt a korabeli erdélyi és moldvai falvakban. Az egyik jelenetben a közös ismerőseik neveit tárgyalják egy idősebb nővel. Ez a fajta bensőséges, baráti viszony a filmkészítő és a filmezett alany között a nézőben is megteremti a lefilmezett kultúra megismerhetőségének lehetőségét, otthonos közelségbe hozza az amúgy idegennek tűnő etnikai kisebbséget. Ezt

³⁰ Bíró: *A látás politikája – A nézőpont esztétikája*. 229–230.

követően a Salvator-kápolna megkerüléséről láthatunk felvételt, majd a pünkösdvásárnapi napvárás következik.

A napfelkeltét imákkal, vallásos énekekkel váró közösségi rítust, melyet gyakran látomásos tapasztalatok is öveztek, a néprajztudományban sokáig ritka eseményként azonosították. Tánczos Vilmos néprajzkutató arra hívja fel a figyelmet, hogy a világ számos – akár keresztény, akár más vallású – kultúrájában is a moldvai csángóságéhoz hasonlóan él a felkelő nap felé fordulás és imádkozás rítusa. Szerinte a moldvai csángóság napbanézése egyfajta hármás egyidejűség miatt különleges. „A kihalófélben levő homo religiosus itt és ekkor a hely és idő szentségével találkozik egyszerre: a vallásosabb magyar népcsoport a Szentlélek eljövetelének, az isteni spirituális erő kiadásának hivatalosan is elismert ünnepén felmegy a Kissomlyó hegyére, mely a székelyek és a csángók számára Jeruzsálem és Róma után a legszentebb hely a világon.”³¹ A szerző meglátása szerint nem kell csodálkoznunk azon, ha a Kissomlyó nyergében gyülekező moldvaiak a felkelő napban a Szentlelket jelképező galambot, esetleg a gyermekét tartó Szűz Mária képét vélik meglátni.³² Peti Lehel a divinációnak ezt az imagisztikus formáját közösségi ritualizált látomásnak nevezi.³³

A *Balladák filmjében* a napvárással kapcsolatban a következőképpen nyilatkozik a narrátor: „A napimádattal kapcsolatosan megmaradt egy szokás, hogy pünkösöd hajnalán felmennek a kis kápolnához a hegyre. A napfeljövételből jósolni szoktak, hogy milyen is lesz az elkövetkező esztendő.” Érdekes, hogy ebben a filmben jóslásként említik a napvárással kapcsolatos hiedelmeket, míg más, a későbbiekben tárgyalandó mozgóképes alkotásokban a szereplők a keresztény szimbólumok – Szűz Mária a gyermek Jézussal vagy a Szentlélek – képi megjelenéséről számolnak be a felkelő nap alakjában. A szóban forgó film amellet, hogy néprajzi érdeklődéssel közelít a csíksomlyói búcsú reprezentációjához, a laikus néző számára is megragadható, érthető közelségbe hozza a moldvai csángók életkörülményeit, vallásosságuk megélésének formáit. Teszi ezt a romániai kommunista diktatúrának abban az időszakában, amikor maga a film forgatása is illegálisnak számított.³⁴ A filmben szereplő személyek nemcsak mint egy kultúra hordozói, képviselői mutatkoznak meg, hanem mint a sorsukat és keresztjüket a legnagyobb természetességgel vállaló egyének. Mohay

³¹ Tánczos: *Keletnek megnyílt kapuja. Emlékképek a moldvai csángók szerkezet nélküli kultúrájáról*. 91.

³² Uo. 92.

³³ Peti: *Ritualizált közösségi látomás: a moldvai csángók napbanézése*. 135–154.

³⁴ Tóth: *Pillanat-képek*. 355.

Tamás néprajzkutató a sokféle élettapasztalat bemutatását méltatja a filmről szóló kritikájában: „Azokat látjuk, akik közösségben: családban, faluban, patakokon élnek, s ha megritkult is körülöttük a levegő, tudnak egymásba kapaszkodni, együtt keresztutat járni, temetői gyertyát gyújtani, tejbe-méréskor fejni és táncolni, évvődni, és összekiáltani a patak völgyben lakó szomszédokat. Azokat látjuk, akik öregkorukban tudnak mire visszaemlékezni, akik kislányuk mellett állva panaszolják el sanyarú sorsukat, akik a szájuk sarkában félmosollyal énekelnek keservest, akik rövid rábeszélésre siratót énekelnek, balladát mondanak. Látjuk a felszabadult öröm és áhítatot, a mélyről felszakadó kipréselt ének, az élettől búcsúzó megnyugvás, a cinkos összekacsintás, a szomorú megrendültség pillanatait.”³⁵ A részt vevő ábrázolásmód abban a közvetlen viszonyban jut érvényre, ahogyan Kallós Zoltán a film szereplőivel kommunikál, és ahogyan a szereplők élettörténete a maguk komplexitásában, pszichológiai és társadalmi meghatározottságukkal együtt megelevenednek. A zarándoklat és a búcsú reprezentációja nem annyira a képekben, mint inkább a szereplők megélésében, tapasztalataiban, közös élményeikben mutatkozik meg.

A csíksomlyói búcsú című didaktikai film (1994)

Az 1994-ben forgatott *A csíksomlyói búcsú* című film Mester József rendezésében, Barna Gábor, Hofer Tamás és Tánczos Vilmos szakértők közreműködésével készült didaktikai céllal. A film a Krónika Alkotóközösség és Filmalapítvány kereteiben jött létre, amelyet Lakatos Iván alapított 1990-ben. A történet a gyimesi keresztalja zarándoklatát és a hozzá kötődő hagyományos szokásokat mutatja be. Egy „kívülálló” narrátor és több helyi résztvevő óraműpontossággal beszéli el az eseménysor menetét, ezáltal téve hitelessé és a néprajzi kutatás szempontjából is jelentőssé az alkotást. A kamera mélyrehatóan tapogatja le, térképezi fel a környezetet, külön figyelmet szentelve az apró, de fontos részleteknek. Az ilyen „kíváncsi természetű” megmutatása a dolgoknak a film egyik erőssége.

A film kezdetén a narrátor röviden ismerteti a búcsú jelentőségét, régiségét, illetve tudatja, hogy a gyimesi csángók szokásait fogjuk végigkövetni. Ezt követően tájfelvételeket láthatunk, miközben a csendből fokozatosan erősödik fel a *Jöjj el, jöjj el, jöjj el, jöjj el* kezdetű pünkösdi himnusz. Egy család otthoni készülődése indítja a cselekményt, a szereplők további jelenetekben is feltűnnek majd. Közben egy nő narrátor meséli az indulás

³⁵ Mohay: *Balladák filmje. A „gyűjtő”*. 38–39.

körülményeit. Az első megállót Gyimesfelsőlokton (Lunca de Sus) tartják, itt családnál szállásolják el a keresztalját. A film betekintést enged ebbe a „mellékes” mozzanatba is. A vacsora részleteit művészi finomsággal és részletezőkedvvel tárja elénk a kamera. A tányérba mert húslevesről készült közeli felvételek vizuális intertextualitása a Huszárik Zoltán által rendezett *Szindbád* című film ikonikus jelenetét juttathatja eszünkbe. Az imára font kezek, a kenyér és a tojások részletező, ráérős, csendéletszerű megformálása, a kínálkodások együttese érzékletesen fejezik ki az étkezés rituális, ünnepi jellegét. Hasonló alaposággal tárul a néző elé a vendégszobában alvók csoportja: idősök, fiatalok és gyerekek alakjai töltik be a teret, az éjszaka csendjében csak az óra monoton kattogása hallatszik. A másnap folytatódó gyaloglás közben megállónál is elidőzik a kamera a zarándokok számára kihelyezett vizesvödör, csésze és törölkendő formáin, csendéletszerű beállításba helyezve a tárgyakat. A pihenő, reggeliző arcok részletei is premier plánban mutatkoznak meg. Az egyes jeleneteket a keresztalja csengettyűszava és a menet közben mondott imák, énekek tagolják, ezek egyúttal a film ritmusát és az esemény folytonosságát is kifejezik.

A pünkösdi hajnali napváráskor a résztvevőket vallásos áhítatuk közben szemlélteti a kamera. A drámai jelenetet mintegy megkoronázza a fák között felkelő nap és a *Jöjj el, jöjj el, jöjj el, jöjj el* pünkösdi himnusz újbóli felcsendülésének egybeesése, amely ebben a keretben találóan összecseng a pünkösdi ünnepének lényegével, a Szentlélek eljövételével. Ezt követi a Salvator-kápolna oltárának négykézlábon történő körbekerülésének jelene, majd a hazaút. Otthon a Somlyó-hegyről hozott nyírfaágat egy szentképhez tűzik, és ha „nagy idő” van, akkor az ág egy részének az elégetésével úzik el a kártékony időjárás. A film utolsó kockáján is ezt a kép mellé tűzött faágat és egy imádkozó időse nő alakját láthatjuk, majd a *Jöjj el, jöjj el, jöjj el, jöjj el* himnusszal zárul a felvétel.

A film műfaji szempontból a néprajzi dokumentumfilm sajátosságait képviseli. A vallásos esemény mozzanatait alaposan követi, bemutatja, de nem kommentálja, magyarázza, hanem hagyja, hogy a maguk teljességében mutakozzanak meg a történések.

A főképp megfigyelő ábrázolásmódot érvényesítő filmben a zarándoklat precíz lekövetésének, etnográfiai szempontú bemutatásának lehetünk tanúi. Ezen túlmenően a filmre egyfajta művészi, esztétikai megkomponáltság is jellemző, amely a tárgyi részleteknek is kitüntetett figyelmet tulajdonít. A film cselekményének fontosabb mozzanatait a vonuló keresztalja csengettyűszava és a menet közben elhangzó imák, énekek tagolják. Ez egyszerű folytonosságot kölcsönöz a filmnek, másrészt érzékletessé teszi

az esemény szakrális-rituális jellegét. Hasonló funkciót tölt be a püNKöSDi Szentlélek-himnusz, amely háromszor csendül fel, ezzel is alátámasztva a film szerkezetének rendjét és a képi világ összhangját. A film gondolatiságában fellelhető az ember, a természet és a vallásos hit együttese, de itt egy archaikus vallásos kultúrát őrző népcsoport (gyimesi csángók) vallásossága és szokásai szemléltetődnek a maguk néprajzi kontextusában, nincs kitékin-tés az egyetemes értelemben felfogott magyarságra és nemzeti összképre. A természeti környezet, az ember és a vallásos világszemlélet hármasa a film képi világának művészi részleteiben és a harmonikus kompozícióban nyilvánul meg. Az alkotás néprajzi, tudományos körökben ismert és elis-mert, de a széles közönséghez nem ért el, és látszólag nem is volt a célja.

***A rituális dráma reprezentációja megfigyelő módban:
Erdély leírása a XX. század végén (1992)***

A Kézdi-Kovács Zsolt által rendezett *Erdély leírása a XX. század végén* című nagyszabású dokumentumfilm-projekt egyik epizódja az 1992-es csik-somlyói püNKöSDi búcsúról szól. Az ekkor forgatott nyersanyagot később digitalizálták, és 2015-2016 táján a Dánielfilm Stúdió Kft., illetve Elek Judit, aki társrendezőként és producerként vett részt férje filmes projektjében, tematikusan szerkesztett kutatási munkaanyagokat állított össze belőle.

A dokumentumfilm elején az üde zöld somlyói tájban haladó keresztal-ják vonulását láthatjuk, aztán a kegytemplom udvarára érkező, gyülekező tömegben időz a kamera. A gyimesi keresztalja is megérkezik, a zarándoko-kat P. Bartók Albert atya házfőnök köszönti egy szószékről. A templomban levő kegyszobor meglátogatásának mozzanata következnek. Székely ruhás lányok érintik hozzá a hívők megszentelendő tárgyait a csodatevő szobor-hoz. A kamera „spontán” mozgást követve elidőz néhol a résztvevők arcán, máskor a kegyszobor részletein, de akár szokatlannak tűnő élethelyzete-ket is felvesz. Erre kiváló példa az a jelenet, amely során két idős hölgy a padban ülve fogyasztja el tízóráját. A mise közben a valós eseményhez szervesen hozzátartozó rövid szóváltásokat is hallhatjuk. A templom előtti téren tovább gyülekeznek a keresztalják. A bemondó hangja és az embe-rek beszéde által keltett háttérzaj keveredik. Ezt követően a Kissomlyó hegyén, különböző kameraállásból figyelhetjük a körmenet útját. A részt vevő zarándokok lassan haladnak el a kamera előtt, a hosszú snittek lehe-tővé teszik a befogadó szemlélődő pozícióját, és expresszíven közvetítik a körmenet rituális jellegét. A tömeg a „nyeregből” továbbhaladva a remete házát érintve a Salvator-kápolnához ér.

Pünkösdvasárnap hajnalban a csángó Kálvária-járást követhetjük végig. Nehézkesen, de kitartóan gyalogló emberek csoportját láthatjuk szemből nézetből. Fejük fölött esernyőt vagy nejlonzacskót tartanak, ezekről élesen verődik vissza a csepegő eső zaja, ami egyúttal ritmusosan egészíti ki a résztvevők által román nyelven mondott imákat. Itt is finom részletekkel találkozhatunk. Az egyik idős nő fejére és vállára borított nejlon kékje és formája a festészet történetének Szűz Mária-alakjaira emlékeztetheti a művészettörténetben járatos nézőt. Az utalást erősíti a kamera többszöri visszatérése az említett résztvevő alakjára. Aztán a zarándokok betérnek a Salvator-kápolnába, ahol további imádkozás és éneklés közben négykézláb járnak körül az oltárt. A film végén virágos mezők és hegyek tárulnak a befogadó elé, és Vivaldi zenéjének egy darabjával (Oboe Concerto in C Major, RV 447: II. Larghetto) zárul a film.

Műfaji szempontból ez a film is a megfigyelő ábrázolásmóddal készült néprajzi dokumentumfilmekhez sorolható. Nincs narrátor, az esemény a maga nyers és olykor monoton valójában mutatkozik meg. A búcsú kiemelt mozzanatai hosszan és részletező módon kerülnek bemutatásra, gyakran olyan jeleneteken keresztül, amelyek ugyan filmes szempontból nem feltétlenül illeszkednek a narratív logikába, néprajzi szempontból azonban annál jelentősebbek. Ilyen például az a jelenet, amelyben idős asszonyok a templom padjában kenyeret szeletelnek és fogyasztanak, vagy az esőcseppek hangja, amint kabátokra és esernyőkre hullanak – ezek a részletek a zarándoklat mindennapiságát, anyagi valóságát és testi tapasztalatait érzékeltetik.

Mítosz és vallásos identitás a Nem vagyunk mi árvák című filmben (1993)

A *Nem vagyunk mi árvák* című dokumentumfilm 1993-ban készült Molnár V. József rendezésében, a Videográfia Egyesület és az RTF Silenzio Videostúdió támogatásával. A film a Hír TV műsorában is szerepelt, valamint a YouTube videómegosztó oldalon bárki számára könnyen elérhető. A rendező elszánt híve az ősmagyar hitvilágnak és a vallási szinkretizmusnak. A film értelmezési kerete szerint a csíksomlyói Szűz Mária-szobor Babba Mária neve pogány kori eredetre és vallási szinkretizmusra utal. Ez a gondolat képezi a film központi magját és narratíváját.

Több narrátor is szerepel, akik a csíksomlyói kegyhellyel, illetve a búcsúval kapcsolatos legendákat mesélnek, továbbá a helyi emberekből álló interjúalanyok történetei, emlékei gazdagítják az elbeszélést. Ezeket

egészítik ki a zarándokltról és a búcsúról készült életképek, felvételek. Az interjúalanyok megszólalásai és az azok illusztrálására bevágott mozgóképes részletek finom áttűnésekkel váltják egymást. A film P. Daczó Árpád Lukács Ferenc-rendi szerzetes hasonlatával indít: „Amikor tavasszal a vándormadarakra rájön az ösztön, hogy visszajönni az ősi hazába, mert nekik itt van otthonuk, mert ők itt fészkelnek. Na hát akkor így jön ide most is valami ősi ösztöntől, benne van a génjeikbe írva, különösen a moldovai csángó népünkbe, hogy ilyenkor ide kell jönni.” Az idézett részlet egyfajta ősi, ösztönös, tudattalan motivációját feltételezi a zarándoklatnak. A film további részletei és teljes szellemissége is ezt a mitikus felfogást képviseli: a nagyerdei csata, a Mária-szobor megtalálásának legendája, valamint Szent Gellért püspök tatárok előli csodás megmenekülése is szóba kerül. Ugyanezen mítoszok sorába rendelődik Márton Áron püspök fehér lovon történő bevonulása a búcsúra 1949-ben. Ebben az időben a román hatalom mindent megtett az egyházi vezető munkájának ellehetetlenítése érdekében. Egy interjúalany elmondása szerint ő maga is ott volt a Márton Áront védő lovasok gyűrűjében.

A filmben különösen hosszú, közel tizenöt perces időtartam jut egy szereplő profetikus álmainak, látomásainak az elbeszélésére. Röviden összefoglalva, álmában parancsot kapott, hogy menjen Csíksomlyóra a búcsúra. Abban az időben tilos volt oda járni, ugyanis pünkösd ünnepén katonai alakulatok gyakorlatoztak a szent helyen elrettentés céljából. Ő mégis ki akart menni a hegyre, de a katonák visszafordították. Az esetet újabb látomás követi, amelyben megjelenik előtte Szent Péter, Szent István és Szent László, középen a kegyszobor és körülöttük sok katona. Szent Péter a kardjával mind levágta őket. Szűz Mária arra utasította őt, hogy menjen le a templomba és adja át a miséző papnak az üzenetet: „többet nem lesz a csíksomlyói kegyterületen katonai bévonulás”. Másnap valóban nem tartottak katonai gyakorlatot.

A film a búcsú profán mozzanataira is rávilágít. Idetartoznak azok a jelenetek, amelyekben a vásárosok vattacukrot, pattogatott kukoricát készítenek, edényeket árulnak, pénzt számolnak, illetve ahogy csángó népviseletű résztvevők Coca Cola üdítőitalt fogyasztanak. Ezt követően P. Daczó Árpád Lukács atya elmeséli, hogyan fejtette meg a Babba Mária név rejtélyét, jelentését: a népi vallásosság köreiben a Holdat nevezik így. Berszán Lajos gyimesfelsőlóki pap a szobor gyógyító és közösséget összetartó erejéről beszél. Személyes tapasztalatáról is beszámol, miszerint az elsőáldozók valamiféle ösztönből eredően úgy gyűltek a szobor köré, mint ahogy a gyerekek ülnek édesanyjuk közelébe.

A pünkösdvasárnapi napvárás jelenete közben ismét P. Daczó beszél erről a hagyományról, közben a kamera kitartóan és olykor tolakodóan premier plánban mutatja a szemüket törölgető napba nézők arcát. Egyesek kétkedően tekintgetnek szét, mások arckifejezése igazi transzcendens élmény átélését tükrözi. A film a hazatérő gyimesi keresztalját fogadó pap beszédével, majd a magyar himnusszal zárul. Az utolsó jelenetben a kamera az égbolton világító napkorong fele fordul, ezzel is jelezve, hogy ezen a vidéken valamiféle, a kereszténységénél ősbibb hitvilággal kell számolnunk.

A filmben a csíksomlyói kegyhely és pünkösdi búcsú mitikus-misztikus nézőpontú felfogása érvényesül. A helyi, ősi – kereszténység előtti pogány – világrend többször is szembeállítódik az őt megsemmisíteni akaró külső hatalmakkal. Ilyenek voltak a tatárok, törökök, János Zsigmond seregei, majd az elnyomó román hatóságok is, amelyekkel a különböző korszakokban sikeresen küzdött meg a helyi lakosság, bízva a kegyszobor gyógyító erejében. Másik érdekesség, hogy a filmben a Mária-szoborral kapcsolatos, többségében nem keresztény hiedelmekről egyházi személyek beszélnek. Ilyen például a Babba Mária mint a Hold megnevezése a népi vallásosságban, illetve annak a valószínűsítése is, hogy itt egyfajta holdkultusz létezhetett, amire a keresztény kegyhely által megtestesített hitvilág ráépült.

A filmben leginkább a magyarázó és performatív ábrázolásmód ötvözte érvényesül. Előbbi a fentebb is említett mitikus nézőpont melletti érvelő szándékban és a tudományosság, racionális gondolkodásmód mellőzésében érhető tetten. A filmben hangsúlyozott tartalmak alatt a beszélőt magát is láthatjuk, ezzel támasztva alá a mondandó hitelességét, vagy éppen a téma aláfestésére szolgáló felvételekkel teszik beleélhetőbbé az elbeszélői fonalat az alkotók. A performatív kifejezésmód abban nyilvánul meg, ahogyan az interjúalanyok emlékei, élményei hangsúlyozódnak, ezáltal lehetővé téve az érzelmi azonosulást.

Restaurációs nosztalgia a Duna TV Hazajáró-sorozatának Búcsú Csíksomlyón (2012) című epizódjában

A *Hazajáró* című honismereti és turisztikai műsor részeit 2010-től vetítették a Duna Televízióban. A műsor 35., 2012-ben készült epizódja a csíksomlyói búcsút jeleníti meg. A *Búcsú Csíksomlyón* szereplői Kostelekről (Coșnea) indulnak, hegyes-völgyes terepen haladva a búcsúra. A Sándor-dombon találkoznak más, magyarországi zarándokokkal, és együtt folytatják útjukat. A film készítői a zarándoklatnak nem a hagyományos – keresztaljákhöz

csatlakozó – módját választják, hanem sajátos módon, turistaútvonalak mentén érkeznek Csíksomlyóra. A kegytemplomhoz érve a szereplők Böjte Csaba ferences atyától áldást kérnek saját – *Hazajáró* felirattal ellátott – zászlóaljukra. A borvízforrásnál a szereplők a Mária-út erdélyi koordinátorával Sándornak nevezett barátjukkal találkoznak, és együtt fejtegetik Csíksomlyó üzenetét. Ezt követően a Somlyó-hegy tetején levő kilátóhoz mennek, ahol a következő monológ hangzik el: „Innen szertenézve egyesül bennünk az isteni természet, a keresztény pünkösöd és az összmagyarság egymásra találásának ünnepe. Mintha itt kötné össze az isteni Szentlélek ereje az eget a földdel. (...) Ezzel a lelkülettel ereszkedünk le a Kis- és Nagysomlyó közötti »nyeregbe« a Hármashalom-oltárhoz a pünkösdi szentmisére, hogy eggyé váljunk több százezer magyarral, akik a világ különböző pontjairól, mégis egy hittel, egy célért, a megmaradás reményében zarándokoltak ide.” Ez a túlidealizáló, drámai beszédmód a pünkösdi búcsúra történő zarándoklatot úgy írja le, mint a magyar nemzeti fennmaradás egyetlen feltételét.

Jól látható, hogy ebben az ábrázolásmódban a teljes összkép, a magyarság nagytotálban felfogott egységes szemlélete érvényesül. Ezt a koncepciót erősíti a film összegzéseként egy Orbán Balázstól idézett, a narrátor által elmondott részlet: „Ilyenkor aztán a Kisomlyó kinézése valójában nagy-szerűen festői és meghatóan szép. Az emberezeknek tarka, hullámzatos vegyülete borítja el az egész hegyet és annak környékét. A szél fuvalmára ezer meg ezer zászló leng, földrendítő hálaének zúrzavara tölti el a léget. Ezer meg ezer csengettyű zengése, a harangok zúgása elegyedik e roppant hangkáoszba. S mégis ennyi szívet egy eszme, egy érzelem hat át, egy törekvés lelkesít, egy hit villanyoz át. És ha az emberi imának van égbe ható útja, úgy bizonytal ez összeolvadt zajos imának oda fel kell hatnia.” A film a *Székely himnusz*t éneklő stáb és más zarándokok ábrázolásával zárul.

A *Búcsú Csíksomlyón* vizuális és narratív eszközei egy idilli, időtlen Székelyföld képét konstruálják meg. A bukolikus táj, a legelésző juhnyájak, a végtelen dombvidék, valamint a gitár- és hegedűkísérettel megszólaló, díszítettségében túlzó zene együttesen azt a benyomást keltik, hogy ezen a vidéken érintetlenül fennmaradt egy „igazi”, „tisztá” „magyar” világ. Ez a nézőpont Svetlana Boym fogalmával, a restaurációs nosztalgiával jellemezhető, foglalható össze. A film Székelyföldet mint az „egyetlen igaz hazát” mutatja be, amely az egész magyarság spirituális és kulturális központja, a nemzeti egység megélésének kiemelt terepe.

A kilátóról elhangzó narráció – „mintha itt kötné össze az isteni Szentlélek ereje az eget a földdel” – a keresztény misztikum és a nemzeti ideológia összefonódásával mitikus térként emeli ki Csíksomlyót.

A pünkösdi mise helyszínére való érkezésnek a nemzeti zarándoklat jellege emelődik ki: „egy hittel, egy célért, a megmaradás reményében”. Ez a gondolatmenet a búcsút egy totalizáló, a történelem fölé emelkedő nemzeti aktusként tünteti fel, amelyben a múlt nem dinamikus, változó folyamatként, hanem idealizált, örök érvényű egészként jelenik meg.

A film *restaurációs nosztalgiája* abban is tetten érhető, hogy a szereplők nemzeti szimbólumaik megszentelését kéri vallási közegben, ezáltal a vallásos és nemzeti identitás szétválaszthatatlanságát sugallva. Ez az egység nemcsak a tartalomban, hanem a formában is megjelenik: a narrátor monumentális, pátosszal teli stílusban közvetíti az eseményeket, a nézőt nem az események árnyaltságának átélésére, hanem a kollektív emocionális azonosulásra ösztönözve. A *Búcsú Csíksomlyón* záróképei – melyekben a stáb a *Székely himnusz*t énekli más zarándokkal együtt – vizuálisan is megerősítik a restaurációs nosztalgia alaptézisét: az egyetlen igaz múlt helyreállításának lehetőségét, amelyben a magyarság egységes, vallásos, természetközeli közösségként létezik.

Ez az epizód azonban nem csupán tartalmában, hanem formanyelvében is hordozza azt az esztétikai és ideológiai összetettséget, amely a teljes sorozatot jellemzi. A film stilisztikai és elbeszélői sajátosságai szorosan összefonódnak a sorozat egészét átható sokrétegű kifejezésmóddal, amely a néprajzi reprezentáció és a televíziós közlés határterületén mozog. Az epizód különösen érzékletes példája annak, hogyan keverednek különféle dokumentumfilmes ábrázolásmódok, melyek révén a néző nemcsak információt kap, hanem érzelmileg is bevonódik.

Ebben a filmben elegendik leglátványosabban a magyarázó, a részt vevő és a performatív dokumentumfilmek megközelítés. A narrátor nagy léptékű, átfogó állításokat fogalmaz meg, erős mesélőkedvvel, „felülről” értelmezve és irányítva a zarándoklat történéseit, ami a magyarázó forma jegyeit viseli magán. Ugyanakkor a film készítői – legalábbis egy részük – szereplőként is megjelennek: helybéliekkel készítenek interjúkat, kérdeznak és reagálnak, ami a részt vevő szemléletmód érvényesülését teszi lehetővé, és egyúttal megkönnyíti a nézői azonosulást is. Mindezek mellett a költői megfogalmazások, a zenei és képi eszközök túlhangsúlyozása révén a film gyakran a performatív és esztétizáló eljárásokhoz közelít, amelyeket nemritkán a giccs minőségével is rokoníthatunk. E komplex kifejezésmód eredményeként a sorozat – és különösen ez az epizód – erőteljes hatást gyakorolt a közönségre: a sorozat gondolatisága és esztétikai világa olyannyira rezonált a nézőkkel, hogy közel háromszáz epizód került adásba a televízióban.

Habár többször is elhangzik a filmben, hogy milyen sokféle tájról érkeznek zarándokok, sajátosságaikra vagy az esemény néprajzi vonatkozásaira mégsem történik reflexió, a narráció a székelységet illetően is megelégszik azzal a romantikus hangvétellő általánosítással, hogy itt, a „rengetegben töretlen hittel emberként és magyarként élő székelyek” élnek. Ebben a filmben a természet, az ember és az általa képviselt vallásos világszemlélet együttes megjelenítése erősen idealizáltan valósul meg. Emellett nemzeti szimbólumok sokaságának reprezentálásával hangsúlyozódik az esemény nemzeti jellege. Az epizód a helyi, székely lakosság helyzetét nem a maga változó folyamatainak összefüggéseiben jeleníti meg (mint például a *Balladák filmjében*) hanem egy idealizált, kimerevített képet fest róla: a székely közösség egyfajta időtlen, a külvilág hatásainak ellenálló állapotban létező, és napjainkban is ebben él, erős vallásos hittel, összhangban a természettel. Míg az *Emberek a havason* című filmben úgy érvényesül az említett hármasság együttállás, hogy az embert mint egyetemes, „havasi” embert idealizálja, itt a székely etnikum – és ennek kiterjesztéseként az összmagyarság – mint nemzet idealizálódik, a film teljes gondolatúsága a nemzeti jelleg égíse alá rendelődik. A búcsú reprezentációjában ily módon jelen levő nemzeti paradigma attól tűnik hamisnak, hogy a történelem folyamán mindig is létezőként állítja be a nemzet fogalmának mai jelentését. A *Búcsú Csíksomlyón* nézőpontja figyelmen kívül hagyja a zarándoklat történetiségét és annak összetett folyamatait, a jelen nemzeti ideológiája alá vonja a búcsú múltját, változó folyamatait és jelentésrétegeit.

Vallás és nemzet mint élményközösség: A 445 – Miért könnyezik mindenki Csíksomlyón? (2012) című film identitásképző ereje

A 2012-ben megjelent film Rácz Géza és Lipcsei Attila rendezésében jött létre a budapesti székhelyű Panoráma Vizuális Alkotóműhely keretében. A stúdió az erdélyi magyar falvak és az itt élő emberek mindennapjainak megörökítésével foglalkozik. Olyan témák szerepelnek a projekt egyes részeiben, mint például az atyhai (Atia) tehéntartás, a gyergyóditrói (Ditrău) zenei élet stb. Akárcsak a szóban forgó filmet, a többi epizódot is vetítették a televízióban, az M1, a Hír TV és a Duna TV műsoraiban.³⁶

A címben szereplő 445-ös szám a nagyzerdei csata 2012-ben ünnepelel, 445. évfordulóját jelenti. A gyergyóalfalviak (Joseni) zarándoklatát, az ehhez kötődő szokásokat Balázs József festőművész, aki egyben a keresztalja

³⁶ Lásd: N. n.: *Képernyőn a Firtos falvai*.

vezetője, beszéli el. A keresztlájához tartozó más résztvevők is mesélnek személyes élményeikről, a zarándoklat megélésének különböző formáiról. Az interjúk között a búcsúra vezető út és az ott felvett jelenetek kifejezően, látványosan szemléltetik az elmondottakat, követhetjük az „aktuális” zarándoklat menetét.

Mint az eddig elemzett filmek legtöbbje, a *445 – Miért könnyezik mindenki Csíksomlyón?* is a kegytemplom képével, harangszóval, gyalogló zarándokok csoportjáról készült felvétellel indít. Balázs József elmeséli a búcsú eredettörténeteként számontartott nagyerdei csatát. Ezalatt búzamezőkről, a Salvator-kápolnáról, a keresztút megállóiról, a Tolvajos-tető három keresztjéről és különböző tájelemekről láthatunk bevágásokat, amelyek körvonalazzák a búcsú és a film terének, környezetének sajátosságait és hangulatát.

Már a készülődés bemutatásakor megfogalmazódik a fő gondolatív: a búcsú és a zarándoklat a magyarság és a nemzet tudat megélésének helye is. Balázs József a következőképpen írja le a búcsú lényegiségét: „A koszorún még egy piros fehér zöld nemzeti szalagot is szoktunk kötni, mert ez a csíksomlyói búcsú egy kicsit nemzeti ünnep is, és úgy érzem, hogy magyarnak lenni az vallás is, nemcsak nemzettudat.” Egy másik, a filmben megszólaló fiatal számára a zarándoklat egyfajta aktív meditáció, illetve arról is beszél, hogy a búcsú alkalmával a magyarság erejét is érzékelné lehet.

Balázs József a zarándoklatot a nagyerdei csata történetéből megismert harcos szellemben fogja fel: az általa vezetett keresztlajt sereggént jellemzi, illetve játékosan megtanítja a gyerekeknek is, hogy a zarándoklat alatt „el kell felejteni” saját nevüket, a zarándoklat alatt az ő új nevük Gyergyóalfalu. A többi interjúalany is a hagyományok őrzését, továbbadását hangsúlyozzák, és a búcsú szellemiségéhez illeszkedő viselkedési formákat, személyes emlékeket, élményeket osztják meg. A végén igencsak panteisztikus hangvételű válasszal szolgál a film a címben feltett kérdésre: „Ahol ok nélkül az ember könnyet ejt, vagyis anélkül, hogy tudná, miért is hullnak a könnyei, úgy érzem, hogy ott az Isten jelenlétét érzi a lelkében valaki.” A film utolsó képét egy székely ruhás, lehajtott fejű, imádkozó lány alakja zárja.

Az általánosító cím túlzó módon utal a film szellemiségére. A *Miért könnyezik mindenki Csíksomlyón?* mondat már egyfajta katartikus érzést, élményt sejtet. Ez a felemelő hangulat vonul át a teljes filmben, kiegészülve a nemzeti összetartozás eszméjével és a hagyományos világregnd szokásaival, amelyekre a szereplők mind hasonló módon, hasonló érzésekben osztozva reflektálnak. Habár a gyergyóalfalviak zarándoklatának bemutatásában a néprajzi megközelítés is megmutatkozik, a hatásvadász cím és

annak gondolatisága, társulva a magyar nemzeti összetartozás sokszor és sokat emlegetett eszméjével, mégis a tömegizlés felé közelíti a filmet.

A mitikus nézőpont elsősorban abban a narratívában jelenik meg, amely a gyergyóalfalviak döntő szerepét emeli ki a nagyerdei csatában – egy eseményben, amelyet a tudományos közösség egyöntetűen mítosznak tart. A mitikus múlt és a jelen áthidalását a Balázs József által elbeszélte történetek és a zarándoklat menetének ismertetése által követhetjük végig. A zarándoklat mint napjainkban is élő hagyomány aktualizálására a keresztalja fiatal tagjaival készített interjúk szolgálnak, amelyekben a megszólalók személyes élményeiket, tapasztalataikat mesélik el.

A mitikus múlt és a jelen összefonódása az ember, a természet és a vallás hármásának témáján keresztül válik érzékelhetővé, ahogy azt már az *Emberek a havason* és a *Hazajáró* című sorozat előbb elemzett epizódjaiban is tapasztalhattuk. A jelenleg tárgyalt filmben a „havasi ember” típusának a gyergyóalfalvi keresztalja képviselőit lehet megfeleltetni, akiknek a kegyhelyhez és a szoborhoz fűződő erős vallásos viszonyát mintegy „legitimizálja” a nagyerdei csata mítoszától számított, a búcsú szokásrendjében napjainkig tartó kiemelt szerepük. A természeti környezettel kialakított otthonos viszony, az elbeszélés alá bevágott – erdőn-mezőn vándorló csoportok, az út megállói, a kegytemplom látképe, a Salvator-kápolna, a csíksomlyói nyereg – táji részletekben megmutatkozó rendezői képválasztás tudatosan játszik rá az említett hármás együttállásra.

A mitikus nézőpont és a búcsú alkalmával megtapasztalt vallásos élmény mellett, további közös elemként, a magyar nemzeti identitás és a nemzeti összetartozás érzésének kitüntetett, elsődleges szerepe fogalmazódik meg Balázs József és a fiatal résztvevők személyes elbeszéléseiben. Ezen túlmenően a film azt is sugallja, hogy a gyergyóalfalviak által képviselt vallásos életvitel és értékrend útmutatóul szolgálhat az összmagyarság számára. A címben megjelenő általánosító kérdés – *Miért könnyezik mindenki Csíksomlyón?* – is utal az egyediről (gyergyóalfalviak zarándoklata) az általánosra (nemzeti összetartozás eszméje, érzése) irányuló fő gondolativre. Ennek lényege pedig, hogy a zarándoklat és a búcsún való részvétel nemcsak egy személyes vallásos tapasztalatként, hanem egy nagy közös, nemzeti élményként is felfogható. A filmben kifejezett magyar nemzeti gondolatiság továbbvitelének szándéka a mű terjesztésében és fogadtatásában is megnyilvánul: a felvételt a Csíksomlyón tartott Ars Sacra Fesztiválon, valamint különböző magyarországi és erdélyi iskolákban is többször vetítették.

Összegzés

A tanulmányban elemzett filmek a zarándoklatot és a csíksomlyói búcsút sokszínűen, változatosan, különböző nézőpontokból reprezentálják. A műfaji szempontból a néprajzi dokumentumfilmekhez sorolható művek a következők: Keszi Kovács László felvétele, a Gulyás testvérek rendezésében készült *Balladák filmje – Kallós Zoltán nyomában* című film második része, a Mester József által rendezett *A csíksomlyói búcsú* és a Kézdi-Kovács Zsolt által készített *Erdély leírása a XX. század végén*. Ezek a művek tudományos intézmények számára készültek, és napjainkban elsősorban kutatói archívumokban hozzáférhetők. Az esemény rituális jellegét és néprajzi sajátosságait tartják szem előtt, a szokások pontos ideje, időbeli eloszlása, lényege, motivációja hangsúlyozódik. A zarándoklatot és a búcsú lefolyását a maguk nyers valójában próbálják közvetíteni, a minél nagyobb fokú objektivitás szándékával, főként a tudományos közönség érdeklődésére számítva. A szakmai pontosság mellett itt is megjelennek a művészi kifejezés különböző formái. Ilyen például *A csíksomlyói búcsú* című, Mester József rendezésében készült filmben szereplő természeti környezet és tárgyak művészi, csendéletszerű megjelenítése vagy a film szerkezeti felépítésének, kompozíciójának rendje.

A Nem vagyunk mi árvák, a Búcsú Csíksomlyón, illetve a *445 – Miért könnyezik mindenki Csíksomlyón?* című alkotások elsősorban a televízió számára készültek, de már az internet közegében, videómegosztó oldalaikon is elérhetőek. Ezek a művek igyekeznek érdekessé, izgalmassá, látványossá, a széles nézőközönség számára tetszetőssé tenni a csíksomlyói búcsút. Filmes megoldásaik és eszközeik által olyan esztétikai minőségeket mutatnak fel, mint az idilli, patetikus, magasztos. Képi világukban és a kompozícióban érzékelhető a dramaturgiai megtervezettség. Művieskedő, idézetekkel, a befogadó érzelmeire ható zenei háttérrel „gazdagítják” a búcsú reprezentációját. Figyelmüket inkább a múlt mitikus képzetei és a jelen helyzete köti le. Előszertettel elevenítik fel az eredettörténetet és más, a kegyhelyhez vagy a Szűz Mária-szoborhoz kötődő, kereszténység előtti mítoszokat, kiragadnak a búcsúval kapcsolatos fontos eseményeket és szereplőket, és idealizáltan jelenítik meg azokat. A zarándoklat és a búcsú jelenlegi, aktuális helyzetéről kialakított képet a megmaradás, a magyar nemzeti összetartozás keretébe illesztik.

A búcsúval kapcsolatos mitikus nézőpont a *Nem vagyunk mi árvák* című, Molnár V. József rendezésében készült filmben, a kegyhellyel és szoborral kapcsolatos legendák hangsúlyozásában ragadható meg. A széles közönség

által ismert történetek újraelbeszélései kiegészülnek az interjúalanyok által közölt népi hiedelmekkel (Babba Mária mint a Hold megnevezése), egy-egy szereplő személyes, vallásos-látomásos tapasztalataival. A film a kegyszoborral kapcsolatos mítoszok és népi hiedelmek ismertetése által a kereszténység előtti napkultusz meglétének bizonyítására fekteti a hangsúlyt. Másrészt a helyi, székely és csángó közösségnek a kegyszoborhoz kapcsolódó, mitikus-misztikus viszonyát juttatja érvényre az interjúalanyok által elbeszélte történeteken és hasonlatokon keresztül.

A búcsúval és a zarándoklattal kapcsolatos mitikus nézőpont egy másik formája ragadható meg a *Búcsú Csíksomlyón* és a *445 – Miért könnyezik mindenki Csíksomlyón?* esetében. Mindkettő erősen idealizált képét mutatja a székelységnek: a modern világ változó folyamataitól függetlenül létező, a természettel és Istennel egyaránt összhangban élő közösségként. A kiemelt etnikai csoportoknak különleges értékrendet tulajdonítanak, és nevelő céllal, példaképként helyezik a befogadó és a társadalom számára.

Összességében a csíksomlyói búcsúval kapcsolatos filmek reprezentációjában három fő megközelítésmód fedhető fel, amelyek gyakran keveredhetnek, vagy fedhetik egymást. A néprajzi nézőpont az esemény etnográfiai szempontú, rituális-szagrális jellegének megmutatására, kifejezésére koncentrál. A mitikus megközelítésben egyrészt a racionalitást mellőzve, a kegyhelyhez és szoborhoz fűződő képzetek, mítoszok kerülnek előtérbe. Másrészt az említett nézőpont abban is tetten érhető, hogy a székely és csángó közösséget mint egy elszigetelt, homogén közösséget szemlélteti, amely az általa hordozott értékrendben és világnézetben is a hagyományos, mélyen vallásos világnézetet képviseli. Ezt az idealizált mikroközösség-képet, amely a legutóbb elemzett két filmben érvényesül leginkább, a harmadik megközelítési mód, a napjainkban népszerű nemzeti összetartozás eszméje rendeli jelentésköréibe.

A helyi, székelyföldi és gyimesi zarándokközösségek mint a letűnőben levő hagyományos világ- és értékrend utolsó hordozóinak reprezentálásában fedhető fel a fentebb is említett restaurációs nosztalgia. Ennek megjelenési formája különösen a tájak, a hagyományos öltözetek és tárgyak, a romantikus hangvételű idézetek, a nemzeti szimbólumok túlzott használata. A belőlük alkotott képi (és hangzó) világ összessége egyfajta utólag konstruált „aranykor” képét idézheti fel a befogadóban.

Habár az itt elemzett filmek mind a maguk sajátos módján, saját nézeteik szerint reprezentálják az eseményt, közös tényezőként megállapítható, hogy a búcsúval és zarándoklattal kapcsolatos egyedülálló szokások, hagyományok és értékek megörökítését és átmentését is elvégzik. Maga az

esemény is átalakulóban van, és a filmekben elhangzott vagy megmutatott hagyományos szokások már napjainkban sem élnek, vagy épp kiveszőben vannak. Végül a filmek nemcsak a búcsúhoz kötődő szokásokat mutatják meg, hanem annak is bizonyítékai, hogy egy adott korszakban épp mit tartottak fontosnak kiemelni vele kapcsolatban, hogyan látták és akarták láttatni az eseményt a filmek készítői.

A tanulmányozott filmek azt mutatják, hogy bár eltérő megközelítéssel, de mind hozzájárulnak a csíksomlyói búcsú közösségi élményének megőrzéséhez és újrakeretezéséhez – ez pedig arra utal, hogy a búcsú nemcsak vallási vagy nemzeti hagyományként él tovább, hanem mint egy közösen megélt, mediálisan is formált kulturális élmény, amely a jövőben is képes új jelentésrétegekkel gazdagodni.

Szakirodalom

- A. GERGELY András: *Közellítések az etnofilmhez*. MTA PTI, Budapest, 1996.
- BÍRÓ Béla: A látás politikája – A nézőpont esztétikája. In: *A film mint szociológiai jelenség*. Szerk. Margitházi Beja – Szilágyi Ákos. Magyar Műhely–Palatinus, Budapest, 2004, 215–237.
- BÍRÓ Béla: *Narratológia*. Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2004.
- BOYM, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York, 2001.
- DEÁK-SÁROSI László: „A földi valóság éghez rendelése” – Az *Ember a havason* képi retorikája. In: *Ember a havason. Szóts István 100*. Szerk. Pintér Judit – Záhonyi-Ábel Márk. Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2013, 117–134.
- KISFALUDY András: A kompozíció mint a történetmesélés motorja – Szóts István filmnyelve az *Ember a havason* című filmben. In: *Ember a havason. Szóts István 100*. Szerk. Pintér Judit – Záhonyi-Ábel Márk. Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2013, 134–143.
- LUKÁCSI György: A mi utcánk – Mit jelent ma Szóts István filmművészete? In: *Ember a havason. Szóts István 100*. Szerk. Pintér Judit – Záhonyi-Ábel Márk. Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2013, 71–83.
- MACDOUGALL, David: A megfigyelő filmen túl. In: *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. Szerk. Halmos Ádám. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 2004, 61–75.
- MOHAY Tamás: *A csíksomlyói kegyhely és búcsújárás. Diktatúra, rendszerváltás, modernizáció*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2023.

- MOHAY, Tamás: The Place of Remembrance and Its National Character at a Franciscan Shrine – The Example of Csíksomlyó. *Acta Ethnographica Hungarica*, 2024, 1–22.
- MOHAY Tamás: Balladák filmje. A „gyűjtő”. *Filmvilág*, 1989/5. https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5376 (Letöltés ideje: 2025. 03. 25.)
- NICHOLS, Bill: A dokumentumfilm típusai. (Ford. Czifra Réka.) *Metropolis*, 2009/4, 20–41.
- N. n.: *Képernyőn a Firtos falvai*. Székelyhon, 2011. szeptember 15. <https://szekelyhon.ro/muveles/kepernyon-a-firtos-falvai> (Letöltés ideje: 2024. 04. 13.)
- RENOV, Michael: *Theorizing Documentary*. Routledge, New York, 1993.
- PETI Lehel: Ritualizált közösségi látomás: A moldvai csángók napbanézése. In: Uő: *A moldvai csángók vallásossága. Hagyományos világbkép és modernizáció*. Lucidus Kiadó, Budapest, 2009, 147–162.
- POVEDÁK István: A vallási nacionalizmus performatív aspektusai: A csíksomlyói búcsú példája. *Vallástudományi Szemle*, 2014/10(1), 85–93.
- TÁNCZOS Vilmos: Az elhagyott szolga lázadása, avagy gondolatok a néprajzi dokumentumfilmről. In: *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. Szerk. Halmos Ádám. Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest, 2004, 83–93.
- TÁNCZOS Vilmos: *Keletnek megnyílt kapuja*. Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2000.
- TARI János: *Néprajzi filmzés Magyarországon*. Európai Folklór Intézet, Budapest, 2002.
- TÓTH Péter Pál: Pillanat-képek. In: *Vagabundus. Gulyás Gyula tiszteletére*. Szerk. Biczó Gábor. Kulturális és Vizuális Antropológiai Tanszék, Miskolc, 2004, 339–357.
- VAJDOVICH Györgyi: Szülőföld a magasban – Az *Ember a havason* és a magyar népi film. In: *Ember a havason. Szóts István 100*. Szerk. Pintér Judit – Záhonyi-Ábel Márk. Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2013, 107–117.
- VÖRÖS Gabriella: A szakrális, a nemzeti közösség és az egzotikum élménye. A magyarországiak részvételének motivációiról a csíksomlyói pünkösdi búcsúban. In: *Erdély-(de)konstrukciók*. Szerk. Feischmidt Margit. Néprajzi Múzeum – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2005, 69–85.

Az elemzett filmek jegyzéke

- F/01. 1942 Keszi Kovács László felvétele a csíksomlyói búcsúról. Operatőr: Keszi Kovács László, felvétel helye: Csíksomlyó, vágás ideje: 1970, időtartam: 4' 37''
- F/02. 1942 *Emberek a havason*. Rendező: Szóts István, Hunnia Filmgyár, időtartam: 1 óra 27' 58''
- F/03. 1983–1988 *Balladák filmje – Kallós Zoltán nyomában 2. rész*. Rendezők: Gulyás Gyula, Gulyás János. Szakmai konzultánsok: Hoppál Mihály, Halmos Béla, Horváth Iván, Andrásfalvy Bertalan, Hunnia Filmstúdió, időtartam: 53' 16'' Online: <https://www.youtube.com/watch?v=eyac3eA-DnY&t=2168s> (Letöltés ideje: 2024. 04. 12.)
- F/04. 1991 *Erdély leírása a XX. század végén. VI. rész. Sirató, passió, húsvéti és tavaszi népszokások*. Forgatás: 1991–1992. Rendező: Kézdi Kovács-Zsolt, operatőr: Sára Balázs, szakértő: Tánczos Vilmos. Dánielfilm Stúdió Kft., időtartam: 1 óra 43' 103''
- F/05. 1994 *A csíksomlyói búcsú*. Író-rendező-operatőr: Mester József, szakértők: Barna Gábor, Hofer Tamás, Tánczos Vilmos. Krónika Alkotóközösség és Filmalapítvány, Budapest, időtartam: 23' 38''
- F/06. 1993 *Nem vagyunk mi árvák*. Operatőr-rendező: Tóth Péter Pál, producer: Gulyás János, munkatárs: Molnár V. József, Videográfia Egyesület–RTF Silenzio Videóstúdió, időtartam: 52' 59'' Online: <https://www.youtube.com/watch?v=lhAYTZgH6JI> (Letöltés ideje: 2024. 04. 12.)
- F/07. 2012 *Hazajáró – Búcsú Csíksomlyón*. Rendező: Moys Zoltán, operatőr: Schödl Dávid, szerkesztő: Kenyeres Oszkár, MTVA-Dextra Media, időtartam: 26' 27'' Online: https://www.youtube.com/watch?v=_xtBUEV6SP8 (Letöltés ideje: 2024. 04. 12.)
- F/08. 2012 *445 – Miért könnyezik mindenki Csíksomlyón?* Rendezők: Rác Géza, Lipcei Attila, Panoráma Vizuális Alkotóműhely, Budapest, időtartam: 40' 49'' Online: <https://www.youtube.com/watch?v=9ROp9Mz7lg4> (Letöltés ideje: 2024. 04. 12.)

Tőke Sugárka

Sugárka Tőke (Miercurea Ciuc, 1996) este doctorandă la Școala Doctorală Studii de Hungarologie a Universității Babeș-Bolyai. Studiile universitare le-a urmat în cadrul Facultății de Istorie și Filosofie: a obținut diploma de licență în istoria artei (2015), iar studiile de masterat le-a continuat în programul Cercetarea și valorificarea

patrimoniului cultural. Tema cercetării sale o constituie reprezentările vizuale ale pelerinajului de la Șumuleu Ciuc.

Sugárka Tóke (Miercurea Ciuc, 1996) is a PhD student at the Doctoral School of Hungarian Studies at Babeș-Bolyai University. She completed her undergraduate studies at the Faculty of History and Philosophy with a degree in art history (2015), and continued with a master's degree in Research and valorization of the cultural heritage. Her research topic focuses on the visual representations of the Pentecost pilgrimage in Șumuleu Ciuc.

Perspective în documentarele despre pelerinajul de Rusalii de la Șumuleu Ciuc

Lucrarea analizează reprezentările vizuale ale pelerinajului de Rusalii de la Șumuleu Ciuc în contextul producțiilor cinematografice, în special al filmelor documentare. Prin intermediul a opt filme realizate în epoci și cadre instituționale diferite, cercetarea explorează modul în care sunt ilustrate perspectivele etnografice, romantico-mitice și cele axate pe identitatea națională. Analiza ia în considerare tema, genul, stilul vizual și mesajul ideologic al filmelor, precum și instituțiile producătoare și publicul țintă. O atenție deosebită este acordată reprezentării elementelor rituale și sacre ale pelerinajului, precum și imaginii comunităților secuiești și ceangăiești. Scopul lucrării este de a evidenția diversitatea reprezentărilor cinematografice ale pelerinajului și complexitatea valorilor și perspectivelor ideologice pe care acestea le reflectă.

Perspectives in Documentary Films about the Pentecost Pilgrimage to Csíksomlyó

This paper explores the visual representations of the Pentecost pilgrimage in Șumuleu Ciuc through the lens of cinematic productions, especially documentary films. Using eight films produced in various historical periods and institutional frameworks, the analysis examines how ethnographic, romantic-mythical, and national identity-centered perspectives are visually conveyed. The study considers each film's theme, genre, visual language, and ideological message, along with its institutional background and intended audience. Particular attention is given to the portrayal of the pilgrimage's ritual and sacred elements, as well as the representation of Sekler and Csángó communities. The aim is to highlight the diversity of cinematic representations and the complex value systems and worldviews they reflect.

