

A kegyetlen irodalomtanításról

Egy Petri-verset szemlélve

Egyszerre morális és esztétikai problémája az irodalomtanításnak, hogy vajon milyen mélységű élményeket szabad a diákokra zúdítani. Mennyi szörnyűséggel lehet megterhelni egy fiatal lelkét? Szabad-e és kell-e átéreztetnünk vele mindazt, amiről az irodalom szól? Mert az nem tagadható le, hogy az irodalom – és kiváltképp a nagy irodalom – végtelen sok szörnyűségről és emberi kínról beszél.

Homérosz hőse legyilkol ezeket, és majd' egy fél életnyi időt van távol a családjától. Dante megjárja és megjárhatja velünk a poklot, Hamlet megőrül, Romeo és Júlia meghalnak, Macbeth meggyilkol mindenkit, akiben szemernyi tisztesség akad. Don Quijotéra mint komikus és ijesztő elmeháborodottra tekintünk, Wertherre szánalommal, Raszkolnyikovra rettegve. Twist Olivér megjárja mindazt a kint, amit kisgyermek megjárhat, Melinda mindazt a megaláztatást, amit asszony elszenvedhet, Lear mindazt a nyomorúságot, ami egy öregembert érhet. *Petőfi* Szilvesztere elveszti mindenét és mindenkijét, *Arany* Toldija többszörös gyilkos lesz, míg végül megalázottan meghal. Ágnes asszony a férjét öli meg, Kőműves Kelemennek a feleségét gyilkolja meg tudatosan tizenkét férfi. *Balassi* és *Petőfi* idegen megszállókkal vívott csatában hal meg, *Janus Pannonius* és *Csokonai* tüdőbajban, *Vörösmarty* és *Ady* vérbajban, *Babits* és *Kosztolányi* rákban. *József Attila* öngyilkos lesz, *Radnóti* tömegsírba lövik, *Szabó Lőrinc* szívroham végez. Mindez a tudás része a tanítási kánonnak, és nem is nagyon szoktuk föltenni a kérdést, vajon mindezt meg kell-e tanítani. De zavarba jövünk, amikor a huszadik század sok művéhez érkezőnk.

Mennyire szabad átélten tanítani azt a mélységes mély szellemi és lelki egyedülletet, amelyben *Kafka* élt? El lehet-e viselni *Semprumel* a nagy utazást? Meg kell-e mutatni élményszerűen a gyerekeknek *Pilinszky* plakátmagányban ázó éjjeleit? Nem sok-e egy akár tizennyolc évesnek is az *Elie Wiesel* regényeiben vagy *Salamov* novelláiban kísértő sok millió halott? A *Konrád György* látogatója által látott szenvedés, *Bodor Ádám* Szinistrájának megannyi iszonyata? A fenti kérdésekhez hasonlóakban az irodalom egész története elmondható *Enkidu* pokoljárásától *Borgesig*, illetve a 'Halotti beszéd'-től *Petri Györgyig*.

Álszent dolog lenne mindezt kihagyni az irodalomból, és nem is lehetne. Mégis rendre fel-felmerül a kérdés tanárban és diákban egyaránt: szabad-e? Főleg szabad-e úgy, ha a tanár arra is törekszik, hogy a gyerekek ne csupán megtanulják mindezt, hanem át is éljék, azonosuljanak a hősökkel, beleképzeljék magukat a különböző helyzetekbe, empátikusak legyenek, komolyan vegyék mindazt, amiről a nagy művek beszélnek. Hogy saját életük szerves részének tekintsék mindezt, ne kuriózumnak vagy néhány idegbeteg lázálmának. (Mert kézenfekvőek amúgy a közhelyek és eltávolítások: „a művészek mind egy kicsit örültek”, „az örültet és a zsenit csak hajszál választja el egymástól”, „azért lett költő, mert valami nem volt rendben vele”.) Hogy mindazt, amit olvasnak a gyerekek, kérdéseknek tekintsék, amelyek bennük is felmerülnek, sőt: amelyeknek szükségszerűen fel kell merülniük; olyan alternatíváknak és utaknak, amelyeket végig kell járniuk. Hogy úgy tekintsenek az irodalomra, mint lehetőségre, hogy saját problémáikat megfogalmazhassák, alkalomra, hogy lehetőségeiket mérlegeteljék. „A mese rólad szól – hirdeti minden

komolyabb irodalomtanítás –, még akkor is, ha nem ismered föl, ha – még? szerencsédre? – nem voltál olyan helyzetben, mint egy-egy mű hősei.”

Ha pedig erre építjük föl az irodalomtanítást, akkor azzal már meg is válaszoltuk, szabad-e sokkoló műveket tanítani, szabad-e arra törekedni, hogy a diákok átéljék mindazt, amiről a művek szólnak. Véleményem szerint nemcsak szabad, de kötelesség is. Kötelesség a diákkal szemben, mert ezáltal vesszük komolyan, és ezzel segítünk neki abban, hogy az élet ezernyi rossz, fájdalmas vagy szenvedéssel teli helyzetét is képzeletben átélje. És kötelesség az irodalommal szemben, merthogy azt is csak ebben az esetben vesszük komolyan. Az irodalom, a nagy irodalom bizony kínokról is szól.

*

A Petri-versek gyakran fájdalmasak. Nemcsak tárgyukban azok, de elsősorban szemléletükben. Pesszimizmusuk letagadhatatlan. De letagadhatatlan igazmondásuk is, törekvésük a pontosságra, a kérlelhetetlen önismeretre. Azt olvashatjuk ki belőlük, hogy mondjunk le az öncsalás minden formájáról, ne hazudjunk se másoknak, se magunknak, de még csak ne is szépítsük, fessük, kendőzzük önmagunkat. S ha ennek a szemléletnek csak a szele eléri a diákokat, hát akkor azért van értelme Petri-verseket tanítani. Akár a legkegyetlenebbeket is.

Petri György: Sári, ne vigyorogj rajtam

Sári, édes, milyen
boldogan vigyorogsz, abban az aprómintás
ruhában, ami még akkor is megvolt,
amikor összekerültünk.

5 Föl is vetted néha.

Túl sok alkalmad nem volt
azon az egy nyáron.

Milyen boldogan vigyorogsz
ezen a jóval korábbi felvételen,

10 amikor egy még jóval korábbi
férfival éltél.

Vigyorogsz a fal előtt.

És úgy néz ki, mintha volna melled – – –

Meg az érettségi fényképed is itt van.

15 Ódri Hepbörn

stílusban villogtatod
a fogsorodat.

Az aprómintás
kékfestő ruhát

20 elajándékozta

valami Zsófinak vagy Zsókanak.

Az biztos, hogy egy kék bugyi volt rajtad.

Mert amikor a barátnőd
fölpróbálta a ruhád,

25 le kellett hogy vessed.

A próbához persze, neki is le kellett
vetnie a magáét.

Megkért: „Fordulj el, légszives.”

Én természetesen elfordultam,

30 s természetesen a tükör felé.

És összenéztünk a tükörben,

ő alig észrevehetően kacsintott.

Te észrevetted,

és jellegzetesen megrándult a szád,

35 de egy szót sem szóltál.

Ő maradt a ruhában,

te fölvetted egy másikat.

- (Csak az lehetett rajtad,
az a kék bugyi,
40 mert az az az este volt, amikor
rád zártam az ajtót,
hogy magadra nyithasd a gázcsapot,
és alig hiszem, hogy a boncmesterek
tiszteletére nadrágot váltottál volna.)
45 Degusztá egy bugyi volt.
Utáltuk is mind a ketten:
te fölvenni, én lesodorni rólad.
De akkoriban
(64–65)
50 nem lehetett még kapni ezeket a mai
poklokig hevítő fehérneműket.
Amikor utoljára láttalak,
a dögcédula ott volt a bokádon,
utált asszonyneveddel.
55 (Milyen fiatalok
voltunk! Én nem vagyok „né”!
mondad és eldobtad
a jeggyűrűdet a VIDÁM
presszóban, ahol először üldögéltünk együtt.)
60 Aztán a dögcédula a bokádon,
és vigyorogtál.
Vidoran, hamuszürkén.
És én szerettem volna rád feküdni,
lehúzni azt a bizonyos bugyit,
65 a koporsófüdelet meg magamra.
(Azok a szarbarna munkakoporsók
amikben az elföldelendő
anyagot mozgatják.)
Mondtam valami hülyeséget a tetemeseknek,
70 hogy engem is veled együtt,
ők meg mondták, hogy kivel szórakozzak, illetve
az egyikük – az igazság kedvéért
ezt hozzá kell tennem – azt mondta:
megérti a lelkiállapotomat.
75 A lelki
áll a potom
potomság
Adtam a főhullásznak egy kilót. (Az akkor még pénz volt.)
Aztán a SZIMPLA eszpresszóban megvirradtam
80 tetemes mennyiség elfogyasztása után.
S még ugyanaznap minden magyarázat nélkül
kiléptem utolsó munkahelyemről.
Aztán egy másik
eszpresszóban kiesett a kezemből
85 a kávécsésze.
De te most már örökre
boldogan vigyorogsz:
mint a széncsúszdára tévedt macska.
(Úgy hat évvel később lapátoltuk ki
90 a szén alól. Mosolygott.)
Te meg abban az aprómintás
ruhában, ami még akkor is megvolt,
mikor összekerültünk.

Az 'Örökhétfő' (1981) című kötetben megjelent vers félrevezetően kezdődik. Mintha élő személyhez szólna. Egy női név, egy kérés a kissé familiáris *vigyorogj* használatával – mindez előszörre incselkedésnek tűnik. Ezt a címbeili meghittséget az első négy sor tovább folytatja. A *Sári, édes* megszólítás félreérthetetlené teszi a férfi és a nő kö-

zötti kapcsolatot: egy szerelmes férfi beszél a nőhöz, aki boldog, az *aprómintás ruha* mint tárgyi kellék felerősíti a szerelmi idill érzetét. A harmadik sorbeli *még* időhatározó zavarja meg először a logikusan induló verset. Ha most vigyorogna Sári boldogan, akkor a *még* helytelen lenne: a ruha *már* akkor is megvolt, mondanánk. A *még* azonban azt sejteti (egyelőre csak sejteti), hogy a szövegben leírt vigyorgás korábbi, mint az, hogy *összekerültünk*. Ha pedig korábbi, akkor nem egy jelenben játszódó helyzetet ír le a vers, hanem valamit a múltból. Későbbi a jelen idejű vigyorgás, mint a múlt idővel jelzett összekerülés? Vagy korábbi?

Az 5–7. sor másfelé viszi el az olvasó gondolatait: az *aprómintás ruha* motívuma folytatódik, illetve megint egy baljós időmeghatározás következik: *azon az egy nyáron*. Ez a nyár viszont nem lehet más, mint az *amikor összekerültünk* ideje. És az *összekerültünk* szó után ismét a nagyon, talán bántóan köznyelvi fordulat, a *túl sok alkalma*d nem volt. Ha jól értjük tehát, akkor egy távoli nyárról van szó, amikor egymásba szeretett a férfi és a nő, de nagyon rövid ideig tartott a kapcsolat: talán egyetlen nyárig, talán valamivel tovább, de

Ami történt, az csak miránk tartozik, ti, olvasók gondolhattok, amit akartok, az a ti ügyetek, nem az enyém. Elmondom, ami történt, törekszem is a lehető legnagyobb pontosságra még akkor is, amikor idegenül hat a megfigyelői attitűd fenntartása az egyik szereplő részéről, de törekszem az objektivitásra, és ezzel egyrészt beavatlak benneteket, olvasókat abba, ami történt, másrészt viszont ki is zárlak benneteket mindabból, ami az események mögött történt, és ami csak Sárirra és rám tartozik. Meglehetősen anti-lírai magatartás ez egy lírikustól.

egy évnél bizonyára jóval rövidebb ideig.

A 8–13. sor megadja az eddig kicsit homályban hagyott idődimenziókra a magyarázatot: egy fényképet látunk, amely jóval a kapcsolat előtt keletkezett, és ez előtt a kapcsolat előtt volt a nőnek egy még korábbi, itt emlegetett kapcsolata. Figyelmeztetés is ez a néhány sor: a címben szereplő *ne vigyorgj rajtam* felszólításból a *rajtam*-ot ne próbáljuk helyettesíteni *rám*-mal. A nő nem *rám* vigyorog, mert amikor a felvétel készült, még egy jóval korábbi *férfival* élt, a fénykép megőrizte a mosolyt, és a fényképről akárkire rámosolyoghat valaki. De a mosolyt a képet néző férfi nem úgy érti, hogy órá mosolyog a nő, hanem hogy rajta vigyorog. És nagyon alaposan szemügyre veszi a képet: a mosolyt, a ruhát, a ruha mögül felsejlő testet (mintha *volna melled*), a háteret (*a fal előtt*). Ez már minden meghittség ellenére sem idill, hanem valami más.

Előkerül egy második fénykép (14–17. sor), egy jóval korábbi felvétel, az érettségi tabló fotója. Ezen is vigyorog a nő, de ezúttal nem ez a szó szerepel a szövegben, hanem a *villogtatod a fogsorodat*. Ironikusabb így, és egyúttal meghittebb is, játék is van benne, szeretet, és köznapiság megint. A fonetikus leírt *Ódri Hepbörn* a szerelmes civódás érzetét kelti, a közös fényképnézegetés nevetését, kis barátságos cikizgetés hangulatát. Ebbe a meghitt (bár fiktív) beszélgetésbe jól beillik az *aprómintás kékfestő ruha* sorsának felidézése (18–21. sor), tényleg, mi is lett vele, kinek is adta, valami barátnődnek? Zsófinak? Zsókanak? ki is volt az? nem emlékszem már.

A 22. sor szintén lehet egy (akár virtuális) beszélgetés egy mondata: lehet, hogy Zsókára már nem emlékszem, de a bugyira biztosan. Megint egy ruhadarabot idéz fel a szöveg, a *kék bugyit*, egy olyan ruhadarabot, amely nem látszik a képen, tehát csak az emlékezet őrizhette meg, egy intim ruhadarabot, akár feszengetünk is, mi közünk ilyen részletekhez, hogy milyen bugyit hordott a nő akkor, amikor együtt élt a férfival. De ez a ruhadarab vezet tovább a gondolatmenetet, asszociáltat egy régi epizódot. A jelenet (23–38. sor) valóban epizódyszerű, egy lényegtelen eseményt mond el, a ruhapróbát, de mint minden jó epizód, sok, bár nem fontos, de jellemző mozzanatot sűrít magába. Mi is

történt? A férfi leskelődött, az idegen nőnek (aki nem lehetett fontos neki, hiszen mostanra már a nevére sem emlékszik) ez tetszett, Sári látta mindezt, szája rándulása mutatja idegességét, de mégsem szólt. Játzsma ez, nemcsak a férfi és a távoli Zsófi-Zsóka, de elsősorban a férfi és szerelme között. Nem bízhat a nő a férjében? Nincs oka bízni benne? Megcsalta? Kikezd minden nővel? Kínos ez egy barátnő előtt? Vagy feleslegesen féltékenykedik, szorong, rándul össze? Valószínűleg nem feleslegesen, a szövegben a *természetesen* arra utal, hogy a társadalmi konvenció követésénél fontosabb és természetesebb a férfi számára, hogy egy fiatal félmeztelen női testet megnézzen. Jól ismerik egymást, a férfi ismeri a nő *jellegzetes*, visszafojtott szájrándulását, némaságát, a nő ismeri a férfi félig játékos, félig gonosz gesztusát.

Egy zárójellel mellésképező álcázott, mégis fontos, nem epizód-jellegű emlék következik a 38–44. sorban. Hétköznapi, önmegerősítő fordulattal kezdődik ez a rész: *Csak az lehetett rajtad, / az a két bugyi*. Lényeges és lényegtelen felcserélhetőek, üzeni látszólag a vers, a mondat fő állítása ugyanis arról szól, hogy mi lehetett a nőn akkor, amikor *magára nyitotta a gázcsapot*, és csak ennek alárendelten (a mondat negyedik szintjén, egy mellékmondatban) derül ki a versből nemcsak az, hogy a férfi bezárta a nőt egy lakásba (konyhába?), de az is, hogy a nő kinyitotta a gázcsapot, és az is, hogy meghalt, hiszen azonnal a *boncmesterek* szemszögéből látjuk a bugyit/hadrágot. Mintha az egész közbevetésben az emlék azonosításán, a pontos emlékezés biztosításán lenne a hangsúly: melyik bugyi is volt a nőn azon az estén, amikor öngyilkos lett. A szövegrész túlzott pontosságra törekvése, körülményeskedő megfogalmazásai szintén azt erősítik, mintha nem is az öngyilkosságról lenne itt szó. Minden magyartanár és minden számítógépes helyesírásellenőrző program aláhúzná ezt a tagmondatot: *mert az az az este volt*, és nem-hogy versben nem engedélyezné, de semmiféle szövegben sem. A mondat ugyan hibátlan, de valóban csak élőbeszédben szoktuk megengedni magunknak, hogy így fogalmazzunk. Az első *azt* nagy hangsúllyal ejtjük, utána szünetet kell tartani, a harmadik *az* pedig teljesen hangsúlytalan; az első kettő mutató névmás, a harmadik határozott névelő; az első az alany, a második kijelölő jelzője *az este volt* állítmánynak:

<i>mert</i> (kötőszó)	<i>az</i> alany	<i>az</i> kijelölő jelző	<i>az</i> (névelő)	<i>este volt</i> igei-névszói állítmány
--------------------------	--------------------	-----------------------------	-----------------------	--

Mindez azonban csak figyelemelterelés, szándékos félrevezetés. A férfi két gesztusa rendkívül durva: az egyik, amivel *rád zártam az ajtót*, a másik, hogy ezzel teszi lehetővé, hogy *magadra nyithasd a gázcsapot*. Mit kezdünk a *nyithasd* szóval, különösképpen a ható ige képzőjével? A lehetőséget adja meg a férfi? Felszólította korábban, hogy a nő nyissa magára a gázcsapot? Vagy csak lehetővé teszi, hogy a nő beváltson egy korábban elhangzott fenyegetést: „Ha itt hagysz, magamra nyitom a gázcsapot!” Előre elhatározott öngyilkosság volt ez? Egy csúf veszekedés csúf lezárása? A nő nem gondolta komolyan, hogy a férfi otthagyja? A férfi nem gondolta komolyan, hogy a nő beváltja a fenyegetést? Valamelyikőjük zsarolta a másikat? Mindketten zsarolták egymást? Mindketten remélték, hogy a másik nem így cselekszik? Mindketten tudták, hogy a másik így fog cselekedni? Aztán a kép már az öngyilkosság után: a boncmesterek előtt ott fekszik a nő, bugyiban, és a férfi ezt látja, vagy ha nem ezt, de látja a boncasztalra kiterített női hullát, nem sokkal az öngyilkosság után, és elképzeli, hogy nem sokkal korábban a boncmesterek is látták ugyanazt a nőt, aki őmiatta lett öngyilkos, vagy legalábbis akinek az öngyilkosságában tevékenyen részt vett. Az előzmények felfejthetetlenek, az elterelés, a mellékes körülményekre való koncentráció, a tárgyak jelentőségének felnagyítása mindenesetre azt mutatják, hogy a férfi háritani akarja önmagától ezt a élményt. A vétkesség érzése működtetheti azt is, hogy egyfelől önkínzó pontossággal felidézze a fájdalmas, sőt iszonyú eseményt, másfelől viszont nyelvileg eljelentékteleníti azt.

Újabb ironikus eszmefuttatás következik a bugyiról (45–51. sor). A *Degusza egy bugyi volt* sorban hétköznapien henye az *egy* határozatlan névelő szerepeltetése, és még ironikusabb az egybe írott *degusza* szó sor- és mondatkezdő helyzetben. A földézett időtlen szituáció (*te fölvenni, én lesodorni rólad*) ismét többértékű, mint eddig szinte minden e versben: van benne erotika is, játék is, feszültség is; az emlékező szerint mindketten utálták a kék bugyit. Ez az *utáltuk* inkább összekacsintós, a szeretkezéseket felidéző, élményteli szó, ám a *lesodorni* mintha túlságosan tárgyyszerű lenne ehhez. És utána következik egy eltávolító, kissé okoskodó magyarázat a *mai / poklokig hevítő fehérneműkről*. A versbeli idődimenziók egyrészt leegyszerűsödnek, megkapjuk a felidézett események pontos dátumát (64–65), másrészt azonban kapunk egy új, jelenbeli idősíkot, amelyről kiderül, hogy jóval későbbi, hiszen egészen más fehérneműket lehet már kapni, vagyis a felidézett emlék és a felidézés ideje között sok év telt el.

A következő három sorban az emlékező visszaugrik a *boncmesterek* szóval jelzett időbe, a halott nő képéhez (52–54. sor). Nyelvileg éppoly kemény ez a sor, semmit meg nem szépítő, el nem kendőző, mint a boncmesterek említése. Két részletet idéz föl a vers a halott nő látványából: a jól ismert kék bugyit és a bokáján lógó dögcedulát, rajta a névvel. Ez utóbbi újabb emléket idéz fel egy újabb zárójeles részben (55–59. sor). Két felkiáltó mondat következik: látszólag nagyon hasonlítanak egymásra (hiszen csak itt szerepel nem kijelentő mondat a versben), lényegüket tekintve azonban egészen mások. Az első felkiáltás – *Milyen fiatalok / voltunk!* – a visszaemlékező férfi utólagos, értékelő, fájdalmas, felsóhajtó, kicsit nosztalgikus hangja, elégikus hang, olyan, amilyenre a versben máshol nincs példa, és Petri egész költészetében is ritka. Persze olvashatjuk úgy is ezt a sort, mint a *Milyen buták / naivak / éretlenek is voltunk!* felkiáltás szinonimáját, nosztalgia nélkülinek, éppoly keménynek, mint amilyen az egész vers. A másik felkiáltó mondat szó szerinti idézet, az *utált asszonynevről* asszociált – vélhetően boldog – pillanat felidézése. A *VIDÁM* *presszó* helymegjelölés egyfelől beleillik a versnek abba a tendenciájába, hogy lehetőleg mindent pontosan meg akar fogalmazni, fel akar idézni, részletekbe menően azonosítani akar (1964–1965-ben járunk, a halott nő lábán dögcedula volt, azon a neve), másfelől ebben a kontextusban a *presszó* neve is ironikus. Eldönthetetlen, egy vagy két együttlétet idéz-e fel a vers: azt, amikor a nő a házasságát egy látványos gesztussal és radikálisan megtagadta, és egy még korábbi, azt, amikor először *üldögéltünk együtt*, vagy ez a kettő egyszerre történt, amikor először *üldögéltünk együtt*, akkor, annak eufóriájában történt a jegygyűrű eldobása, a látványos szakítás a feleség-léttel. Az *ahol* kötőszó mindkét értelmezési lehetőséget megengedi, de valószínűbbnek tűnik, hogy egy jelenetet idéz meg a zárójeles rész.

A következő egység (60–65. sor) részkezdő *Aztán* időhatározója csak ehhez a két felidézett eseményhez képest későbbi időre utal, de lényegét tekintve visszatéríti a verset a kiterített halott nő látványához. A megfigyelt tárgytól, a dögcedulától indulunk ismét (mint korábban az aprómintás ruhától vagy a kék bugyitól), és a *vigyorogtál* ige összekapcsol, egymásra montíroz két korábbi (és a versben már felidézett) benyomást: a fényképen vigyorgó, élő, boldog Sári képét a kiterített halottéval, a férfival éppen *összekerült* nő képét az öngyilkosság segítségével szakító nőével. A *Vidoran*, *hamuszürkén* sor két ellentétes jelzője ezt az érzelmi ambivalenciát, a kapcsolat boldog születésének és tragikus végének egyszerre felidéződését érzékelteti. A következő három sor nem egy korábbi képet, hanem egy korábbi érzést próbál földézni, nem „látomást”, hanem „indulatot”. Az *És én szerettem volna rád fekiüdni* sor kétértékű: egyszerre van benne a szexuális képzet és a halálvágy. Az ezt követő sor az első jelentést erősíti föl (lehúzni *azt a bizonyos bugyit*), az azt követő sor az utóbbit (*a koporsófüdelet meg magamra*). Ott van e sorokban (a rázárt ajtó jelenete után) az önvád, és a párjával együtt meghalni vágyó szerelmesnek a költészetben gyakori képe – hangsúlyosan, de szinte pátoszatlanul. Vagy Petrire oly jellemzően csak nagyon visszafogott pátosszal: a mondat vége, a lezáró hanglejtés és a kis-

sé választékosabb *fődelet* szóalak jelzik csupán a minden eltávolító szándék ellenére is a szövegen átsütő fájdalom. A két képben – én rádzártam az ajtót; most szeretném magamra húzni a koporsófődelet – rímel egymásra a végleges bezárás mozzanata.

A megemlített tárgy, a *koporsófődél* új közvetítést, új asszociációt indít el (66–68. sor). A zárójeles mondatban megjelenő két tárgy, a *szarbarna munkakoporsók* és az *elföldelendő anyag* két nézőpontot is jelent, gyors síkváltással egymás után: a *szarbarna munkakoporsók* kifejezés a visszaemlékező férfi értékelő kifejezése, az *elföldelendő anyag* a hullaszállítók, boncmesterek, az elkövetkező sorban megjelenő *tetemések* szemzőgéből fogalmazódik meg. A mondat tökéletesen elidegenítő, eltávolít mindenfajta érzélgősségtől: nem a szeretett halott képe sugárzik át a holttestre és a koporsóra, hanem ellenkezőleg, a halott mozgatasának materiális és kiábrándító körülményei megszüntetnek minden személyességet és meghatottságot. Ennek furcsa módon ellentmond az *Azok a szarbarna munkakoporsók* sor magas fokú poétizáltsága: a *munkakoporsók* a verssor végén ritmikailag tökéletes hexameterzárlat (adóniszi sor), amit három hosszú szótag (azaz egy molosszus) előz meg, azt pedig három rövid szótag (azaz egy tribrachisz):

u u u	//	- - -	//	- u u / - -
tribrachisz		molosszus		adóniszi sor (hexameterzárlat)

A sor minden magánhangzója mély hangrendű, kicsit monoton a hat *a* (a verssor magánhangzóinak több mint fele), mégis szépen zeng ez a hangsor.

Ezt követően visszatérünk a halott megnézésének (azonosításának?) és mozgatasának történetéhez (69–74. sor), időben tehát előre haladunk, ez lett a vers fő idősíkjá, észrevétlenül átcúsúztunk az aprómintás ruhában készült kép keletkezésének idejéből a halál történetébe. A hullaházi kép volt éppúgy mentem minden érzelmességtől, mint az előzőek. Három mondatot idéz a vers majdnem szó szerint, áttéve függő beszédbe: *engem is ved együtt; kivel szórakozzak; megérti a lelkiállapotomat*. Mindhárom frázis, mindhárom elhangozhat egy boncteremben, de egyiknek sincs súlya, annyira közhelyesek. Sőt, még mielőtt mi olvasók is így éreznénk, a vers már megelőlegezi ezt a minősítést: *Mondtam valami hülyeséget a tetemeseknek, hogy*, vagyis a férfi a saját fájdalmas mondatát eleve frázisnak érzi és így hülyeségnek minősíti. A részletben furcsa módon keveredik a pontosságra való törekvés (*az igazság kedvéért ezt hozzá kell tennem*) azzal, hogy mégis mindent el akar mondani, ami a halottasházban történt. De a részlet körülményessége tovább erősíti azt az üzenetét, hogy mindez jelentéktelen. Nemcsak idézetek vannak ugyanis ebben a részletben, hanem sok és nehézkesen előadott idéző mondat is: *Mondtam valami hülyeséget a tetemeseknek, hogy...; ők meg mondták, hogy...; illetve az egyikük azt mondta*. Aztán a következő három sor (75–77.) eljátszik ezzel a talán jó szándékú, de feltétlenül korrekt mondattal: *megértem a lelkiállapotát*. Valahogy úgy, mint ahogyan – egy filológiai alával nem támasztott értelmezői asszociáció következik most – József Attila játszik el a „Szabad ötletek jegyzéke”-ben az eszébe jutó szavakkal. Petri másként motiválja újra a *lelkiállapotom* szót, mint ahogyan ez morfológiailag indokolt lenne: *lelki-állapot-om* helyett *lelki-áll-a-potom*-ként, majd erről a *potom*-ról asszociál a *potomság*, ‘lényegtelen apróság’ jelentésű szóra. Az asszociáció iránya persze ugyanaz, mint a korábbi mondatok tendenciája volt: nem is olyan fontos az egész, nem is történt olyan nagy dolog, *potomság* az egész, *főhullások* vannak és *tetemések*, *szarbarna munkakoporsók* és *dögcédula* egy utált és idegen névvel. A pénz említése a jeletet lezáró sorban (78.), a fontoskodó és pontoskodó zárójeles magyarázat ezt az eljelentéktelenítő megfogalmazást tovább erősíti.

Aztán... Aztán a következő hét sor homlokegyenest ellentmond ennek (79–85. sor). Három gyorsan egymást követő eseményt mond el az azonosítás után történetekből, szigorú időrendben: a Szimpla presszóban, a munkahelyen és egy másik eszpresszóban tör-

téteket. Ezekből az eseményekből nem az derül ki, hogy az egész öngyilkosságnak nem volt súlya, ellenkezőleg: éppen az, hogy a férfi számára meghatározó esemény lett: kilépett az utolsó munkahelyéről és eszméletét veszítette (vagy csak rosszul lett?) a sok italtól. Az elmondott események lényegesek, de a megfogalmazás elbagatellizáló, a környezet, a helyszínek, a három jelenet szcenikája pedig sivár, mint eddig volt. Most éppen nem a *VIDÁM*, hanem a *SZIMPLA* eszpresszóban járunk, aztán egy harmadik presszóban, meg egy munkahelyen, sok alkohol és sok kávé után, de a történetek megfogalmazása olyan elidegenítő, hogy az olvasó nem képes tragikusnak, csak sivárnak látni az eseményeket. (A sok ital *tetes mennyiség*, ivás helyett az ital *elfogyasztása történik meg*, és még az ájulást is a *kiesett a kezemből a kávécsésze* körülírással mondja el.) A három eseményt három párhuzamosan szerkesztett mondat foglalja össze, mindhárom időhatározóval kezdődik (Aztán; *S még ugyanaznap; Aztán*), mindegyikben van helymeghatározás (a *SZIMPLA* eszpresszóban; a munkahelyemről; egy másik eszpresszóban) és szerepel egy cselekvés (megvirradtam; kiléptem; kiesett). Az elfogyasztott italmennyiség *tetes*, mondja a vers, s e szóban halljuk a vele homonim *tetes(ek)* szót is, utóbbi a sírásokra vonatkozik. Ez a szójelentés mintegy átsugárzik a másik szóra: az elfogyasztott italmennyiség is halálos, *tetem-es*.

*Miért szabad vagy miért okos
dolog hát tanítani ezt a verset?
Talán azért, hogy bemutathas-
suk: törekedhet az ember arra,
hogy a maga érzelmeit és múlt-
ját ne színezzé át, ne fesse, ne
stilizálja. Hogy ezernyi téves
döntést hozhatunk, bűnöket kö-
vethetünk el, véthetünk szerel-
meinkben, és tudnunk kell, tette-
inknek megvannak a maguk kö-
vetkezményei. S bár ezek nem
semmisíthetők meg utólag, leg-
alább tisztázhatók, bevallhatók,
elmondhatók.*

A munkahelyről való kilépés *minden magyarázat nélkül* történt, s úgy véljük, hogy ez a gesztus az egész versre mélységesen igaz. Amit elmondok, mondja Petri, azt *minden magyarázat nélkül* mondom el, nem akarok sem magyarázkodni, sem mentegetőzni, nem akarom sajnálatni magam, sem Sárít sajnálatni; ami történt, az csak miránk tartozik, ti, olvasók gondolhattok, amit akartok, az a ti ügyetek, nem az enyém. Elmondom, ami történt, törekszem is a lehető legnagyobb pontosságra még akkor is, amikor idegenül hat a megfigyelői attitűd fenntartása az egyik szereplő részéről, de törekszem az objektivitásra, és ezzel egyrészt beavatlak benneteket, olvasókat abba, ami történt, másrészt viszont ki is zárlak benneteket mindabból, ami az

események mögött történt, és ami csak Sárira és rám tartozik. Meglehetősen anti-lírai magatartás ez egy lírikustól.

Az utolsó egységben (86–93. sor) visszatér a szöveg Sári alakjához és a kiinduló képhez, verstechnikailag pedig a linearitástól az idősíkok asszociatív váltogatásához. A vers átcsúszik a végtelen időbe: *most már örökre*. De nem az öröklétbe: Sári örök vigyorát csak a fénykép és az emlékezet őrzi meg. De abban a szembeállításban, miszerint én halálra ittam magam, te pedig örökre boldogan mosolyogsz a fényképről, benne van a szenvedéssel teli élet és a szenvedés nélküli halál (vagy inkább nem-élet) ellentéte is. Sőt, tovább: az élő ember életbeli szenvedése áll ellentétben a műalkotásban, egy fényképen megörökített valaha volt ember örökké boldog vigyorgásával. („Mily más a bús, halandó gyötrelmem” – sóhajt föl *Keats* egy görög váza örök-szép képeit sorolva. (1))

Sári vigyora azonban egy mumifikálódott macskát idéz föl, jelezve, hogy szó sincs itt transzcendenciáról. A macska halála véletlen és értelmetlen volt: egy *széncsúszdára tévedt*, így pusztult el, talán nem tudott kikerülni a pincéből? talán agyonnyomta a lezúduló szén? nem tudhatjuk. A teste azonban megmaradt abban a testtartásban és vigyorral a pofáján, amire a halál és az erőfeszítés, a szenvedés torzította. A macska a szöveg szerint *mosolygott*, Sári *vigyorog*. Figyeljünk a két állítmány cseréjére: éppen az ellentétét vár-

nánk, azt, hogy Sári neve mellett szerepeljen a *mosolyog* és a macska mellett a *vigyorog* ige. (Ne felejtsük, hogy a *vigyorog* etimológiailag rokon a *viczorog*gal, ugyanabból a szóból keletkeztek szóhasadás útján, s mindkét szó őrzi még az ‘erőltetetten széthúzza a száját’ jelentésmozzanatot.) A macska *kilapátolása* ellentétben áll Sári *elföldelésével*, vagyis Sári inhumációja áll párban a macska exhumációjával. A részlet időviszonyai éppilyen elbizonytalanítóak: az *Úgy hat évvel később* lehet a Sári halálához képest és lehet a macska halálához képest történő időmeghatározás. Ha Sári halála után hat évvel találták meg a macskát, akkor meghatározatlan a *lapátoltuk* ige többes számú személyragja: ki lapátolta ki? Én és még valaki (aki eddig nem szerepelt a versben)? Ha a macska halála után hat évvel történt a kilapátolás, akkor az időpontot csak találgathatjuk: ha tényleg *egy nyár* volt a kapcsolat ideje (7. sor), mondjuk legfeljebb fél-háromnegyed év, akkor annak a nyárnak a végén vagy még inkább azon az őszi történetet. (Szeptember, október: a hatvanas években a szénszállítások ideje volt, fel kellett készülni a télre. Akár metaforának is tekinthetjük: készülni kellett a hidegre.) Ebben az esetben azonban a többes szám első személy szinte bizonyosan a férfit és Sárít foglalja magába, vagyis utal valamely közös élményükre, amelyben a férfi utólag Sári halálának vagy még inkább holttestének előképét fedezi föl.

A három utolsó sor egyrészt kerete ennek az utolsó egységnek: Sári vigyora – a macska mosolya – Sári vigyora. Másrészt kerete az egész versnek: A *Te meg* bevezető fordulat után (amely párhuzamba állítja az elpusztult és megtalált macska emlékével Sári emlékét) következik a 2–4. sor (egy hangnyi eltéréssel modulált, máskülönben szó szerinti) ismétlése:

... abban az aprómintás
ruhában, ami még akkor is megvolt
(a)mikor összekerültünk.

Ugyanígy a *Te meg* után következne az állítmány. A szűkebb kontextusból, a 86–93. sorok logikájából a *mosolyogsz* ige következne (előtte ezt használta a macskára, a szembeállító *Te meg* állítmány nélkül szintén ezt az igét indokolná). A tágabb szövegkörnyezetből, kiváltképp a vers elejéből, ahonnan megismétli a részletet a vers, a *vigyorogsz* következik, és ugyanezt az igét használta a vers mindannyiszor Sári arckifejezésére (2., 8., 12., 61., 87. sor). De hogy *vigyort* vagy *mosolyt* értsünk-e bele a mondatba mi, olvasók, az örökre eldönthetetlen marad.

*

„A Sára-versek egytől egyig bűnbánatversek, pedig nem lehet megbánni a bűnt...” – mondta Petri 2000-ben egy interjúban. (2) A vers alapján úgy tűnik, inkább lelezett bűnbánatvers a ‚Sári, ne vigyorogj rajtam’. Bűnbánatról nincs ugyanis szó benne, csak valami hallatlanul éles múltidézésről, a gesztusok és tettek pontos számbavételéről, illúziótlan önvizsgálatról. De minden érzelmes hang nélkül, távol minden vallomásságtól, meghatódástól, utólagos átértelmezéstől és utólagos „átérzelmezéstől”. Ami a múltban megtörtént, mondja a vers, az mindörökre úgy marad. Az emlékezéssel az ember nem változtathatja meg, nem is modulálhatja az eseményeket, mert az az akkori valóság és az akkori történések meghamisítása lenne. Ahogyan a fénykép kimerevíti egy pillanatot a múltból, és ahogyan a fényképen látható múltbeli pillanat örökre olyan marad, ahogy akkor megörökítették, ugyanúgy az emlékezet által megőrzött eseményeket és pillanatokot sem szabad átfesteni. Törekedni kell arra, mondja Petri, hogy az ember ne szője át utólag a múltat a megszépítés, a meghatódás, a sajnálat vagy az önsajnálat szálaiival.

Miért szabad vagy miért okos dolog hát tanítani ezt a verset? Talán azért, hogy bemutathassuk: törekedhet az ember arra, hogy a maga érzelmeit és múltját ne színezza át, ne fesse, ne stilizálja. Hogy ezernyi téves döntést hozhatunk, bűnöket követhetünk el, vét-

hetünk szerelmeinkben, és tudnunk kell, tetteinknek megvannak a maguk következményei. S bár ezek nem semmisíthetők meg utólag, legalább tisztázhatók, bevallhatók, elmondhatók.

Jegyzet

(1) Keats, John: *Óda egy görög vázához*. Tóth Árpád fordítása.

(2) *Az utókornak nem üzenek semmit* – Petri Györggyel beszélget Keresztury Tibor (2000) *A napsütötte sáv. Petri György emlékezete*. Válogatta Lakatos András (2002) Nap Kiadó, Budapest. 254.

Köszönöm Huba Miklósnak a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségét, gondos, figyelmes megjegyzéseit.

Catullusi

„Catullus nagyon személyesen hozzám közel álló költő,
(...) a személyesség okán éreztem úgy, hogy ez a pasi
ugyanolyan kurvapeccér és szeszakazán, mint én.” (1)

*Mi az, ami jellegzetesen catullusi? Mit ismer fel réges-régi elődje
versében a kései kor költője? Mivégre a szellemidézés a költészet
boszorkánykonyhájában? (Problémáink ómódúak – kínálja mintegy
evidenciaként Musil a magyarázatot; mondhatnánk: ugyanazok.)
Az, ami feltáruul a régi költőben, miért ível korokon át?*

Ekérdéscsoport hosszasan bővíthető, folytatható, variálható, konkretizálható. Az irodalomtanítás szempontjából talán azok a lényegesebb kérdések, amelyeket a másik pólusról, az innenső hídfőről fogalmazunk meg: közelmúltunk-jelenünk költői mikor, miért és hogyan kezdenek dialógust régi idők szövegeivel? A szövegek értelméhez ugyanis – az irodalom tanításának folyamatában mindenképp – az a megértés tartozik hozzá, amely nem a múltbeli restaurálása, hanem a réginek a jelenkorival való elgondolkodó összekapcsolása. „Az olvasó megértés nem valami elmúlnak a megisméltése, hanem részesedés egy jelenbeli értelemben.” (2) Az irodalomórán elsősorban nem önmagában az a fontos, hogy mi az, ami specifikusan catullusi, hanem a (lehetőleg aktív szövegértelmező tevékenység nyomán) felismert catullusi jellegzetességek szembesítése önnön életvilágunkkal. És ugyanígy: miképp mutatja fel egy régi mű kortársunk létkérdéseit, egy kortársi mű egy régi szerző megidézése által a jelen tapasztalatait (is), és ennek során a régi jelentése hogyan gazdagodik, miféle új összefüggésekbe vonódik be.

Hasonlóságok Catullus és Petri György költészetében

Petri György „Kivagy, Catullusom” című verse 1971-ben jelent meg, a „Magyarázatok M. számára” című kötetben. Ha arra kérdezzük rá, hogy mikor és miért idézi fel Petri a római költőelődöt, akkor az 1971-es dátum meghatározó jelentőségű. Az 1968-at követő időszak kiábrándultsága, bűnultsága, a közéleti aktivitást lehetetlenné tevő szorítása hasonló közhangulatot, közérzetet kelthetett, mint amit a mai olvasó Catullus korszakában, a Krisztus előtti első század római történetében érezhet. E megszegett alkukkal, viszályokkal és polgárháborús harcokkal teli korszak viszonyai „sokakban azt a gondolatot keltették, hogy a felek nem a közjóért és a haladásért harcolnak, hanem az egyeduralom megszerzéséért, s bármelyikük szerzi is meg a hatalmat, ez nem változtat a lényegen. Egyre többen vonultak vissza a közélettől”. (3) Az értelmes, közhasznú társadalmi tevékenység, a negotium hagyományos fogalma értelmét veszítette, az emberek a magánéletben, a kifinomult élvezetekben, a különféle filozófiai irányzatokban vagy kultuszokban kerestek kiutat a nyomasztó, kilátástalan körülmények közül. A két korszak erős hasonlatossága e tekintetben nyilvánvaló; a Kádár-konzolidáció időszaka egyenesen felkínálta az embereknek a magánélet viszonylagos érintetlenségét az állampolgári aktivitásról való lemondás fejében.

De vannak-e, lehetnek-e a társadalmi körülményektől nem befolyásolt magánemberi kapcsolatok? Nem öncsalás, hazugság vagy személyiséget csorbító önkorlátozás-e a magánélet mint puszta menedék? A római költészet személytelenül elmélkedő vagy közös-

ségi gondolatokat megfogalmazó hagyományától elfordul ugyan Catullus, de éles hangú, kora közéleti viszonyait és politikusait szatirikusan jellemző versei mutatják, hogy a köz- és a magánszféra elválaszthatatlansága nyilvánvaló számára. A feslett erkölcsű, kurválkodó Lesbia – aki „keresztutakon, sikátorokban / Remus hős unokáiból velőt fej” (4) – alakja mögött felsejlő háttér, a homályos alkuk, kegyetlen harcok és árulások világa lehetetlenné teszi a harmonikus emberi kapcsolatokat; a tiszta érzelm legfeljebb elmúlt korokban és távoli vidékeken ábrázolható, Aphrodité Urania a fiktív idillbe, az alexandriai bukolikus költészet képzeletvilágába húzódott vissza. Köz- és magánszféra eme összefüggése Petri György számára is evidencia:

„– A világ nem hajlik kebelemre.
És művészetem is! Lehet, Téged
mulattatnak az aenigmatikus
versek: csupa célzás valamire.
De igazi fegyvert nem foghatok
ellenségeim ellen. És így
szeretnem sem lehet.
[...]
S mivel nem tudok
e szűk jelen kanyargós folyosóin
szépen evickélni (falnak verődöm):

életem s szabadságom érdekében
döntöttem: magamat bővíteni
a lehetőségek kísértetsarnokává.” (5)

A Petri-féle panasz „a szerelmi költészet nehézségeiről” („Miért nem lehettem régi költő? [...] Szerelmünk program, nem probléma volna. / Hiszen mit ér a szerelem, ha gond?”) Catullus problémája is: számára is gondná lett a szerelem. (6) (Míg azonban Petri György a személyiség egységességének és autonómiájának kérdésességét tapasztalva tartja folytathatatlannak az érzéseket közvetlenül artikuláló líra hagyományát, addig Catullus a harmónia hiányát érezve alkot felfokozott személyességű műveket. Petri első kötetében a közvetlenhez fűzött magyarázatok műfajából jön létre egy olyan személyiség, „aki e személy megfoghatóságával szembeni kételyét végigéli” (7); Catullus költeményeiben viszont szinte kizárólag a személyes érzések válnak fontossá. Őelőtte senki nem fogalmazta meg ilyen elementáris erővel és ilyen „hosszú távú” költői programként a harmóniatlan szerelem élményét, gondját. (8) Catullus, aki költészetében a latin költők közül először teszi teljes kizárólagossá egyedüli tárgyá a személyest, ugyanakkor érzékeli és érzékelteti azt, hogy a személyiségen belül rendkívüli ellentétek feszülnek. Ezt az állapotot mintegy „felvállalja”, teljesen azonosul vele, és reflexió nélkül, erőteljesen felfokozott személyességgel rögzíti. Petri számára a lírai közvetlenség vágyott, de már elérhetetlen szemlélet és kifejezésmód; a szabadság és a harmónia hiánya nála már nem teszi lehetővé az – akár szélsőséges ellentétektől szabdalt – személyiség egészként való megragadását; a személyesség és személyiség közötti distancia immár végleges, nem feloldható. Ezért lesz Petri verseiben a magyarázat a középpont, fontosabb, mint a magyarázott tények, érzések, jelenségek. (9)

Az értelmes közéleti cselekvés ellehetetlenülése és a személyiség ezzel összefüggő problematizálódása egyaránt sarkpontja Catullus és Petri György költészetének; a lírai személyiség megformálásának módja, hogyanja az, ami viszont – a korszakos távolság folytán is – különbözik.

A „Kivagy, Catullusom” című verséhez fűzött magyarázatában írja Petri György, hogy ezt a verset közvetlenül egy Catullus-kötet elolvasása után, annak hatása alatt írta. A szerző vallomása szerint Catullus „valóban tükörkép” (10) a számára, miként a versebeli Catullus is tükörbe néz, s így szembesül önmaga látványával. A „személyesség okán” érzi

úgy Petri, hogy közel áll hozzá Catullus világa, s így az ókori költő felidézése, a művek korokon átívelő párbeszéde a jelenbeli paradox, személytelen lírai személyiség megkonstruálásának – a magyarázat melletti – eszköze lesz. „A szerep segítség a személyiség megformálásához.” (11)

Mi az tehát, ami specifikusan catullusi? Amikor az anakreóni vagy a horatiusi mibenlétere kérdezzük, akkor látszólag egyszerűbb, megragadhatóbb, mert közkeletűbb a válasz. Igaz, közhelyek: az anakreóni az életörömöt a végesség árnyékában, a dal műfaji kereteiben, saját(os) metrumban érzékelteti; a horatiusi pedig a *carpe diem* felszólítását és az aurea mediocritas eszméjét középpontjába állító epikureus-sztoikus világkép költői megjelenítése. De e sztereotípiáknál mindkét költői világ mérhetetlenül gazdagabb. Ahogy a szabadság-szerelem fogalmaival leírt *Petőfi*-versvilág sem csupán szabadság, szerelem.

Catullus írt lakodalmi éneket, latin elégiát, epylliont, epigrammát; hexametert, distichont, hendecasyllabust, jambikus trimetert, szapphói stórfát (*Horatius* előtt latinul); művelte a szerelmi, a közéleti, a mitológiai témájú, a gúnyolódó-szatirikus költészetet. Ami különféle témájú és formájú műveiben egy: a nyers, elemi szenvedély. Ebből vezethető le a catullusi mű többi jellegzetessége: a hétköznapi szituációkhoz kapcsolódó alkalmi líra; az ezzel összefüggő „csevegő”, társalgást imitáló, mesélgető hangnem, nyelvi regiszter, fordulatok; a mohó, habzsoló életvágy; a leplezetlen szókimondás, mely nem tartózkodik a durvától és obszcéntól sem; a szatíra maró gúnya, a gyűlölet szenvedélyessége. (12)

A középiskolai szöveggyűjtemények váltogatása alapján csak egyoldalú Catullus-kép rajzolható meg: a szerelmi szenvedély költőjének arca. Az *odi et amo* azonban nemcsak a szerelmi lírát hatja át (vö. a köz- és magánélet összefüggése Petrinél vagy akár *Petőfi*-nél). Egy teljesebb képhez mindenképpen hozzátartoznak Catullus művei közül a satirikus epigrammák; ezek hangnemüknél és témájuknál fogva eleve motiváló, figyelemfelkeltő hatásúak, ahogy jónéhány *Petri*-vers is szinte kínálkozik a magyartanár számára, hogy érdeklődést ébresszen.

A két költő versvilága között további hasonlóságok is megfigyelhetők. Tagozatos csoportokban vagy szakköri órákon ezeknek a feltárása több foglalkozás témája is lehet. Erre a célra Catullus versgyűjteményéből különösen a következőket javaslom: V., VII., VIII., X., XI., XIII., XVI., XXXII., XXXVII., XLI., XLIII., XLIV., XLVIII., LVIII., LX., LXXII., LXXV., LXXVI., LXXXIII., LXXXV., LXXXVII., LXXXVIII., XCII., XCIII., C. és a CI. carmen. Megkerestethetjük ezeknek a verseknek a hasonlóságait, majd kérhetjük a diákokat, hogy kutassanak fel közös vonásokat *Petri* György verseivel (s fogalmazzák meg a lehetséges következtetéseket), de eljárhatunk fordítva, deduktív módon is, előzetesen általános szempontokat megadva a vizsgálódáshoz. Ezek közül vegyünk szemügyre néhány lehetséges kérdéskört.

A szenvedély ábrázolásának példái Catullusnál

Ilyen például a már említett VII. carmen csillag- és homokszem-hasonlata vagy az V. vers („Éljünk, Lesbia”) csókok ezreit halmozó képsora. Már ezekből is kiderül, hogy a

„Egyre többen vonultak vissza a közéletől”. Az értelmes, közhasznú társadalmi tevékenység, a negotium hagyományos fogalma értelmét veszítette, az emberek a magánéletben, a kifinomult élvezetekben, a különféle filozófiai irányzatokban vagy kultuszokban kerestek kiutat a nyomasztó, kilátástalan körülmények közül. A két korszak erős hasonlatossága e tekintetben nyilvánvaló; a Kádár-konzolidáció időszakában egyenesen felkínálta az embereknek a magánélet viszonylagos érintetlenségét az állampolgári aktivitásról való lemondás fejében.

catullusi szenvedély ábrázolásának egyik jellemző eszköze a túlzás (hiszen e szenvedély lényege a mértéktelen habzsolás). Amikor Petri arról ír, hogy személyes köze van Catullushoz, akkor az efféle féktelenségben fedezi fel kettejük hasonlóságát. (13) A diákok számára akár feladatként is adható, hogy a versek alapján készítsenek definiáló-továbbgondoló jellegű értekezést a szenvedély természetrajzáról. A XCVIII. carmen az V. és a VII. variációja az előkelő családból származó Luventiushoz címezve. Hozzá szól a XXIV. és a IC. vers is („Mézesszáju Juventius, édes csókot oroztam / játékom közben tóled...”). A szenvedély tehát nem mérlegel és nem válogat. (Ha az osztály szellemi érettsége lehetővé teszi, e versek nyomán módunk nyílna beszélgetésre az azonos neműek közötti vonzalomról. Ez a téma sok fiatal foglalkoztat, de ritkán adódik lehetőség a véleménycserére. Pedagógiai fontossága is vitathatatlan különösen, ha szem előtt tartjuk a toleranciára, a másság elfogadására nevelés szempontját is. (14)) A már idézett LVIII. carmen egyszerre mutatja a szerelmi szenvedély hevét és a szenvedélyes gyűlölettel párosuló megvetést (Lesbia, akit Catullus „forróbban szeretett, mint önmagát és / véreit – ma sötét sikátorokban / fosztogatja ki Róma férfinépét ...” – *Dsida Jenő* fordítása). Hasonló ehhez a LX. vers egyetlen kétségbeesett kérdéssorban kiáradó indulata: „Oroszlán szülte a lybiai szirtek közt, / vagy tomporán ugatva jajgató Scylla / ilyen süketszívű s utálatos szörnynek, / hogy ily konokmód megveded, ki már végső / szükség szavával esdekel, te vadszívű?” (*Devecseri Gábor* fordítása). A LXXII. és a LXXV. számú költemények – a LXXXV. vershez („Gyűlölök és szeretek”) hasonlóan – idő- és értékellentéttel érzékeltetik a szenvedély összetettségét és erejét: „Most már ismerlek, s bár csak még jobban emészt a / tűz, mégis gyatrább vagy nekem és kevesebb” és: „légy a legocsmányabb, akkor is érted eped” – *Devecseri Gábor* fordításai). A XCII. versben a szerelem és a gyűlölködés egymás alkotóelemeiként és egyben bizonyítékként ábrázoltatnak:

„Lesbia folyton szid, sose hallgat Lesbia, folyton
a nevem emlegeti – ég a tanúm, hogy imád.
A bizonyíték rá? A saját szívem: az meg örökké
őt átkozza – pedig, ég a tanúm, szeretem.”

(*Szabó Lőrinc* fordítása)

Lesbia egyedisége

Ez a sajátosság jól megfigyelhető mások mellett például a XXXVII. versben („kit úgy szerettem, mint egy asszonyt sem fognak” – *Devecseri Gábor* fordítása). Kézenfekvő párhuzamként adódik összevetésre a „Van Maya. Mi is van még?” című Petri-vers („Van Maya. Van az összetöbbinő. [...] Minden kategorizálás megfoszt az egyetlenségtől.”). Az „egyetlenség” a szenvedély erejéből születik. A két idézett műre egyaránt jellemző a hangulati ellenpontozás: Petrinél a finom ironia („Füldik az Örök Téma. / Lépdel. Hajladozik. Belátni neki. Ahogy a padlót mossa. / A hajcsatját keresi. Három / cigarettája ég (három főbűne) / a lakás három különböző pontján. / Átrendezi a tükörgyűjteményét. Ragyújt a negyedikre.”), Catullusnál pedig a Lesbiát ölelgető „férfiszajhákat” gyalázó durva kirohanások („úgy vélitek, hülyék, hogy egymagam kétszáz / ily kuksolót szájongyaláznai nem mernék?” – *Devecseri Gábor* fordítása). Az ellentétezés egyébként is mindkét költőnél gyakori alakzat; így a VIII. carmenben a költő, aki egykor boldog volt („napjaid fehér fénnel ragyogtak, / mikor ott jártál, ahova vonzott az, akit / szerettünk, ahogy asszonyt többé nem szeretnek”), ma már csak szenvedő seb: „Nyomorult Catullus, az őrtöngést hagyd abba már” (*Devecseri Gábor* fordítása). Ez a költemény egyben példája a jellegzetes catullusi önmegszólításnak (így indul például a LXXVI. vers is); erre a sajátosságra ráérezve indítja Petri a „Kivagy, Catullusom” című versét, ezáltal mintegy hitelesítve a megidézett költő bemutatását.

A Lesbia kivételes egyediségét érzékeltető költemények egyik legszebb példája a XLIII. carmen. Lesbiával, mondja, senki nem összemérhető:

„Hát terölád
a provincia azt regéli, szép vagy?
Lesbiám veled összemérni képes?
Ó, szellemtelen és bolond e század!”

(Devecseri Gábor fordítása)

Az életélvezet és az önpusztító habzsolás versei

Ebbe a témakörbe tartoznak a kései Petri-költészet halálközelségben született, lucullusi tematikájú költeményei.

„Főznék Neked, Dezső, egy jó pacallevest
– ilyet a világon senki még nem evett,
mivelhogy én találtam ki a recipét,
desszertként pedig majd adnék almás pitét
(ez línzertészta rummal, darált dióval,
mazsolával és még egynéhány más földi jóval).
Már ha egyetértesz abban, hogy a levés
még csak-csak tűrhető formája az evés.” (T. D-höz’) (15)

Catullus könyvéből jó példa erre a verstípusra a XXVII. carmen, melyben Postumia úrnő „mint a részeg / szőlőfürű, olyan ittas. Ó, nemes bor / ellensége, te víz, el, szaladj el / bárhová, s a mogorva józanoknál / szállj meg!” (Devecseri Gábor fordítása). A XIII. vers a hellenisztikus vendégségbe hívó költemény catullusi kicsavarása: a meghívottnak kell hoznia a lakoma kellékeit, ugyanis a vendéglátó erszényében pók szövi a hálóját. A szerelmi örömmök habzsolását ábrázoló művek is körbe tartoznak. Ezek közül a catullusi oeuvre-ből az egyik legismertebb darab a XXXII., amelyet erős evokativitással idéz fel Petri „Kivagy, Catullusom” című költeménye: „heverőd ölen fogadjál / egyfolytába kilenc kemény tusára!” (Horváth István Károly fordítása) illetve Petrinél: „Hol van már, hol a ’készülj egyvégtében kilenc öllekezésre’?”

A nyers szókimondás példái

E jelenségre sok-sok példát gyűjtethetünk a diákokkal is, akik valószínűleg örömmel vetik majd bele magukat ebbe a munkába. Az alulstilizált beszédmód oka lehet a szenvedély, de a közéleti témáktól való elfordulás is. Mindkét költőnk, Petri és Catullus is közvetlen elődei költői köznyelvért érzi problematikusnak. Ilyen mű Catullusnál a XVI., amely egyúttal ars poetica jellegű is: „a kegyes poéta legyen tiszta, és ne a költeménye!”. A tizenhatodik carmen később sokak hivatkozási alapja lesz, mint a verissima lex elvének első megfogalmazása: eszerint a költői „én szövegléte gondosan megkonstruált irodalmi valóság, melyről idegen testként válik le a köznapi emberrel való azonosítás és az autobiografikus olvasás igénye”. (16) Ebbe a műcsoportba tartozik a már idézett XXXVII. és még jónéhány darab (LXXXIII., LXXXVIII., XCVII., XCVIII.). Tematikai hasonlóság fedezhető fel a „Hogy elérjek a napsütötte sávig’ és a XLI. Catullus-vers között. Petrinél: „’Eljövök egy huszasért’ – mondta. Ezen meglepődtem. / Az ár – árnak – képtelenül alacsony volt (már akkor is). / Ismertem a Rákóczi téri kurzust. Húsz forint az nem ár. / Másrészt a nő nem állta volna meg a helyét / a Rákóczi téren, sőt semmilyen téren.” Catullusnál: „Épeszű az a kibaszott ribanc, hogy / tízezret akar? [...] meghibbant a szegény, felejtí, mért mit / kérhet a piac, és kerüli tükrét.” (Szabó Lőrinc fordítása) A durva kirohanásokat, trágár kifejezéseket használatát mindkét költőnél sokszor motiválja erkölcsi felháborodás. Ennek jellemző példája Petri „Józan paraszti ész” című verse:

„Én mindig az orrom után megyek,
mivel a seggem után meglehetősen fārasztó lenne.
Bár van még egy lehetőség, ha az ember
gerince elég hajlékony még:
a segge lyukába dughatja az orrát.
S akkor a nagy kérdés, hogy mi megy mi után.”

A hatalmasok megvetése; a hatalomhoz való viszony jellege és megformálása

Mindkét költői világra jellemző, hogy a politikát, a közéletet immorális posványynak mutatják. Ebből következik egyrészt a viszolygás, az undor erőteljes kifejezése, másrészt pedig egy bizonyos kritikai attitűd. Ennek néhány példája a teljesség igénye nélkül:

„Rettenthetetlen hülyék kora jő.
Pojácák vagy gazemberek? Is-is.
Egyszerre félem és röhögöm általlátni:
a szikla óhatatlan visszafelé görög.”

(„Sziszifosz visszalép”)

„Azt hiszik a politika fortélyai
foglalkoztatnak. [...]
Szinarany
hazugságként tündököl a Nap is
fölöttünk – istenek hamis pénze!
Hát ezért! Ezért! A feltolakodó undor okán
álmom és kenyerem a bosszulás.”

(„Élektra”)

Catullustól (valamennyi idézet Devecseri Gábor fordításában):

„Nem töröm én magamat, Ceasar, soha tetszeni néked,
sem megtudni, mi vagy: hószínű vagy fekete.” (XCIII.)

„De így akarj nagy úrral
cimboralni! Az istenek reátok
sújtsanak le, ti Róma söpredéke.” (XXVIII.)

A XXIX. versben Ceasar és Pompeius harcsoló talpnyalói ellen szót emelve így fakad ki: „Parázna Romulus, te látod és hagyod?”. Az LII. versben a költő azt kérdi önmagától, hogy mi értelme tovább élni akarni, ha demagóg ígéretök jutnak magas tisztségekbe. (Ez a vers szemléletes példája annak, hogy a szerelmi költőként elkönyvelt Catullusnál szó sincs kompromiszumról, lemondásról, nincs semmiféle illúziókergető visszahúzódság egy teljesen hazudott belső világba.) Catullus az LVII-ben magát *Ceasart* sem kíméli („Összeillik a két parázna szépen, / Ceasar és ez a fajtalan Mamurra. / Nem csodálom: a lelke mélye mocskos / mindkettőnek”), és nem ártall frivol, állampolgárpukkasztó játékot űzni Róma egyik alapítójának nevével: a már idézett LVIII. versben Lesbia Remus unokáit feji („glubit magnamini Remi nepotes”; a kétértelmű szójátékban a *glubo* ige jelentései: megkopaszt, kihámoz, lehánt (Devecseri: „velőt fej”, Dsida: „fosztogatja ki Róma férfinépét”, *Babits*: „...kolódik egész Rómával”). Ennek a sornak a római eszményeket illető keserű iróniája Petri kiábrándultságára emlékeztet. Petri György *Radnóti Sándor* értelmezése szerint „par excellence politikai költő, aki ugyanakkor nem közéleti költő, hiszen a politika az ő művében az életnek az az undorító hatalma, amely körülfoly és átjár bennünket, de amely fölött nincs hatalmunk. Egy világ opresszivitásának és a tőle való undornak, az életviszonyok rútságának érzése”. (17) A jelen az ókori elődnél is a kiüttalanság időszaka; például a Péleus-epyllion (LXIV.) zárlatában az aranykori állapot a jelenkor ellentétéként rajzolódik ki, amikor nincs már kapcsolat az istenek és az ember között.

Alkalmi jelleg, kiindulás az anekdotizáló banalitásból

Petrinél a lírai személyiség válsága és az evidencia hiánya következtében jelenik meg az élmények redukciója és az ezzel együttjáró magyarázatkeresés. Találunk példákat a „jelentéktelen tények szüntelen korrekciójának technikájára” (18) is („Az ilyen komoly beszélgetések”). Catullus költészetében a felfokozott lírai közvetlenség az, ami sokszor

az alkalmiség hatását kelti (például a barátokhoz szóló, közös emlékekhez kapcsolódó szövegek (Pl.: „Tegnap, Licinius, pihenve, játszva, / táblácskámra soká, vidám örömmel / firkáltunk dalokat, mulatva” – Devecseri Gábor fordítása). A XI. carmen konstrukciója, a váratlan fordulat hirtelen megjelenése, hasonlóképp Petri költészetére emlékeztet. A korábban kialakított olvasói elvárással való ilyesféle „játék” jellemzi a „Hogy elérjek a napsütötte sávig” című költeményt, Catullusnál pedig például az LVIII. verset. Catullus „gyakran használja a fokozásnak azt a módját is, mely hatását váratlan fordulattal éri el. Szándékosan lelassítja a vers menetét, hosszabban elidőzik jelentéktelen mozzanatokon, hogy annál meglepőbb, váratlanabb legyen a vers igazi mondanivalója, vö. 2., 11., 17., 26., 28., 36., 39., stb. [...] Hasonló hatást ér el C. a többször előforduló tudatos kétértelműséggel.” (19)

A közvetlen, fecsegő hang egyik legjellegzetesebb példája a X. carmen. Egy véletlen találkozásból alakul ki a sztori, melynek csattanója, hogy a lírai személy egy utcai nőcskétől a „felelőtlen fecsegés” szabadságát követeli:

„Varusom, mikor éppen ögyelegtem,
elcipelt szeretője otthonába.
Kis szajhácska a nő: amint beléptünk,
láttam, bár se modortalán, se csúnya”

(Devecseri Gábor fordítása)

Catullus a Cornelius Nepost megszólító nyitóversben műveit lekicsinylőnek tűnő kifejezéssel „semmisségeknek” (nugae) minősíti.

A nugae (= semmisség, apróság, haszontalanság, bohóság, üres beszéd) deklarálása is a hétköznapi, alkalmi jelleget érzékelteti, és végső soron talán ez is a súlyos közéleti témákat megverselő költői beszédmód anakronisztikussá válására és így hiteltelenségére vezethető vissza. A Petri-féle hiányköltészetben is ott van a lemondás háttérében a valamikori teljes(ebb) fájó emléke:

„Amiben hittem,
többé nem hiszek.
De hogy hittem volt,
arra,
naponta emlékeztetem magam”

„*Rettenthetetlen hülyék kora jó.
Pojácák vagy gazemberek? Is-is.
Egyszerre félem és röhögöm
általlátni: a szikla óhatatlan
visszafelé görög.*”

(Ismeretlen kelet-európai költő verse 1955-ből)

Az egyes kutatók szerint különálló műfajnak is tekinthető nugae (20) sokszor hétköznapi beszédfordulatokat is alkalmazó, beszélgető, dialogikus jellegű verstípus. Jellemzője, hogy a jelenben ábrázolt eseményeknek közvetlen részeseivé teszi olvasóit; valószínű, hogy az itáliai néphagyományok és a gyalázkodó invektívák is hatottak közvetlenségére, nyelvhasználatára. (21) Petri György költészetében is hasonlóan fontos szerepet játszanak a megszólító formulák és a köznapi nyelv alakzatai.

Költőelőd felidézése

Catullus az első azok sorában, akik lefordították, illetve átírták Szapphó nevezetes 31. töredékét. (22) Az LI. carmen első három versszakja majdnem szó szerinti műfordítás (noha a 2. versszakba beleírja Lesbia nevét), majd a Szapphó-vers folytatását mellőzve a negyedik versszakban egy gondolati váltással szenvedélyét szembeállítja a negotiummal, a hagyományos római erkölcs fontos követelményével. A munkás, dolgos élet, hasznát hajtó tevékenység, azaz a negotium ellentéte a versben használt otium (tétlenség, dologta-

lanság, nyugalom – Devecseri Gábor fordításában: renyheség), melynek demoralizáló hatása a hellenisztikus költészet közhelye volt; talán épp Catullus az, akinél az otium jelentésének átalakulása – eltolódása a pejoratív árnyalattól – először tettenérhető. „A hagyományos negotium értelmét veszítette, sőt, csak viszolygással tölthette el az embereket.” (23) Az otium Catullusnál már nem azt a nyugalmat jelenti, amely legfeljebb az állampolgári kötelezettségek teljesítése után jár a római polgárnak, hanem történelmi példákkal is igazolhatóan végzetes hatású rontás (összefüggésben a versszakban használt exultare és gestire kifejezésekkel, amelyek a túlzott vágyakra csábító mértéktelen érzelmek igéi). (24) Hogyan illeszkedik az első három versszakhoz a zárlat? Háromszor ismétli meg itt az otium kifejezést a költő (és ugyanezt megteszi Catullus nevének említése nélkül Horatius az Ódák 2,16-ban!); és az e halmazás hátterében levő úr, az, amit Szapphó verséből elhagy, hiányként (és ellentétként) válik jelentőssé. Szapphó töredéke a szerelem hatalmába való elfogadó beletörődéssel zárul, Catullusnál viszont a mindent lenyűgöző érzelem nemcsak a költőt „teszi tönkre”, hanem „teljes változást idéz elő egyéni helyzete és a közösség viszonylatában is: a res publica, a gens, a negotium helyett már úgyszólván a baráti körre leszűkült világa most az egyetlen Lesbiára korlátozódik, ez az otium pedig nemcsak »szegény« embereket, hanem királyokat és gazdag városokat is tönkretett már”. (25) Nincs magánélet, magánszféra, mely a külső közegtől függetlenedhet.

Catullusnak mindössze két szapphói strófában írt verse van: az itt említett LI. és a XI. vers, amely paradox búcsúvers Lesbiától („adatok hírül szeretőmnek egy-két nem-szerető szót” – Devecseri Gábor fordítása). E versben is ott van a pusztulás érzete, a derékbátort szerelem virághasonlatában: „mert hibájából szakadt le, mint rét- / szélen-elhúzott-ekevas-sebezte / karcsú virágszál”. Ez a motívum előfordul Szapphónál is. Catullus tehát ugyanúgy jár el, mint Petri, amikor a költőelődöt idéző-megszólító verseket ír („Kivagy, Catullusom”; „Horatiusi”): visszautal egy hagyományra, egy költő jelentésteremtő világához, aurájához.

Kérdéssor és megjegyzések a „Kivagy, Catullusom” című vers tanításához

Petri György: „Kivagy, Catullusom”

Kivagy, Catullusom, kőnehéz koponyával
 ébredsz, a lábaid két feszes, vízzel telt tömlő.
 Tükrödbe: nem nézni jobb. Sápadt, renyhe
 bőrdre kevés volna Róma minden rafinált balsama.
 S fogaid, egykor oly vakító fogaid!
 – lerontott városfal maradéka enyészik így.
 Hol van már, hol a „készülj egyvégtében kilenc ölekezésre”?
 Elhasznált tested, az ásító, néma összeg,
 az eredményhez, nem adja ki, mennyivel járult
 a szenvedély, a nagy, a századokra példás,
 s mennyivel a szünetlen, mindenevő mohóság.
 – Mennyivel a finom, érdemes lakomák mérge,
 s a méltatlan csapszékkek ciszterna-lötyte ugyancsak.

1. Hasonlítsd össze Catullus CI. versét Petri György „Ave atque vale” című művével!

A Petri-vers címe, amely a catullusi költemény zárlata, a római sírfeliratok visszatérő búcsúformulája. Catullus ezt a költeményt fivére halálára írta. Catullusi hatást mutat Swinburne ugyanilyen című, Baudelaire halálára írt alkalmi költeménye is.

– Hogyan ábrázolja a halált, a (túl)korai pusztulást a két mű?

– Kik a két mű megszólítottjai? Miben tér el a két vers beszélőjének a környezetéhez való viszonya? Miért változik át Catullus fájdalmas pátosza Petrinél durvaságokkal megtűzdelt, alulstilizált önfokozássá? Mi a különbség a két vers búcsúüzenetének tartalma, hangneme és szándéka között?

2. A mulandóság témája nemcsak a CI. carmenben jelenik meg, hanem Catullus más műveiben is. A III. versben például az udvarlasi eszköze a madárka halálán való siránkozás – így kissé túl könnyű,

súlytalan, szinte paródiaszámba megy a halál megidézése. Ezzel ellentétben a Calvushoz szóló XCVI. költeményben a nő elvesztése fölött érzett fájdalomból az utána való vágyakozás tragikus erővel nő ki: „fájdalmunk még örömeire lehet / régi szerelmeknek, kiket új életre igézzünk / gyászunkkal” (Devescseri Gábor fordítása). A népszerű V. carmen (‘Éljünk, Lesbia’) a véges életidővel indokolja a szerelem hevét és az öregek irigykedését egyaránt.

- Milyen összefüggésben tematizálja a mulandóságot a ‚Kivagy, Catullusom’ című költemény?
- Mely szavak, képek érzékeltetik a halál közeledtét, s ezek milyen hatásúak?
- Milyen idősíkok jelennek meg a versben? Hogyan kapcsolódnak össze?
- Kiknek mely műveit idézheti föl a „Hol van már...” fordulata? (pl. Villon: ‚Ballada tűnt idők asszonyairól’ és ‚Ballada tűnt idők lovagjairól’; Apollinaire: ‚A megsebzett galamb és a szökőkút’)
- A költemény mely motívumai idézik fel szövegszerűen a véges emberi lét egyik alapszövegét, Anakreón ‚Törődék a halálról’ című költeményét? (26)
- Értelmezd a tükörbe nézés motívumát! Mit jelent ez általában, és mit jelent a Petri-féle lírai szelvényiség és beszédmód összefüggésében?
- Milyen módon idézi fel a vers Catullus XXXII. költeményét? Hogyan változtatja meg a felidézett rész értelmét (a kontextus)?

3. Hogyan, milyen jelek által kötődik még a költemény Catullushoz, és mi az, amiben eltávolodik, elszakad tőle?

- Hol, miben érzékelhető lírai közvetlenség, illetve hol, miért és hogyan jelenik meg a reflektivitás, a magyarázat?
- Mivel teremt összefüggést e kétféle ábrázolásmód között?

4. Milyen hatása van a címnek? Mivel, hogyan teremti meg ezt a költő? („Már maga a verscím is, bár azt hiszem, Catullushoz méltó, nagyon provokatív volt annak idején: egy római klasszikus megszólítása a kivagy argószóval összekapcsolva.” (27))

- Bizonyítsd más Catullus-művek alapján, hogy a cím valóban „Catullushoz méltó”! (ld. különösen: VIII., LII. és LXXVI., de a Catullus-versek felütése gyakorta megszólító vagy önmegszólító formulával él: II., III., V., IX., XXIII., XXV. Például: „Nyomorult Catullus (miser Catulle), az őrzőgést hagyd abba már” (VIII.); „Mi az, Catullus, élni mért akarsz tovább?” (LII); „hosszú, nagy öregségedre, Catullus” (LXXVI).)

5. Határozd meg a „kivagy” szó jelentését! (Definíciód egy szótári jelentés-meghatározáshoz hasonló legyen! Hozz példamondatokat is! pl.: Teljesen kivagyok.)

- Petri György 1969-ben írta e verset. A „kivagy” kifejezés ma is az argó körébe tartozik? Véleményed igazold példákkal vagy ellenpéldákkal!
- Próbáld „történetileg” levezetni a kifejezés jelentését elemei jelentéseiből (ígeköti és létige)!
- Milyen hatása van a felütés alliterációjának?

6. Mikor alkalmazunk mindennapi életünk során önmegszólító nyelvi formákat? Írj néhány életsituációt és a benne alkalmazott nyelvi formulát!

- Meghatározható-e valamiféle, az önmegszólítással együtt járó, állandósult vagy visszatérő szándék, gesztus, lelki helyzet a költészetben? Ha nem, miért nem? Ha igen, milyen konkrét példákkal igazolnád álláspontodat?
- Mikor alkalmazunk mindennapi életünk során olyan megszólítást, hogy tudjuk, a megszólított nem él, nem tud válaszolni, nagyon messze van, rég halott? („Kösz, Gyuri!”) Miért alkalmazunk ilyen megszólításokat, ha biztosan tudjuk, hogy a megszólított úgysem hallhatja?
- Véleményed szerint Petri György verse önmegszólító jellegű, vagy inkább ténylegesen az ókori költőfelőd megszólítása történik meg benne? Érvelj álláspontod mellett! (28)
- Számvetés, tisztázás, önelemzés: e versben van-e olyan részlet, fordulat, mely ezekhez a beszédhelyzetekhez tartozhat? Ha igen, véleményed szerint melyek? Melyik az a két kifejezés a versben, amely azt érzékelteti, hogy egy végállapot ismeretében, tudatában történő visszatekintő értelmezés (magyarázat) maga a szöveg? (Összeg, eredmény.)

A megszólításnak milyen hatása van a lírai megszólalás közvetlenségére? Miért?

7. A közvetlen, illetve reflektív beszédmód hogyan jelenik meg a mű szerkezetében?

- A vers szerkezeti felépítése egyúttal milyen szintaktikai kettősséggel jár együtt?
- Szórendi szempontból hol szabályosabb és hol szabadabb, szokatlanabb felépítésűek a mondatok? Miért?
- Milyen összefüggés van a reflektivitás mértéke, a szerkezet és a mondat szerkesztés között?

8. Hogyan ábrázolja a mű az öregedő férfit?

– Milyen a leírás jellege, melyek az összetevői? (vö.: „A lábaid két feszes, vízzel telt tömlő” életrajzi vonatkozású. Akkoriban nagyon féltém volt, hogy érzékilem van.” (29))

– Milyen mértékben tartod szükségesnek a mű értelmezéséhez Petri fenti, önéletrajzi megjegyzésének ismeretét?)

– Értelmezd ebben az összefüggésben Kerényi Károly véleményét: „Catullusról szóló antik hagyományunk alig van. Róla keveset tudunk: öt magát tudjuk költeményeiből. Érdemes volna-e ezt a tudást bármilyen részletes róla való tudással elcserélni? Vagy azt, ami valódi költészet, hamis életrajzzá átalakítani?”(30)

9. A magyarázat értelmezése. Miért nem tudjuk pontosan, hogy mi milyen mértékben járult hozzá az „összeg”-hez?

– Hogyan értelmezhetők az „összeg” jelzői („ásító, néma”)?

– Véleményed szerint van-e, lehet-e a testnek emlékezete? Miért?

– Milyen párhuzam és milyen ellentétpárok figyelhetők meg a verset záró négy sorban? Hogyan kapcsolódnak össze ezek? Ábrázold a párhuzamos ellentétpárokat egy ábra segítségével!

– Találj ki olyan ellentétpárokat, amelyekkel az utolsó két sor (tartalmi és formai szempontból egyaránt) folytatható!

– Véleményed szerint miben hasonlíthat és miben térhet el egymástól a szenvedély és a mohóság? Miért?

– A mű hogyan tesz különbséget e két fogalom között?

– Mit jelent, hogy Catullus szenvedélye „századokra példás”, és hogyan bizonyíthatja ezt a mű? Milyen szerepet játszik itt a „nagy” jelző?

– Hasonlítsd össze e mű szenvedély-értelmezését a „Strófák ***yx-hoz című versével!

10. „Ez a vers metrikailag is érdekes. Mindenféle antik metrum keveredik teljesen szabadon. Némiképp némi munkába telne a szöveg szabatos verstani elemzése.” (31)

– Keresd a versben különféle antik metrumokat! Találhatók-e olyan részek a versben, ahol tartalmi tények indokolhatják a verselés változását? Ha igen, hol, miért? Milyen jelentést tulajdoníthatunk a szöveg metrikai összetettségének, kevertségének? Miért?

11. Miért idézi fel e mű Catullus alakját? Mi a jelentése itt a szerepfelvételnek?

– „Amiképpen a személy jelentésű persona eredetileg a színész által viselt maszkot jelentette, ugyanúgy a lírai én sem esik egybe a költő empirikus énjével. Még akkor sem, ha a költő olyan zavarba ejtően közvetlen, mint Petőfi vagy József Attila. [...] minden költő – természetesen empirikus személyiségéből is merítve – megkonstruálja a neki megfelelő lírai ént.” (32) Vajon miért nevezi Petőfi és József Attila közvetlenségét „zavarba ejtőnek” Petri György?

– Mely tartalmi és formai sajátosságok segítségével konstruálódik meg a fiktív lírai én a „Kivagy, Catullusom” című versben?

– „Ilyen tettetések esetében tudatosítanunk kell, hogy nem azok vagyunk, akiknek tettetjük magunkat, és a tettetés – a játékhoz hasonlóan – megszűnik tettetés lenni, mikor már megtettük. [...] a tükörök olyasmint mondanak el nekünk, amit nélkülük nem tudhatnánk meg magukról; a tükörök az önéleplezés eszközei.” (33) Értelmezd az idézetet a Petri-vers vonatkozásában!

– Idézzetek fel más (szépirodalmi vagy képzőművészeti) alkotásokat, amelyekben a tükör motívuma fontos szerepet játszik!

– A mű értelmezése során Catullus és más költők alakját, költészetét is felidéztek, kapcsolatot teremtve a különféle költői világok között. „A kontaktusképtelenség megsemmisíti a szöveget a művészet számára [...]” (34) Mit jelent ez? Mitől válhat egy szöveg kontaktusképtelenné (saját szövegvilágát és/vagy az értelmezéseket is tekintve)? (35)

12. Miért és hogyan idézik fel a következő versek Catullust? Miben hasonlítanak és miben térnek el Petri György „Kivagy, Catullusom” című művétől e tekintetben?

Géher István: „quid est, catulle?”

mutathatóid megmutattad. és mi van?
a pakliban, bedobva. járt a szád, kifolyt
borod. s ha felragyogna csillagod? remek.
mutathatóid megmutattad. és mi van? (36)

Rákos Sándor: ‚Kiben Júliához hasonlítja Lesbiát‘

Az mely nyavalyával, átok praktikával
Venus engem büntetett,
nincsen annak írja, érzem, ki nem bírja
szívem az ítéletet,
amit töltenem kell, keserű lélekkel
viselvén az életet.

Ha ki azt kérdezi, szívemet mi teszi
megdúlt kertté, felelem:
rossz rabtartóm vagyok, aki ugyan-nagyon
kínoz s készit ellenem
gyilkot, feneséget, kárhozattal étet,
így pokolra kell mennem.

Én kemény kínomat, kora-halálomat
egy régen volt poeta
tulajdon sorsaként s maga formájaként
szenvedte, élte, írta
Krisztus urunk előtt, s nékem tenger idők
sodrában ő a példa.

Catullus deákul zengé Lesbiáról
kesergő énekeit,
magyarul esengek én a Kegyetlenhez
könyörögvén kegyeit;
Lesbia s Júlia, Júlia s Lesbia,
oly igen mindegy: melyik?

Tűzzel-jéggel edzett asszonyi szerzetnek
tudhatod mind a kettőt,
hol karjukba zárják, hol meg törrel várják
a hozzájuk esdeklőt;
setét bujdosóvá, hej, földönfutóvá
teszik a hű szeretőt!

Kései korokban, messze országokban
Ekho kiáltja nevük,
valamig szerelem tapos a sziveken
megél emlékezetük,
mert a jó vesztesét, útja-tévesztését
örökíti életük.

Te pedig, ki búban belső háborúban
avagy piros örömben
mi sorsunkat nézni, vágynkat idézni
nem félsz majd az Időben:
tudd meg, hogy szerelmünk, égő gerjedelmünk
volt és lesz mindétiglen. (37)

Orbán Ottó: ‚Catullushoz‘

Nagy gáz, de mi is szeretjük Lesbiát, Catullus...
Az ifjúság az ifjúság jogán határtalannak
képzeli lehetőségeit, Istennek magát.
Most van Isten, most nincs, ahogy akarja;
ha elalszik, gazdátlanul forog a Föld.
Korlátja épp az egészsége. Az az igazság,
hogy nehéz fölfogásúak vagyunk:
még mindig a csillagtengerből fognánk ki a kozmikus halat,
holott már sejtjeinkből vícsorog felénk kékcápa-csókja.

Ajaj, megcsal a testünk, megcsal az ordas kurva,
azt hazudja, minden megmarad, épp csak átlényegülve
egy üstökös csóvajaként suhanó fátyol fényredőiben:
az élő tűz, az örület, a tejszínhabot verő combok...
Van-e jobb választásunk, mint hinnünk neki? (38)

Kovács András Ferenc: „Latin szerelem”

Nyelvek csatája – ez vagyunk. Fogak
gyöngysora fénylik a bőrön – harapj
a lelkedért te is, tépd cafatokra
az ajkam, hogy ne hazudna, harapj,
a hangoméért, te ádáz! Odi et amo-
ródd fel a számra fogaddal, mard bele
visszafogott szavakért... Szerelmem,
fald fel a nyelvem – edd meg a megtagadott,
dúlt, idegen szavakat... Éhes az önzés,
mint a remény – mit neki itt e makacs
szóra mohó, haragos, fura húsdarab,
édes, amely cselezőn csatázva
éled a csókban, akárha beszélne,
szívd ki hegyéből a száz hamis ízzel
illatozó szót! Odi et amo. Két nyelv
feszül most egymásnak a világ valahány
szaváért – védtelenül, csupaszon, szerető
dühbe vonaglón, összefonódva a néma
harcban, egybesimulva, habár sohasem
lehet eggyé... Odi et amo. Odi et amo.
Ó diadalmas vad keserűség vív a
világért, két feszülő nyelv – és mi nem
értjük, a megfeszítettek, a szó kusza kínját,
Clodia szentem, a csókban... (39)

Jegyzet

- (1) Petri György (2000): Magyarázatok P. M. számára. *Holmi*, 12. 1442.
- (2) Gadamer, Hans Georg (1982): *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest. 275.
- (3) Adamik Tamás (1971): Bevezetés. In: *Catullus versei. Auctores Latini XV*. Tankönyvkiadó, Budapest. 6.
- (4) Catullus versei LVIII. (1978) Európa Könyvkiadó, Lyra Mundi, Budapest. 68. (Fordította: Devечseri Gábor). A további Catullus-idézetek forrása is ez a kötet.
- (5) Petri György (1996): Strófák ***-hoz. In: *Versek 1971–1995*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 43–44.
- (6) A „régí költő” szerelmi költészetének itt megfogalmazott „tematikája” a catullusi lírához való látszólagos hasonlósága ellenére túl könnyű, túl ironikus, túl játékos leírás:

„Nem volna kérdés, hogy szeretlek-e.
Csak neked volna jogod nem szeretni,
hallgatnád öntetszélgőn
hidegségedről szóló panaszom. Bosszúból
esetleg kifecsegném: csapodár vagy.
De fődolgom a mérnöki munka volna:
megmérni, milyen hatalmas szerelmem,
minő magasba csap föl szenvedélyem,
hány mérföld messzeségből még imádlak,
hány kínos napot morzsoltam le már
hűségem olvasóján? Hogy számosabbak
szépségeid a Föld csodáinál.”
Catullus is írt olyan verset, melyben szenvedélye hőfokát „mérnöki munkával”
méri:
„Kérded, hány ölelésed kéne nekem
ahhoz, Lesbia, hogy szívem beteljék?”

Kérdjed, hány a homokszem a kiégett
pálmás Libya messze sivatagián, [...]
kérdjed, hány lesi csillag titkos éjen
emberek gyönyörét s dugott szerelmét:
annyi kéne szegény Catullus örült szívének ölelése ...”

(VII, Babits Mihály fordítása)

Egészében véve azonban a szerelem „program” helyett az ő költészetében is „problémává” lesz, mert elveszett a harmónia lehetősége, mert kérdéses lett a szerelmi érzés állandósága, és megszűnt egyneműsége.

(7) Radnóti Sándor (1988): El nem fordult tekintet. Petri György lírája. In: uő: *Mi az, hogy beszélgetés?* Magvető – JAK, Budapest. 131.

(8) Noha a híres odí et amo már korábban is megfogalmazódott, de egyedi, pillanatnyi élményként, nem pedig egy ars poetica alaplaként:

„Szeretek s nem szeretlek én,
örült s nem örült, ez vagyok.” (Anakreón)

„Gyűlölet és szerelem. Fáj mindkettő? De ha kín kell,
jótét kínjával marjon a szív szerelem!” (Euüosz)

(9) „Élettények s reflexiók közvetlen felidézése állandóan szükségeli és kiváltja a magyarázatot, vagy eleve a magyarázat szolgálatában áll, önmagában és önmagának elégtelen. Az a hiány, amelynek üres ürje e versekben, versek mögött megnyílik, sokféleképpen kifejezhető, de összefoglalhatjuk így: az evidencia hiánya. E költészetnek egyetlen evidenciája maga a hiány. Az első evidencia a lírában a személyiség jelenléte volna, de a nyilvánvalóságot nem lehet utólag megkonstruálni (ára őszintétlenség vagy felületesség lenne...)” Radnóti, 1988. 130–131.

(10) „Catullus viszont valóban tükörkép számomra. Erotomán, alkoholista, alkoholos paranoiájában állandóan féltékenykedik, mellesleg okkal, retteg az impotenciától, és gyakran siránkozik azon, hogy a playboyszépség karbantartása s a féktelen életmód nem összeegyeztethető.” Petri, 2000. 1442.

(11) Szepes Erika (2003): „Arcot hordani arcod előtt”. In: *Szerep és személyesség. Verselemzések*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 15.

(12) Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a catullusi (áttételek nélküli, kitörő) szenvedély nem líratörténeti konvenció, nem hagyomány, hanem attitűd, lelki pozíció, személyiség(?)jegye – ellentétben a horatiusi és az anakreóni líra jegyeivel; nincs jellegzetes, mintegy involvált formája sem, mint az anakreóni dal vagy a horatiusi óda; persze a szenvedélynek (az érzéseknek”) is van (lehet) világ- és természettörténete. A Petri-vers emiatt is másféle kapcsolódás egy másféle alakban élő hagyományhoz. Ebben az összefüggésben említhető a mű verselése: talán nem véletlen az, hogy mindenféle antik metrumot szabadon kever.

(13) Petri 2000. 1442.

(14) E téma irodalmi vonatkozásaihoz lásd: Kenneth James Dover (2001): *Görög homoszexualitás*. Osiris Kiadó, Budapest. Csehy Zoltán: Kölyökállattól részeg kert. In: *A szöveg hermaphrodituszi teste*. (2002) Kalligram, Pozsony. Sztratón (2002): *Kölyökmúza avagy a fiúszerelm művészete*. (Görög Antológia, XII. könyv) Kalligram Könyvkiadó, Pozsony.

(15) Petri György: T. D.-höz. Holmi, 2000. június, 637.

(16) Csehy 2002. 31.

(17) Radnóti Sándor (1991): Megmenthetetlenül személyes. In: *Recrudescunt vulnera*. Cserépfalvi, Budapest. 327.

(18) Radnóti, 1988. 144.

(19) Adamik, 1971. 14–15.

(20) Horváth István Károly (1965): Catulli Veronensis Liber.. In: *Antik tanulmányok*. 285–292.

(21) Horváth István Károly (1955, 1956): A catullusi költészet népi kapcsolatai. In: *Az Eötvös Loránd Tudományegyetem évkönyve*. Budapest. Invektíva (invektíva): támadó és szidalmazó megnyilvánulás; formája szerint lehet lírai vers, szónoki beszéd, újságcikk egyaránt.

(22) Németh György (1990, szerk.): *Szapphó Fenmaradt versei és töredékei*. Helikon Kiadó, Budapest. 43. E kötetben Németh György Sappho nostra című tanulmánya összefoglalja a magyar Szapphó-fordítások történetét Révai Miklóstól Imre Flóráig. (188–215.) Látványos példákkal mutatja be, hogy a különböző korszakokban készült fordítások hogyan hasonlítják, értelmezik át az alapszöveget. Mint írja: „Révai, Édes vagy Kőlcsey fordításai éppúgy inkább saját korukat fejezik ki Szapphóé helyett, mint pl. Ady átköltése Adyét”.

(23) Borzsák István (1955): Otium Catullianum. In: *Antik tanulmányok II*. 233–238.

(24) Adamik, 1971. 83.

(25) Borzsák, 1955. 237.

(26) Géher István: Anakreóni dalok, 13.

„A tükörbe nézni félek:
idegen néz vissza onnan.
Letarolt fõn szürke tincsek,
csupa ránc a homlok íve,
beesett szem, alja táskás,
fut az orrtól mély barázda,
lefelé görbült a szájszél,
laza bőrbe vész az állcsont ...
Hol az arcom? Ez csak álarc?”

Budapest. 1996. Liget Műhely Alapítvány, 15.

(27) Petri, 2000. 1444.

(28) Ld. Németh G. Béla (é.n.): Az önmegszólító verstípusról. In: *Versek és korok*. Calibra Kiadó, Budapest. 196–226.

(29) Petri, 2000. 1442.

(30) Kerényi Károly (1942): Iter Catullianum. In: *Caius Valerius Catullus összes költeményei*. 2. kiadás. Officina Kiadó, Budapest. Kétnyelvű klasszikusok. 5.

(31) Petri, 2000. 1442.

(32) Petri György: Nomen est omen In: *Lettre Internationale* 29.

(33) Danto, A. (é. n.): Metafora, kifejezés és stílus In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk.: Bacsó Béla. Cserépfalvi, Budapest. 135.

(34) Cseh, 2002. 230–231.

(35) További szakirodalom: Keresztury Tibor (1998): *Petri György*. Kalligram Könykiadó, Pozsony. Polgár Anikó (2003): *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben*. Kalligram, Pozsony. Szepes Erika (1995): Catullus szerelmei. In: *Olvaszuk együtt!* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 30–34. Szilágyi János György (1978): Catullus noster. In: *Antik tanulmányok*. 236–242.

(36) Géher István (1997): Mi van, Catullus? CXV. In: *Hol az a látvány?* Liget Műhely Alapítvány, Budapest. 107.

(37) Rákos Sándor *Catullusi játékok* című ciklusából, a *Társasmonológ* című kötetből. In (1998): *Rákos Sándor Válogatott versei*. A magyar költészet kincsestára, 69. Unicornis Kiadó, Budapest. 133–134.

(38) Orbán Ottó: A költészet hatalma. Versek a mindenségről és a mesterségről. H.n. É.n. Kortárs Könyvkiadó.

(39) Kovács András Ferenc (2000): *Kompletórium*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 163. Tőle lásd még *Caius Licinius Calvus versei-t*, valamint Lázár René Sándor *Léha catullusi lopkodások* című ciklusát.

A groteszk dramaturgiája

Örkény István színpada

A groteszkről való beszédből kihagyhatatlan Örkény István művészete, melynek íve a groteszktól a groteszkgig mutat: „a világ értelmezésében nagy vargabetűket megtéve, visszataláltam oda, ahonnan ifjan elindultam”. (1) Ez az út a harmincas években megjelenő pályakezdő szürrealista novelláktól, majd a világháborút, hadifogságot túlélő író „kettős látással” ábrázolt riportjaitól, elbeszéléseitől a hatvanas évektől sorra születő egypercesekig és darabokig tart.

A dramatikusan szövegeknek jórészt epikai előzményük van, illetve a novellák, kisregények is dramatizálható szituációkat rejtenek, tulajdonképpen „drámai epikák”. (2) A háborús sorsfordító élménye nagymértékben hozzájárul Örkény írói ábrázolásmódjának dramatikusra váltásához: „Ha most felidézem, mi él bennem még ma is a háborús emlékeim közül, akkor az nem a borzalmak sorozata, az állandó halálveszély, hanem az, hogy soha ilyen közelségben és ilyen polarizált feszültségben nem láttam egymás mellett az ember képességét a jóra meg a rosszra. Ez abból fakad, hogy a háború sűrített lét, amilyen sűrített egy színpadi helyzet, azzal a különbséggel, hogy a háború vére megy. Azt megélni volt a nagy élmény, hogy végre fölmérhettem, ami tőlünk kitelik, és azóta nagyon óvatos vagyok annak megfogalmazásában, hogy egy ember jó-e vagy rossz. Mert láttam, hogy minden a helyzeten múlik, ami belőlünk a jót vagy a rosszat kiugrasztja. Mindezt lefordítva egy hivatásos író anyanyelvére, úgy is mondhatom, ott vált belőlem, az epikusból drámai alkat.” (3) Az egyértelmű kijelentések lehetetlenségére való ráismerés vezethetett a groteszk dramaturgiájához, a változó helyzettel forduló, egymás mellé rendelt és egymással felcserélhető jó-rossz kvázi-hősök szerepeltetéséhez. A szintéren folyó játék a rítus hasonmásaként, ünnepi jellegével sokkol, akár a háború. Örkény a hétköznapi tapasztalatból a groteszk „drasztikus” eszközével ugrasztja ki a nem mindennapit, a képtelent, a meghökkentőt. (4) Az 1967 és 1979 között született dramatikusan szövegek (‘Tóték’, ‘Macskajáték’, ‘Vérrokonok’, ‘Kulcskeresők’, ‘Pisti a vérzivatarban’) szervezőereje már a groteszk. A groteszk dramaturgia ezekben formateremtő fiktív hősként is felfedi magát, s azt mondja ki, hogy minden csak „játék, lejátszás és megjátszás formájában” mondható. (5) A groteszk mint szerepjátszó gyűjti össze a beszélők szövegeit, teszi felismerhetővé a dramatikusságot.

A groteszk darab: tragifarce

A dramatikusan szövegek groteszksége nehezen körülírható jelenség. Az antik dráma tragédiára, komédiára, szatírrjátékra tagoltsága *Shakespeare* korára jelentősen kibővült: a színészeknek mindegy, hogy „tragédia, komédia, történeti, pásztori, vígpásztori, historico-pásztori, tragico-historiai, tragico-comico-historico-pásztori mű”. (6) Módosult időközben az ókori értelmezése is a tragédiának és a komédiának. A drámafelosztás lehet érzelmi, hangulati, tartalmi alapú, bár a kategorizálás egyre kevésbé látszik szükségesnek. A görög drámahagyomány az abszurd és a groteszk számára mégis kitörölhetetlen nyom.

A görög tragédiában a feloldhatatlan helyzetek képtelenségét s az állandó választás kényszerét leli meg már Kafka is. (7) A groteszk a tragikomikum megnyilvánulása, ellentétes minőségek kiegyensúlyozása. A tragikomédia elnevezés nem új, a francia klasszicizmus dramaturgiájának terminológiájában is szerepel, de ott lényegében a középfajú darabok, a melodramák jelölésére szolgál. (8) Brecht elidegenítési technikája óta a tragikomédia a modernitás kategóriája, majd *Diirrenmatt* alkalmazza paradoxonokból kibomló darabjaiban a tragikum és komikum sajátos vegyületét, mely a groteszk dramaturgiához vezet. P. Müller Péter Szerdahelyi István nézetét osztva a komikum megjelenési terének tekinti a groteszket, az abszurdot és a tragikomédiát, vagyis a tragikomikumot nem tartja azonosíthatónak a groteszkkal. A tanulmányíró a tragikomikum összefoglaló megnevezésétől elkülöníti az egyetlen minőséget takaró groteszket, melyet *Almás Miklós* álláspontjához igazodva a szatírához közelíti. (9) Berkes Tamás a groteszkben is rámutat a kettősségre, mégis elhatárolja a tragikomikumtól: „A tragikomikusban nem olvad össze a két komponens,... egyszer sírunk, egyszer pedig nevetünk. A groteszkben viszont az arcunkra fagy a mosoly.” (10) Az elkomoruló nevetés azonban éppen az ellentétbe való átcsapásnak a mozdulata, vagyis a groteszk is a paradoxon fenntartásában érdekelt. A tragikomikum kettősségének összefonódását pedig Berkes is jelzi, a tragikumot ugyanis komikus jellegű tragikus vétekek, a komikumot tragikus helyi értékű komikus hibának tartja. (11) A groteszk tehát a tragikum és a komikum közötti egyensúlyozás, a komédia zárójelébé tett tragédia. (12) Ionesco a komikumot kétségbeejtőbbnek tartotta a tragikumnál, mert belőle nincs menekvés. (13) Ez a csapdahelyzet vezet a dramatikus szövegek körkörös szerkezetéhez.

A neveléses tragikum már *Arisztophanész* komédiáiban vagy a szaturnáliákban, a karneváli szertartásokban felbukkan: a tragikum keveredik a komikummal, de felülkerekedik az abszolútumot megnyilvánító tragikum, mely ezáltal metafizikai vigaszt nyújt. Ionesco tragikus bohózataiban megfordul a képlet: „...az alakjaim először komikusak, egy pillanatra tragikussá válnak, és komikusan vagy tragikomikusan végzik.” (14) A tragifarce alakjai „bohóckodva” játsszák szerepüket, melyből adódó mechanikus komikumról, vagyis a sémából való kibillenésről *Bergson* írt a nevetésről szóló tanulmányában. A nevetés forrásává valami meglepő váratlan felbukkanása válik, mely kizökkent abból a rendből, amelyet úgy érzünk, hogy megmásíthatatlan. Örkeny is a nevetés felől indul a neveléses és a tragikus közötti borotvaélen zajló táncba: „Ez a nevetés nem kitalált fekete humor, hanem tényanyag, dokumentum. Ez a nevetés egyik eleme, alapvető ellentétpárja az emberi gondolkodásnak, amit *Lévi-Strauss* bináris oppozíciónak nevez, mert egyetlen képpé, mozdulattá, beszédfordulattá rántja össze a látszólagos ellentmondásokat. Egyszerre jelenik meg benne a lent, a fönt, az elől, a hátul, a fej, a fenék, az élet, a halál.” (15) A groteszkben a logikátlanság logikus végigvitele működik. A képtelen föltevés sajátos törvényszerűségnek alárendelt. A groteszk által teremtett világban például a gravitációs erő érvényben van ugyan, de fordított előjellel. Nem érvényesül azonban a kauzalitás adta linearitás, helyette a beszélők önkényesen megválasztott premisszákból építkező kijelentései kerülnek egymás mellé.

A groteszk darab tehát az abszolút és a viszonylagos logikai felcseréléséből keletkező paradoxonon alapuló tragifarce, vagyis ellentétes irányú tragikomédia. *Koltai Tamás* szerint a groteszk abból az antropológiai tökéletlenségünkben fakad, hogy képtelenek vagyunk egyszerre meglátni egy helyzet tragikumát és komikumát: „Az a fölismerés, hogy ami nevelésesnek látszik, az megdöbbentő is lehet, és fordítva, mindig egy fázissal eltolódva következik be”. (16) A groteszk dramaturgia meghatározó eleme ez a késés, „későn kapcsolás”, színházi szakkifejezéssel a spát. A kabarétréfákat is a spát időcsúsztatása működteti. Így az egymás mellett elsikló dialógusok között marad idő a komikum és a tragikum egymásba forgatására. A spát tehát itt a képtelenségre való rádöbbenés, a nézőpontváltás eszköze. A groteszk egy sajátos koordináta-rendszer, melyben az a terpsz-

állásban a lábunk között hátranzó szemlélet érvényes, amit Örkény az egypercesek használati utasításához ad.

Groteszk és/vagy abszurd

A fejtetőre állított logikának ad absurdum vitele a groteszket az abszurdhoz köti. A abszurd és a groteszk polarizálás alapja talán az, hogy a nyugati és a kelet-közép-európai térségben más szinten jelennek meg a válságszituációból adódó kérdések, azaz a metafizika, illetve a társadalompolitika szférájában. Az arányok mindenképpen mások: Keleten a lételméleti problematika helyett a politikai felhang erőteljesebb lehet. *Kott* még a „politikai” groteszk minősítést is megemlíti. (17)

A latin abszurdus szó az össze nem illést, a képtelenséget hívja elő. *Tarján Tamás* az abszurd ábrázolásmódra az ókortól hoz példákat, a 20. században pedig az avantgárd egyes izmusaiból, a lengyel katasztrófizmus törekvései nyomán, a második világháborút követően érzékeli feltűnését. (18) Az abszurd azonban nem strukturált alkotói bázissal rendelkező zárt áramlat, hanem változatokban él. A Ionesco „A kopasz énekesnő” című egyfelvonásosával induló irányzatot *Martin Esslin* nevezte el abszurd drámának, de az antidrám kifejezés is használatos. (19) Ionesco – elutasítva ezeket az értelmezéseket – a „kinevetés” gesztusával jelölte saját dramaturgiáját.

A groteszk elképzelhető az abszurdot is felölelő tágabb fogalomként (20), de az abszurd folytatásaként is (21), mintegy Kelet-Közép-Európa „realista” abszurdjaként (22), „konkrét” abszurdként. (23) A groteszk és az abszurd érintkezése kétségtelen, a groteszk mintha játékba hívná az abszurdot. A reneszánsz korában felfedezett sajátos ornamentikára utaló grotta szóból származó groteszk a középkortól, kora újkortól (*Dante*, *Rabelais*) érhető tetten, s 1956 után lesz térségünkben már az „új korszak reprezentatív irányzata”. (24) P. Müller szerint az örkényi groteszk az „abszurdban felmutatott valóság” (25), ám inkább feltételezhető,

hogy a tapasztalatiból kiszigetelt képtelen. Örkény az abszurd helyzetet nem kiagyalja, hanem azt a situációt ábrázolja, amiben a mindennapi tapasztalat maga válik abszurdá. Ez a művelet különíti el a groteszket az abszurdtól, de kapcsolja is vissza a „valószínűlenség valószínűsítésének” paradigmatis sorába. A groteszk tekintélyes teoretikusai a középkort vizsgáló *Mihail Bahtyin* és a 20. századot kutató *Wolfgang Kayser*. Tanulmányaikban egyaránt a hagyomány, a megszokott elképzelések fejtetőre állítását veszik észre, tehát a groteszket az abszurdal teszik határossá. A groteszkek realista és romantikus ágra bontása viszont az abszurdtól való eltávolítását szolgálja. A 19. századi fantasztikus realizmust előzményként tudó realista groteszk a szatirikus ábrázolásmódot tünteti ki, szemben a romantikus groteszk ironikusságával. Örkény művészetének a realista groteszkekhez kapcsolása megalapozza a szatírához való hasonlítást. (26)

Örkény a groteszket a szatíra+líra képlettel határozta meg (27), melyben a líraiság krúdysra hangolt. A groteszk lírai jelzővel ellátott meghatározása feloldani igyekszik az

Az egyperces, a mozaikos, a stációs, a mutatvány, a költői, a hiány, az epikus dramaturgiák mind beleférnek a groteszkek nevezett dramaturgiába. A groteszk ugyanis az analízis módszerével csak a bemutatott világot tűzdeli tele kérdőjelekkel, negatívumait tagadja. A groteszk dramaturgia a mindvégig fenntartott több szempontú elemzéssel és nézőpontváltásokkal teremt kérdező szerkezetet. A regényre vonatkoztatott bahtyini dialogicitás a groteszk dramatisz szövegek többszólamúságában, eldöntetlenségében is érvényre jut: „semmi sincs készen bennük – az egész maga a befejezetlenség”.

abszurditás tartalmát. A líraiság valójában a részvét mozzanatát takaró grimasz. (28) Örkeny külföldi irodalomról nyilatkozva az abszurdhoz való viszonyát is feltárja: „Amikor külföldi irodalomról van szó, én mindig ezzel a kelet-közép-európai irodalommal érzem a legnagyobb sorsközösséget. Hogy konkrét legyenek: drámaírók közül Beckett, Ionesco, Dürrenmatt darabjaival, de közel érzem magamhoz Mrozekot, a cseh Havelt, a román Sorescut.” (29) „Stílusom groteszk. Van benne egy kevéske Ionesco (ami az abszurdot és a gondolat elsőbbségét illeti), egy kevéske Giraudoux (a költőiség szempontjából) és egy kevéske Kafka (a tragikum révén). Ők az én rokonaim.” (30) A háború krízise jutatta Örkeny a szolidaritás kapcsolatteremtő fogalmához, a részvét és a líraiság hangjához, de az mindig kritikai reflexióval párosul. (31) A groteszk mint „érzéki paradoxon” (32) csak a tapasztalatihoz kötöttség értelmében látszik elfogadhatónak, az érzelmi motíváltság és a „schilleri értelemben vett naiv szemléletmód” (33) érvényesülése nehezen látszik igazolhatónak.

Az abszurd és a groteszk nem feleltethetők meg ugyan egymásnak, de feltétlenül párhuzamok húzhatók az alábbiak tekintetében: a személyiség felbomlása önazonosságának elvesztésével, a nyelv közvetítő erejének kérdésessé válása, a nagyobb asszociációs tér következtében a zárt forma prioritása, a tér és az idő hagyományos kezelésének módosulása, a cselekvés gesztusértékűvé válása, a tárgyak és a vegetatív funkciók hangsúlyos volta.

A groteszk mint dramaturgia

Örkeny sokan és sokat faggatták a groteszk „találmányáról”, ezért hasonlíthatta magát *Irinyi*hez: „Én már úgy vagyok ezzel a groteszkkal, mint Irinyi lehetett a gyufával. Azt ugyanis őtőle valószínűleg mindenki megkérdezte: de hát hogyan találta fel ön a gyufát? Én is így állok a groteszkkal. Illetve sokkal rosszabbul, mert a groteszket nem én találtam fel. Annak évezredes előzményei vannak minden művészeti ágban, és Csokonaitól kezdve halhatatlan művelői a magyar irodalomban is.” (34) A groteszk, sőt az abszurd elemei is felfedezhetők népköltészetünkben, tehát Örkeny egy hagyományvonulatba lép be, s nem is egyedül. A *‘Tóték’* premierének ideje körül keletkezett magyar darabok: *Eörsi István: ‘Sírkő és kakaó’* (1966), *‘Hordók’* (1967), *Görgey Gábor: ‘Komámasszony, hol a stukker?’* (1966), *‘Rokokó háború’* (1967). (35) A groteszkre ismerhetünk már rá *Karinthy Frigyes* *‘Notesz’*-ában, *Gelléri Andor Endre* számos novellájában, *Füst Milán* *‘A sanda bohóc’* című marionett-füzérében. (36) A cseh, a román és elsősorban a lengyel irodalom lehetnek további ösztönzői – örizve az avantgárd hagyományát – a groteszk újraéledésének.

A groteszk igen összetett jelenség: szemléletmód, stílus, irányzat, műfaj, s Örkenynél dramaturgia is. Örkenynek azonban nem egyetlen dramaturgiája van, hanem dramaturgiái vannak. (37) Az egyperces, a mozaikos, a stációs, a mutatvány, a költői, a hiány, az epikus dramaturgiák mind beleférnek a groteszkek nevezett dramaturgiába. A groteszk ugyanis az analízis módszerével csak a bemutatott világot tűzdeli tele kérdőjelekkel, negatívumait tagadja. (38) A groteszk dramaturgia a mindvégig fenntartott több szempontú elemzéssel és nézőpontváltásokkal teremt kérdező szerkezetet. A regényre vonatkoztatott bahtyini dialogicitás a groteszk dramatikus szövegek többszólamúságában, eldöntetlenségében is érvényre jut: „semmi sincs készen bennük-az egész maga a befejezetlenség”. (39) A különbség kérdése a legfőbb mozgatója: az az – nem az és a lét-nemlét. Örkeny *‘Babik’* című filmforgatókönyvében Mausz Rezső álkulcsgyári igazgató adja erről elő a Shakespeare-rel polemizáló elmélkedését: „Lenni vagy nem lenni... Voltaképpen nem is olyan nagy különbség. Mert mi az, ami van? És mi az, ami nincs? Amire szükség van, az van. Amire nincs szükség, az minek van?” (40) P. Müller szintén az eltérés alakzatát látja meg a groteszkben: „...a megjelenő világ minden esetben (de eltérő módokon) inkogn-

ruens: értékrendjében, az egyes szereplők azonosságtudatában, a cselekmény mozzanataiban. Ez az inkongruencia, talán mondanom sem kell, nem a drámák mint műalkotások megszerkesztettségére vonatkozik, hanem a bemutatott világra, az ábrázolt tárgyaságokra, valamint a bemutatás módjára.” (41)

A groteszk dramatikus szövegek egy archesztituációt bontanak ki, forgatnak át különböző nézőpontokba. A tipikus alaphelyzet ellentmondásait, „csavarjait” az egymással ellentétes, egyben kiegészítő részek fejtik ki. Az ábrázolt szituáció koncentrikus körüljárása visz el a végponthoz, a befejezés látszatához. A jelenetsorozatból kilépni nem lehet, csak forogni az ördögi körben. Az új tragifarce ott kezdődik, ahol a régi befejeződött. A groteszk szituáció egyszerre folyamat és önmagába záródó állókép. A darabok nem pontosan saját kezdőképükbe torkollanak, ám az ismétlés jellemző alakzatuk. Számításba kell venni, hogy Örkény dramatikus szövegei az életműsorozat dokumentumainak tanúsága szerint több változatban készültek el, ugyanis esetenként a bemutatathóság érdekében engedményeket kellett tenni az írónak, azaz át(de)formálni a szöveget, például legalább a fekete happy end felé kanyarítani a befejezést. Reményteli megoldásról még sincs szó, minden probléma tovább kering: a ‚Tóték’-ban az Örnagy felszeletelése után is megmarad a képtelen helyzet, a ‚Macskajáték’-ban Orbánné és környezete megreked a tragikomikumban, a ‚Vérrokonok’-nak is csak a kényszerűen módosított változata tartalmazza a szövegbetoldást, amely Pál életben tartására, Péter vasúthoz való felvételére és a Bokorok egységére utal (42), a ‚Kulcskeresők’-ben a bezáródás abszurditása végleges lesz egy kéziratbeli változat szerint (43), a ‚Pisti a vérzivatarban’ utolsó instrukciója a színpad üressége.

A groteszk dramaturgia az egyfelvonásosokban alkalmazható főként, melyek egyetlen alaphelyzetre komponáltak, stációkból létesülnek. A több felvonásos szerkezet is lehet több színre tagolt, „elnyújtott egyfelvonásos”. (44) Örkény groteszk dramatikus szövegei két részre osztottak, melyek egymásra következése csak élesebben megmutatja a színváltozást, de a játék az instrukciók szerint is folyamatos.

Ez egy újfajta idő- és térkezelést hoz magával. A kronotopos fogalmát Bahtyin vezet be regényelemzéseiben, de a groteszk dramatikus szövegek színterére is illik. A sűrített idő-térben nem egy egységes cselekményment és a hősök jelleme rajzolódik ki, hanem a történet és a történelem működésére látunk rá. Kott megfogalmazása szerint a történelem az emberi lét abszurdításaként létezik, s így a végkifejlet mindig a halál. (45) A dramatikus szövegekben ez úgy jelentkezik, hogy mindaz, ami volt, egysíkú, egyidejű marad. Felcserélhetőségük miatt néha valami abból, ami volt, előbb történtként, néha későbbiként tűnik fel. A múlt ezáltal némileg statikussá rögzül és mitizálódik, felidézni azonban csak töredékeket lehet. A magánszféra ideje viszont egyre gyorsabban kezd tenni a halál felé. Örkény is múltakat teremt a jelenidőben való létezés elviselhetősége érdekében. A film időtechnikája vetül a groteszk dramatikus szövegeire, melyek közül néhány filmforgatókönyv-változatban is elkészült. *Jarry* ismerte fel, hogy a bábként mozgott szereplők segítségével egyetlen darabba zárható Shakespeare tragédiáinak kivonata. Az ‚Übü király’-ban voltaképpen a történelem mechanizmusa szemlélhető. A történelem már nem tiszta tragikus modalitással, hanem mint farce ismétlődik, a farce lesz tragikus, vagyis tragifarce. *Jaspers* szerint a történelem olyan kétértelműség, melyről semmit sem tudunk, de amelyre mégis újra meg újra rábizzuk magunkat. (46)

Örkény történelemszemlélete a groteszk „kettős látásának” jegyében alakul a mindig újrakezdett „vörösmartys nemzethalállá”. A történelemhez való viszony lehetséges magatartási módokként íródik bele a darabokba: „A kiinduló alap itt nem az a történelem, amely az életet vezérlő törvényekké és hatóerökként működő eszmékké kristályosodottan voltaképpen már gondolatává vált, hanem cselevés, viselkedés, magatartás.” (47) A határhelyzetre látunk rá: „Mi, magyarok, csehek, lengyelek a mellett a határ mellett élünk, mely létünk két különböző értelmezését választja el. A határállomások személyzete min-

dig kitűnő értesülésekkel rendelkezik. Így hát mi is elsőkül kapunk hírt arról, ha háború van kitörőfélben vagy ha valamilyen morális vagy filozófiai fordulat esedékes: Kafkától Mrozekig, Haveltól Andrzejewskiig csakugyan új mítoszokat próbálunk teremteni.” (48) Kelet-Közép-Európa térségének kis nemzetei a groteszk foglyai. A megmaradás, a túlélés, a hovatarozás örökös keresése teremti meg a hiánydramaturgiát: „...magyarnak lenni voltaképpen egy hiányérzet. Örök keresésben élünk. Leginkább persze a megmaradást keresve vagy a hozzánk hasonló sorsúakat.” (49)

A harmincas évek derekán, Örkény írói pályájának indulásakor jelenik meg egy antológia, mely válaszokat keres a kérdésre: „Mi a magyar?” (50) *Németh László* hatása is mellőzhetetlen az örkényi „önvizsgálatokból”. (51) Az Örkénynél megfigyelhető gyakori többes számú beszédmód és címadás a groteszk dramatikusszövegek „kollektív ön-életrajz”-igényét tárják fel. A történet és történelmi reflexiók, valamint egyes darabok kisregény- és/vagy filmforgatókönyv változata miatt ezeket a szövegeket a dramaturgiai hibának tekintett epikussággal vádolják. *Bécsy Tamás* az Örkény által legjobb darabjának tartott *„Vérrokonok”*-at (52) nem tudja drámarendszerbe illeszteni, ezért irodalmi szövegnek nevezi. A drámai kollízió hiányában nem lehet konfliktusos szerkezetű. Az alaphelyzetből nem keletkeznek viszonyrendszerek, s nem indul cselekményszál, így nem lehet kétszintes mű. A dialógusok nem szövődnek egymásba, hogy egyetlen figura körül csomósodjanak, hanem centrum nélküli „önfeltáró” szövegek halmazai maradnak, feladva a középpontos típus lehetőségét is. Bécsy a *„Vérrokonok”* dramaturgiáját visszalépésnek tartja a *„Pisti a vérzivatarban”* című darabban megteremtethez képest: „...az egész mű szituáció és drámai viszonyok nélkül epikusan egymás mellé állított mozaikokból áll.” (53) A *„Pisti a vérzivatarban”* egyperceseken alapuló dramaturgiájának megítélése szintén szélsőségek között mozog. A *„Tóték”* újszerű dramaturgiája sem mindenki által elfogadott, sőt tradicionálisként, a kisregény formaváltozataként is elemezik. A *„Macskajáték”*-ot az epikumhoz kötöttsége és triviális alapszituációja távolítja el a groteszk dramatikusszövegektől. A *„Kulcskeresők”* hibája lehet, hogy csak a második rész közepétől kap visszafelé értelmet. (54) A groteszk dramaturgia azonban éppen ebből a késésből nő ki, így pillantható meg egy szituáció színe és visszája. A jelképek és az egységes jelentés utáni kutatástól eltekintve pedig kimutatható a groteszk dramaturgia folytonossága a *„Tóték”*-tól a *„Pisti a vérzivatarban”* című darabig.

Az epikusság felfogható a dramaturgia elemeként is, nem csupán a drámaiság kritériumainak érvénytelenedéseként, válságaként vagy épp vétekként, hiányosságként. Örkény dramatikusszövegeiben a brechti epikusság munkál, amennyiben narrátor funkciójú beszélők lépnek fel. A narrátorok szövegei írják bele a tragifarce keletkezéstörténetét, a történet és a történelem minimítozásait a darabokba. A levelek, cédulák, telefonbeszélgetések, magnószalagról hangbejátszások, hangosbemondói tájékoztatások, bemutatkozás-mutatványok a nézőpontváltások helyeiként a groteszk kellékeivé válnak. A kibeszélt hírek konstruálják a szituációt, majd fordítják át, hogy színről színre nézhessük meg. Örkény lefordította *Choderlos de Laclos* *„Veszedelmes viszonyok”* című levélgényét, melynek szerkezete hasonlít a *„Macskajáték”* című kisregényéhez, de a belőle készült darab is hasznosítja. *Tzvetan Todorov* a *„Veszedelmes viszonyok”*-ról írt tanulmányában fedezi fel, hogy minden műben benne van a története: „a saját történetét mondja el az eseményszálon keresztül”. (55) A történet fonákságai képezik a groteszk históriáját. A szövegstruktúra az önreflexivitást ismétli. Örkény ugyanis „rezonanciákat” próbál kiváltani és kihallani. (56) A narráció azért kaphat helyet a dramaturgiában, mert eltűnik a hagyományos értelemben vett drámai akció, ami a tettek természetes közegét, az időt is problematikussá teszi. A cselekvési szabadság akkora lesz, hogy igazából semmi sem történik, mivel bármi megtörténhet, ami a meghatározható időn és téren való kívül kerüléshez vezet Örkénynél: „A drámai célok érdekében én most nemcsak a diszleteket és a cselekményt hagytam el, amire már volt példa, hanem teljesen eltöröltem a tér-idő

kategóriáját.” (57) A „Pisti a vérzivatarban” Jarry „Übü király”-ának színterére („történi Lengyelországban, vagyis sehol”) adott fordított válasz („történi Magyarországon, azaz mindenhol”). Örkeny az üres, semmiképpen sem tükrözö funkciójú színterhez s az időtér folytonosságához érkezik el. A szereplök kibeszélés jellegű, sokszor igencsak poétikus megnyilatkozásai költöiséget visznek a groteszkbe, bár a líraiságot azonnal megfricskázák. *Balázs Béla, Juhász Gyula, Babits Mihály, Áprily Lajos, Weöres Sándor* költői szépségű darabjaival is lehet párhuzamot vonni, ugyanakkor a groteszk el is távolítja ezektől Örkeny műveit. A *Tamási Áron* darabjaiban tetten érhető „mítoszteremtö realizmus” viszont a groteszk „kollektív önéletrajzokban” is megtalálható.

A határtalan határok

A „Tóték”, a „Macskajáték”, a „Vérrokonok”, a „Kulskerésök”, a „Pisti a vérzivatarban” groteszk dramatikus szövegei a befogadókra mint játékosokra számítanak. Az egymással behelyettesíthető szereplök a behatárolhatatlant igyekeznek megragadni, az élet értelmét keresik szüntelenül. Megnyilvánulásai a lejátszás és megjátszás formájában mondhatóság határátlépései.

A „Macskajáték” a polgári vígjátékokból ismert szerelmi háromszög is lehetne, ha a szereplök nem volnának a megszokott korosztálynál jóval idősebbek. Örkeny 1957-ben eredetileg filmre írta az újramezdés regényét „Glória” címmel, ennek változata a „Sötét galamb” című darab. Az egyik epizód egy öregedö operaénekes és háromgyerekes szeretőjének, Lujzinak a történetét tartalmazza. Az öregek szerelméről szóló Örkeny-novella található az „Ezüstpisztráng” kötetben is, világirodalmi modellek Philemon és Baucis vagy John Anderson és kedvese. Az időcsúsztatás ötletével indul a darab, ez hangol rá a groteszokra. Ezért nevelésés a levitézlett énekesért folytatott küzdelem, s gyaníthatjuk, hogy Orbánné öngyilkossági kísérlete ártalmatlan, ám nem nevelhetünk felhötlenül, mert Orbánné szerelmi csalódásával végérvényesen rászakad az öregség és a magány. A kivándorlás és hazavágyás (Giza), a kirekesztettség (Orbánné) Mrozek „Emigránsok” című művében is megtalálható, bár az férfidráma. (58) P. Müller mégsem véli az 1967 és 1979 között keletkezett groteszk darabokhoz tartozónak a „Macskajáték”-ot, mert az „ábrázolt élettartalmában és megformáltságában lényegesen eltér a korszak darabjaitól”. (59) A dramatikus szöveg rácafol erre a kijelentésre. A groteszk nem csupán az alaphelyzetben, hanem a folyamatos átértékelö szövegekben is tetten érhető, melyekre mindig a bizonyos késéssel érkező reakciók ébresztenek rá.

Nagy hangsúlyt kap a felejtés-émlékezés játéka, s az ebből adódó örök keresés-hiány. Egy fénykép interpretációjának változása tagolja a dramatikus szöveget. A fénykép keletkezésekor *Roland Barthes* szerint négy imaginárius erő keresztezi és alakítja egymást: a látható én az, aminek tekinti magát, az, aminek szeretné, ha tekintenék, az, aminek a képkészítö tekinti, az, ami a képkészítö művészetéhez eszköz. (60) A modell a képpel halott tárggyá válik, de átlép az időtlenség síkjába, a halhatatlanságba. A képre emlékezve a szituációk széles spektruma tárulhat fel. Az instrukció szerint a háttérre vetített fényképpel Örkeny (kép)keretbe foglalja a művet. Az első és az utolsó képleírás közötti dramatikus szöveg felfogható a nővérek elmosódott arcának kiélesítéseként és a háttér, a múlt retusálásaként. A darab indításaként Orbánné leír egy kifakult fényképet, ezzel bemutatja magát és testvérét. Az első rész közepe táján található részletben Orbánné keresi a fényképet, melyhez precízen kidolgozott időt, helyet és cselekményt mond el: Létán készült, egy majális utáni nyári reggelen, s a csónakban ülö Csermlényi Viktor felé futottak a nővérek. A fénykép hiánya reflektál a korábbi szövegre, elbizonytalanítja a dokumentatív hitelt, s a homályos emlékkép kategóriájába utalja. A képet Giza sem találja, feltételezi, hogy Orbánnénál van vagy elveszett. Giza emlékében a kép ugyan Létán készült, de egy majális előtti délután, amikor apjuk elé futottak a Szkalla lányok. Az első

rész végén reagál Giza variációjára Orbánné, melyben a kép dátumát 1918-ról 1919-re módosítja, ha apjukra vártak. A fénykép tanúsága fikcionális, a múltra csak fikciókban lehet emlékezni. A vita lassan nem is arról folyik, hogy milyen szituációban készült a kép, hanem a múlt megkonstruálásáról. A történelmünkre az egykori „Hungarian way of life” mozzanataira (többszörös társbérletre osztott lakások, esti tanulás, maszekolás a munka után, taxi-hiány, áruhiány) (61) és a kitelepült magyarok életére utaló epizódok emlékeztetnek. Orbánné és Giza ezeken a színtereken lépnek fel. A szövegeik botrányokat lepleznek le: az apjuk halálának körülményeit, Orbánné és Csermlényi viszonyát. A második rész első felében lévő szöveghely Orbánné feltárási nyilatkozata az apjuk öngyilkosságáról. A második rész közepe felé az Orbánné által elmondott történet felülkerekedni látszik, amikor Orbánné csavar egyet az értelmezésen, új bizonyosságot hozva felszínre. Azt vallja, hogy a képen az apa helyett Csermlényi felé futott, s attól a naptól kezdve a szeretője lett.

Az ölelések helyét akkortól foglalják el a vacsorák, mikor a férje a műtét után először őt keresve érezteti a ragaszkodást, a hűséget. Azt hisszük tehát el, amit hinni akarunk, az lesz a számunkra való történelem:

Az epikusság felfogható a dramaturgia elemeként is, nem csupán a drámaiság kritériumainak érvénytelenedéseként, válóságaként vagy épp vétekként, hiányosságként. Örkeny dramatikusság munkál, amennyiben narrátor funkciójú beszélők lépnek fel. A narrátorok szövegei írják bele a tragifarce keletkezés-történetét, a történet és a történelem minimálisait a darabokba. A levelek, cédulák, telefonbeszélgetések, magnószalagról hangbejátszások, hangosbemondói tájékoztatók, bemutatkozás-mutatványok a nézőpontváltások helyeiként a groteszk kellékeivé válnak.

GIZA. A könyvekben nem lehet hazudni?
ORBÁNNÉ. Mi hazudtunk. És te elhitted, amit kitaláltunk.

GIZA. És ha így van? Ha megverték? Mit kaptál érte? Szóba állt veled valaki?

ORBÁNNÉ. Senki. ... Most már elárulom, Viktor jött Szolnokról. Őt vártam azon a képen, őneki örültem, őfelé rohantam. (62)

A „Macskajáték” zárata egy tárgyilagos képleírás, a megörökített szituáció bizonytalanságainak bizonyosságával: „Ez a pillanatkép 1918-ban vagy 1919-ben készült, a Szolnok megyei Létán, a Holt-Tisza partján, a cukorgyári lakótelep közelében. De hogy hajnalban-e vagy késő délután, azt csak találgatni lehet. Biztos csak az, hogy bennünket ábrázol, Szolnok megye szépeit, a Szkalla lányokat, habos tüllruhában, szélfűt-ta hajjal, nevetve, integetve, egy domboldalról lefutva. De hogy ki elé, mi elé futottunk, kinek vagy minek örültünk, az most már

örök talány marad.” (63) Ez a nyilatkozat felveti, hogy Orbánnékorábban esetleg nem csak a felszított szenvedély sugallta-e a Csermlényihez fűződő emlékképet. A falra kivetített fénykép csupán a befogadó számára létező látvány, Orbánné és Giza mindvégig kutat utána. Bergman „Suttogások és sikolyok” című filmjében szintén egy nosztalgikus képsorral búcsúzik a rendező: fehérruhás fiatal lányok hintáznak egy tavaszi parkban. „Hol volt, hol nem volt emlék oldja fel az iszonyat görcsét.” (64) A „Töték”-ban a mokus, itt a fiatalkori fénykép emlékének leírása lehet a darab kicsinyítő tükre, mert az emlékezés-felejtés, választás, különbség narrációja történik meg hozzájuk kötődően, ami a nézőpontváltásokon alapuló groteszk dramaturgiát képezi. A kompozíció még két botrányon nyugszik. (65) Az elsőben Orbánné és a tejcarnokosnő tűz össze, a másodikban Orbánné leleplezi a hűtlen lovagot és barátnőt. A „Macskajáték” kínos, nevetségesen kisserű s sirmivalóan tragikus darab: „Örkeny érti a módját, hogyan kell mosolyogni mind a vájkkal, mind azon, akinél van miben vájkálni.” (66) Megválaszolatlan kérdések ma-

radnak, hogy Paula mentette-e meg Orbánékat az ostrom alatt az éhenhalástól, ellopta-e Kausz István az ötszáz ultraszeptilt, mi történt a taxiban hazafelé a hangversenyről. Az én-ontológiák szabadon (át)alakíthatók, a különbség lényegében nem számít.

A különböző életvitelekből fakadó eltérő magatartások csapnak össze, persze legélesebb Orbánné és Giza között a nézőpontok, ítéletek harca. A státuszok és funkciók ellentéteként értelmezése a „Macskajáték”-ot *Ibsen* „Babaház” című darabjához kapcsolja. (67) A szereplők mint eltérő magatartások kerülnek szembe. Bécsy pontosan elkülöníti a magatartás és a jellem fogalmait: „Az utóbbi években a magatartás terminust olyan esetekben szoktuk alkalmazni, amikor élő, létező, valódi tulajdonságok nyilvánulnak meg egy drámai alak által, ám e megnyilatkozások nem konkrét életeseményekben jelennek meg, hanem absztrakt, elvont helyzetekben, elvont, konkrétágot nélkülöző események során. Ha ugyanis ugyanezek a tulajdonságok konkrét életeseményekben és élethelyzetekben nyilvánulnak meg, jellemről beszélünk.” (68) A magatartás és szerep sem azonosak. A szociológiai terminustól eltérően Bécsy szerint a szerep a nem státuszról, funkcióból fakadó viselkedésmód, a megjátszás, vagyis a magatartáshoz képesti deviancia. (69)

A dramatikusszöveg levelekből, telefonbeszélgetésekből és a macskajátékból áll. A beszélők állandóan küszködnek, hogy a távollétet áthidalva elérjék, megértsék egymást. A kommunikációs probléma a közvetlen érintkezésekben is fennáll. A jelenbeli kapcsolatteremtés nehézsége abból is fakad, hogy még a közös emlékek sem idézhetők fel egyformán. A szereplők tulajdonképpen kommentátorok, elemzői a szituációnak. Az értelmezésekből formálódik a mozaikos szerkezet. A „Tóték”-hoz hasonlóan itt is egy idegen belépése bontja meg az egyensúlyt. Az elegáns barátnő, Paula zökkenti ki Orbánékat az öregedés folyamatából, a mindennapok automatizmusából. A groteszk fordulat a helycseréjük lesz, mely Orbánné ruhaváltásával veszi kezdetét. A második rész első jelenete éppen a ruhák körül forog, Ilus Orbánné ruhájának származását firtatja. Orbánné lánya ellenében állítja, hogy a ruha Gizáé és nem az adjunktusnéé volt. A korábban Paula ruháját viselő Orbánné átváltozik, s ezzel együtt a történetet is átértelmezi. A visszafiatalodott Orbánné „egy végtelennek látszó drámai pillanatra felfüggeszti Csermlényi táplálkozási ingereit és feltámasztja a romantikus lovagot, meg ami ezzel jár: az önigazolás vágyát, az újrakezdés, a férfiúi és művészi szerep újrajátszásának szándékát.” (70) Orbánné tehát nem ekkor csinál magából bolondot, hanem miután Paula elcsábítja Viktort. Egérke ekkor ismerteti levelében az elmezavar különböző változatait, amit a vasúttól azóta elbocsátott volt férjén, később Orbánéknál tapasztal. Csermlényi hűtlenségében kapcsolódnak össze a múlt és a jelen történetei: a Szkalla lányokról készült létai fénykép helyzetlehetőségei, valamint Orbánné, Paula és Csermlényi viszonyváltozatai. A tragikum vesztését a macskajáték hártja el, mely az antik szatírijátékokra emlékeztető módon a komédiába játssza azt vissza. A groteszk kompenzáció, visszavétele a tragikumnak a komikumból, majd a komikumnak a tragikumból. (71) A nevetés keserves és viszolyogtató. A beteljesületlen álmokból (Gizát a Létára való nosztalgikus költözködési terve a csehovi nővérekhez teszi hasonlónak) kijózanít Giza közlése: „Kérlek, becsináltam.” (72)

Örkény instrukciója szerint a játéknak folyamatosnak kell lennie: „Ezt a darabot úgy kell eljátszani, mintha egyetlen mondat volna. Nem tűr semmiféle lelassulást, megállást vagy színváltozást, hiszen elejétől a végéig nem más, mint zaklatott lelkű hösnőjének, Orbánéknak egyre zaklatottabb és feszültebb vitája önmagával, a nővérel, az egész világgal.” (73) Az idő egyre gyorsabban múlik, s a tér is tömörödik Orbánné szenvedélyének erőterében. A kilenc szereplő egy időtér részese, így kibeszélő narrációik egybekapcsolódó dialógusok, ezért sem lehet a „tisztá epika” kritikájával illetni a darabot. A helyszínek és idősíkok egybeszerkesztésével vonja Örkény a groteszk koordináta-rendszerébe a széttartó jeleneteket.

A darabban a mérce Giza. A reprezentációs szerepkörében a mértéktartás megtestesítője, méltósága a hatyúkéhoz hasonló, melyekkel magányában még társalogni tud. Giza

helyzetének stabilitását bénasága kényszeríti ki. A szintéren az ő tolokocsija a fix pont, a körüljárható középpont, s ennyiben Beckett tehetetlenségét idézi. Giza lesz a szereplők beszédének fókuszja, „gizában” mérhető Orbánné, Paula, Egerke, Ilus. Gizát azonban a bénasága megfosztja a cselekvés lehetőségétől, nincs kitéve a választás kockázatának.

Jegyzet

- (1) Idézi Pomogáts Béla (1979): *Sorsát kereső irodalom*. Budapest. 239.
- (2) Örkény nyilatkozatára hivatkozik P. Müller Péter (1990): *A groteszk dramaturgiája*. Budapest. 7.
- (3) Lázár István (1979): *Örkény István alkotásai és vallomásai tükreben*. Budapest. 111.
- (4) Bertha Bulcsu (1978): *Délutáni beszélgetések*. Budapest. 440.
- (5) Bányai János (1980): Az egérfogó. *Híd*, 9.
- (6) A Hamletben Poloniusnak a színészi képességeket méltató, de egyben az udvari politikus hozzá nem értését jelző felsorolásra hivatkozik Mihályi Gábor (1988): „A tökéletes dráma”. A klasszikus tragédia és komédia anatómiája. *Tiszatáj*, 3.
- (7) Jan Kott (1997): *A lehetetlen színház vége*. Budapest. 114.
- (8) Mihályi Gábor (1971): *Végjáték*. Budapest. 411.
- (9) P. Müller i.m. 110.
- (10) Berkes Tamás (1990): *Senki sem fog nevetni...* Budapest. 23.
- (11) I.m. 20.
- (12) Varga Zoltán (1980): A vakhit foglyai. *Híd*, 9.
- (13) Idézi Kott i.m. 44.
- (14) I.m. 137.
- (15) Örkény István 1979-es levele Berend T. Ivánhoz. In: Örkény (1982): *Drámák II*. Budapest. 581.
- (16) Koltai Tamás (1978): *Színházfaggató*. Budapest. 22.
- (17) Kott i.m. 402.
- (18) Tarján Tamás (1998): *Örkény István: Tóték*. Budapest. 25.
- (19) Erdődy Edit (1987–88): A „magyar abszurd” a hatvanas években, *Literatura*, 1–2.
- (20) Berkes i.m. 73.
- (21) Tarján i.m. 26.
- (22) Nagy András (1992): Közép-Európa realizmusa: a groteszk. *Valóság*, 11.
- (23) Sükösd Mihály (1970): Örkény István egy-percei, avagy a konkrét abszurd. *Új Írás*, 6.
- (24) Berkes i.m. 5.
- (25) P. Müller i.m. 142.
- (26) Szilágyi Ákos (1984): *Nem vagyok kritikus!* Budapest. 51.
- (27) Hornyik Miklós (1967): „A groteszk válasz iszonyú önbizalmunkra”. Interjú Örkény Istvánnal. *Híd*, 12.
- (28) Vö.: Balassa Péter (1982): *A színéváltóság*. Budapest. 234. és Koltai i.m. 48.
- (29) Radnóti Zsuzsa (1981, szerk.): *Párbeszéd a groteszkről*. Budapest. 74.
- (30) I.m. 104.
- (31) Bertha i.m. 451.
- (32) Berkes i.m. 80.
- (33) P. Müller i.m. 146.
- (34) Radnóti i.m. 32.
- (35) Simon Zoltán (1996): *A groteszktől a groteszkig*. Debrecen. 82.
- (36) Hornyik idézett interjúja Örkénnyel.
- (37) Földes i.m. 212.
- (38) Tarján Tamás (1983): Éljen a kérdőjele! *Napjaink*, 2.
- (39) Bahtyin gondolatait idézi P. Müller i.m. 114.
- (40) Örkény: *Drámák III*. 150.
- (41) P. Müller i.m. 90.
- (42) Örkény: *Drámák II*. 508.
- (43) I.m. 556.
- (44) Berkes i.m. 28.
- (45) Király Nina előszava. In: Kott i.m. 13.
- (46) Idézi Berkes i.m. 104.
- (47) Bécsy Tamás (1982): Az „én”-világának drámája. *Irodalomtörténet*, 1.
- (48) Lázár i.m. 274.
- (49) Bertha i.m. 443.
- (50) Sándor Iván (1986): *Quo vadis, Thalia?* Budapest. 30.
- (51) Nagy Péter (1984): *Örömök és haragok*. Budapest. 121.
- (52) Örkény 1978-as interjúja Dalos Gáborral. In: Örkény: *Drámák II*. 531.

- (53) Bécsy Tamás (1984): „E kor nekünk szülők és megölők”. *Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*. Budapest. 111.
- (54) I.m. 155.
- (55) Kott i.m. 238.
- (56) Hornyik idézett interjúja Örkénnyel.
- (57) Örkény: *Drámák II.* 588.
- (58) Földes i.m. 145.
- (59) P. Müller: *A groteszk dramaturgiája*. 8.
- (60) Sebők Zoltán (1983): Önsokszorosítások. *Mozgó Világ*, 9.
- (61) Szabó B. István (1997): *Örkény*. Budapest., 95.
- (62) Örkény: *Drámák. I.* 357.
- (63) I.m. 378.
- (64) Mész i.m. 390.
- (65) Pomogáts i.m. 237.
- (66) Almási Miklós (1971): Szeszélyek. *Új Írás*, 10.
- (67) Bécsy: „E kor nekünk szülők és megölők”. 62.
- (68) I.m. 95.
- (69) I.m. 220. 30. jegyzet
- (70) Mész i.m. 382.
- (71) Szabó B. i.m. 148.
- (72) Örkény: *Drámák. I.* 377.
- (73) I.m. 289.

Miért rosszak Déry Tibor drámái?

És rosszak-e egyáltalán? A kérdésbe foglalt (látszólagos) ítélet forrása maga a szerző. Legautentikusabbnak tekinthető gyűjteményében kijelenti: „Minthogy az itt következő színművek maguk is kibeszélik, s elég közérthetően, hibáikat, nem kívánom azzal is tetézni a bajt, hogy egy előszóban meg is magyarázzam őket. Egyetlen védekezésül arra kérek engedélyt az olvasótól, hogy betájékozhassam keletkezésük időrendjébe, [...] s így – ki-ki kedve és ízlése szerint – csöndesebben vagy hangosabban áldását adhassa a történelmi eseményekre, amelyeknek létüket köszönhetik” (Színház, 1976)

E bekezdést már valóban csupán kilenc alkotás (‘Az óriáscsecsemő’, ‘Mit eszik reggelire?’; ‘A két kerékpáros’; ‘A tanúk’; ‘Tükör’; ‘Itthon’; ‘A talpsimogató’; ‘Vendéglátás’; ‘Bécs 1934’) 1926 és 1957 közötti időbeli, valamint minimális keletkezés- és játszástörténeti behatárolása követi. Szembetűnő, hogy Déry – nyilván némi leegyszerűsítéssel – „történelmi eseményekhez” köti darabjai létrejöttét, és még ‘Az óriáscsecsemő’ (‘maig legjobb darabom’, amint írja) esetében sem jelöl meg művészeti kontextust, irodalmi ihletést.

A kis eligazítás nyomatékosan adja tudtul, hogy e szövegek sorában az első három (avantgárd) mű egy esztendő termése, az 1926-osé. A másik hat (nem avantgárd) dráma egy bő évtized alatt (1946-1957) íródott. Tehát csak nagy kihagyás után támadt fel az oeuvre-ben a drámai műnem, majd az aktív évtizeden belül is szünetelt (1947-től 1954-ig). Déry ezután a haláláig, 1977-ig tartó periódusában már nem írt színművet. Két kései kisregényének színpadi adaptálását fiatalokra hagyta (‘Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról’: *Pós Sándor*, 1973; ‘Kedves bópeeer...!’: *Szántó Erika*, 1976. Az előbbi – mint musical – az összes közül a legsikeresebb és legtöbbet játszott színmű lett Déry nevének égíse alatt; egy vonatkozására még vissza is kell térnünk). Megemlítendő még egy, színpadi életre kelt Déry-textus, a ‘Szembenézni’ című oratórium, amelyet – inspirálójával, párdarabjával, *Illyés Gyula* ‘Az Éden elvesztése’ című oratóriumával együtt – *Léner Péter* dramatizált és vitt színre (1969).

Radnóti Zsuzsa – akinek elévülhetetlen érdemei vannak a drámaíró Déry újrafelfedezésében – egy 1974-es tanulmánya lapjain (melyet azonban csak 1985-ös ‘Cselekvés-nosztalgia’ című kötetében adott ki, a tény- és hangsúlymódosulások egyikére lábjegyzetben is utalva) úgy vélte: „Déry Tibor sokáig nem kellett a magyar színháznak, most már Dérynek nem kell a színház. Ma már minden rendező megtiszteltetésnek venné, ha bemutatnánk egy új Déry-drámát, de ő már nem akar új darabot írni. [...] A hármaskorszakváltásból, amely Déry prózájában felfedezhető, kettőt a drámaíró is követ. A kísérletező, avantgardista Déry 1926-ban három dadaista szürrealista drámát írt, majd hosszú szünet után, 1945 és 1957 között, a prózaíró hangváltással párhuzamosan, hat realistát. Sajnos a harmadik és legjelentősebb korszakában – amely az avantgárd és a realizmus kiemelkedő szintézisét hozta létre – már nem érdekelte a színpad.” Ha csak stílusfordulat is, nem törődhetünk bele, hogy Radnóti Zsuzsa alapjaiban pontos okfejtése „szerencse” dolgának tételez egy író és színház-kapcsolatot, amiként egy későbbi megállapítása is árnyalásra szorul: kérdéses, hogy Déry évtizedekre egyszerűen „elfelejtkezett”-e avantgárd dramaturgiájának dokumentumairól.

Déry Tibor – tudjuk tőle és monográfusaitól, munkásságának kutatóitól is – komolyan gondolta 1930 tájára tehető realista pályafordulatát. Mind jobban eltávolodott avantgárd korszakától. (Elegendő érv, hogy „A befejezetlen mondat” – 1933-1937 – monumentális korpuszával a modern lélektani realizmus eszményeit vette célba.) Valószínűsíteniünk kell tehát, hogy 1926-os formabontó színművei nem estek ki a fejéből, de 1945 után – amikor az emigráció, a fenyegetettség hosszú esztendői lezárultak, a szabad publikálás lehetőségei újra megnyíltak – sem a becsvágy, sem a józan ész nem sarkallta arra, hogy az annak idején csupán töredékesen (vagy úgy sem) publikált textusokat a közlés szándékával előkeresse. Ha rendelkezésére álltak volna a kallódó kéziratok, akkor sem igen tehette volna le hármasukat a „Tükör” vagy az „Itthon” mellé – abban a dekádban, amelynek irodalompolitikája a magyar avantgárdot mélységes lebecsüléssel és súlyos kritikával illette. 1957, pontosabban 1960 után a bebörtönzött, illetve a börtönből szabadult író egy ideig mindenre törekedhetett státusának újralegitimálása érdekében, csak épp „Az óriáscsecsemő” és társai közreadására nem.

A nemzetközi sikerek, a külföldi kiadások és felolvasóutak, idehaza pedig az irodalmi élet élvonalába való visszaágyazódás kellett ahhoz, hogy a Déry-életmű egészének átfogására és közkinccsé tételére kísérlet történjék. Azaz nem jelenthető ki, hogy drámái közül – ismét Radnóti Zsuzsára hivatkozunk – „a „Tükör”, az „Itthon”, a „Bécs 1934” címűeket minden huzavona nélkül bemutatják”. Az előbbi kettőt, 1956 előtt, igen – az utóbbit csak keletkezése után kilenc évvel, 1966-ban, amikor a irodalom konszolidációs folyamatában Déry visszafogadása is nagyjából végbement, két újabb regénye, a „G. A. úr X-ben” (1964) és „A kiközösítő” (1965) már megjelent.

Az utolsó pályaperiódus e menetébe illeszkedett, revelatív újszerűségével abból ki is rítt „Az óriáscsecsemő” közlése a Kortárs 1967. júliusi számában, s hamarosan az avantgárd darabok kötetbeli megjelentetése. A „Bécs 1934” és „Az óriáscsecsemő”, egymással szinte szomszédosan, feltette azt a – még burkolt – kérdést: Déry 1945 után írott

realista darabjai a jók-e, vagy az 1926-os múlt kútjából felhozott avantgárd színművek? Ha netán csak az egyik műcsoport jó, akkor a másik rossz? (Mint láttuk, ezen maga Déry nem rágódott, s ha tán nem is teljesen őszintén, ha esetleg a pro forma kajánságával is, mindet elhibázottnak titulálta.) A régi termés jelentékenysége mellett szólt az erősen – kedvezően – változó avantgárd-fogalom, az avantgárd modernség felértékelődése, s hogy a hazai dada legmaradandóbb teljesítményeként újraelvenedő „Az óriáscsecsemő” révén a magyar avantgárd kitephette magát hosszú ideje tételezett perifériakusságából, utólag eljuthatott az európai előörs-drámahagyomány áramaiig, sőt – több értekező tollán is – a magyar dráma potenciális, noha soha nem lett „Übü király”-aként körvonalazódhatott.

Míg a „régieknek” a szemléleti és a stílári homogenitás is a javára szólt, az „újak” eltagadhatatlan színvonalkülönbsége, továbbá egy-két friss premier ellentmondásossága, a szövegek gyors előregedése rontotta ennek a műcsoportnak a pozícióit. Ahogyan erre az „Igent és nemet mondani” (1972) kritikái között *Létay Vera* írása, a „Tükör által homá-

A recepciótörténet kardinális eseménye és érve „Az óriáscsecsemő” 1970-es, alternatív színházi bemutatója. A Szegedi Egyetemi Színpad e vállalkozása színháztörténeti tényvé vált. Ellegendásulásához több tényező is hozzájárult. Köztük a rendező, Paál István (hivatásos színházi) pályájának alakulása, utóbbi életét tragikusan beszegő öngyilkossága, melyet – messziről bár – összefüggésbe hoztak szegedi száműzetésével, a Déry-produkcióhoz képest valójában soha meg nem ismételt sikerű munkáival, de még a Déry-darab különleges címszereplőjének sorsával (a csodálatos adottságok kényszerű vagy tékozló elvesztegetésével) is.

lyosan...«’ a ‚Tükör’ 1969-es előadásáról szólva rávilágított: „A múltó idó iróniája, hogy a színdarab, amellyel szemben a korabeli kritika politikai fenntartásait hangoztatta, most tapintatos szerzői húzásokra szorult, a mai fül nehezen viselné el az agitatív ízü plakátmondatokat. Déry az elsőik között volt, akik az új rendben tudatosan vállalták a színpad politikai-erkölcsi szószék szerepét. [...] Darabjára – hiába erőltetjük – ma már nem lehet az újrafelfedezés előítéletek nélküli, friss pillantásával tekinteni...” E hat darabnak eleve nem volt osztatlanul elismerő sajtója. ‚Az óriáscsecsemőre’ és a másik kettőre viszont negyven évig alig reflektált valaki (például magának a szerzőnek a ‚Mit eszik reggelire?’ című játékhoz fűzött alkalmi ars dramaturgiáján kívül). Déry avangárd drámái biánkó jelleggel, az ideológiai és az alakításbeli progresszió értéktelítettségével érkeztek meg – először és/vagy újra – a sok akkori jel szerint amúgyis késő avangárd színezetű, avangárd szimpátiájú magyar irodalomba, ezen belül az abszurdtól és a groteszktól átfűtött (a műfaj felségterületén már épp *Örkény István* nevével fémjelzett) magyar drámakultúrába. A helyzeti előny a régi színműveké lett (ezek szerint Dérynek három jó és hat többé vagy kevésbé rossz darabja lenne).

A recepciótörténet kardinális eseménye és érve ‚Az óriáscsecsemő’ 1970-es, alternatív színházi bemutatója. A Szegedi Egyetemi Színpad e vállalkozása színháztörténeti tényné vált. Ellegendásulásához több tényező is hozzájárult. Köztük a rendező, *Paál István* (hivatásos színházi) pályájának alakulása, utóbb életét tragikusan beszegő öngyilkossága, melyet – messziről bár – összefüggésbe hoztak szegedi száműzetésével, a Déry-produkcióhoz képest valójában soha meg nem ismételt sikerű munkáival, de még a Déry-darab különleges címszereplőjének sorsával (a csodálatos adottságok kényszerű vagy tékozló elvesztegetésével) is. Az előadást az idős Déry is kedvelte, az 1970. március 22-i (avangárd darabot a Tanácsköztársaság-évforduló másnapjára! – ünnepinek tetsző, de tudatosan polemizáló időzítés volt) premier után még vagy ötször megnézte. „Pesti színészek se csinálták volna jobban” – állította. (A feledésből előkerült dráma interpretálása látnivalóan nagyon izgatta, mert már 1969 februárjában, a győri Rába együttes *Benkő József* rendezte, ötven percbe összevont változatának bemutatójára is elment). A szegediek – a SzESz – ‚Az óriáscsecsemő’-jéről írt maga Déry, írt (nem csupán novellában) az egyik szerepet játszó, nemzedéke meghatározó epikusává lett *Temesi Ferenc*, írt akkor és később egy sereg kritikus és emlékező. Paál Istvánról – részint a Déry-mű rendezésével is összefüggésben – kulcsregények keretei között írt *Szőnyi György Endre* (‚Lengyel történet’, 1983), *Pósa Zoltán* (‚Ama török’, 1985), *Sándor Iván* (‚Drága Liv’, 2002), Paállal és a nevezetes előadás több alkotójával, tanújával könyvnyi beszélgetést folytatott és jelentetett meg *Bérczes László* (‚A végnek végéig’, 1995). Nem lehetetlen, hogy *Németh László* a Nemzeti által a Katona József Színházban színre vitt ‚Galilei’-jén (1956) kívül újabb kori színháztörténetünknek ez a legjobban „körüljáró” eseménye, noha a szegedi egyetemi társulat jogállása miatt nem is ez, hanem a Pécsi Nemzeti Színház (Stúdió) 1978-as – most már tényleg március 21-i –, *Szikora János* rendezte értelmezése számít (hivatásos színházi) ősbemutatónak. ‚Az óriáscsecsemő’ főleg Radnóti Zsuzsa – az említett könyvét jóval megelőző – tanulmányai és *Kocsis Rózsa* monográfiája (‚Igen és nem’. A magyar avangárd színjáték története 1973) révén bekerült az irodalomtörténeti köztudatba, s e literátus létét Paál István rendezése nagymértékben, Szikora, majd 1991-ben *Gaál Erzsébet* debreceni színrevitele is új felismerésekkel táplálta. A mű kanonizálódása lényegében zavartalan, ehhez sok szakdolgozat és doktori disszertáció is hozzájárult (2002-ben például a debreceni doktoriskola hallgatójéé, *Nemes Ritáé*). Az érdemi bírálat vagy tartózkodás ritka. Nagyjából annyi – s ez azért jelzés értékű – , mint *Csont András*nak ‚Az óriáscsecsemő’ *Vajda Gergely* szerette kamara-bábopera változatáról papírra vetett recenziójában (a szerinte „korántsem dadaista vagy abszurd” alkotás lappangó-felbukkanó létének majdnem nyolc évtizedét elismerően nyugtázza) e vélekedés: „Mára, talán nem túlzás ezt állítani, a Déry-féle szemtelenség jórészt hatástalan, a darab

fölött kissé eljárt az idő” (Színház, 2003. február). Annak vitatásába most nem mehetünk bele, hogy a „szemtelenség” a legszerencsésebb kifejezés-e Déry darabjának művészetközi hatásmechanizmusára, kevert nyelvezetére. Az sem tartozik ide, hogy például *Eörsi István* esküszik a dráma abszurd karakterére, ontologizáló irányultságára – hogy a nemzedékek kisiklásának, vereségének „körforgó” példázatát ne engedje át a sokkal szűkösebb „antikapitalista dráma” terminusnak.

Bármily sikertörténet is „Az óriáscsecsemő” indokolt és alaposan analizált vissza-illeszkedése a magyar dráma medrébe, sem a „Mit eszik reggelire?”, sem „A kék kerékpáros” szövegét nem tudta maga mellé emelni. Ezekre ugyan nem mérjük a „rossz darab” ítéletét, de hiteles szakember óvakodik a „jó darab” megjelöléstől. Ekként tehát egyetlen jó Déry-darab állna szemben hat nem jó darabbal és két „zárójelbe tett” művel.

De ki mondja, s mondja-e, hogy az 1945 utáni Déry-drámák nem jók? Úgy „mindeztül” ezt senki nem mondja, még a drámaíró Déryről összegző, hosszsmetszeti igényű portrét nyújtó *Hermann István* sem – azonban ő az, aki az egész szakirodalomban a leginkább megkérdőjelezi Déry drámaköltői tehetségét (nyilvánvalóan a tényleg költői avantgárd művek ismerete nélkül). „Viaskodás a drámával” című tanulmánya, mely az 1969-es „Szent Iván éjjelén”-kötetben látott holdvilágot, a szerzői atmoszférateremtést megdicsérve homályosan vázol egy írói technikát, melyről sietve kijelenti: „Ez a technika a drámában halott”. Az érvelés – „Az embereknek a drámában nem a természetel kell megküzdeniök, legtöbbször még csak nem is az öntermészetükkel, hanem egymással. Ha nem egymással küzdenek, akkor illusztratív tablókat kapunk” – szintén homályos, és (esszéről lévén szó) nem is tisztán szakszerű. „Déry folyamatos küzdelmet vív a színpaddal”, tudjuk meg, és ebben a küzdelemben folyamatosan alulmarad. Igaznak bizonyul Hermann jóslata: „Valószínű, hogy Déry nem fogja folytatni a színpaddal vívott küzdelmét”; mindössze feltételezhetőnek a megokolás: „A színpad vonzza őt, de valószínűleg inkább csak mint nézőt, mint embert, és taszítja mint írói alkatot”. (A dráma iránti vonzalom és a színpad iránti vonzalom előnytelenül keveredik a gondolatmenetben.)

Éppen ellenkezőleg, Déryt drámaíróként is talentumos személyiségnek tünteti fel *Siklós Olga* „A magyar drámairodalom útja 1945–1957” című, 1970-ben kiadott monográfiája. Míg – sportnyelven szólva – Hermann 0:6-os eredményt hozott ki a dráma műfajon belül a sikerült és a sikerületlen darabok között, Siklós épp megfordítva, 4:0 arányban dönt (a „Vendéglátásról” valamilyen okból nem ír, a „Bécs 1934” pedig – talán azért is, mert „1957-ben, történelmi forrásmunkák nélkül, Vácott”, vagyis a börtönben íródott – kiesik a drámatörténet látóköréből. Erre a kettősen kezelt 1957-es évszám fel is jogosítja, jelezvén: „A szerző a könyvben megkezdett munkát a közeljövőben folytatni kívánja az 1957–70-ig terjedő időszak magyar drámairodalmának feldolgozásával”. Ez a könyv sajnos nem került az olvasók kezébe, ami elkészült, annak a címében viszont határidőként nem „éktelenkedik” 1956).

Az avantgárd darabokkal mint távoli előzményekkel Siklós sem vet számot (azokat ő is csak a kézirat lezárása után ismerte meg bizonyára). Az „Itthon” számára nehezen gyűjt össze mentségeket, melyeknek együttesen erényként kellene hatniuk. *A Benedek Marcell* kritikája nyomán megerősített „költőiség” és „balladaszerűség” mellé egy-két alak „telitalátát” sorolja. Érvelése 1970-ben sem lehetett meggyőző, mára teljesen hatástalan. A drámában holtnak nyilvánított, földbirtokos katonatiszt férje helyett – aki hat év után mégis megjön a hadifogságból – Anna, a hősnő új párját, a félkarú szerszámlakatost, jelenleg külkerületi polgármestert, spanyol polgárháborús hőst választja. Más is ezt tenné az ő helyében. Déry meghökkentő aktuálpolitikai módon felpántlikázta kommunista kétkezijét a nemes férfi tulajdonságaival, a másikat pedig a múltból itt ragadt szörnyetegnek jellemezte. A nem ismeretlen és nem érdektelen alaphelyzetből a figurásémák között kifejlő tragédia is sablonos lesz. Egy rossz drámája biztosan van Dérynek, s ez az „Itthon”.

De biztosan van egy igen jó drámája is az 1945 utáni anyagban: ‚A tanúk’. Paradox módon ennek értéke mellett szólhat, hogy keletkezését követően elfekették, bemutatását elsikkasztották. Siklós Olga feltételezése szerint a téma – zsidók és nem zsidók magatartásformáinak találkozása és ütközése a második világháború egyre sötétülő idejében – és a nyilvánvalóan brechtizáló forma miatt. Az ősbemutató dicsősége 1986-ban a szolnoki színházé lett (Déry emlékezete szerint a „gunyoros szomorú-játékot” már korábban műsorra tűzték, de nem árulja el, hol és mikor). Erre a műre – bár csupán az *Örkény István* írta ‚Pisti a vérzivatarban’ strukturálisan rokon darabját tételezve benne – *Bécsy Tamás* ‚Kalandok a drámával’ (1996) című könyvének egyik fejezete is kitér. „Az ókortól kezdődően vannak drámák – fejt ki –, amelyeknek grammatikája [...] a beszédet a világ két nagy létszintje közötti viszonyok alapján szervezi meg. A világ egészében két létszintje eredetileg az isteni és az evilági, majd a mitológiai és az evilági; újabban például a tudattalan és a tudatos. A két világszint viszonya minden esetben az, hogy az isteni, a mitológiai, a tudattalan tartalmazza a fogalmak érvényes jelentését, illetőleg azokat a dinamizmusokat, parancsokat, amelyeket az evilágon, a mindennapokban élő embernek meg kell valósítania vagy le kell gyűrnie a jobb, hitelesebb, érvényesebb élethez. Örkény István Pistijének – miként például Déry Tibor ‚A tanúk’ című drámájának – második létszintje a történelem.”

A másfelé tartó nagyszabású elméletből az alá- s fölérendelt kétéosztatúság gondolatát mint Déry darabjaiban rendre érvényesülő (igaz, nem a fentiek értelmében teoretizált) gondolatot rögzíthetjük. ‚A tanúk’-ban – mely az elszenvedők és a „tanúk” drámája – Déry kettős osztatú díszletet intencionált. A bal oldali részben lakásbelsőt, a jobb díszletfélben egy bérház külsejét. A fogalmak (az erkölcsi fogalmak) „érvényes jelentését” egyik világ-fél sem tartalmazza. (A szolnoki előadás a „Szín kettéosztva” instrukcióját a horizontális tagolás helyett sokkal jelentéseesebb vertikális tagolásra cserélte. Egy Andrassy úti földalatti-megálló hiperrealista képére – mint pincére, színpadi és szimbolikus földalatra – egy ugyancsak vakolatpergésig hű bérpalota bejáratát emelte, a perspektivikusan kicsinyített távlatba pedig a milleniumi emlékmű hófehér, díszkilágított, embléma- vagy címerszerű makettjét. Bujkálni a föld alá kényszerít a háború, az üldözés; a mozgalom, az ellenállás; a szellemi és morális sötétség. Nem ér el idáig – ide le – az ezeréves Magyarország fénye.) A létmódok és a fogalmak kevertségének következtében a drámában nem áll fenn a bűnösök-áldozatok ellentétezés. A keresztény feleségével élő zsidó orvos, Kelemen doktor nem hajlandó a menekülés „erőszakát” alkalmazni az életét, életüket (gyermeké életét is) fenyegető erőszakkal szemben. A minőségek össze-csúsítása folytán a kifejtlet inkább lehet groteszk, mint tragikus. Doktor Kelemen elszenvedi, hogy életben maradjon.

A drámakomponálás kettősség-elve az 1945 utáni Déry-darabok majdnem mindegyikében érvényesül, és jól megfigyelhetően – mindig más variációban – ‚Az óriáscsecsemő’ kétéosztatúságától (vagy kétéosztatúságaitól) eredeztethető. Ez az össze-kapcsolódás megengedhetetlenné teszi, hogy a korai három és a későbbi hat színművet teljesen külön műcsoportként fogjuk fel, s akár az egyiket, akár a másikat a „rivális” ellenében játsszuk ki. Nem tartható az 1945 után jó két évtizedig elhúzódó állapot, amely – s benne maga az író is – elfeledte vagy negligálta az avantgárd periódust. De nem tartható az a mai álláspont sem, amely ‚Az óriáscsecsemő’-t az egész hazai avantgárd drámát maga köré szervező centrumnak értékelve ‚A tanúk’ és a ‚Bécs 1934’ közrefogta sort semmibe veszi. Kétségtelen, hogy a „fordított ‚Az ember tragédiája” – ahogy ‚Az óriáscsecsemőt” többen is neveztek – a saját közegében sokkal fontosabb szerepet játszik, mint a későbbi realista drámák a maguk drámatörténeti idejében, a jó(k) kontra rosszak képlet mégis torzító.

Egyébként a realista Déry-drámák realizmusa avantgárd tradíciókkal, színekkel gazdagított realizmus. A realista pályafordulat ténye nem ölte ki Déryből mindazt, amivel az 1910-es évektől nagyjából 1930-ig próbálkozott (elsősorban költőként és drámaköltő-

ként, de prózairóként is). Kései – ‚G. A. úr X-ben’ című regényétől számítható – pályaszakaszának szintetizáló jellegéhez nem újrakreálnia, hanem felélesztenie kellett avantgardizmusát. Déry kései, realizmusba kötött avantgárdja – vagy szuverén későavantgárdja – az 1930-ig kialakított korpusz lázadó-kísérletező formakultúráját feltöltötte az abszurd és a groteszk a század közepén egymásra rétegződő vívmányaival is. A ‚Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról’ című kisregény többféleképp is sajátos, szokatlan beszélgetési technikája – főként egyazon szereplő sorozatoló, ismétlően jelölt megszólaltatása – nem egyenes származéka némely 1920 körüli Déry-alkotások rokon fragmentumainak (a belső monológ, az énszembesülés ‚mondta József’ – ‚kérdezte József’ – ‚válaszolta József’ szériáira, a ‚mondta József’ – ‚mondta József’ – ‚mondta József’ halmozásokra utalhatunk például). Ehhez az alakításmóddhoz nyilván a modern filmművészet, az európai és az amerikai epika új tendenciái is hozzájárulhattak. (A ‚Képzelt riport...’ színpadi változatának elkészítésekor éppen ezt a – számos bíráló által ‚drámainak’, ‚színpadra kívánkozóknak’ tekintett – monológ- és dialógkép-zést kellett egészen más, mondhatni konzervatívabb irányba mozdítani.)

Bizonyos – szimultanista, vagy a cselekmény, a beszéd linearitását megtörő, az egész részekre tördelő – rokonulásokat nem nehéz észrevenni ‚Az óriáscsecsemő’ és ‚A tanúk’ között. Az utóbbinak a díszletleírása szerint a jobb oldalon látható bérház ‚ablakaiban férfiak, nők könyökölnek. Az 1. számúban a Kocsmáros és felesége, a 2. számúban Nő, fésűlködököpenyben, a 3. számúban a Pipázó Öregúr. A 4. számúban olykor megjelenik a Szobalány, kirázza a porrongyot, egy-két percig az ablakban marad. Az 5. és a 6. ablak egyelőre üres. Az ablakban könyökölő személyek nem egymáshoz intézik a szót, hanem maguk elé beszélnek”. A nagybetűs, általánosító-kiragadó elnevezés és a beszédforma ‚Az óriáscsecsemő’ 1-től 10-ig számozott Bábuját idézi, bár azok gyakrabban beszélnek „össze” – egy mondat szótagjait akár heten rakják sorba –, mint „szét”.

Ugyancsak ‚A tanúkban’ a Kórus alkalmazása egyszerre mondható a klasszikus avantgárd örökségének, illetve a brechti drámatípus integrálásából fakadt, összetettebb eszköznek. A Kórus felléptetésében következetlenség, járatlanság érződik. Déry megmaradt vagy újraképzett avantgárd fogásai nem egykönnyen szervesülnek a második drámakorszak alkotásaiba. A ‚Tükör’-ben a főszereplő értelmiségi család néhány sorsdöntő napját rádió-közvetítésként – tükrözve, elvileg szinkronban – hallgatja egy „ugyanolyan”, egy „tükör” család, így jutva az átélés elidegenített és a kommentálás ironikusan elemelt szituációjához. E „tükör”-keret a darab 1947-es bemutatójától kezdve a legtöbb ellenszegülést váltotta ki a kritikusoktól. Ez a megoldás volt az oka – munkásmozgalom-történeti szölamok és prekonceptiók mellett – annak, hogy Horváth Márton ezzel indította később is hivatkozási alapul szolgáló bírálatát: „A Tükör nagy dráma nagy hibákkal”. A helyenként megfontolásra érdemes írás a tükör-kérdésben sajnálatosan korlátolt bekezdése így hangzik: a darab „zavaró formai hi-

A realista Déry-drámák realizmusa avantgárd tradíciókkal, színekkel gazdagított realizmus.

A realista pályafordulat ténye nem ölte ki Déryből mindazt, amivel az 1910-es évektől nagyjából 1930-ig próbálkozott (elsősorban költőként és drámaköltőként, de prózairóként is). Kései – ‚G. A. úr X-ben’ című regényétől számítható – pályaszakaszának szintetizáló jellegéhez nem újrakreálnia, hanem felélesztenie kellett avantgardizmusát.

Déry kései, realizmusba kötött avantgárdja – vagy szuverén későavantgárdja – az 1930-ig kialakított korpusz lázadó-kísérletező formakultúráját feltöltötte az abszurd és a groteszk a század közepén egymásra rétegződő vívmányaival is.

bája az a teljesen értelmetlen keret, amibe a szerző állítja. A drámai fejlődést hideg zuhanyként akasztja meg időközönként a színpad egyik sarkában megjelenő »rádiócsalád«, mely a mese szerint rádión át figyeli a bíró házában történeteket, s az volna a hivatása, hogy aláhúzza, vagy inkább utánadörmögje üresen, laposan és lomposan a történeteket. Ez pirandellói technikázás, amely annak idején a kései polgári színművek dekadenciáját volt hivatva leplezni, amely nem a mondanivalóval, hanem a kerettel próbálta áttörni színház és közönség mágikus válaszfalát. Déry nyugodtan rábízhatná az áttörést a dráma ősi és egyszerű eszközeire, mondanivalójának igazságára és mélységére.” *Pirandello* nevének lejárato említéséhez képest visszalépés, hogy *Hermann István* húsz évvel később *John Boynton Priestley* polgári dramaturgiájának és technikai üzelmeinek átvételét sugalmazza. A tükör-játék eltagadhatatlan gondjait, diszharmoniait *Kapás Dezső* 1969-es rendezése nagyban orvosolta azzal, hogy a keret- (betét-) színmű rádióhallgató családját és a drámai főcselekmény családját ugyanazokkal a színészekkel játszatta, ám még így sem tudhatta huzamosan fenntartani a két közösség egy voltának (az „ön-hallgatásnak” vagy identitás-válságnak) a képzetét, mert ez nincs következetesen belekódolva a darabba: a formai ötlet a maga külön, szökevény útjait járja. Ennek ellenére a tükrösség elvei és kivitelezései feltűnedeznek a „Mit eszik reggelire?” textusában is, és tipikus, erős jelentésű tükör-tény, hogy „Az óriáscsecsemő” az 1. Újszülött világrajöttével kezdődik, és a 2. Újszülöttnek a „behelyettesítő” világrajöttével végződik. A kabarétréfaként ható „Vendéglátás” – mely az 1952-es játékközeg toladó kellék- és szótárától függetlenül mint szatirikus óramű ma is pontosan jelez – egészében tükrös konstrukciója. A tükrösség egyik Déry-darabban sem a hasonmás, hanem mindig a valamiképp torz hasonmás megjelenését szolgálja.

Az avantgárd drámák és a legtöbb későbbi drámaszöveg tartalmi-formai összejátásai a nyomszerű erősebbek, a lényegszerű kapcsolódásnál gyengébbek. Óvakodnunk kell a túlinterepretálástól, az erőszakolt párhuzamkereséstől is. A lehetséges kérdések egyikét érintve nem könnyű eldönteni: a farce mennyiben előképe az avantgárd Déry-darabok egyes részeinek (általában is előzménye-e az abszurd dráma előtti avantgárd drámatextusoknak), s ha része, akkor „A talpsimogató” „rácsomózható”-e erre a fonálra? Ennek a terjedelmes egyfelvonásosnak – műfajmegnevezését citálva: diáksínynek – inkább az az érdeme, hogy 1954-ben volt bátorsága *József Attila* védelmére kelni. A talpnyaló-törtető ifjú karrierista leleplezésénél ugyanis fontosabb, hogy nem a korszellem kínálta *Petőfi*-, hanem a József Attila-sors és -életmű „tananyag”-bázisán építik ki egy amorális járványt terjesztő magatartás, egy sunyi és nevétséges – „udvari” – retorika kritikáját.

Teljes biztonsággal sohasem jelenthető ki, hogy valamely drámai szöveg milyen becsület bír a színházi megjelenítés számára, hogy „mi hozható ki belőle”. Hatalmas írott drámák alhatnak kötetekbe zárva, esetleg épp azért, mert – terjedelmre is – hatalmasak. Ám teljes feledésre ítélt, tartalmilag retrográd drámaszövegekből is válhat színházi remekmű – ahogyan például *Jeles András* „Drámai események” című, 1985-ös rendezése interpretálta *Dobozy Imrének* a legutolsó Déry-színművel majdnem egyidőben írott „Szelelvihar”-ját. Ilyen közelítésben tehát egyetlen Déry-dráma sem rossz. Visszahúzódva a (dráma)irodalom terepére, „Színház” című kötete összeállításakor az író bizonyára a termés egészének kendőzetlen megörökítésére irányuló szándék vezette. Az általa is legjobb műként megjelölt „Az óriáscsecsemő” – a „Mit eszik reggelire?” és „A kék kerékpáros” című famulus-szövegekkel –, valamint „A tanúk” mindenképp rászolgál arra, hogy Déry Tibor neve ne hiányozzék a magyar drámatörténet lapjairól, még akkor sem, ha az „Itthon” mélypontja és a „Tükör” relatív magaspontja között a többi mű nem kéredzkedhet a maradandóságba.

Női sorsok az irodalomban

Ha végiggondoljuk az európai irodalom olyan emblemikus alkotásait, amelyekben központi szerepet játszik valamely nőalak, hamar arra a megállapításra juthatunk, hogy a nő szerepének megítélése a kezdetektől fogva kétarcú.

Az asszony már a bibliai történetekben is a férfínál értéktelenebb, a rációnak, az észszerűségnek ellenszegülő lényként jelenik meg. Ingatagság, gyöngeség, bűn kapcsolódik az asszonyi léthez, akinek a legfőbb erénye az engedelmesség: „Az asszony csendességben tanuljon teljes engedelmességgel. A tanítást pedig nem engedem meg az asszonnak, sem hogy a férfin uralkodjék, hanem legyen csendességben. Mert Ádám teremtettet elsőként, azután Éva.” (1) Másfelől a Bibliában ott vannak a Mária-kultusz alapjául szolgáló nőtisztelet első nyomai is, amely kultuszt a középkor Mária-himnuszai éltetik tovább. A kettő között a nőiség felmagasztalásának olyan példáit találjuk, mint Antigoné, a Vergilius által megénekelte Didó alakja, és olyanok követik, mint Dante Beatricéje vagy Petrarca Laurája.

Nő és férfi viszonyának ábrázolása mindvégig meghatározó eleme az európai irodalomtörténetnek, bármely műfaj területéről könnyű példákat sorolni. A női lét szűkösségének, a házasság utáni női szerepnek a bemutatására azonban csak a 19. század irodalma tesz kísérletet. A korábbi történetek leginkább a vágyott szerelem elérhetetlenségéről vagy a beteljesülést megelőző szenvedésekről, küzdelmekről szólnak, de nem tudósítanak bennünket arról, milyen problémákkal, kihívásokkal szembesülnek a női hősök a beteljesülés és ennek társadalmilag elfogadott szentesítése, a házasság után.

A ‚Bovaryné‘, az ‚Anna Karenina‘, az ‚Iszony‘ és a ‚Jadviga párnája‘ című regények közös pontja, hogy női főhőseik kísérletet tesznek arra, hogy az általuk valamilyen szempontból szűkössnek ítélt életkeretek közül kilépjenek. Mind a négy regény arra keresi a választ, vajon miért nem érik be a hősnők saját létükkel, és olyan magatartásformákat mutatnak be, amelyek legfontosabb eleme, hogy hőseik emberként többek akarnak lenni önmaguknál. Emma, Anna, Nelli és Jadviga egyaránt valamilyen tabuval szegülnek szembe, majd valamiféle igazságszolgáltatásként el kell viselniük a tabu megtörésének következményeit. Ugyanakkor ezek a regények az adott társadalmak legkisebb egységén keresztül társadalmi problémák szélesebb ívű bemutatására is felhasználják a férfi és a nő – közösség által szentesített – viszonyának, a házasságnak az ellentmondásait. A fenti alkotásokban egyszerre van jelen az egyéni lét és az emberi kapcsolatok mélységeit feltáró pszichológiai és az adott társadalom konfliktusait elemző szociológiai szemlélet. A család válságának, a házasságtörés motívumának egyszerre vannak az egyén számára meghatározó ontológiai vonatkozásai, amelyek a bűn és bűnhődés kérdéskörébe ágyazódnak, másfelől a nők helyzetének kritikai szemléletű vizsgálata lehetőséget teremt a fennálló társadalmi rend kritikájára.

Lényeges párhuzam a fenti regények között az is, hogy szerzőjük minden esetben férfi. *Carl Gustav Jung* szerint a férfinak is van egy női lélekresze, az anima, amelyet megkülönböztet a valóságos nőtől. (2) A regények értelmezésének egyik kulcskérdése lehet az is, hogy mennyiben látjuk viszont a férfi szerző által megkonstruált és a legtöbb esetben férfi elbeszélő által elbeszélte animát, és mennyiben alkothatunk a fenti nőalakokról szóló regények elemzésével a valódi női problémákról képet. Emma, Anna, Nelli és Jad-

viga inkább archetipikus, szimbolikus alakok, akiknek lényét, cselekvésük értelmét kell feltárnunk az itt következőkben.

Természetesen eltérő nemzeti hagyományok keretein belül, más-más korszakokban létrejött művekről van szó, ami lehetőséget teremt a művek, nőalakok összehasonlító értelmezésére és egyúttal nagyon különböző regényformákban való elmélyülésre.

Flaubert, Tolsztoj és Németh László regényei egyértelműen a realista hagyományokhoz kötődnek. Mindhárom regény cselekménye időben és térben pontosan elhelyezhető. Az elbeszélésmód fontos eleme a valóságosságra törekvés, amelyet – különösen Flaubert-nél – aprólékos leírások mélyítenek el. Mindhárom regénynek van egy összefoglalható fabulája, amelynek vezérfonala egy vagy több életrajz, biográfia illetve annak részletei. A művek mindegyike viszonylag pontos társadalomképet fest. *Závada Pál* regényének a klasszikus hagyományhoz való kötődésére majd a részletes elemzésénél térünk ki.

*

Az egyén és társadalom, szabadság és konvenciók fentebb vázolt problémája az irodalom mellett markánsan megjelenik a filozófiában is. Különösen egybecseng a regények problematikája *Soren Kierkegaard* 1843-ban megjelentett *‘Vagy-vagy’* című, korszakalkotó művével. A *Victor Eremita* (a latin kifejezés magyarul annyit tesz: Aki Magányában Győzedelmes) álnéven kiadott műve több szálon kapcsolódik a házasság és a házasságtörés kérdésköréhez. A filozofikus, esszéisztikus napló-, levél- és elbeszélésbetétekkel dúsított műben Kierkegaard megvizsgálja az általános polgári erkölcs és az ennek keretét adó házasság etikai lehetőségeit és lehetetlenségeit. Kierkegaard filozófiájának központi kérdése a személyes sors és szabadság lehetősége. Meghatározó élménye az otthontalanság és az a heroikus gesztus, amellyel szakít a polgári élet által felkínált kényelemmel. Kierkegaard saját életének eseményeiből merít: szeretteinek tragikus halála után, a bohém életvezetésből tanulmányaihoz visszatérve eljegyzi Regina Olsent, egy államtanácsos lányát, hogy magával a házassággal is visszatérjen a tisztességes polgári létbe. Egy év múlva eljegyzését felbontja, mert alkalmatlannak tartja magát a házasságra. Ez az élmény Kierkegaard művében életfilozófiai szintre emelkedik, legszemélyesebb konfliktusát ezzel világnézeti konfliktussá emeli. Újra és újra interpretálja a tettét, maga a jegyesség teoretikus problémává válik, és ezzel Kierkegaard egy szerelem-mítoszt teremt. A *‘Vagy-vagy’* számos olyan motívumot felvonultat, amely visszaköszön az itt elemzendő művekben: az unalom mint alapvető életélmény; a szenvedélyek nélküli lét nyomorúsága; az életutak közötti választás nehézsége és szükségessége, vagyis hogy az igazi örökkévalóság a vagy-vagy előtti pillanatban van; az érzékiség ereje és hatalma; a belső emberi történet egyszerűsége. A könyv első írásában *Diapszalmata*, a szerző egy kor és egy ember típus portréját adja. Ennek az embertípusnak az egyik sajátossága, hogy képtelen a boldogságra: „Van bátorságom kételkedni, mindenben hiszek; van bátorságom küzdeni, hiszek mindenek ellenére; ám nincs bátorságom ahhoz, hogy valamit felismerjek; nincs bátorságom ahhoz, hogy valamit bitoroljak, hogy valami a sajátom legyen.” (3) Talán nem nehéz felismerni a rokonságot ezen beismerés és a továbbiakban bemutatandó nőalakok életproblémái között.

Gustave Flaubert: *‘Bovaryné’* (1857, fordította: Gyergyai Albert)

Bovarynéből mindjárt három is van Flaubert regényében: Charles Bovary anyja, első felesége és Emma. Mondhatjuk tehát, hogy háromféle nőalak regénye ez, annak ellenére, hogy a történet központi figurája Emma. Charles Bovary a regény nyitójelenetében hűszor lemasolja: „*ridiculus sum*”, azaz nevetséges vagyok. A nevetségesség Charles legfontosabb attribútuma: bárgyú alak, nehézfejű, de szorgalmas, anyja parancsára a homony reményében feleségül veszi a nála 20 évvel idősebb rút özvegyet, Héloise-t, aki-

nek neve paradisztikus módon egy fiatal és szenvedélyes szerelmezt idéz. Amikor másodsorra is megházasodik, a felszarvazott férj archetípusa válik belőle, aki imádja és csodálja feleségét, és utolsóként értesül arról, hogy rútul megcsúfolták férfiúi becsületét.

A kettős biográfia másik szereplője Emma, aki „próbált rájönni arra, mit értenek az életben az oly szavakon, mint boldogság, mint szenvedély, mint üdv és mámor – amelyek oly szépen hangzanak, legalábbis a regényekben.” (4) Ez utóbbiakat pedig falja ez a „szoknyás Don Quijote”, és olvasmányai nem is hagyják érintetlenül a személyiségét. Olyan vágyakat ébresztenek fel benne, amelyeket közvetlen környezetében lehetetlen kiélegetnie. Emma minden életszakaszában megpróbál kiemelkedni a környezetéből: férjhez megy, hogy maga mögött hagyja unalmas otthonát; sikerül rábeszélje Charles-t arra, hogy Tostes-ből Yonville-be költözzenek; Yonville unalmas világából először Rodolphe, majd Léon szerelméhez próbál menekülni. (5) Az újabb és újabb élethelyzetek azonban éppen a fordított hatást érik el: Emma egyre mélyebbre süllyed az unalomba, a semmibe, ami körülveszi. Állandóan ismétlődő élethelyzetek rabja lesz, semelyik cselekedete nem képes kivetni abból a szűk térből, ahol élni kénytelen.

Emma Bovary megítélése éppen annyira kétarcú, mint amennyire kétarcú a női szerepek megítélése, ahogy erre már korábban utaltunk. Emmában sokan az erkölcstelen, házasságtörő nőt látják, aki száználmasan nevenséges módon próbál megfelelni a regényhősöktől ellopott romantikus ideáljainak. Mindeközben rútul kijátssza hűséges férjét, gyermeke nevelését elhanyagolja, nárcisztikusan csak önmagát szereti, képtelen a valódi szeretetre. Másfelől több értelmezésben Emma tragikus lényként jelenik meg, akit a legnemesebb emberi szenvedélyek hajtanak a szerelem, a boldogság útvesztőibe. Eszerint a felfogás szerint Emma nem bűnös, hanem ostoba környezetének áldozata.

Emma Bovary sorsa különböző kapcsolatainak tükrében bontakozik ki előttünk, amelyek mindegyikében, eltérő okok miatt, ellehetetlenül a szerelem. Minden kapcsolatában

törekszik a szabadulásra egy előzőleg elviselhetetlennek mutatózó élethelyzetből. Emma házassága szükségképpen félresikerül, hiszen leginkább apja döntése nyomán, illetve az apjától való szabadulás reményében vállalkozik a frigyre. Hamar megmutatkozik a kapcsolat aránytalansága: ahogy egyre nyilvánvalóbbá válik Emma csalódottsága, úgy próbálja meg Charles – mintegy ellentétes mozgással – mindenféle jóval elhalmozni feleségét. „De akár az a szorongás, amellyel az új életet várta, akár az az izgalom, amelyet ennek a férfinak a jelenléte hozott magával, elég volt, hogy elhitesse vele: ő is birtokában van annak a csodálatos szenvedélynek, amely addig csak fenn libegett, mint egy nagy rózsaszín tollú madár, a költészet égének fényében – most viszont el sem képzelhette, hogy ez a nyugalom, amelyben él, azonos a megálmodott boldogsággal.” (6)

Ebből a csalódottságból először a márkiéknál tett látogatás mozdítja ki, ahol felmerül Emmában az a gondolat, hogy egy másik férj mellett másfajta élet várható volna rá. Itt áll először Emma úgy előttünk, mint a saját sorsát elfogadni képtelen nő, mint a modern ember szimbolikus alakmása, mint aki képtelen beletörődni a választásaiba, a sorsába, és mindig a végig nem élhető életút lehetőségeit, titkait kutatja.

Bovaryné sorsának tragikuma abban rejlik, hogy nem létezik számára olyan forgatókönyv, amelyben egyszerre van jelen az etikai és az esztétikai minőség. Más szóval: nem választhat olyan életet, amely egyszerre elégetné ki érzéki vágyait, de amely nem ütközik a vallás vagy az erkölcs törvényeibe. Az egyházfi még a pár után kiált, és olyan bibliai jeleneteket idéz, amelyek szintén a menny és a pokol közti választást szimbolizálják. A fiáker, akár egy profán Illés szekere, nem a mennybe, hanem a pokolra juttatja Emmát.

Az emlékezés élteti tovább Emmában a márkiéknál tett látogatás élményét, és ezzel egyúttal megint a fikció, a költészet birodalmába kerül a szerelem és a boldogság. Innen a Léonnal való első, még plátói, majd a második, a Rodolphe-fal való beteljesült szerelemhez vezet az út. Léonnal való szerelme erkölcsi dimenzióban marad, míg Rodolphe számára ez a szerelem a csábítás gyönyöreit hozza. Rodolphe Don Juanként kidolgozza, megkonstruálja a hódítást, majd a házasság-szerű beteljesedés pontján kilép belőle. Rodolphe-hoz fűződő viszonyában Emma egyszerre éli meg a szerelem eszményi, idealisztikusan lélekemelő és érzéki dimenzióit.

Léonnal való második kapcsolatának kulcsfontosságú jelenete Emma és León első ölelézése a fiákerben, amely tébolyultan kering Rouen utcáin. Érdemes ezt a jelenetet részletesen is szemügyre venni, hiszen nemcsak Emma kapcsolatrendszerének fontos állomása ez, hanem Flaubert távolságtartó, ironikus elbeszélőtechnikájának egy briliáns példája is. (7) *Jean-Paul Sartre* (8) megállapítása szerint ebben a jelenetben Emma és León „azon fáradoznak, hogy olcsó kis szavaikkal, közhelyekben megfeneklő kitarukozásaikkal, szárnyát bontogató, de minduntalan a nyelv falának ütköző képzeletükkel, együgyű anyagi ártatlanságukkal fölébe kerekedjenek a testi vágy és az elkerülhetetlen párosodás anyagiságának, ... hogy eljussanak a szépség és a tisztaság érzékfeletti birodalmába.” (9)

Ebben a jelenetben Emma döntő érve arra, hogy beszálljon a segédjegyzővel a fiákerbe, vagyis átadja magát Léonnak, nem más, mint Léonnak az a megjegyzése: „Párizsban is így szokás!” Emma választása: visszatérni a templomba vagy felszállni Léonnal a kocsiába, nyilvánvalóan szimbolikus: választás a tisztán morális és vallási, valamint a tisztán érzéki között. Bovaryné sorsának tragikuma abban rejlik, hogy nem létezik számára olyan forogatókönyv, amelyben egyszerre van jelen az etikai és az esztétikai minőség. Más szóval: nem választhat olyan életet, amely egyszerre elégítené ki érzéki vágyait, de amely nem ütközik a vallás vagy az erkölcs törvényeibe. Az egyházi még a pár után kiált, és olyan bibliai jeleneteket idéz, amelyek szintén a menny és a pokol közti választást szimbolizálják. A fiáker, akár egy profán Illés szekere, nem a mennybe, hanem a pokolra juttatja Emmát. Flaubert elbeszélője mindvégig madártávlatból, kívülről láttatja a jelenetet. Hat órán keresztül pontos közvetítést ad, amely tudósításnak eredményeként a fiákerben utazó pár egyre groteszkebbnek és közönségesebbnek látszik. A szereplők helyett fokozatosan maga a bérkocsi válik a tudósítás alanyává, egyre több olyan mondatot találunk a szövegben, amelynek cselekvője a bérkocsi. Mindeközben a szeretkező Emma és León pusztán tárgyként mutatkoznak meg előttünk, hiszen az elbeszélő csak azt a fekete dobozt láttatja velünk, amelyen kitört a mozgás örülete. Ennek a doboznak nemcsak látványa, de hangja is van, ritmikusan ismétlődve kényszeríti a kocsist a továbbhaladásra. A fiákernek a látványa és a hang ismétlődései is gépiesen mozgó robotként láttatják az ölelkező párt. Így kívülről nézve a szerelmi aktus nem más, mint a mozgásnak a tehetetlen tárgyon kitörő örülete. A kocsi bemutatásával egy időben valóságos emberként csak a kocsist láttatja az elbeszélő, aki szürke, névtelen, de emberi vágyakkal felruházott lény, aki éhesen, fáradtan, már-már transzcendentális magasságokba emelkedve tűri a megpróbáltatásokat. Azzal, hogy Flaubert ennyire kívülről, ennyire tárgyiasítva láttatja a szeretkezést, bennünk olvasókban végleg elvágja a szereplőkhöz fűződő szálakat. Innentől kezdve nem vállalhatunk közösséget Emma Bovary sorsával, csak nézhetjük őt és a hozzá valamilyen módon kapcsolódó személyeket. A bérkocsi teljesen céltalan, sehova sem akar megérkezni, csak önmaga megsemmisítése felé halad.

A fentiekben részletesen bemutatott távolságtartó, ironikus ábrázolásmód jellemzi Bovaryné öngyilkosságának, haldoklásának és temetésének leírását. Emma Bovary nem válik tragikus nőalakká, a romantikus nagyság víziója talán itt szembesül legnyilvánvalóbban a jelentéktelen hétköznapiasággal. Emma Bovary létének kérdései, amelyek őt magát egyre fokozódó ideggyengeségbe sodorják, nem elválaszthatóak az őt körülvevő szereplőktől, akikben Flaubert az átalakulóban lévő polgárság egy-egy típusát rajzolja meg.

Bovary képviseli a középszerűséget, a megalkuvást, egy olyan életet, amelynek legfőbb célja a kicsinyes jólét megteremtése, a szükséges pénz összekaparása. Őt ellenpontozza Homais, a patikus, aki az új polgár típusának megtestesítője. Míg a regény Charles Bovary nevetséges figurájának bemutatásával indul, addig Homais diadalmenetével zárul. Homais sikerének egyik titka, hogy nyoma sincs benne a bovaryzmusnak (10), nem képzelet magát másnak, mint ami vagy ami lehet a jövőben. Vágyai és lehetőségei összhangban vannak, racionalista, a vallást elutasítja, az értelem és a tudomány emberének vallja magát.

Lev Tolsztoj: *Anna Karenina* (1877, fordította: Németh László)

Lev Nyikolajevics Tolsztoj regényének keletkezéstörténetét vizsgálva sok olyan érdekes adalékra lelhetünk, amely tovább árnyalja a női egyenjogúság, házasság és válás problémájáról eddig alkotott képünket. Ez a problémakör nemcsak Oroszországot, hanem egész Európát foglalkoztatta ebben az időszakban. Számos könyv jelenik meg az 1850-es évektől kezdődően, amely a nők egyenjogúságával, nő és férfi viszonyával, a családok helyzetével foglalkozik, közülük közül többet maga Tolsztoj is olvasott. Ilyen volt például *John Stuart Mill* „A nők függőségi helyzetéről” című könyve, amelyet 1869-ben oroszra is lefordítottak (11), *Jules Michelet*, (12) francia történétíró „A nő, a család” című könyve és *Alexandre Dumas* (13) „Férfi-nő” című regénye. Ebben egy olyan asszony történetét ismerhette meg Tolsztoj, aki szerelme kedvéért elhagyja férjét és gyermekeit. (14) Dumas itt azt a nézetet fogalmazza meg, hogy a házasság egy olyan háromszög, amely férfiből, nőből és Istentől áll. A nő itt olyan alacsonyabbrendű teremtményként jelenik meg, aki állandóan kész a csalásra, és egyetlen menekvése a család. A nő sorsáért Dumas értelmezésében így a férfinak kell felelősséget vállalnia, akinek kötelessége erkölcsileg nevelni a nőt, ha a nő mégis elbukna, akkor a férfi lehetőség szerint bocsásson meg neki és térítse vissza a helyes útra. (15) Ebben a magatartásban nem nehéz ráismernünk Anna Karenina férjének, Alekszej Alekszandrovics Kareninnak a hozzáállására.

A regényt Tolsztoj többször is átdolgozta, mire az elnyerte végső formáját. Az első változat még közelebb állt Dumas felfogásához: ebben a koncepcióban Anna elődje szexuálisan túlfűtött asszony, aki csak saját élvezeteit kereste, miközben két férfinak az életét is tönkretette. Tolsztoj még a vonzó külsőt is megtagadta hölgnőjétől. Ennek a korábbi változatnak mintegy emlékeként Vronszkij anyja a fentiekhez nagyon hasonlóan értelmezi Anna élettörténetét: „Nem, akármit mond, rossz nő. Miféle kétségbeesett szenvedélyek! És mindez azért, hogy bebizonyítsa, milyen rendkívüli nő. Hát ezt aztán bebizonyította. Elpusztította magát s két nagyszerű embert: az urát és az én szerencsétlen fiamat.” (16)

Anna figurája és a házasságtörő asszony öngyilkosságának gondolata konkrét eseményre vezethető vissza. A történetet Tolsztoj feleségének emlékirataiból ismerhetjük meg. „Lev Nyikolajevics maga is szemtanúja volt, amikor 1872-ben Anna Sztjepanova Zikova, egy ezredes leánya féltékenységi rohamában a vonat elé vetette magát, mert szeretője, A. N. Bibikov megkérte a fiához hozatott nevelőnő kezét. Anna Sztjepanovna összecsomagolt egy kis batyut, benne egy váltás fehérnemű és ruha, elutazott először Tulába, aztán visszatért Jaszenkibe. Ez az állomás öt versztányira van Jasznya Poljanától. Anna itt egy tehervonat elé vetette magát. Holttestét felboncolták. Lev Nyikolajevics látta feltárt koponyáját, felnyitott meztelen testét a jeszenci kaszárnijában.” (17)

De miben is áll Anna rendkívülisége, és mire jut Tolsztoj, amikor regénye megírásakor egy bukott asszony társadalmi helyzetét gondolja végig? Mi bontakozik ki az eredetileg a szerző által „Két pár” majd „Két házasság” címekkel ellátott regényből? Hogyan függ össze Levin élettörténete Annáéval? A regény elemzése során ezekre a kérdésekre keressük a választ.

Dosztojevszkij „A kamasz” című regénye végére írt rezümészzerű levelében „véletlen család”-nak nevezi az olyan családokat, amelyeket nem a szeretet, csak a vallás és a törvény tart össze. Az „Anna Karenina” első mondata szerint „A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.” (18) A boldogtalan családok bemutatását az Oblonszkij család átlagosnak mondható története indítja, amelyben a konfliktus forrása a férj félrelépése. Sztepan Arkagyics Oblonszkij herceg és Dolly majdnem szakításhoz vezető összetűzésének megoldásában éppen Anna vállalja magára a békítő szerepét és ennek a konfliktusnak a fénye világít rá a kettős erkölcsre, amely megpecsételi Anna sorsát, tudniillik arra, hogy a kor felfogása szerint egy házásban más-más morális kötelessége vannak a nőnek és a férfinak.

Oblonszkijék családtörténetét két rendhagyó családtörténet követi, amelynek a szálai több szempontból ellentétes irányba haladnak, bonyolult kapcsolódási pontokat hozva létre a négy szereplő, Anna, Vronszkij, Kitty és Levin között. Mind a négy szereplő élete a lét problematikusságára adott válaszként, magatartásmintaként értelmezhető. Ezeket a magatartásmintákat Tolsztoj a „Gyónás”-ban veszi górcső alá. Elképzelése szerint egyfajta magatartás a tudatlanság: az ember nem szembesül az élet értelmetlenségével és a rosszal. Ez a tudatlanság jellemzi Kittyt, részben Vronszkijt és Karenint. A második válasz az epikureizmus, amely azt tanítja, hogy az élet reménytelenségének felismerése után az ember egyetlen lehetősége, hogy a meglévő javakat próbálja élvezni. Ezen felfogás leginkább a társasági hölgyekre jellemző, a katonatisztekre, Oblonszkij hercegre és Vronszkijra. A harmadik megoldási mód az erő és energia, amely az élet megsemmisítésére tör azután, hogy felismeri annak rosszságát és elviselhetetlenségét. Ezt az irányt Anna képviseli és részben Levin. A gyengeség a negyedik út, átlátni az értelmetlenséget, mégis tovább elszenvedni az életet. Ide sorolhatjuk Dollyt, és részben Levint. Természetesen egyik figura sem egyszerűen ezen kategóriák emberiesített változata. Levin alakja egyesíti a különböző kategóriák pozitív vonásait, önmarcangoló kiütkeresése sokkal inkább erejét, semmint gyengeségét bizonyítja.

A fenti elgondolás tükrében azt mondhatjuk, hogy a szerző ezeket a különböző életformákat játszátja végig a szereplőivel, és a szereplők között szövevényes kapcsolatrendszer jön létre, miközben ezen életformák kapcsolatba kerülnek vagy ütköznek egymással.

Annát már első megjelenésekor gyönyörű nőnek látjuk, és megdöbbentő szépsége a regény végéig nem változik, csak gazdagodik, elmélyül. Nemcsak szépség, de belső harmónia és teljesség is sugárzik belőle, és környezetében mindenkit elbűvöl: Vronszkij anyját, Dolly gyerekeit, Kittyt és persze Vronszkijt. Anna útja a tudatlanságtól az élet élvezetét jelentő flörttel beteljesedő epikureizmuson és az élet elviselhetetlenségét felismerő gyengeségen át a halál vállalásához vezet. Ez az öngyilkosság azonban gyökeresen eltér Bovaryné öngyilkosságától.

Bovaryné társadalmilag szeretne felemelkedni, majd amikor ez végleg ellehetetlenül, akkor végez magával. Anna számára a társadalmi kiemelkedés nem szempont, ő eleve a társadalmi hierarchia csúcán áll, s inkább kifelé halad ebből a hierarchiából, társadalmon kívülivé válik: úgy akar kilépni az őt körülvevő hazug erkölcsiségből, mint Levin a nemesi korlátozottságból. Öngyilkossága is a magány legvégső pontján meghozott döntés, ennek az egyedüllétnek a kifejezési formája. (19)

„Az „Anna Karenina”-ban a találkozások jobbra a találkozások látszatát és e látszatban a találkozások tragikumát hordják. Mégis, a konvergencia abban van, hogy Anna is, Levin is a saját emberi fokozata szerint eljut oda, ahol már nincs más hátra, csak az öngyilkosság, vagy a kegyelem. Annát elutasítják, Levin viszont megkapja a kegyelmet” (20) *Török Endre*, irodalomtörténész az „Anna Karenina”-t az ártatlanság elvesztése regényének nevezi. Anna a személyes, Levin a társadalmi ártatlanságát veszíti el. Anna elutasítja a társadalomban fellelhető erkölcsi képmutatást, elég bátor ahhoz, hogy szembeszálljon a társadalmi normákkal. Benne nem csupán a vágy él az elérhetetlen boldogság

után, mint Bovarynéban. Ő kész mindent valóban feláldozni a boldogságáért a saját törvényei szerinti teljesség nevében. De mindvégig tudatában van bűnösségének, létezik számára egy olyan erkölcsi középpont, amely felől nézve tette bűn, amiért büntetés jár. Anna érzi, hogy el fogja őt érni a büntetés, és nem próbál meg kitérni a sorsa elől. Levin is büntudattal él, mégpedig a társadalmi bűnösség tudatával. Anna bűnhődik, Levin kiemenekül az elveszettségéből. A regény végére azonban nem áll helyre semmilyen egyensúly, nincs jóvátétel, csak bűnhődés vagy kimentés.

Mit jelent tehát az 'Anna Karenina' mottója: „Enyém a bosszúállás és én megfizetek.”? A Pál apostol Rómabeliekhez írott leveléből (12,19) kiragadott mottó pontosan így szól: „Magatokért bosszút ne álljatok szerelmeseim, hanem adjatok helyet ama haragnak; mert meg van írva: Enyém a bosszúállás, én megfizetek, ezt mondja az Úr.”

Tolsztoj világában az emberi tettek beépülnek az isteni rendbe, az emberi szándékok és cselekedetek megmérettetnek, és a büntetés nem könnyen kiszámítható. Anna több szinten is bűnhődik. Bukása, szerelmének beteljesülése szégyenérzettel tölti el, Vronszkijt büntársnak, gyilkosnak érzi. Az ő szerelme nem a testi élvezetek beteljesítésére, hanem a házasság hazugságainak széttörésére irányul. A szerelem beteljesülése Anna esetében a pusztulás kezdetét jelenti, elmúlik vele szerelmük poétikus, mámoros, emelkedett korszaka. A hangsúly mindvégig a szereteten van.

Anna képes a saját törvényei szerint élni, lehetséges a szerelem átélése az életében, de nem lehetséges a szabadság, mert az egyéni érdeket mindenképp fölé helyező szerelem sokkal bonyolultabb függőségi viszonyba hajszolja, mint amilyen házassága volt. Anna tragikus hősnőként elpusztul, az ő bukását ellenpontozná Levin ideálisnak induló házassága. De Kitty és Levin kapcsolata messze nem tökéletes, ezt a kapcsolatot is megnehezíti a féltékenykedés, veszekedés, egymás meg nem értése.

Igy válik Tolsztoj regényében központi problémává az ember és ember közötti párbeszéd ellehetetlenülése, a dialógus hiánya.

Ez a problémakör azonban a többszólamú (polifón) realista regény struktúráját még nem feszíti szét, jól megkomponált architektúrája van a szövegnek, amelyben a szereplők személyiségének, élethelyzetének és magatartásformáinak hasonlóságai bonyolult mintázatot alkotnak.

Németh László: 'Iszony' (1947)

Németh László 1942-ben kezdte írni az 'Iszony'-t, első harmada még ebben az évben meg is jelent, további részei szakaszosan a Válaszban voltak olvashatóak. A teljes szöveg először 1947-ben jelent meg. A szerző 'Regényírás közben' (21) című tanulmányában leírja, hogy az alkotó folyamat kezdetén szereplőinek társadalmi alapkoordinátái voltak adottak. Kárász Nelli modellje egy valóságos lány volt, aki elszegényedve élt a pusztán és egy tanult parasztszárjához ment férjhez. „Egy mozdulatból bomlott ki az egész – írja Németh László. – Két házastárs ült egymás mellett (nem a modelljeim), s az egyik kényelmesen, elégedetten, szinte ejtőzve babrált a másikon, a nemesebbiken. Ebből a pillanati iszonyból, az elképzeléséből nőtt ki az 'Iszony'. Az, hogy hősnőm körül az egész

Bovaryné társadalmilag szeretne felemelkedni, majd amikor ez végleg ellehetetlenül, akkor végez magával. Anna számára a társadalmi kiemelkedés nem szempont, ő eleve a társadalmi hierarchia csúcsán áll, s inkább kifelé halad ebből a hierarchiából, társadalmon kívülivé válik: úgy akar kilépni az őt körülvevő hazug erkölcsiségből, mint Levin a nemesi korlátozottságból. Öngyilkossága is a magány legvégző pontján meghozott döntés, ennek az egyedüllétnek a kifejezési formája.

világ egy hangulatát idézzem föl, ahogy a görögség Artemisz (22) körül, már csak írás közben jutott nem az eszembe, az érzékeimbe. Hogy Artemisz szét is tépett valakit, akkor rémlett föl, amikor a magam Akteonját már széttéptem. ... S még így is azt érzem, hogy kicsit több dereng át a görög meséből, mint ami kellene. Az ember regénye meséjét nagyjából tudja, de a mítoszt írás közben kell kapnia – tudomást azonban még akkor sem szabad vennie róla.” (23)

Németh László szavai rejtetten arra utalnak, hogy hősnőjét tartja „a nemesebbik”-nek, és a mellé rendelt, önelégült figurából hiányzik a Minőség. Németh László életművében különösen fontos ez a fogalom, ahogy maga Németh fogalmaz egy levélben: „A Minőség nemcsak eszme, utópia: antropológikum”. (24) Az „Iszony” kritikusaiknak, elemzőinek többsége nem szakad el ettől a szerző által sugallt képtől, még akkor sem, ha maga a szöveg több helyen ellenszegül ennek az értelmezésnek. Az itt következőkben az előző regényekhez képest előremutató poétikai újítások mellett felvázoljuk a két, egymásnak több ponton ellentmondó elemzési lehetőséget.

Tudatregény, lélekmonográfia, regénymonódia, katasztrófaregény, krízistörténet, én-regény, emlékirat: ezek a műfajmegjelölések mind megtalálhatóak az „Iszony” befogadástörténetében. Ha nem is mindig teljesen egyértelmű ezeknek a címkéknek a tartalma, pontosan jelzik az „Iszony” poétikai különbözőségét Flaubert és Tolsztoj regényeitől. Németh László 1930 és 1960 között írt regényein („Gyász”, 1935; „Bűn”, 1937; „Iszony”, 1947; „Égető Eszter”, 1956) látszik, hogy a szerző pontosan regisztrálta a 20. századi regény poétikai elmozdulásait. Ennek ellenére *Proust* és *Joyce* regényfolyamaihoz képest Németh műveit sokkal inkább a hagyományelvűség jellemzi, még akkor is, ha regénypoétikai kísérletei magyar viszonylatokban előremutatóak. Ez az újítás leginkább a rendezetlenül áradó regényfolyamban és a történetvezetésben megjelenő tömörítésben ragadható meg. (25)

Az „Iszony” én-regénynek nevezhető, a történet főhőse Kárász Nelli egyes szám első személyben beszéli el saját életének egy szakaszát. Házasságának körülbelül négy éves történetét írja le, már némileg eltávolodva az eseményektől, cenci magányában végiggondolva múltját, házasságát. Saját lelkiállapotának, érzésvilágának feltárása során emlékképeket idéz fel, és ezeket jegyzi le füzeteibe, reflexióival együtt. Munkája valódi analízis, azaz visszafelé dolgozás, de nem pszichoanalízis, hiszen – saját állítása szerint – nem a benne felgyülemlett büntudattól és frusztrációktól akar megszabadulni. Mindezt azért fontos leszögeznünk, mert Kárász Nelli maga is olvasóvá, saját történetének, titkainak értelmezőjévé válik, ő is kívülről próbálja szemlélni a saját, nagyon is belső történetét. Ezzel a távolsággal az „Iszony”-ban elkülönül a narrátor-én és a szereplő-én, ami miatt a regényben mégis egyfajta szerzői, auktorialis nézőpont érvényesül. Azzal, hogy Nelli több esetben is felidézi, hogy más külső szereplők hogyan láthattak, értelmezhettek bizonyos eseményeket, az ő elbeszélői önállósága csökken.

Az elbeszélő én által elmondott eseményekben lényeges elem a külső történet redukciója. Amíg Flaubert és Tolsztoj mindent tudó, omnipotens elbeszélői szinte tobzódhatnak a társasági élet eseményeinek, az ételeknek, ruháknak, a külső körülményeknek a bemutatásában, addig Nelli monológjaiban sokkal szűkebbek a tér- és időviszonyok, a tér- és időszerkezet alárendelődik a szubjektív időérzékelésnek. Ezzel egyidejűleg a belső történet kiterjed, és sokkal többet tudhatunk meg a hősnő tudatában végbemenő lelki folyamatokról.

A regény epikai váza a hősnő által felidézett drámai szituációk egymás mellé helyezéssel épül fel. Ezt a jól megkonstruált, arányos és zárt szerkezetet négy, a történet kimenetelében meghatározó szerepet betöltő haláleset tagolja, strukturálja. Nelli édesapja, majd Sanyi apja, Szeréna néni, végül Sanyi anyjának halála idéz elő fordulatot Nelli életében. Ezek a halálesetek mindig más irányba mozdítják el Nellit, mint amerre ő önszántából lépne. Az események kezdetén elhatározza, hogy végleg elutasítja Sanyit, de mielőtt

ezt megtehetné, apja meghal, és csak Sanyi mentheti meg őt és anyját a nyomortól. Később Sanyi apjának halála vet gátat Nelli azon vágyának, hogy a pusztán magához idomítsa férjét. Szeréna néni halála miatt újból egzisztenciális kényszer löki vissza férjéhez. A sort Sanyi anyjának halála zárja, akinek többször is megígéri Nelli, hogy Sanyi mellett marad. Sanyi halála az egyetlen olyan haláleset, ami nem húzza keresztbe Nelli számításait, éppen ellenkezőleg, visszaállítja benne azt, ami házasságuk kezdetén kizökölt.

Németh László tehát koherens, zárt regénystruktúrát hoz létre, amelyben a célirányosan komponált eseménysorok lezárulnak, és látszólag sem jelentéstanilag, sem szerkezetileg nem maradnak nyitottak, hiszen az elbeszélő minden kérdésre megfelel, lekerekíti történetét. Érdekes lesz ezt a technikát összevetni a Závada Pál által alkalmazott szerkesztésmóddal, amelynek lényeges eleme, hogy az egymás mellé szerkesztett én-elbeszélések, amelyek közül kettő reflektál egy eredeti naplószövegre, mind szerkezetileg, mind jelentéstanilag nyitottak maradnak.

Az 'Iszony' értelmezése közben mindezekről a poétikai sajátosságokról nem szabad megfeledkeznünk és mindvégig szem előtt kell tartanunk, hogy egy egyoldalúan elbeszélt, centralizáltan láttatott történet áll előttünk, ami felveti egy olyan olvasat lehetőségét, amelyben az olvasó nem Nelli nézőpontjával azonosul, hanem távolság teremődik az elbeszélő és a befogadó pozíciója között. A továbbiakban ennek a kétféle értelmezésnek a lehetőségét szeretnénk igazolni.

Akár azonosulunk az elbeszélő pozíciójával, akár nem, az 'Iszony' legszembetűnőbb sajátossága az oppozíciók mentén kirajzolódó viszonyrendszer. Kárász Nelli és Takaró Sanyi alakjai egymás ellentétei. Nelli több értelmezés (26) (és Németh László öntelmezése!) szerint a Minőség letéteményese, magasabb etikumot és szellemi igényt képvisel. Megpróbálja fölemelni férjét a vegetatív színtről, de az képtelen az átalakulásra. Ezen olvasatok szerint Nelli a tisztaság, a természeti öntörvényűség jelképe, akit a lét szörnyűségei tesznek szörnyeteggé. Önéletírása is arról tanúskodik, hogy reflektált személyiség, kíméletlenül pontosan látja önmagát és környezetét, és élettörténete nem más, mint a kierkegaard-i értelemben vett harc saját személyisége integritásának megőrzéséért. Nelli a saját minőségének tudatában jogot formál a büszke kívülállásra és megszerzett autonómiájában magasabbrendű értékek szolgálatának kötelezi el magát, aszketikusan vállalja az elesettek támogatását. Nelli létének meghatározó jegyei a világidegenség és az introverzió (befelé fordulás). A regény metaforáiban Nelli figuráját leginkább olyan szavak jellemzik, mint a hideg, jég, víz, csend, pusztaság, erdő, külsejére az északiasság jellemző.

Ezzel szemben Takaró Sanyi maga a tűz, a forróság, a zaj. Őt a parádés magyar módor, a mindenkit lehengerlő magamutogatás, vadság és ösztönösség jellemzi. Sanyi vitalizmusa és hétköznapiasága nagyon távol áll attól a minőségtől, amit Nelli hivatott képviselni a regényben. Sanyi céltudatosan alkalmazkodik a környezetéhez, de hiányzik belőle az önértelmezés képessége. Tudatlanságában birtokolja az önző, vitális derűt, amihez változékonny, kirobbanó érzelmek kapcsolódnak. Sanyi személyiségének elidegeníthetetlen jellemzője az otthonosságtudat és az extroverzió (kifelé fordulás). Külső megjelenésében a déliesség, cigányosság a meghatározó.

Nem véletlen tehát, ha Nelli számára Sanyi a lét elviselhetetlenségét testesíti meg. A házasság Nelli számára ugyan menekülést jelent a külvilág nehézségeitől, de egyidejűleg olyan belső rabságba veti, amely állandósítja a környezetével folytatott létharcot. Sanyi tragikus vétke, hogy kiragadja Nellit a saját létközegéből és egy másik közegbe akarja beleerőltetni. Ezért kell neki elbuknia és ezért folytathatja Nelli a saját emberiségét megőrző tiszta emberi létét. Németh László maga is hősnője artemiszi alkatát hangsúlyozza, kínálva ezzel egy olyan értelmezés lehetőségét, hogy Nelli sorsát – és minden emberét – a veleszületett alkat határozza meg. Nelli világidegen, meddő minőségtudata, amely nem képes kibontakozni, ön- és világpusztító erővé válik. A korábban elemzett regényekben a saját szabadságukat, egzisztenciájukat kiharcolni képtelen

hősnők önpusztítónak válnak. Ezekkel ellentétben Nelli a szabadságának legfőbb gátját jelentő embert, a férjét pusztítja el.

Nelli is bűnt követ el, de az „Iszony”-ban nem találhatjuk meg bűn és bűnhődés ok-okozati kapcsolatát, kauzalitását. „Az én »büntetésem« – a természetem idegensége – előbb kezdődött, mint a bűnöm, s tart, ameddig élek.” (27) Nelli számára tehát az egész lét bűnhődés, ez maga az iszony, amelyet mintegy utólag igazol, legitimál az általa elkövetett bűn.

A pusztítás mozgatórugója az iszony érzése, és Nelli elbeszéléséből nagyon pontos képet kaphatunk az ebből származó elidegenülés folyamatáról. A műből a fent idézett mondat azonban újabb kérdéseket támaszt és megkerülhetetlenné tesz egy az eddigőtől eltérő értelmezést. Az „Iszony” című regény és Kárász Nelli figurája ugyanis nem érthető meg anélkül, hogy rákérdoznénk, miből, honnan ered Nelli „természetének idegensége”. Ha az elbeszélő saját bevallása szerint már házassága előtt is képtelen „elegyedni a világgal”, akkor nem elégedhetünk meg azzal a magyarázattal, hogy tragédiájának oka, hogy egy hozzá méltatlan férjjel kényszerül élni az életét. (28)

Nelli létidegensége leginkább abban nyilvánul meg, hogy kamaszkora óta iszonyattal gondol a szexualitásra. Egy helyen visszaidézi, hogy lánykorában Fehérváron egy fényképész kirakatában a menyasszonyok és vőlegények fotóit nézve a lányoknak milyen gondolatai támadnak: „... annak a csiklandása van bennük; mintha izgató előleget kaptak volna az akkori jóból. De hogy tudják, hogy jó? Elhiszik, hogy van róla valami fogalmuk? Az állatokat láttam. De azt elgondolni is szörnyű volt, hogy én egy férfival olyasmit... Nem a mozdulat, az a néhány lökés a bikáknál, ménéknél. A lélekben is meg kell repednie olyankor valaminek. Amíg szűz az ember, a maga burkában él; az ember lelke is sebet kap, s azon mocskos, idegen, erőszakos indulatok nyomulnak bele. Történhetik leánnyal iszonyúbb? De ezek, úgy látszik, épp erre vágynak. S ennek kell a normálisnak is lennie, hiszen minden asszonnyal megtörténik. Mind készül rá, s úgy tesz, mintha boldog lenne tőle. Az, hogy én nem vagyok normális, itt, ezek közt a bakfiskori fényképészésközött ötlött először eszembe.” (29)

Ennek a szövegrésznek nemcsak az a különlegessége, hogy bizonyítja Nelli szexuáldorát, amely a regény teljes cselekménysorát meghatározza. Egyúttal tanúskodik az elbeszélő elbizonytalanodásáról azt illetően, hogy vele vagy környezetével van-e a baj. Ha jobban végiggondoljuk Nelli házasságát, akkor azt a megállapítást tehetjük, hogy Nelli a szexualitás elutasításával Sanyihoz való viszonyában kezdetektől egyfajta hatalmi pozícióra tesz szert. Kibújik az áldozati alany szerepéből, elutasítása cselekvésé válik, hiszen mintha bosszút állna a szexuális örömeire képes társadalmon. Az undor, az iszony lép az egészséges nemiség helyébe. A fent idézett részlet is bizonyítja, hogy Nelli a nemi egyesülésnek csak az állati, ösztönös jellegét veszi tudomásul, de nem veszi észre az érzékiség lelki, emberi jellegét. A nászéjszakáján, majd két napig késlelteti magát az aktust, majd ő maga ismeri be, hogy „leketlen játékot” űz férjével és ő kezdeményezi a szeretkezést. „S most túl voltam rajta, úgy gázoltam át rajta, hogy nem tört meg bennem semmi sem. Igen, még egy kis részvét is volt bennem Sanyi furcsa szenvedése iránt.” (30)

Ez a két mondat egyszerre utal az emberi titok felemás megismerésére, a szexuális gyönyör elmaradására, valamint arra a kettős tudatra, amire már korábban is utaltunk és ami mindvégig integráns része Nelli önéletírásának. Ez a kettősség alátámaszt egy olyan interpretációt, miszerint Nelli személyisége hasadt-én, tudata kettős tudat. Nelli első énjét a felettes én által dominálja, és ez szadista gyönyörrel elpusztítja a szexust élvezni képes második ént. A fenti példából úgy tűnik, hogy az elfojtott én gyakran megbontja az emlékeket és az események értelmezését kontrollálni akaró első én narratíváját, és elsősorával figyelmeztet a felettes én szadizmusára. Gyakran ismeri el saját gonoszságát, és többször érez részvétet az általa okozott szenvedés miatt: „Bevallom, hogy én is megren-

dülten néztem. Ekkora testi pusztulás: ez mégiscsak igaz.” „Pontosan tudtam, hogy gonosz és ostoba vagyok. De élvezetet is találtam benne, hogy az lehetek.” (31)

Kárász Nelli földöntúli szenvedéseket él át, de nem elsősorban elrontott házassága miatt, hanem azért, mert képtelen kilépni teljesen zárt személyiségéből, képtelen egy pillanatra is élvezni az életet. Elfajzott nemiségét mániákus elfoglaltságába szublímálja. Ha jobban belegondolunk, innen kívülről nézve Takaró Sanyi sem olyan borzalmas férj: igyekszik megadni mindent a feleségének, megpróbálja kielégíteni: „...Nem csak a maga gyönyörűségét nézte, azt akarta, hogy nekem is jó legyen. Ahelyett, hogy nekem esett és elnyúlt volna, elfülő hangon az én élvezetem iránt érdeklődött. Holmi fogásokra akart megtanítani. Ez elviselhetetlen volt.” (32) Nelliből még ez a figyelmes, a nő gyönyörét a férfi gyönyörével egyenrangba helyező viselkedésmód is undort vált ki. Nem igaz az, hogy lélektelen machoként viszonyul hozzá Sanyi. Ő tényleg boldoggá akarja tenni a feleségét. Végző soron az az állítás is igaz, hogy Sanyi halálát is Nelli szexuora okozza, hiszen dulakodásukban házasságuk legmélyebb konfliktusa fejeződik ki, manifestálódik.

Mindezek mellett jogos felvetni a kérdést, vajon a korábbiakban felvázolt értelmezések mire alapozzák azt, hogy Nellit nemesnek, magasabb értékűnek tartásák. Valóban olyan reflektált és az életét kíméletlen őszinteséggel feltáró hősnő-e az a Kárász Nelli, aki életének legégetőbb kérdésére nem talál választ? Mert az önelemzés nem jut el olyan

mélységekig, hogy megválaszolná azt a kérdést, mi Nelli szexiszonyának a kiváltója, és miért válik számára börtönné a lét. Ezt a választ az olvasónak kell megtalálnia. Az „Iszony”, mint minden értékes műalkotás, nyitott mű, amely nehéz kérdéseket állít az olvasó elé.

Mi, akik külső szemlélőként értékeljük azt a történetet, amelynek elbeszélője egyben ennek a történetnek a főhőse is, megpróbálkozhatunk az elszólások mozaikdarabjainak egybeszerkesztésével.

Ami Nelli nemességét illeti, akad néhány apró motívum, amely cáfolhatja ezt. Nellinek a teljes művön végigvonuló cigányozása, a cigány jelleg pejoratív értelemben vett hangsúlyozása például korántsem szimpatikus vonás. Épp ennyire nem pozitív felsőbbrendűségi tudata, kommunikációképtelensége. Kárász Nelli összetett jellem, korántsem tökéletes lény.

Nelli szexuorának háttérében az apa kártékony szerepét sejteti a szöveg. Sanyi, aki a falu asszonyainak szemében dolgoz, rendes ember, az eszményített apa mellett válik Nelli szerint munkakerülő, hanyag, alacsonyabbrendű emberré. Pedig ha jobban belegondolunk, a szöveg egészen pontosan eligazít minket olvasókat Nelli apjának megítélésében. Az öreg Kárász a rosszul értelmezett nemesi önérzete miatt családját bizonytalan egzisztenciális helyzetbe sodorta. Emiatt folyamatosan büntudatot érez, járja a pusztát, pedig mindenki tudja, hogy ott már nincs annyi dolga. Munkája nem más, mint időpazarlás, de Nelli ennek ellenére őrzi apja hamisan idealizált képét. Anyjának kislányos jellegét hangsúlyozza a történetmondó, mintha ő lenne a betolakodó az apja és Nelli közt meglévő szoros és titokzatos viszonyban. Nelli saját terheességétől várja a szabadulást, így fogalmaz: „...nekem magamnak kell megszülnöm azt, ami édesapa volt: az én közöm a világhoz”. (33) Gyermekével az apja funkcióját akarja betölteni, ami kapcsol jelenthetne neki a világgal. Ez a kapocs pedig nem más, mint édesapjával való rendkívül szoros együttléte, szimbiotikus kettőse, ami apja halálával tragikusan sérült.

Nelli világiidegen, meddő minőség-tudata, amely nem képes kibontakozni, ön- és világpusztító erővé válik. A korábban elemzett regényekben a saját szabadságukat, egzisztenciájukat kiharcolni képtelen hősnők önpusztítóvá válnak. Ezekkel ellentétben Nelli a szabadságának legfőbb gátját jelentő embert, a férjét pusztítja el.

Nelli számára a megoldatlan Ödipusz-, illetve Elektra-komplexus (34) lehetetlenné teszi az apától való elkülönülést, mint az individualizáció lényeges stádiumát. Nelli egy olyan fantáziavilágban él, ahol csak az apja lenne méltó társ, de ez az incestus (35) tabuja miatt teljesíthetetlen. Innen ered Nelli kielégíthetatlensége, létének betölthetatlensége. Innen ered gyűlölete Sanyi iránt, aki ha mégoly kedvesen is, de öntudatlanul is az apafigura pozícióját akarja megszerezni Nelli életében. Ehhez a felismeréshez Nelli nem jut el, még akkor sem, ha a regény befejezésében látszólag megoldódik a krízis. De csak látszólag, mert az elbeszélő nem ismeri fel saját krízisének végső okait, hanem beletörődik annak megmásíthatatlan voltába. A keresztényi humanizmus és az apáca-pszichéjű nőalak felülkerekedése azért hamis, mert a regényben több ponton bebizonyosodik Nelli vallástalansága. Úgy tűnik, hogy az elfojtás olyan méreteket öltött, hogy Nelli képtelen megismerni annak indítékait.

Ebben az olvasatban az „Iszony” a saját egyénisége titkainak, az önmaga megismerhetetlenségének kitett ember regénye. Nemcsak a másik emberrel, a társsal lehetetlenedik el a dialógus, hanem az én önmaga számára is titokká válik.

Závada Pál: „Jadвига párnája” (1997)

Závada Pál „Jadвига párnája” című regénye hasonló erővel veti fel a valakihez tartozás lehetőségének és a férfi-nő viszony titkainak kérdését egy család történetén keresztül. A regény címében is megidézett Jadviga a kortárs magyar irodalom megkerülhetetlen nőalakja, aki sok tekintetben folytatója a már bemutatott nőalakoknak. Talán nem véletlen, hogy Závada regényében éppen Madame Bovary és Anna Karenina idéződik meg szövetségserűen is. A regény fabulája, egy házasságtörő asszony története sok ponton érintkezik a már elemzett regényekével, de ez a történet egy gyökeresen újszerű struktúrát hoz létre, ezért mindenek előtt a regény szerkezetét vesszük szemügyre.

A regény alcíme: napló. Az olvasó által kézbevevett lazán egybefűzött lapokon Osztatní András, egy Békés megyei szlovák többségű nagyközségben élő 23 éves férfi 1915. február 5-én, nősülése előtti napon kezdi feljegyezni életének eseményeit. Az olvasó tehát az életének legfontosabb történéseit önmaga számára magánérdekből feljegyző, önértelmező elbeszélő szövegét kezdi olvasni, amelyet már az első oldalon lábjegyzetek egészítenek ki. Kezdetben a lábjegyzetek csak a szlovák mondatok fordításai, később értelmező kijelentések, ironikus megjegyzések, kételkedések, amelyek Osztatní András kisebbik (de nem vér szerinti) fiától, Misutól származnak, akinek 1987 szeptemberében írt bejegyzései ill. az utána következő számozott üres lapok zárják a könyvet. Ondris naplóbejegyzései közé Misu illeszti be a regény címszereplőjének, Ondris feleségének, Jadvigának a napló szövegére reflektáló bejegyzéseit, amelyeket Ondris halála (1937 áprilisa) és elsőszülött fiának halála (1945 nyara) között írt. Maga Misu Jadviga halála után (1954) kezd el dolgozni a naplón, ekkortól írja a lábjegyzeteket és innentől kezdve ír hozzá a napló szövegéhez.

A regény egyik tagadhatatlan értéke, hogy a három elbeszélő három különböző nyelvi világot jelenít meg. Ondris szövege hol dokumentum-jellegű, hol lírai. Ízes, archaizáló nyelve egy tépelődő, feleségét monomániásan szerető férfit ismert meg velünk. Ondris nem író ember, de mégis egy klasszikus szerző attribútumaival rendelkezik: azzal az igényvel lép fel, hogy a világ tényeit és belső történéseit önmaga számára megörökítse. Ösztönösen feltételez olvasókat is, hiszen néhány helyen figyelmezteti magát arra, hogy saját naplókönyvének nem érdemes hazudnia. A másik elbeszélő, Jadviga néhol végeérthetetlen, már-már a giccsbe hajló mondatait olvasva szintén az az érzése az olvasónak, hogy Jadviga szövege is magamutogató érzékiség. „Magát simogatom és követem ujjammal a haloványlila vonalkák között. Jó darabideig a szememmel siklottam be csupán sorrai közé, de most már, úgy érzem, engedi, hogy kézzel tapintsam, sőt, tollal karistoljam

testét, naplókönyvét. Ha bőrén nem is hagytam meg hajdan a most is eleven percek körmjeleit, megteszem így. S ha becsukom a könyvet, ráhajtom a fejem, akár a keblére valamikor.” (36) Misu nyelve a korábbi két nyelvi világ kontrasztjaként nyelvromlást tükröz, széttöredezett, gyakran nyelvtanilag igénytelen vagy helytelen alakokat használ.

A három naplóíró szövegei mellett a regényben találhatóak még más szövegek is: gazdasági feljegyzések, Mamovka listája a kelengyéről, Ondris frontnovellája, Marcinak a fogságban készített jegyzetei. Jól látszik tehát, hogy a három elbeszélő feljegyző tevékenységét minden esetben a halál szakítja meg, amit a következő naplóíró beszél el. Ondris és Jadviga esetében mindez a lezártág képzetét kelti, de Misu félbemaradt szövege és az elbeszélő történet nyitottságára. Ez a nyitottság lényeges eleme Závada regénypoétikájának, hiszen a folyamatos megörökítő és értelmező szándék ellenére is homályban maradnak fontos kérdések. A regénynek valójában három elbeszélője van: a naplóíró, a beleíró és a lábjegyzetelő szerkesztő. Maga a szerkesztés fontos cselekvés, hiszen Misu választja ki apja írásából a fejezetcímeket és ő határozza meg a fejezetek sorrendjét, illetve azt, hogy apjának feljegyzéseit hol szakítsa meg Jadviga „beleírása”. A regénynek tehát nincs igazi narrátora, aki a fikció szerint a megtalált szövegekből végül is kihámozza az igazságot. Miközben mindhárom naplóíró – és leginkább a család legszánalmasabbnak és legbutábbnak tartott Misuja, az utolsó Osztatni sarj –, kétségbeesetten próbálja megfejtani létük és kapcsolataik titkát, aközben e titkok megfejtése leginkább az olvasóra marad, akire erőteljesen hat az értelmezés és a megértés szükségességét (de talán lehetetlenségét is) hangsúlyozó minta.

Ezzel a szerkezettel a szerző látszólagos dialógust teremt a szereplők szövegei között, de valójában az egymás mellé szerkesztett szövegtetek éppen arról tanúskodnak, hogy az elbeszélők valós élettörténetében saját belső monológjaik nem találkoznak. A dialógus létrejötte csak utólagos munka eredménye, mindig csak a halál után bekövetkező „beszélgetés”, amelynek során a még élő a már nem élő szólítja meg. Jadviga és Ondris szövege közötti viszony „az egymáshoz tartozás tragikus, működésképtelen komplementaritásának, tehát mélységének poétikai-egzisztenciális viszonya”. (37) Jadviga elbeszélő pozíciója párhuzamba állítható Kárász Nelliével, hiszen mindketten utólagosan értelmezik a korábbiakban bekövetkezett eseményeket. Természetesen azzal a különbségtétellel, hogy Kárász Nelli és Takaró Sanyi esetében még a halál után sem jön létre semmiféle dialógus. Nem is beszélve Bovarynéról vagy Anna Karenináról, akik nagyon távol kerülnek attól, hogy férjükkel bármiféle dialógust folytassanak.

Ezzel szemben Misu szövegrétege az olvasó értelmező pozícióját jelöli ki. Az ő személyével kapcsolatosan magában a regényben is felmerül Hermész neve, akinek szerepe egyszerre a fordítás, ferdítés, lopás, hamisítás, közvetítés.

Nem egyedül Hermész megidézett figurája által kötődik Závada regénye a görög mitológiához, hiszen a vérfertőzés gyanúját felvető családtörténet visszaul a görög mitológia családtörténeteire, ahol a vérfertőzés bűne miatt nemzedékeken át öröklődő átok száll a családra. A vérfertőzés gyanúja, vagyis Jadviga vonzódása nevelőapjához, aki sejtetetten saját apja, illetve házassága Ondrissal, aki sejtetetten féltestvére, a regényben teljesen elsötétül, összezavarodik, csak feltételezésként van jelen. Ugyanakkor ez a feltételezett bűn sejlik fel a család hanyatlásának hátterében. (38)

Závada regényének címszereplője, Palkovits Mária Jadviga házasságtörő asszonyként és a regényben is megidézett párhuzamba állítható Bovaryné alakjával. Misu fel is idéz egy történetet, bár saját bevallása szerint azt csak részletekből tudja összerakni, mások elbeszélései alapján: „...Anyus bent feküdt habos szájjal, és azt mondta: Már késő! Hogy ő patkánymérget ivott. Hroncsok bácsi rögtön kimosta a gyomrát, és szaladt a mentőknek telefonálni. Anyus meg félrebeszélte. Hogy hol az ő Berta a kislánya, hozzák ide hozzá. És Feckének hívta a vonatot, hogy mindjárt indul az állomásról a Fecke, és föl akart

kelni, hogy ő megy. De hogy ő már nem szeret senkit. És sok az adósság, az adósság, csak ezt ismételte, meg a kis Bertát. Senki se értette, hogy miért.” (39)

Több szempontból is árulkodó ez a szöveg: egyfelől az értő olvasó számára egyértelműen azonosul itt Jadviga Bovarynéval, másfelől a „Senki se értette, hogy miért” mondat utal a Jadviga környezetében lévők tájékozatlanságára. Efelől a történet felől nézve Jadviga Emmához hasonlít annyiban, hogy olvasmányaiiba menekül szegényes környezete elől, és túlságosan is beleéli magát azokba.

Jadviga programszerűen csalja férjét, Ondrist, de Annával és Emmával ellentétben őt igazából nem a társadalmi konvenciók üres és lélektelen formáságai teszik képtelenné arra, hogy végleg elszakadjon férjétől. Mindvégig titok marad, hogy Jadviga valójában szereti-e a férjét, és éppen a hozzá való közelítés és a tőle való eltávolodás dinamikája jelent folyamatos feszültségforrást a regényben. Závada Pál regényében a közös párna, a Másikkal való osztozás a lét titkain, kulcsa az önazonosság megteremtésének.

Az egymással megosztott élet, két ember közössége megváltás, amelyre naplójának tanúsága szerint Osztatni András folyamatosan vágyakozik. Ondris identitásának meghatározó eleme a várakozás statikus állapota. (40) Az ő esetében a várakozás létmetafora, hiszen folyamatosan a Jadviga alakjában, a vele való egyesülésben megmutatkozó megváltásra vár. Nem véletlen, hogy az első nagy kibékülés húsvét ünnepére esik. Ondris belső világa szinte mindvégig statikus, énje rögzített, csak Jadviga van folyamatos mozgásban, hol távolodik, hol közeledik. Kettejük kapcsolatában éppen az jelenti a fordulópontot, amikor Ondris megtagadja a várakozás létállapotát: „Nem várlak, nem hívlak többé, és nem fogadok hűséget neked. Legyél te is velem ugyanígy! S ha találkozunk még, minden alkalommal a lelegejéről fogunk kezdeni mindent. És mindig elválunk. Majd újrismetkedünk, de csak ha mindketten akarjuk.” (41)

A várakozás mellett Ondris számára egy ideig fontos, lelkiismeretét megterhelő mozzanat a nyomkövetés, a leskelődés, a feltárás szándéka, amely látszólag feltárja ugyan Jadviga kettős életét, de olvasóként sem arra nem kapunk választ, hogy Jadviga miért csalja a férjét, sem arra, hogy szereti-e őt.

Jadviga létét leginkább az egyensúlykeresés határozza meg. Egy időben több emberhez kötődik, de valójában egyik szereppel sem azonosul teljesen. A sehol otthonra nem lelő köztesség állapotában van, az állandó kettéhasítottság élményével él. Jadviga nem képes közössé tenni a párnáját, még akkor sem, ha az ágy megosztása nem jelent problémát számára úgy, mint Kárász Nelli számára. (A teljes vagyontöredék, és így a párna megosztása csak Sárossy Irmussal sikerül, akivel később épp amiatt vesznek össze, hogy a párnára vonatkozó vagyontöredéket vissza akarja vonni Jadviga.)

A párna a címben is kiemelt és fontos szöveghelyeken előkerülő központi motívuma ennek a regénynek. Nyilvánvalóan utal *Pilinszky János* „Életfogytiglan” című kétsoros versére: „Az ágy közös. / A párna nem.” Ahogy *Károlyi Csaba* írja, „a regénycím ritka intenzitással sűríti magába a történet lényegét, azáltal, hogy a párna kifejezés olyan jelentésköröket ölel fel, amelyekből szinte a történet minden irányába elágazások mutatnak.” (42) A párna Jadviga gyerekkorától haláláig vele van, anyja hímezte neki, ez az egyetlen fontos tárgy, amely korán elveszített édesanyjára emlékezteti. A párna Jadviga számára az élet egyetlen biztos pontja, ellene hat a szétesettségnek, a belső bizonytalanságnak. Ondris haldoklásakor Jadviga párnáján fekszik, és később Jadviga is ezen a párnán hal meg, hogy azután Mísu aludjon rajta. Ugyanakkor a párna a biztonság mellett jelenti a másiktól való elkülönülést is, a határt, amely kijelöli az én határvonalait. Így metaforizálódik a párna, hiszen Ondris számára az elérhetetlen női testet, a szeretett és vágyott női puhaságot és melegséget jelenti.

Ondris és Jadviga szerelmi szenvedéstörténete a regény elsődlegesen integráló szála ugyan, de háttérben felvillan az elmúlt száz év több fontos történelmi eseménye, a szlovák falu sok izgalmas figurája és a gazdálkodó lét megannyi fontos kelléke. Gazdag, szo-

ciografikus igénnyel megrajzolt háttérrel látunk, amely nélkül biztosan szegényebb lenne ez a regény, de valódi gazdagságát az egymásnak feszülő egzisztenciák sokoldalú kapcsolódásainak, közelítésének és távolításainak dinamikája adja.

Jegyzet

- (1) Pál I. levele Timótheushoz 2, 11–13.
- (2) Jung, Carl Gustav (1875–1961): svájci orvos; az analitikus lélektan megeremítője, Adlerrel, az individuálszichológia létrehozójával együtt Sigmund Freud tanítványa.
- (3) Kierkegaard, Soren (1994): *Vágy-vagy*. Osiris-Századvég Könyvtár, Budapest. 22.
- (4) Flaubert, Gustave (1958): *Bovaryné*. Európa könyvkiadó, Budapest. 38.
- (5) Szávai János (1989): Flaubert és a regény megújítása. In.: Sz.: *Nagy francia regények*. Tankönyvkiadó. 103–130.
- (6) Flaubert, Gustave (1958): *Bovaryné*. Európa könyvkiadó, Budapest. 43.
- (7) Flaubert, Gustave: *Bovaryné*. 245–247
- (8) Jean-Paul Sartre (1905–1980) Francia író, filozófus, kritikus, esszéista, a francia egzisztencialista filozófia egyik központi figurája.
- (9) Sartre, Jean-Paul (1986): A fiáker. *Nagyvilág*, 3. 307–314.
- (10) A bovaryzmus elnevezés egy Jules de Gaultier nevű filozófustól származik, aki az Emma Bovaryban megtestesülő pusztító hajlamot érti rajta: az ember örökké elégedetlen a saját lehetőségeivel, és másnak képzelet magát, mint aki.
- (11) Mill, John Stuart (1806–1873): skót származású társadalomtudós.
- (12) Jules Michelet (1798–1874): francia történétíró, esszéíró, a francia romantikus történetírás reprezentatív képviselője és Petőfi első francia fordítója, a magyar forradalom és szabadságharc nagy híve.
- (13) Alexandre Dumas (1824–1895): francia író, maga törvénytelen gyerek, akinek írásaiban központi helyet foglalt el a törvénytelen gyerekek szomorú sorsa és a társadalmi megkülönböztetés ellen vívott küzdelem.
- (14) Bakcsi György (1989): *Őt orosz regény*. Tankönyvkiadó, Budapest. 245–341.
- (15) Hajnádý Zoltán (1987): *Lev Tolsztoj világa*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- (16) Tolsztoj, Lev (1984): *Anna Karenina*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 1030.
- (17) Sklovskij, Viktor (1978): *Tolsztoj*. Gondolat, Budapest, 302.
- (18) u.o. 5.
- (19) Török Endre (1979): *Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 100.
- (20) u.o. 89.
- (21) Németh László (1968): *Regényírás közben*. In.: N. L.: *Kiadatlan tanulmányok II*. Magvető, Budapest. 776–783.
- (22) Artemisz Zeusz és Létó lánya, Apollón ikertestvére, a római Diana. Istenként a vadászat, az erdők, a ligetek pártfogója, aki ragaszkodik hajadonságához és mindjárt születése után azt kéri Zeusztól, hogy örökké szusz maradjon. Szigorúan bünteti azt, aki megpróbál közel férkőzni hozzá, vagy akár csak megpillantja. Aktaión vadászat közben véletlenül pillantja meg Artemiszt, aki ezért haragjában szarvassá változtatja az ifjút. Aktaiónt saját vadászebei tépik szét.
- (23) Németh László (1968): *Regényírás közben*. In.: N. L.: *Kiadatlan tanulmányok II*. Magvető, Budapest. 776
- (24) Levél Veress Dánielhez, 1969. Antropologikum: Németh Lászlónál ez az emberben gyökerező isteni lényeket jelenti.
- (25) Thomka Beáta (1982): Németh László regénytípusai. *Literatura*, 1. 68–73.
- (26) Kocsis Rózsa (1981): Az Iszony vallomása. *Kortárs*, 6. 961–968. Kulcsár Szabó Ernő (1987): Eszmény és másság. Az Iszony értelmezhetőségének kérdései. *Kortárs*, 4. 121–139. Cs. Varga István (1982): Az asszonyi sors két regénye. *Tiszatáj*, 2. 56–67.
- (27) Németh László (1993): *Iszony*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 422.
- (28) A továbbiakban közölt elemzés kiindulópontja és alapja: Kemeses Géfin László – Jolanta Jastrzebska (1998): *Erotika a huszadik századi magyar regényben, 1911–1947*. Kortárs Kiadó, Budapest. 169–189.
- (29) Németh László (1993): *Iszony*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 149.
- (30) u.o. 178.
- (31) Németh László: *Iszony*. 362., 284.
- (32) Németh László: *Iszony*. 319.
- (33) Uo. 216.
- (34) Oidipusz- és Elektra-komplexus: A fogalmat S. Freud alkotta a mondabeli thébai király, Ödipusz története alapján, aki tudtán kívül megölte apját és saját anyját, Iokasztét vette feleségül. A király nevével jelzett komplexus a freudi pszichoanalízis alapvető elméleti megállapításai közé tartozik, amely szerint minden gyermek „beleszeret”, az ellenkező nemű szülőbe úgy 4 éves kora táján, míg a másik szülővel – akit a riválisának, vetélytársának érez – indulatosan viselkedik. A helyzet gyakran szül konfliktust, s ha nem rendeződik megnyugtató módon, akkor magatartási zavarokhoz, – a későbbiekben, esetleg felnőtt korban súlyos neurozisosokhoz ve-

zethet. Az Elektra-komplexus fogalma, amit nem Freud vezetett be, az Oidipusz-komplexushoz hasonlóan a lány infantilis vonzalma az apával szemben.

(35) Incesztus: vérfertőzés, vérszerinti rokonnal létesíthető szexuális kapcsolat tabuja, tiltása.

(36) Závada Pál (1997): *Jadviga párnája*. Magvető. 57.

(37) Balassa Péter (1997): Osztatni, beíródni. *Élet és Irodalom*, 25. 15.

(38) Bombitz Attila (1998): Párnakönyv. Závada-jegyzetek. *Tiszatáj*, 1. 74–83.

(39) Závada Pál: *Jadviga párnája*. 434.

(40) Faragó Kornélia: *Egy Én-Te viszony térjelentései*. <http://www.debrecen.com/alfoldszerkesztoseg/2000/farago.html>

(41) Závada Pál: *Jadviga párnája*. 366.

(42) Károlyi Csaba (1998): Életfogytiglan, avagy „egy női szörnyeteg”? *Jelenkor*, 3. 343.

Ki érti jobban?

Nemi különbségek a narratív szöveg megértésében

Nincs olyan pedagógus, akit ne érdekelne, hogy a tanítványai mennyire értik, amit olvasnak. De hogyan lehet erről meggyőződni? Egyszerű, főleg ismeretközlő szöveg esetében ez könnyebb feladatnak látszik: néhány kérdés vagy feladat adásával a megértés viszonylag jól ellenőrizhető. Más a helyzet azonban a bonyolultabb jelentést is hordozó, rövidebb-hosszabb elbeszélő szövegeknél.

Egy látszólag félreérthetetlen, egyenletes ívű és élvezetes stílusban megírt szöveg mögött akár filozófiai mélységű üzenet is rejtőzhet. Az ilyen jellegű narratívumok megértését bizony nagyon nehéz ellenőrizni. Az általunk indított longitudinális kutatással (Tóth, 1997; 2002) ezt a sok szempontból nehézséget rejtő területet kívántuk tanulmányozni. A kutatás jelentőségét két dolog adja. Egyfelől megkíséreltük meghaladni a narratív szöveg megértését vizsgáló iskolai kutatásoknak azt a sajátosságát, hogy ezeknek szinte mindegyike megelégszik a közvetlen megértés tanulmányozásával, láthatóan kerülve a bonyolult üzenetet hordozó, többféle értelmezést lehetővé tevő szövegeket. Az ott alkalmazott szövegek főleg egyszerű mesék vagy meserészletek. (Sokan utalnak arra, hogy a megértésnek magasabb szintjei is vannak, de arra vonatkozóan már nem szolgálnak útmutatással, hogyan kellene ezeket vizsgálni.) Másfelől képet akartunk kapni a narratív szöveg megértésének fejlődéséről. Ez utóbbi azért fontos, mert a szakirodalomban egyetlen olyan munkával sem találkoztunk, amely nyomon követéses módszerrel tanulmányozta volna a szövegmegértés alakulását.

Tanulmányunkban munkánkban azt a részét adjuk közre, amely a nemi különbségek szerepét vizsgálja a narratív szöveg megértésében. Előbb azonban röviden áttekintjük, mit tart a szakirodalom a nemi különbségekről a kognitív képességekben.

Nemi különbségek a kognitív képességekben

Sokan vélekednek úgy, hogy a fiúk és a lányok kognitív képességei nem egyformák. *MacCoby* és *Jacklin* (1974) a pszichológiai nemi különbségekkel foglalkozó szakirodalom áttekintése alapján arra a következtetésre jutott, hogy a nemek között három olyan kognitív jellegű különbség van, amely igazán megalapozottnak tekinthető: a lányok jobb verbális képességekkel rendelkeznek, mint a fiúk, míg a fiúknak a vizuális-térkezelési és a matematikai képességük jobb, mint a lányoké. A szerzők további következtetése, hogy a nemi különbségek a verbalitás terén 11 éves kortól, a matematikai képességek terén 12 éves kortól, a vizuális-térkezelési képességek tekintetében pedig a serdülőkorban válnak kifejezetté.

Más kutatók szerint a verbális és a térkezelési képességek terén a nemi különbségek jóval korábban jelentkeznek annál, mint amiről *MacCoby* és *Jacklin* beszámolt. Többen azt találták, hogy a lányok verbális képességei már rendkívül korán – szinte egy hónapos koruktól kezdve – meghaladják a fiúk verbális képességeit. A különbség ugyan csekély, de éveken át állandó. 10–11 éves kor után aztán a lányok fölénye észrevehetően megerősödik, kifejezettebbé válik. (*Oetzel*, 1966; *McGuinness* – *Pribram*, 1979; *Petersen* – *Wittig*, 1979) Noha a nemi különbségek inkább a serdülőkor alatt és után láthatók világosab-

ban, a fiúk magasabb szintű térkezelési teljesítménye már 6 éves koruk körül megmutatkozhat. (Harris, 1978; McGuinness – Pribram, 1979) A fiúk és a lányok közötti különbség nagysága főként a térkezelési képesség jellegétől függ. Maccoby és Jacklin (1974) különbséget tesz nem elemző jellegű térkezelési képességek (amelyek verbális közvetítés nélkül realizálódnak) és elemző jellegű térkezelési képességek (amelyek realizálásához szóbeli közvetítés szükséges) között. Posztpubertás korban a térkezelési képességek tekintetében a fiúk következetesen jobb eredményeket érnek el, mint a lányok, különösen a nem elemző jellegű térkezelési képességek terén. (Maccoby – Jacklin, 1974; Petersen – Wittig, 1979)

Más kutatók szerint a verbális, a térkezelési és a matematikai területen leírt nemi különbségeket fenntartással kell fogadni. Sherman (1978) átvizsgálta azokat az adatokat, amelyeket Maccoby és Jacklin a kognitív jellegű nemi különbségek alátámasztására felhasználott, és arról számolt be, hogy a nemi eltérések nagysága valójában igen csekély. Hyde (1981) – ugyancsak a Maccoby és Jacklin által felhasznált adatok metaanalíziséből – szintén arra a következtetésre jutott, hogy mind a verbalitás, mind a térbeliség, mind a matematika terén igen kicsik a nemi különbségek, a populáció varianciáját mindössze 5 százalékban magyarázzák. Nagy vonalakban azt találta, hogy a verbális képességek tekintetében a nemi különbségek valamivel kisebbek, a térkezelési képességek tekintetében valamivel nagyobbak. Eppen ezért Hyde a kognitív képességekben mutatkozó, statisztikailag szignifikáns nemi különbségek gyakorlati jelentőségét megkérdőjelezi, azaz szerinte ezek a különbségek nem akkorák, hogy a pedagógiában számolni kellene velük.

Témánkkal összefüggésben a három terület közül most a verbalitást emeljük ki. Mint láttuk, a kutatók abban egyetértenek, hogy a lányok verbális képességei jobbak, véleménykülönbség csupán a mértékben van. Mivel a szövegmegértés legfontosabb összetevője a dekódolás mellett a nyelvi megértés, kutatásunk során kézenfekvőnek látszott arra gondolni, hogy a lányok a fejlettebb verbális képességeik miatt mindegyik évfolyamon felül fogják múlni a fiúkat a szövegmegértési vizsgálatokban. Hipotézisünket alátámasztani látszik Cs. Czachesz (1998) vizsgálata, aki 9 éveseknél 0,05 hibavalószínűségi szinten jobb szövegmegértési képességet talált a lányoknál. Vonatkozó longitudinális kutatásokról azonban nem tudunk.

A kutatás módszere

Kutatásunk megtervezésekor mindenekelőtt abban kellett döntenünk, hogy azonos vagy eltérő szövegeket használjunk-e. Tapasztalatunk szerint ugyanis az összehasonlítási céllal végzett iskolai szövegmegértési vizsgálatok mindegyike eltérő szövegekkel dolgozik, vagy azért, mert különböző korosztályokat vetnek egybe (független minták), vagy azért, hogy az ismerősségből származó hatásokat kivédjék (azonos minta). Magunk viszont úgy gondoltuk, ilyen módon a szövegek ekvivalenciája nem biztosítható, emiatt az összehasonlítások eredményeinek érvényessége megkérdőjelezhető. Ezért úgy döntöttünk, hogy a longitudinális vizsgálatot végig azonos szöveggel folytatjuk le.

Miután döntöttünk a szöveg azonosságáról, megfelelő szöveget kellett találni, olyat, amely minden évfolyamon érdekes lehet a gyermekek számára, és az alapinformációs szint mellett bonyolultabb üzenetet is hordoz. Végül egy meseszerű novellát választottunk ki: „A világirodalom remekei” 5. sorozatában H. G. Wells „A bűvös bolt” című elbeszélés-gyűjteményéből (Európa Kiadó, 1973) „A Szerelem Gyöngye” című történetet. (105. o.) Ezt le kellett rövidíteni, mert a novella négyoldalnyi terjedelmű volt. Az eredeti és a rövidített változat megértésbeli egyenértékűségét előkísérletekkel ellenőriztük. (Tóth, 1997)

A narratívum megértését Lengyel (1988) tanácsaira támaszkodva hét területen próbáltuk megragadni, ügyelve arra, hogy egyfelől ezeket más narratív szövegeknél is lehessen

alkalmazni, másfelől „lekérdezhetőek”, azaz kérdésekbe sűrítethetők, feladatlap készítésére alkalmasak legyenek. E területek a következők: adatkikeresés (AD), események, fogalmak (FO), összefüggések (ÖF), valóságra vonatkozó ismeretek (VA), operatív-manipulatív terület (OP), esztétikai-üzeneti terület (EÜ).

Az adatkikeresést igénylő kérdésekkel azt vizsgáltuk, mennyire tudnak a tanulók a szövegben eredményesen keresgélni, egy-egy nagyon pontosan körülírt konkrétumot meglegelni. Az eseményekre vonatkozó kérdésekkel a történet főbb eseményeinek azonosítását és az események időrendjében való tájékozódást kívántuk felmérni. A fogalmak területén azt néztük, hogy bizonyos, szövegből kiemelt fogalmak jelentését mennyire ismerik a tanulók. Az összefüggések területén kizárólag az explicit (szövegben kimondott) oksági relációk azonosítását vizsgáltuk. A valóságra vonatkozó ismereteket tudakoló kérdések a témára vonatkozó háttértudás tartalmát voltak hivatottak felmérni. Az operatív-manipulatív területen azt vizsgáltuk, mennyire képesek a tanulók önálló következtetéseket levonni a szöveg alapján. Végül az esztétikai-üzeneti területen szereplő kérdésekkel a mű üzenetének megragadását, az értékelés-véleményalkotás színvonalát próbáltuk feltárni.

Mindegyik területen nyílt technikával dolgoztunk. Ezt azért szükséges hangsúlyozni, mert az iskolai szövegmegértési vizsgálatok általában zárt technikát használnak, ami hasznos lehet a közvetlen megértés tanulmányozására, de – különösen narratív szöveg esetén – a megértés magasabb szintjeinek, így például a lényeg kivonásának megragadására már alkalmatlan. (*Taylor – Taylor, 1983*)

A vizsgálatot három debreceni iskolában végeztük, összesen 11 osztályban, csaknem 300 fővel. Első alkalommal erre a tanulók második osztályos korában kerültek sor, amikor már birtokába jutottak az olvasás technikájának. A következő években végzett felmérésekben ugyanazok a tanulók vettek részt. Ami magát a felmérést illeti, időkorlátokat nem szabtuk, a tanulók a szöveget pedig mindvégig tetszésük szerint használhatták.

Az egyes területekre pontozási kulcsot dolgoztunk ki. Pontozás szempontjából a hét területet kétféle lehet bontani: közvetlen szövegértésre (AD, ES, ÖF) és szövegértelmezésre (VA, OP, EÜ). Az FO az utóbbihoz tartozna, de csak abban az esetben, ha biztosak lehetünk abban, hogy a kiemelt fogalmak jelentését a tanulók előzetesen nem ismerik, a fogalmak tartalmi jegyeinek kialakításához kizárólag a szövegkörnyezetből nyerik a támpontokat. Mivel ezt nem ellenőriztük, a két fő terület összehasonlításakor a FO- adatokat kihagytuk.

A kutatás tisztaságának biztosítása érdekében a szöveget, a feladatlapot és annak pontozási rendszerét – teljes terjedelmükben – a longitudinális vizsgálat során nem hoztuk nyilvánosságra, továbbá minden mérést magunk végeztünk. Nyomós ok készítetett arra, hogy így járjunk el. Azok a pedagógusok ugyanis, akiknek az osztályaiban a mérések folytak, elvárták volna, hogy a szöveget és a feladatlapot bocsássuk a rendelkezésükre. Legtöbbjük nyíltan megmondta: azért, hogy előre felkészíthessék a tanulókat. Természetesen ebbe nem mehettünk bele, aminek jónéhányszor sértődés lett a következménye, jól lehet a kollégák pontos tájékoztatást kaptak a kutatás céljáról.

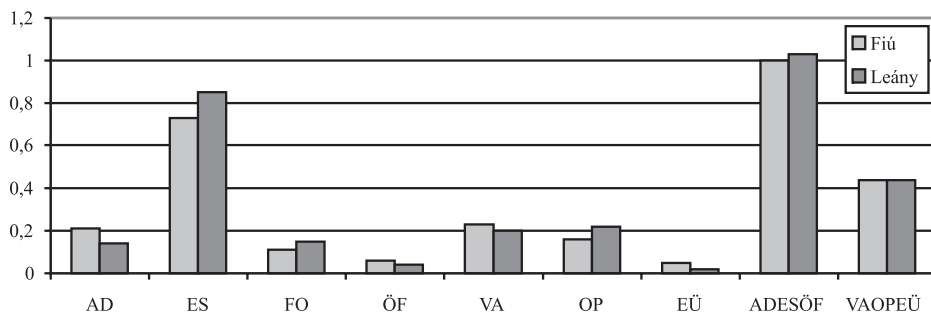
Sajnálatos módon a kutatás félidejéhez érkezve az anyagi támogatás jelentősen megcsappant, így csak részlegesen tudtuk folytatni munkánkat. A részleges folytatás azt jelentette, hogy bár szándékunk szerint felső tagozatban is valamennyi évfolyamon mérni kívántunk, a szűkös támogatásból csak a 6. és a 8. évfolyamra futotta. Ez a magyarázata annak, hogy az eredmények ismertetésekor az 5. és a 7. évfolyam nem szerepel.

Eredmények

A következő táblázatok és a hozzájuk tartozó ábrák (1., 2., 3., 4., 5.) a vizsgálat eredményeit dokumentálják. A táblázatok második és harmadik oszlopa az átlagpontokat mutatja.

1. táblázat. Nemi hovatartozás és megértés: 2. osztály

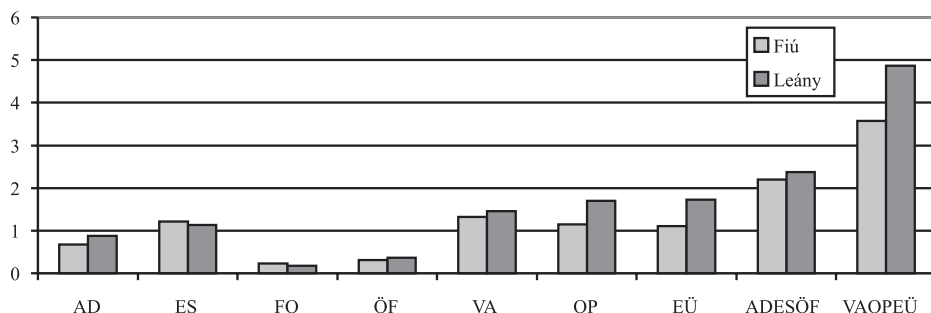
	Fiú (n = 142)	Leány (n = 134)	F	t vagy d	p
AD	0,21	0,14	1,533	0,097	n. sz.
ES	0,73	0,85	1,235	1,750	n. sz.
FO	0,11	0,15	1,353	0,063	n. sz.
ÖF	0,06	0,04	1,250	0,782	n. sz.
VA	0,23	0,20	1,650	0,069	n. sz.
OP	0,16	0,22	1,188	1,192	n. sz.
EÜ	0,05	0,02	1,333	0,080	n. sz.
ADESÖF	1,00	1,03	2,036	0,031	n. sz.
VAOPEÜ	0,44	0,44	1,841	0,000	n. sz.



1. ábra. Nemi hovatartozás és megértés: 2. osztály

2. táblázat. Nemi hovatartozás és megértés: 3. osztály

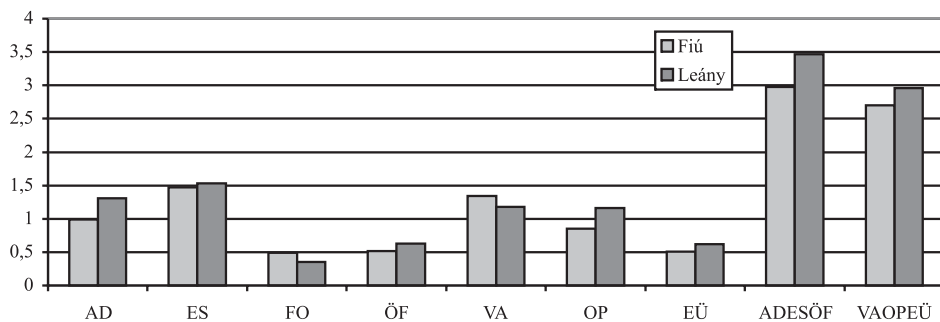
	Fiú (n = 148)	Leány (n = 136)	F	t vagy d	p
AD	0,68	0,88	1,231	1,982	0,05
ES	1,21	1,13	1,000	0,934	n. sz.
FO	0,23	0,17	1,300	0,088	n. sz.
ÖF	0,31	0,36	1,533	0,069	n. sz.
VA	1,32	1,45	1,080	0,616	n. sz.
OP	1,14	1,70	1,453	0,223	n. sz.
EÜ	1,11	1,72	2,019	0,160	n. sz.
ADESÖF	2,20	2,37	1,459	0,079	n. sz.
VAOPEÜ	3,57	4,87	1,384	0,192	n. sz.



2. ábra. Nemi hovatartozás és megértés: 3. osztály

3. táblázat. Nemi hovatartozás és megértés: 4. osztály

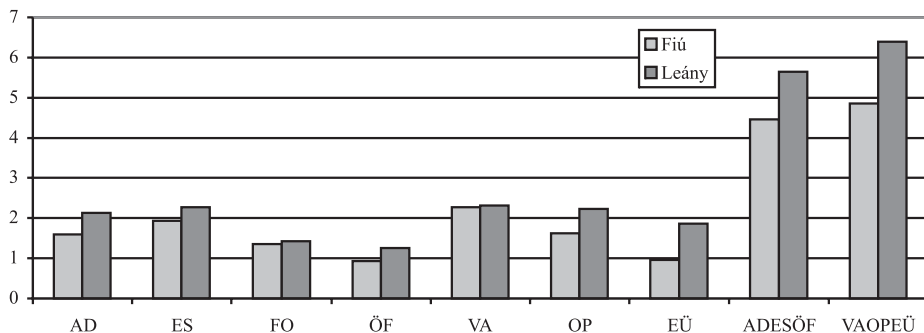
	Fiú (n = 149)	Leány (n = 145)	F	t vagy d	p
AD	0,99	1,31	1,035	2,932	0,01
ES	1,47	1,53	1,057	0,505	n. sz.
FO	0,49	0,35	1,059	1,656	n. sz.
ÖF	0,52	0,63	1,135	1,266	n. sz.
VA	1,34	1,18	1,206	1,069	n. sz.
OP	0,85	1,16	1,057	2,793	0,01
EÜ	0,51	0,62	1,410	0,073	n. sz.
ADESÖF	2,98	3,47	1,056	2,205	0,05
VAOPEÜ	2,70	2,96	1,025	0,963	n. sz.



3. ábra. Nemi hovatartozás és megértés: 4. osztály

4. táblázat. Nemi hovatartozás és megértés: 6. osztály

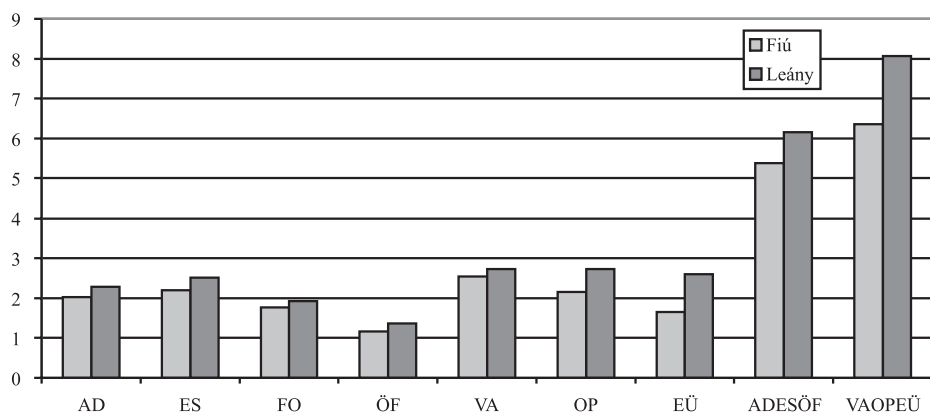
	Fiú (n = 147)	Leány (n = 134)	F	t vagy d	p
AD	1,60	2,13	1,253	4,471	0,01
ES	1,93	2,27	1,375	0,318	n. sz.
FO	1,35	1,42	1,121	0,512	n. sz.
ÖF	0,93	1,25	1,490	0,290	n. sz.
VA	2,27	2,31	1,098	0,256	n. sz.
OP	1,62	2,23	1,032	4,084	0,01
EÜ	0,96	1,86	2,144	0,368	n. sz.
ADESÖF	4,46	5,65	1,185	5,893	0,01
VAOPEÜ	4,85	6,40	1,599	0,361	n. sz.



4. ábra. Nemi hovatartozás és megértés: 6. osztály

5. táblázat. Nemi hovatarozás és megértés: 8. osztály

	Fiú (n = 110)	Leány (n = 120)	F	t vagy d	p
AD	2,02	2,28	1,015	2,379	0,05
ES	2,20	2,51	1,381	0,310	n. sz.
FO	1,77	1,93	1,224	1,070	n. sz.
ÖF	1,16	1,36	1,190	1,898	n. sz.
VA	2,55	2,73	1,282	1,183	n. sz.
OP	2,15	2,73	1,226	3,310	0,01
EÜ	1,65	2,60	1,507	0,402	n. sz.
ADESÖF	5,38	6,15	1,000	3,704	0,01
VAOPEÜ	6,35	8,06	1,062	4,389	0,01



5. ábra. Nemi hovatarozás és megértés: 8. osztály

Amint a táblázatok mutatják, 2. és 3. osztályban nem volt szignifikáns különbség a fiúk és a lányok szöveg megértési teljesítménye között egyik területen sem. A későbbiekben azonban módosult a helyzet. 4. osztállyal kezdődően az AD és az OP összetevőkben mindvégig szignifikánsan jobban teljesítettek a lányok, azaz az adatkikeresés és az önálló következtetés képességében lényegesen felülmúlták a fiúkat. Jóllehet más összetevőkben nem kaptunk szignifikáns összefüggést, érdemes megemlíteni, hogy a 6. és 8. osztályosok esetében a lányok pontátlagos valamennyi összetevő esetében magasabb volt. Ha a két fő területet nézzük, akkor megállapítható, hogy a közvetlen megértésben (ADESÖF) a 4. osztállyal kezdődően mindvégig szignifikánsan jobbak voltak a lányok, 8. osztályban pedig már a közvetett megértésben (VAOPEÜ) is szignifikáns különbség mutatkozott a javukra. Mindemellett az össz-termelést tekintve 6. és 8. osztályban 0,01 hibavalószínűségi szinten jobban teljesítettek a lányok.

Összegzés

Az eredmények alapján nagy biztonsággal állíthatjuk, hogy a nemi hovatarozás az iskolai évek elején nem, az életkor növekedésével azonban egyre inkább számottevő módon befolyásolta a megértési teljesítményeket. Megállapításunk összhangban van azokkal a kutatási tapasztalatokkal, amelyek szerint 10–11 éves kortól kezdődően a lányok addigi enyhe verbális fölnye megerősödik és kifejezettebbé válik.

Ugyanakkor az az eredményünk, hogy 3. osztályban csupán az adatkikeresés területén volt szignifikáns eltérés a fiúk és a lányok megértési teljesítménye között, nem, illetve csak részben támasztja alá a Cs. Czachesz (1998) által az ugyanennél a korosztálynál ta-

lált eltérést 0,05 hibaválósínűségi szinten, mely a szöveg megértés egészére vonatkozik. Ennek okát a két kutatás eltérő szemléleti megközelítésében és módszertani megoldásában látjuk.

Ki érti jobban? – tettük fel a címben a kérdést. Nos, kutatásunk szerint a válasz attól függ, melyik korosztályról van szó az általános iskolában. Míg alsó tagozatban a fiúk és a lányok szöveg megértése nagyjából egyforma, addig felső tagozatban a lányok szöveg megértése meghaladta a fiúkét. Hyde (1981) említett álláspontjával szemben úgy gondoljuk, ezzel a különbséggel érdemes számolniuk a pedagógusoknak.

Irodalom

- Cs. Czachesz Erzsébet (1998): *Olvasás és pedagógia*. Mozaik Oktatási Stúdió, Szeged.
- Harris, L. J. (1978): Sex differences in spatial ability: Possible environmental, genetic, and neurological factors. In: Kinsbourne, M. (szerk.): *Asymmetrical function of the brain*. Cambridge University Press, London.
- Hyde, J. S. (1981): How large are cognitive gender differences? A meta-analysis using w^2 and d . *American Psychologist*, 36, 892–901.
- Lengyel Zsolt (1988): Személyes közlés.
- Maccoby, E. E. – Jacklin, C. N. (1974): *Psychology of sex differences*. Stanford University Press, Stanford, CA.
- McGuinness, D. – Pribram, K. H. (1979): The origins of sensory bias in the development of gender differences in perception and cognition. In: M. Bortner (szerk.): *Cognitive growth and development*. Brunner/Mazel, New York.
- Oetzel, R. (1966). Classified summary of research on sex differences. In: Maccoby, E. E. (szerk.): *The development of sex differences*. Stanford University Press, Stanford, CA.
- Petersen, A. C. – Wittig, M. A. (1979): Sex differences in cognitive functioning: An overview. In: Wittig, M. A. – Petersen, A. C. (szerk.), *Sex-related differences in cognitive functioning: Developmental issues*. Academic Press, New York.
- Sherman, J. (1978): *Sex-related cognitive differences: An essay on theory and evidence*. Thomas, Springfield, IL.
- Taylor, I. – Taylor, M. M. (1983): *The psychology of reading*. Academic Press, New York.
- Tóth László (1997): A szöveg megértés fejlődése kisiskoláskorban. *Magyar Pedagógia*, 97, (1), 41–59.
- Tóth László (2002): Szöveg megértés az általános iskolában. *Magyar Pedagógia*, 102, (3), 355–376.

A hír mint szövegtípus

A mozgókép és médiaismeret oktatása a hazai középiskolákban immár kötelező tantárgy néhány éve, s az oktatási tárca most az általános iskolások esetében is elengedhetetlennek tartja. Különösen fontos ez annak ismeretében, hogy a mai tizenévesek átlagosan már több, mint három órán át nézik naponta a televíziót (1), vagyis jóval több időt töltenek el a képernyő előtt, mint szüleikkel vagy barátaikkal beszélgetve.

Anapi három órában a kamaszok a televízióban, a rádióban egymás mellett találják a fikciós műfajokat és a hírműsorokat. Rendkívül fontos, hogy ezek biztos elkülönítését megtanulják mind tartalmi, mind formai szempontból. Azaz „megtanulják”, ha nem is az ideális, de legalább az optimális médiahasználatot.

A különféle tömegkommunikációs eszközök által hírként prezentált szövegek vizsgálata rendkívül széles körű. Elemzték már a híreket szociológiai, szervezetszociológiai szempontból, folynak tematizációs kutatások, közönségkutatások, végeztek már ideológiai elemzéseket és tartalomelemzéseket éppúgy, mint szövegtani vagy diskurzuselemzés szerinti leírásokat. (Andok, 2001)

E dolgozat szerzője ahhoz igyekszik támpontokat adni, hogy milyenek is a hírek, mi jellemzi ezt a műfajt, milyen tematikus variánsai vannak. Ezen túlmenően azt szeretné bemutatni, hogy a mai társadalmi/médiakommunikációban hírként prezentált szövegek miként jelentek meg a tömegsajtót megelőző korokban. Vagyis, hogy honnan eredeztetjük az egyes hírtípusokat.

A hír szövegtipológiája

Az egyes szövegméletek abban egyetértenek, hogy a különféle szövegeket szövegtípusokba lehet sorolni, de a besorolás mikéntjéről, illetve a kritériumalkotásról már nagyon eltérőek a vélemények. Alapvetően két megközelítési módot tudunk elkülöníteni a tipologizálási stratégiában. Az egyik irányzat szövegtípus-kritériumokat állít fel, s ezekkel kívánja jellemezni az egyes szövegtípusokat. A másik megközelítési mód azt mondja, hogy a szövegfajtákra jellemző rendszer a kommunikatív interakcióban konstituálódik. S itt jelentős szerepet kap a kommunikációs szituációban részt vevők – nem definítorikus – szövegtípus-tudása, szövegtípus-kompetenciája. Jelen dolgozat szerzője a második irányzat mentén gondolkodik a tipológiáról, annál is inkább, mert különösen a sajtóhírek területén nem sokra megyünk a hír definitív megközelítésével, s ha kritériumrendszert próbálunk meg felállítani (tulajdonképpen ezt teszik az egyes újságíró-tankönyvek), akkor két problémába ütközünk: rendkívül tág a kritériumrendszer, s mivel folyamatosan bővül, lezárhatatlan. A konstitutív megközelítést követve *Tolcsvai Nagy* szerint a következő szempontokat érdemes bevonni a szövegtipológiai vizsgálatba:

A kifejtettség/bennfoglalás szempontja

A hírszövegek majdnem teljesen kifejtőek, az eseményt meghatározó, leíró összes információt a szövegnek nyelviileg tartalmaznia kell. Jó példa erre az az újságíró-tankönyvekből vett egyszerű, házi-szabály, miszerint a hírek tartalmaznia kell, hogy ki, mikor, hol, hogyan csinált valamit. Bár valamennyi implicitást a hírek esetében is ki lehet mu-

tatni, az sohasem értelemzavaró mértékű. (Eöry, 2001) Vagyis a kifejtettség tekintetében egy minimum-értéket adnak meg kritériumként ahhoz, hogy valamit hírnek tekintenek-e vagy sem.

A nézőpont jelöltsége

A hírszövegeknél fontos, hogy az aktuális beszélő ne jelölje magát nyelvtanilag, maradjon rejtve. Sem alanyként, sem más formában nem lehet jelölve, ezzel biztosítja nyelvtanilag az „objektivitást”. Ugyanakkor érdekes, hogy az objektivitás szövegen belüli biztosítására, kifejezésére eltérő stratégiák éltek a magyar hírlapírás történetében. A dolog azért is érdekes, mert alig 200 év alatt gyakorlatilag visszajára fordult a dolog. Az 1780-as években megjelent Magyar Hírmondó az olvasók levelei alapján írta meg a híreket az ország különböző vidékeiről, s ha az olvasók valóban a saját szemükkel látták az eseményeket, akkor ezt mindig kiemelték a szerkesztett hírben, hogy nagyobb hitelük legyen. (2) Mára hitelességet illetően épp akkor jelölik objektívként a hírt, ha az mentes a megfigyelő, leíró szubjektum grammatikai jelöltségétől. (Egy másik sajtóműfaj, a tudósítás őrizte meg ezt az E/1-es jelöltségi kényszert a magyar hírlapírásban.)

Ugyanakkor az, hogy E/1 a hírekben üres pozícióként marad, egyúttal azt a törekvést is jelzi, hogy mintegy „felkínálják” az olvasónak, nézőnek: lépjen be ebbe az üresen hagyott helybe.

A kommunikációs színterek jellemzői

Tolcsvai Nagy két, egymást kiegészítő szempontpárt ad meg, az írott és a beszélt szövegtípusok, valamint a tervezett, illetve spontán szövegtípusok. Ennek alapján a hírek minden esetben tervezett szövegtípusok, de két külön csoportra bonthatók aszerint, hogy beszélt avagy írott változatról van-e szó. Ezt én annyiban módosítanám, amennyiben ezt a kommunikációs szituáció *Petőfi S. János*-féle modellje indokolja. (*Petőfi S. – Benkes, 2002. 39.*) *Petőfi* itt komplex jelről beszél, melynek van egy statikus verbális eleme és egy kép(diagram)... típusú eleme. E kettő elválasztása a kutatásban újabb, finomabb tipologizálási lehetőségeket ad. Vagyis tovább kell gondolni azoknak a híreknek a típusát, melyekhez kép is kapcsolódik, illetve a televíziós híreket mint külön típust kell említeni.

A szöveg értelemszerkezetének tipikus jellemzői

Ide tartoznak a szövegek mezo- és makroszerkezetét leíró kutatások. A séma által uralt formák, az elbeszélés, leírás módja tartozik ide. A hírek esetében a tipológiának ez a része nagyon jó kutatott, mind nemzetközi, mind magyar vonatkozásban. Elsősorban *Teun A. van Dijk* (1988a, b) és *Békési Imre* (1974, 1982) ilyen irányú munkáit említem, melyekben felfejtették a news schemata-t, vagyis azt az értelemszerkezetet, amelyre a valós eseményt a hírszövegben átfordítják. Van Dijk vizsgálatainak eredménye az *1. ábrán* látható.

		Hírszöveg			
Összefoglalás		Történet			
Vezércím	Lead	Szituáció		Komentár	
	Epizód	Háttér	Verbális reakció		Konklúzió
Fő esemény	Következmény	Kontextus	Történelem	Várakozások	Kiértékelés
		Körülmények	Korábbi események		

1. ábra. A hír szövegének superstruktúrája. (3)

Ha áttekintjük a ma hírként megjelenő újságszövegeket, akkor nagyon kis részük fog megfelelni ennek a szerkezetnek. Pontosabban csak azok fognak megfelelni, amelyek valamely cselekményről, balesetről, katasztrófáról szólnak. Teljesen más lesz a sajtótájékoztatóról szóló hírek vagy a gazdasági hírek értelemszerkezete (például a tőzsdei árfolyamoké). S ez nagyon erős érv mellett, hogy a sajtóhíreket ne soroljuk be csupán egyetlen szövegtípusba.

A szöveg általános szerkezetének szövegtípusra jellemző rész tulajdonságai.

A hírek elemzésekor megfigyelhető, hogy az általános szövegtagolás – bevezetés, tárgyalás, befejezés – minden esetben felbomlik, s ami a cselekvéssor végén, vagyis a szövegben a befejezés helyén lenne, azt emelik ki, azzal kezdődik a hírszöveg, mondván, az a leginkább figyelemfelkeltő rész. Ezután kezdik el a történet elmesélését vagy felelevenítését időrendben haladva. Erről a jelenségről írta Békési Imre, hogy a híreket tulajdonképpen kétszer kezdik el. (Békési, 1982)

Talán meglepő, hogy a legelső magyar nyelvű hírlapokban (1780, Magyar Hírmondó; 1806, Hazai Tudósítások) megjelenő témák mennyire megegyeznek azokkal, amelyekkel ma is mindennap találkozunk a lapok hasábjain. Mi mindenről olvashatunk egy napilap híreiben: politikáról, kormányzatról, aztán bírósági híreket, gazdaságiakat, tudományos, egészségügyi, kulturális, egyházi híreket. Ván ezen kívül időjárás, sport, balesetek, tüzesetek, rendőrségi hírek, valamint besorolhatatlan bulvárhírek sztárokról, hírességekről. Hogyan festett mindez kétszáz évvel ezelőtt? Tematikus szempontból csaknem minden szerepelt, szinte egyetlen kivétel a sport – hiányának társadalmi okai vannak –, de a 19. század végén már az is megjelenik.

Összefoglalóan mit mondhatunk a hírek tipologizálásáról? A Tolcsvai által javasolt besorolási szempontokat áttekintve a sajtóban hírként prezentált szövegek négy ponton megegyeznek: a kifejtettség mértéke, a nézőpont jelöletlensége, az általános szerkezet specifikus volta és a stílus tekintetében, s két ponton különböznek: a kommunikációs színterek jellemzői és az értelemszerkezet tekintetében. A hír műfajába sorolódás legerősebb követelménye ezek közül a nézőpont jelöletlensége. Ráadásul, erős szankcióval: ha az alany feltüntetett, akkor a szöveg kizáródik a hír műfajból, s egy másik műfajba sorolják, a tudósításba. Társadalmi kommunikációs szempontból keresve az okát az alany jelöletlenségének azt találtam, hogy ez a „bevett” módja az emberi társadalomban a tudás/ismeret továbbadásának, vagyis a szubjektíven

Stílus

A hírszövegek közömbös vagy választékos stílusúak lehetnek. Markáns vonásuk a minősítések (melléknevek, határozószók) rendkívül ritka használata.

Összefoglalóan mit mondhatunk a hírek tipologizálásáról? A Tolcsvai által javasolt besorolási szempontokat áttekintve a sajtóban hírként prezentált szövegek négy ponton megegyeznek: a kifejtettség mértéke, a nézőpont jelöletlensége, az általános szerkezet specifikus volta és a stílus tekintetében, s két ponton különböznek: a kommunikációs színterek jellemzői és az értelemszerkezet tekintetében. A hír műfajába sorolódás legerősebb követelménye ezek közül a nézőpont jelöletlensége. Ráadásul, erős szankcióval: ha az alany feltüntetett, akkor a szöveg kizáródik a hír műfajból, s egy másik műfajba sorolják, a tudósításba. Társadalmi kommunikációs szempontból keresve az okát az alany jelöletlenségének azt találtam, hogy ez a „bevett” módja az emberi társadalomban a tudás/ismeret továbbadásának, vagyis a szubjektíven

észleltből objektív tárgyat kell kialakítani, hogy az átadható lehessen. (Berger – Luckman, 1966; Schütz – Luckman, 1975) Ugyanakkor a kifejtettség mértékének minimuma adott/kötelező a hír műfaj esetében. Az általános szövegszerkezet követelménye és a stíluskövettségek már gyengébben érvényesülnek. Ezek esetleges sérülése, be nem tartása nem feltétlenül vonja maga után a műfaji besorolás megváltoztatását.

Két ponton lehetett tovább bontani a hír műfaját. Először is a kommunikációs színterek jellemzői szerint itt négy csoportot találunk, s a csoportosítás alapvetően a közvetítő médiumhoz kötött: tervezett-írott szövegek, tervezett-írott és illusztrált szövegek, tervezett-beszélt szövegek (rádióhír) és tervezett-beszélt szövegek illusztrációval (televíziós hír). A másik pont, ahol jóval erőteljesebb a differenciálódás a hírek esetében, az az értelemszerkezet tipikus jellemzőinek kategóriája. A szövegek makrostruktúrája nagyon eltérő lesz a

tekintetben, hogy milyen tematikus mezőhöz tartozik a hír: politikai, gazdasági, kulturális, sport, bulvár vagy éppen egészségügyi, környezetvédelmi, esetleg tudományos hírről van szó. Vagyis a különbség – ami a szövegben is tükröződni fog – alapvetően magában a hír-esemény szerkezetében van. Az általam követett tipológiai irányzat kritikusai ezen a ponton fűzik hozzá, hogy a konstitutív alapon dolgozó tipológiák végső soron nem szöveg-, hanem cselekvéstipológiákat adnak. Érdemes elgondolkodnunk, hogy ez valóban kritika-e vagy inkább szükségszerűség. Az utóbbit támasztják alá többek között *Károly Sándor* szavai is: „A műfaj egyébként meghatározó a szöveg alakulása, kialakulása szempontjából is, hisz a szövegeknek csak legáltalánosabb sajátosságai, törvényszerűségei érvényesek minden szövegre, egyébként szövegtípusok szerint specializáltak. S ez természetes is, hiszen a szövegtípusok végeredményben magatartástípusok, társadalmilag kialakult, de állandó változásban lévő beszédett-rendszerek.” (*Károly, 1979*)

A hírek genezise, eltérő tematikus mezőkben

Talán meglepő, hogy a legelső magyar nyelvű hírlapokban (1780, Magyar Hírmondó; 1806, Hazai Tudósítások) megjelenő témák mennyire megegyeznek azokkal, amelyekkel ma is mindennap találkozunk a lapok hasábjain. Mi mindenről olvashatunk egy napilap híreiben: politikáról, kormányzatról, aztán bírósági híreket, gazdaságiakat, tudományos, egészségügyi, kulturális, egyházi híreket. Van ezen kívül időjárás, sport, balesetek, tüzesetek, rendőrségi hírek, valamint besorolhatatlan bulvárhírek (4) sztárokról, hírességekről. Hogyan festett mindez kétszáz évvel ezelőtt? Tematikus szempontból csaknem minden szerepelt, szinte egyetlen kivétel a sport – hiányának társadalmi okai vannak –, de a 19. század végén már az is megjelenik.

Politikai hírek

Az újságokat megelőző forrásaik az évenként megjelenő kalendáriumok voltak. (5) A kalendáriumoknak kezdetben, a 15–16. században – a hónapok felsorolásával – pusztán időjelző funkciójuk volt. Ez később bővült vásárjegyzékkel, illetve egy krónikával, eseményjegyzékkel. E krónikák érdekessége, hogy a világtörténet kezdetétől, a Biblia alapján sorolták el az eseményeket, először nagy vonalakban, majd az utolsó 4–5 év történéseit részletesebben mesélték el.

A krónikáról leváló hír két szempontból is érdekes. Egyrészt korának eseményeit nem mint fragmentumokat észleli és mutatja be a krónikás, hanem mint egy folyamat részét, egy világmagyarázatnak a részét. Vagyis a hírekkel kapcsolatban nem annyira az aktualitás, mint inkább a folyamat része kapott hangsúlyt. Ehhez kapcsolódóan él egy olyan érvrendszer végig a hírlapírásról szóló elemzésekben, hogy az újságíró a történelem első vázlatát adja, feladata az eljövendő koroknak megőrizni valamit a saját időszakából, mint a történelemnek egy szeletéből. (6) Mintegy átmenetet képezve krónika és újság között röviden utalnék *II. Rákóczi Ferenc* lapjára, a *Mercurius Veridicusra*, amelyben a hadi események úgy szerepelnek hírként, hogy a történetben jelen van az isteni erő, elrendelés, mint történelemalakító tényező. Ilyen módon is pontosan illeszkednek ezek a történetek/hírek az Ádám-Évától induló történetmondásba. Lássunk néhány példát:

Nyitra, 1705. augusztus 16: „... egyszersmind annyira megzavarodott, hogy ha ekkor a mieink megtámadják, egészen bizonyos, hogy most megsemmisülésüket gyászolná Ausztria. Amde Isten másként rendelte, az ellenségnek sikerült szándékát valóra váltania.” Vagy 1708-ból: „... még szerencse, hogy ezt az egyet úgy rendelte az isteni kegyelem, hogy a gyalogság nagyobb része ... sértetlenül kerüljön ki a csatából.” (7)

A másik ezzel összefüggő érdekesség a média szocializáló funkciója, amely ez esetben, a hírek folyamatos történetmesélésbe illesztettségének pillanatában még sokkal jobban dominál, mint manapság, amikor a híreket töredezetten észleljük. Vagyis abban a

korban úgy tanulták meg értelmezni a világot, a történelmet, hogy azok szoros, megbont-hatatlan kapcsolatban álltak a jelenükkel.

A politikai hírekhez soroltam mindazokat, melyek a belpolitikai étellel kapcsolatosak, uralkodók döntései, hadsereg hírei, külföldi események, hadi hírek. Természetesen min-dig is ez a terület állt a legszorosabb cenzori ellenőrzés alatt, a 19. század elején kifeje-zetten tilos volt forradalmakról, elégedetlenkedésekről szóló hírek közlése. Majd a poli-tikai élet fejlődésével párhuzamosan fokozatosan megjelentek a vidéki élet, a vármegye politikai életének eseményei, a 19. század második felében pedig a pártok életéhez kap-csolódó hírek. Néhány példa, szemelvényszerűen:

„Franciaországban is nagy az egyenetlenség, a parlamentumnak számkivetése az egész nemzet-nek szívére hatott, és ha a király gyengébb módokhoz nem nyúl, a hazafiúi háború elmúlhatatlan léssen. A Troyes-be igazított parlament tagjai nagy tisztelettel fogadtak a városiaktól, kik a ma-gok alkalmasabb házaikat ingyen általadták a számkivetetteknek és maguk a felső contignatiokba költöztenek. A prókátorok és más parlamentum mellett törvényt őrök is utának mentek a parlamen-tumnak. Ide igazítottak a tiszteletbéli tanácsosok is. Párizsban azonban a zenebona igen nagy.” (Ma-gyar Hírmondó, 1787. szept. 15.)

„Az országgyűlési szabadelvű párt vasárnap du 6 óraker tartott értekezletét Gorove elnök megnyit-ván, figyelmezteti az értekezletet, hogy a közelebbi országos ülés napirendjére, az uzsorára, a szebeni árvaházra és a meg nem jelent képviselőkre vonatkozó törvényjavaslatok vannak kitűzve, továbbá, hogy egy tag választandó az elhalt Lovászy Miklós helyére a bíráló bizottságba, s midőn e kérdéseket az értekezlet napirendjére tűzi ki, megjegyzi, hogy a választandó tagra nézve a kijelölő bizottság bí-zandó meg.” (Ellenőr, 1876. november 13.)

A 20. században egy újabb típus jelent meg a hírek között: a különféle politikai be-szédék kivonatai. Először ez csak nagy nevű politikusok kiváltsága volt, majd egyre gyakrabban jelentek meg a parlamenti beszédék politikai híreknek álcázva. Ennek fel-ismerése sem mai keletű, a Magyar Távirati Iroda elődjét irányító, nagy befolyással ren-delkező *Kozma Miklós* már az 1930-as években vallotta, hogy hírnek számítanak „a kor-mányférfiak vagy politikusok szájából elhangzó megnyilatkozások és beszédék is”. (8) A 20. század végén pedig megjelentek a sajtótájékoztatókon elhangzottakból született politikai hírek is.

Gazdasági hírek

Forrásuk – szövegtani szempontból – egyértelműen az üzleti levelezés volt. A nemzet-közi szakirodalomban erre először *Jürgen Habermas* utalt *„A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása”* című könyvében: „A 14. századtól kezdve a régi kereskedői levél-összekötöttség a szakmai rendi levelezési rendszer egyik módjává épül ki. Az első megha-tározott napokon induló futárjáratokat a kereskedő céhek szervezték saját céljaikra.” Am ekkor „az iparszerűen terjesztett híreket még nem hozták nyilvánosságra, a szabálytalanul publikált újságok még nem tárgyiasultak hírré”. (9) (Csak a 17. században.) A ma-gyar hírlapírás esetében sem történt ez másként, az 1780-as évektől kezdve egészen a ki-egyezésig csupán azok a témák merültek, merülhettek fel gazdasági hírként, amelyek a kereskedők levelezésében is megjelentek. Milyen termés várható szőlőből, milyen lesz a bor ára, milyen a gabona, a dohány. Illetve találunk még az uralkodó által kivetett vám-tételekről szóló híreket. Kitüntetett helyük van az Erdélyből jövő leveleknek, valamint a borvidékekről írtaknak. Ezen kívül kereskedelmi szempontból meghatározó Trieszt, a tengeri kikötő, s az onnan kapott információk. A gazdasághoz kapcsolódó intézmény-rendszer még nem épült ki a 19. század elején. Ennek történelmi okai vannak, amíg a ne-mesi birtok elidegeníthetetlen (hitelválság kora), nagyon szűk az a polgári réteg, amely bankokhoz fordulhatna, nem is épül ki a bankrendszer, csak a szabadságharc után. A 19. század elején még csupán néhány biztosítótársaság működik Magyarországon. Nézzünk néhány gazdasági hírt a korból:

„Az erdélyi levelek tele vannak azon való panaszolkodásokkal, hogy sem a marhának sem a gabonának, sem pedig a bornak (noha szűkön termett) semmi keleti nincsen, és hogy a kereskedésnek fogyatkozása miatt rendkívül való olcsóság és pénz szüksége vagyon. Ez egyrészt talám attól vagyon, hogy most Lengyelországból felesen hajtatik a marha a felső országokra.” (Magyar Hirmondó, 1780. január 8.)

„(Kereskedés.) A behozatali harmincadra nézve újabban megállapított vámjegyzék, mi szerint részint a szomszéd tartományi vámdíjak mértékéhez alkalmaztatván, a honi kereskedés több ágaira tetemes könnyebbség járuland, ugy azon változások is, melyek némelly magyar árucikkeknek az ausztriai birodalombai kivitelére nézve a vámjegyzékben tétettek, felsőbb rendelet szerént folyó évi Tavaszelő első napján mendnek teljesezésbe.” (Pesti Hírlap, 1841)

A kiegyezés után megindult gazdasági fellendüléssel együtt jelentkezett az a szellemi irányzat, mely a közgazdaságtant valamiféle fő magyarázó elvvé kívánta tenni a korabeli társadalom számára. S ez együtt járt a gazdasági témák széleskörű differenciálódásával a napilapok hasábjain. Ha csak a címeket soroljuk fel egy napilapból, az is igen meggyőző. A Budapesti Hírlap 1893. április 11-i számában a következő hírek szerepelnek: járadéki birtokok hírei, az országos iparoktatási tanács ülése, száj- és körömvész egy temesvári hizlalóban, a chicagói világhiállítás hírei, kereskedelmi forgalmunk Svájccal, a Hungarian Exporting Association cégről, a Magyar Kereskedelmi és Hitelbank Rt. ülése, a világ kőszéntermelése, Amerika gabonakivitele, a kőszénbánya és téglatársulat ülése, pezsgőipar Franciaországban. S ide sorolhatjuk még a tőzsdék híreit, valamint a csődök-ről szóló jelentéseket, közleményeket is.

Rendőrségi hírek

A bűnügyekről szóló hírek esetében kétféle alapforrást találtam, ahová vissza lehet vezetni őket. Az egyik a rendőrségi jelentések és jegyzőkönyvek. Az ilyenre épülő hírek mindig kiemelkednek pontosságukkal, ismertetik a helyet, az időt, az elkövető nevét stb, ami a 19. században még egyáltalán nem volt ennyire általános. A másik az elkövetés környékéről származó szóbeli, majd levélbeli beszámoló. Bár ezek is meglehetősen pontosak, de tartalmaznak egy olyan mozzanatot, ami a rendőrségi jelentésnél sosincs: erkölcsi ítéletet.

„A nem ember

Írtózik a pennánk, de kötelessége, hogy mind a kedves, mind a kedvetlen dolgokat megírja. Itt Posenban ma vala egy írtóztató tragédia, a theatrom volt egy állason a Sz. Mihály piacán, és a fő aktorok egy asszony és két hóhéras valának. Ez az asszony apját, anyját és ártatlan fiacskáját méreggel elvesztvén és utoljára férjét is megfojtván, arra ítéltetett, hogy három nap egymás után 50, 50 pálcát vágván fenekére, ha megél utána, az alsó tömlőcben vason, száraz kenyéren és vizen haláláig raboskodjék. Kikérem kedves olvasómtól, hogy minekutána elolvasták ezen emberi természet ellen való hallatlan cselekedeteket, azon igyekezzenek, hogy róla többé meg ne emlékezzenek. Mert ennek iszonyúsága a csendes, annyival inkább a gyenge asszonyi érzékenységeknek könnyen ártalmat szülhetne. N. B. A legelső aktor vala ezen asszonynak a szeretője, ki az asszony férjének halálában részes lévén, az asszony előtt 50 pálcát szenvedte.” (Magyar Hirmondó, 1787. aug. 7.)

Ugyanakkor az 1880-as évek jelentős változást hoztak a magyar hírlapírás történetében, ekkor tűnik le az eszmehirdető sajtó korszaka, s kerül előtérbe helyette egy újabb, a riport műfajára alapozó zsurnalizmus. Ennek hatása érzékelhető nemcsak a napilapok egészén, de különösen a rendőregi híreken, annál is inkább, mert ezt a stílusbeli fordulatot a magyar sajtótörténet-írás egy bűnügyhöz szokta kötni. Nevezetesen ahhoz, amikor 1883-ban meggyilkolták *Majláth György* országbíró, s ebben az ügyben már nemcsak híreket közöltek, de maguk az újságok, újságírók is nyomozásba kezdtek. Segítségükkel rövidesen sikerült elfogni a gyilkosokat is. Jellemző mozzanata még az ügynek, hogy az olvasók sem a rendőrségre mentek bejelentéseikkel, melyekkel a nyomozást segítették, hanem a szerkesztőségekbe.

A 20. század első évtizedei meghozzák az új típusú bűnügyi híreket, ezeknek a szereplőik lesznek mások, kerülnek ki más társadalmi rétegből, mint az eddigiéik. Legismertebb a frankhamisítási botrány 1926-ban, melyben végül elítélik *Windschgraetz Lajos* herceget, s felfüggesztik az országos főkapitányt. De beszámolnak kevésbé jelentős személyekről, akik szintén a fehérgalléros bűnözők közé sorolhatók.

„K. Huczik Elemér volt államtitkár büntetését 17 havi börtönre szállította le a Tábla. K. Huczik Elemér ügyvéd, volt szegedi államtitkár ellen az ügyészség különböző bűncselekményekért eljárást indított. Huczik kijárásokra vállalkozott, kauciót alkalmazottakat közvetített és így egész sereg embert károsított meg. A törvényszék annakidején izgalmas tárgyaláson, – mert Huczik elmebetegséget simulált – 23 rendbeli csalás címén ötévi szigorított dologházra ítélte. Ezt az ítéletet a Tábla Zachár tanácsa pénteken 17 havi börtönre mérsékelte és elrendelte Huczik szabadlábra helyezését. Az ítélet nem jogerős.” (Pesti Napló, 1934. okt. 27.)

Bulvárhírek

Az ide vezethető elemzések (ezek mindig általában a hír műfajról szólnak, s nem egy szeletéről) azt mondják, hogy a hírekben a korábbi populáris irodalom – pikaeszk regény – kedvelt történettípusai elevenednek fel újra és újra. A magyar médiaelemzők közül *Császi Lajos* képviseli ezt az irányzatot: „... a médiahíreket a populáris kultúra egyik olyan alfajának tekintjük, amelyek a szociális melodramák közé tartoznak. Hibrid műfajok, amelyek a formalizált keretüket azoktól a populáris mítoszoktól kapják, amelyekeken keresztül az eseményeket történetekké változtatják át, ám az így megteremtett sztereotip drámai kereteket tárgyilagos, valóság-hű részletekkel igyekeznek kitölteni.” (10) S valóban, ennek a műfaji altípusnak is megtaláljuk a szerepeltetését 1780-tól a lapokban, s ráadásul eléggé változatlan formában. Azt is mondhatnánk, hogy minden kornak megvoltak a maga sztárjai, s mindig kerültek bele a lapokba szórakoztató, esetleg meghökkentő hírek.

„Eszterházi fejedelem úrnak főmuзикusa, Hayden József úr nemigen régen nevezetes ajándékkal tiszteltetett meg a spanyol királytól azért, hogy jeles kompozícióiból némelyeket öfelségének küldött vala. Az ajándék drágakövekkel kirakott arany tobakartó. Ezt a bécsi udvarnál lévő spanyol követségnek szekrétáriusa maga adta Eszterházán a megnevezett fejedelmi muzikusnak kezéhez, jelentvén egyszermind nékie öfelségének hozzája való különös kegyelmességű jóakarátját.” (Magyar Hírmondó, 1781. október 6. (MH P.: 116–117.)

„A görög hadügyminiszter lányát megszőktették. Az athéni előkelő társaságban most különös szerelmi botrányról suttognak. Smolensky kisasszonyt, a hadügyminiszter leányát, megszőktették, még pedig se kocsin, se kerékpáron, se automobilon, hanem – uszva. A szép leány egy ugyancsak szép estén fürdeni ment néhány barátjával a tengerbe és ezt az alkalmat felhasználta titkos szerelme: Doktor Aposto Copoulo úr, hogy vele úszva megszőkjék. Másnap levelet írtak a hadügyminiszter úrnak, bocsánatát és beleegyezését kérve az esküvőhöz. Csakhogy a bős apa még áldását sem adhatja a kierőszakolt frigyre, mert az ifjú szőkevények nem írták meg, hogy hová utaztak, azaz inkább, hogy hová usztak, ezáltal igazán a – szerelem tengerén.” (Pesti Napló, 1904. aug. 22.)

Az első igazi magyar bulvárlapnak Az Estet tartják, ahol már a jóízlést sértő, inkorrekt írások is megjelentek. A lap egyik elemzője, *Vásárhelyi Miklós* idéz több korabeli kritikát, melyekből könnyen kiolvasható a nem éppen finomkodó elmarasztalás. „Gábor Andor 1920-ban így jellemezte Az Estet – »Dideregve az agyoncsapás élelmétől, Miklós Andor a kufárkodás és a szétrohadás legutolsó stádiumában kukacosodó magyar sajtófekély lapjában, Az Estben, e nemzetiszínű mérgezett klozettpapíron, mely már minden rendszer jegyében a használat után van, cikket közöl, amiben Horthy kormányzó nyilatkozik...«” (*Vásárhelyi*, 2002) Bár ebből sokminden a lap politikai állásfoglalására vonatkozik.

Több elemző a tabloidok közé sorolja a katasztrófákról szóló híreket is. Ilyenekkel is sűrűn találkozunk a 18. századi sajtóhírek között, megjelentek hírek árvizekről, földrendésekről és tűzvészekről is.

Sporthírek

A sport csak a 19. század legvégén jelent meg a lapokban. (Társadalomtörténeti oka pedig, hogy a szabadidő, a tömeges szabadidő csak ekkor kapott helyet a társadalom „időrendjében”.) S ekkor már elég erős volt a napisajtó, kialakult az a módszer, ahogyan az újságírók saját szakmai szabályaik szerint a hírekben megkonstruálják a világot. Kezdetben nem lehetett tudni, vajon a sporthírek miképpen fognak ide illeszkedni. Tehát, amikor elkezdtek sportról írni, még nem lehetett tudni, hogy mi tárgyiasul hírként majdan. Néhány évtized múltán eldőlt, hogy az eredmény lesz a legfontosabb. A 20. század elejéről származik e fordulat elmés kis leírása:

„Valamikor régen úgy volt, hogy a sporttudósítónak elég volt, ha jószemű, eleven tollú, színes írású legény volt ... és szépen megírta, amit látott. Néha egy kalapról, néha egy lóról, máskor az időről írt. ... Ma azt akarják tudni, hogy nem történt-e valami huncutság, nincs-e valahol valami istállótitok, mik a managerek titkos tervei.” (11)

Nagyon jól látszik ebből az a folyamat, melynek során a sporthírek végül is a „helyükre kerültek” a hírlapírásban. Némileg hasonlóknak látom a mai helyzetet egy másik tematikus mező, a környezetvédelem tekintetében. Az újságírói hírkonstruáló szabályok a környezetvédelemmel kapcsolatos katasztrófák híreinek adnak zöld utat (tisztai ciánszennyezés, szivárgó veszélyes hulladék stb.). Ugyanakkor a globális vagy a kevésbé színes, kevésbé érdekes, ám társadalmilag mindenképpen fontos témák háttérbe szorulhatnak (globális felmelegedés, energiatakarékosság, levegőszennyezés). Ezen a ponton talán érdemes lenne újragondolni a bevett hírársi gyakorlatot a sajtóban.

Jegyzet

- (1) Forrás: AGB Hungary. Közli Gálik Mihály (1997): *Médiagazdaságtan I–II*. Aula Kiadó. 206.
- (2) „Maga a tudósító hiteles biznyság ezen dologban. Kár, hogy az említett porkészítő annak készítése módját maga hasznáért senkivel se közölte.” *Magyar Hírmondó*, 1782. július 3. „Irtóztató volt a tegnapi és tegnapi előtti szélnek dühösködését és az égiháborúnak erejét tapasztalni Pesten. De a városból kiindulván nagy szomorúsággal láttam rémítő pusztításait.” *Hazai Tudósítások*, 1806. július 23.
- (3) van Dijk, Teun A. (1988): *News as Discourse*. Lawrence Erlbaum Associates, Publisher Hillsdale, New Jersey. 55.
- (4) Az elemzők közül többen használják a tabloid megnevezést erre a tematikus csoportra, s ide sorolják a bűnesetekről, katasztrófákról, balesetekről és sztárokról szóló, valamint szórakoztató híreket. *Csigó*, 2000. 3.
- (5) A magyar sajtótörténet-írás korában nem tekintette a sajtótörténet részének a kalendáriumok történetét. De a legutóbbi években, Kovács I. Gábor *Kis magyar kalendáriumtörténet 1880-ig* című monográfiájának hatására egyre több sajtótörténész hivatkozik rájuk. Lásd: Lipták Dorottya (2002): *Újságok és újságolvasók Ferenc József korában*. L. Harmattan Kiadó.
- (6) Ezt a *Neue Kurier aus Ungarn* 1789. július 7-i számában olvashatjuk. Közli Kókay György (1983): *Könyv, sajtó és irodalom a felvilágosodás korában*. Akadémiai Kiadó. 137–144.
- (7) *Mercurius Veridicus 1705–1710*. Az első hazai hírlap hasonmás kiadása Kenéz Győző fordításával, Benda Kálmán bevezetőjével. Magyar Helikon, 1979. 89. 107.
- (8) Idézi Kotroczó Róbert: A nemzet hírfőnöke, Kozma Miklós hírelvei 1920–42. In: Sükösd Miklós – Csermely Ákos (2001): *A hír értékei, etika és professzionalizmus a mai magyar médiában*. Média Hungária Könyvek 2. 97.
- (9) Habermas, Jürgen (1993): *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Századvég – Gondolat. 67–68.
- (10) Császi Lajos (1999): *Katasztrófák médiareprezentációja. Jel-kép*, 3. 25.
- (11) Kálnoky Izidor (Vulpes): *Újságíró – iskola*. Atheneum. 76.

Irodalom

- Andok Mónika (2001): A sajtóhírek a tudományos diskurzusbán. In: Petőfi S. János – Békési Imre – Vass László: *Szemiotikai szövegtan*. 14. 109–137.
- Berger, P. L. – Luckmann, Th. (1966): *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Doubleday, New York. (Magyarul [1998]: *A valóság társadalmi felépítése*. Tudásszociológiai értekezés. Józsefvég, Budapest.)
- Békési Imre: *Szövegszerkezeti alapvizsgálatok*. Akadémiai, Budapest.

- Császi Lajos (1999): Katasztrófák médiareprezentációja. *Jel-kép*, 3. 25.
- Csigó Péter (2000): Információs műfajok. *Jel-kép*, 4. 3–39.
- De Beaugrande, Robert – Dressler, Wolfgang (2000): *Bevezetés a szövegnyelvészetbe*.
- Dezsényi Béla (1941): *A magyar hírlapirodalom első százada 1705–1805*. A Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchenyi Könyvtára, Budapest.
- van Dijk, Teun A. (1988a): *News analysis: Case studies of international and national news in the press*. Erlbaum, Hillside, NJ.
- van Dijk, Teun A. (1988b): *News as Discourse*. Erlbaum, Hillside, NJ.
- Diószegi György (1988): *Kossuth Lajos üzenete. Pesti Hírlap anno 1841–44*. Népszava.
- Eöry Vilma (2001): Az újságzsövegek tipológiájához. Az implicititás egy hír és egy glossza szövegében. In: Andor József – Benkes Zsuzsa – Bókay Antal (szerk.): *Szöveg az egész világ. Petőfi S. János 70. születésnapjára*. 176–189.
- Foucault, Michel (2000): Mi a szerző? In: *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, 119–145.
- Gálík Mihály (1997): *Médiagazdaságtan I–II*. Aula Kiadó.
- Gülich, Elisabeth (1986): Textsortenin der Kommunikationspraxis. In: Kallmeyer (Hg.): *Kommunikationstypologie. Handlungsmuster, Textsorten, Situationstypen*. Schwann, Düsseldorf. 15–46.
- Habermas, Jürgen (1993): *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Századvég – Gondolat.
- Hindy Árpád (1894): Kultsár István mint szerkesztő In: *Erdélyi Múzeum*.
- Kálnoky Izidor (Vulpes) (é.n.): *Újságíró-iskola*. Atheneum. 76.
- Károly Sándor (1979): A szöveg és a jelentés szerepe kommunikációs szemléletű nyelvészeti törekvéseinkben. In: Szathmáry István – Várkonyi Imre (szerk.): *A szövegtan a kutatásban és az oktatásban*. MNYTK 154. 23–32.
- Kocsány Piroska: *Szöveg, szövegtípus, jelentés: a mondás mint szövegtípus*. Nyelvtud. Ért. 151. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kókay György (1979, szerk.): *A magyar sajtó története I. 1705–1848*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kókay György (1981): *Magyar Hírmondó. Az első magyar nyelvű újság*. Gondolat Kiadó.
- Kókay György (1983): *Könyv, sajtó és irodalom a felvilágosodás korában*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kókay György – Buzinkay Géza – Murányi Gábor (1994): *A magyar sajtó története*. MÚOSZ.
- Kovács I. Gábor (1989): *Kis magyar kalendáriumtörténet 1880-ig*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kovács I. Gábor: *Mercurius Veridicus 1705–1710. Az első hazai hírlap hasonmás kiadása Kenéz Győző fordításával, Benda Kálmán bevezetőjével*. Magyar Helikon.
- Petőfi S. János – Benkes Zsuzsa (1998): *A szöveg megközelítései. Kérdések – válaszok. Bevezetés a szemiotikai szövegtanba*. Iskolakultúra, Budapest.
- Petőfi S. János – Benkes Zsuzsa (2002): *A multimediális szövegek megközelítései*. Iskolakultúra, Pécs
- Róka Jolán (1983): A tömegtájékoztató szövegek vizsgálatának módszertani alapelvei. In: Szathmáry István – Rácz Endre: *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből*. Tankönyvkiadó, Budapest. 296–319.
- Rácz Endre (1986): *Az újságzsövegek szerkesztési és stílustipológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Schütz, Alfred – Luckmann, Thomas: *Strukturen des Lebenswelt*. Frankfurt am Main. (Magyarul: Az életvilág struktúrái. In: Hernádi M. [1984, szerk.]: *A fenomenológia a társadalomtudományban*. Gondolat, Budapest.)
- Sükösd Miklós – Csermely Ákos (2001): *A hír értékei, etika és professzionalizmus a mai magyar médiában*. Média Hungária Könyvek 2.
- Terestyéni Tamás: Szövegelméleti tézisek. In: Petőfi S. János – Békési Imre (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 4*. JGYTF Kiadó, 7–33.
- Tolcsvai Nagy Gábor: *A magyar nyelv szövegtana*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Tuchman, Gaye (1972): Objectivity as a strategical ritual. An examination of newspapermen's notion of objectivity. *American Journal of Sociology*.
- Tuchman, Gaye (1974): Telling stories. *Journal of Communication*, 4. 93–97.
- Vásárhelyi Miklós (2002): *A bilincsbe vert beszéd. Vásárhelyi Miklós sajtótörténeti tanulmányai*. Szerk.: Murányi Gábor. Élet és Irodalom.

Interkulturális elemek az idegen nyelvek oktatásában

Az interkulturalitás egy fejlődési szakasz, mely a hatvanas években azzal kezdődött Németországban, hogy nemcsak a vendégmunkások, de családjaik is Németországban telepedtek le, s gyerekeiket német iskolákba járatták.

Az iskolai és társadalmi beilleszkedés fontosságának elismerése nyelvpedagógiai szempontból hosszú idő eredménye. Különleges feladattá vált ugyanis Németországban nem német anyanyelvűeknek a nyelvet közvetíteni. Ez más didaktikai és metodikai módszereket igényelt, mint a német nyelv tanítása idegen nyelvként külföldön. A pedagógiai reform a tanártovábbképzésekkel, illetve leendő szaktanárok képzésével indult.

Ingrid Gogolin (2000. 175–177) a németországi bevándorlók gyerekeinek példáján illusztrálja az „interkulturális németoktatást”. Az osztály egy részét bevándorlók gyerekei képezik, akiknél az iskola megkezdésekor domináns nyelv az ő közösségük nyelvi variánsa. Az iskola megkezdése után is bizonyos kommunikációs közegben e nyelvet használják. Így kétnyelvűnek tekinthetők azon gyerekekkel szemben, akik nem bevándorlók gyerekei, nyelvi szocializációjuk az iskola nyelvén folyik attól függetlenül, hogy esetleg otthon a német valamely variánsát használják. A Sprachliche Vielfalt an unserer Schule: Sprachen kennenlernen, sprachliche Neugier wecken projekt célja az volt, hogy bebizonyítsák: a nyelvi heterogenitás hatékony lehet a nyelvtanulást illetően, s nem gátló, zavaró tényező. Megállapították, hogy sem a tanárok, sem a német anyanyelvű gyerekek számára nem világos, hogy amennyiben a nemzetiség iránt érdeklődnek, azzal nem feltétlenül azt tudakolják, vajon mi a másik anyanyelve. A soknyelvű országból érkezett bevándorló gyerekeknek egyértelmű, hogy gyakran nem működik az egy nemzet–egy nyelv egyenlete.

A projekt egy kísérlettel indult: a gyerekek azt a megbízást kapták, hogy egy lány- vagy egy fiú-alakot úgy színezzenek ki, hogy látható legyen, mely nyelveket beszélnek, s milyen emlékeket, elképzeléseket s érzelmeket kötnek össze ezen nyelvekkel. Az így létrejött tárka képek egy különleges, izgalmas, a gyerekeket magával ragadó interkulturális németóra alapját képezték. A képanyag feldolgozásának első fázisában megnevezik az összes nyelvet, melyeket az osztályban képviselnek; felírják ezeket, s minden gyerek megtanulja. A képek és nyelvek nevei alkotják az osztály nyelvi poszterét. A munka alatt a tanulók szavakat ismertek meg a másik nyelven; idegen hangzást hallottak, melyet utánozni próbáltak. Ez illusztrálja azt is, hogy a különböző nyelvek hangzása miként tér el egymástól, illetve a német hangzástól. Továbbá megismertek különböző betűket. Minél heterogénebb egy osztály, annál sokszínűbben mutatkozik az írás grafikus megjelenési formája. A gyerekeknek aztán el kellett magyarázniuk rajzukat. Egy iráni menekült gyermek például a haját kékre – a németet jelképezi – festette, míg az alak többi részét pirosra, mely az ő nyelvét szimbolizálta. Felháborodás tört ki, hiszen a gyerek jól beszélt németül, így több kéket is rajzolhatott volna. Ám ő a színnel nem a nyelvi kompetenciáját szimbolizálta, hanem emocionális értékét akarta hangsúlyozni. A német egy nyelv, amit beszél, használ, de az érzés – az az anyanyelv. A saját nyelvi gyakorlatukból kristályosodott ki a beszélgetés során, hogy egy nyelv kapcsolatokkal, érzésekkel töltött elem, amely az egyéni használat

során kifejezésre jut. Az érzékek kihatnak arra is, hogy valaki egy nyelvet szívesen beszél-e vagy sem, gyorsan és könnyen tanulja-e vagy lassan és erőfeszítéssel.

Az interkulturalitás fogalmára nem találunk egységes definíciót. Míg az angol nyelv többek között multikulturális nevelést ért rajta, német nyelvterületen a multikulturalitás egy adott társadalom állapotát jelzi, míg az interkulturalitás a társadalom egyénei között zajló interakciókra utal. Annette Sprung (2002. 85.) utal *Karl-Heinz Flechsig*nek, a göttingeni intézet munkatársának (Institut für Interkulturelle Didaktik der Universität Göttingen) a nézetére, miszerint az interkulturális tanulás a hangsúlyt az idegen, más kultúra és a különbség megértésére helyezi. *Hohmann* definíciója (*Sprung*, 85.) kimondja, hogy az interkulturális nevelésnek a multikulturális társadalom realitására adott pedagógiai válaszként kell működnie.

Pedagógiai szemléletünk alapuljon arra, hogy a globalizációs folyamatok során a társadalmak egyre heterogénebbé válnak, s ezt ismertetni és tudatosítani kell az egyénnel. Ez a cél követhető mindkét irányvonalban, miszerint beszélünk kell a bevándorlók integrációját segítő programokról, valamint az általános idegennyelv-oktatás interkulturális aspektusáról, mely segítséget ad a külföldi tanulmányok folytatásánál, külföldi munkavállalásnál, multinacionális cégnél a különböző kultúrákból jött munkatársakkal folytatott kommunikációban. Mindkét irányban fontos a szociális nevelés – mint empátia, szolidaritás, konfliktushelyzet kezelésének tanulása –, valamint a kulturális különbségek kezelése –, egy adott kultúrához tartozó gondolkodás, értékek, cselekvések megértése. A bevándorlók gyermekeinek identitás-fejlődését segíti Nyugat-Európában a biculturális képzés. Szempont továbbá, hogy az egyénnek lehetősége legyen a későbbiekben elhelyezkednie (az adott ország munkaerőpiaci igényeihez alakítani az egyén továbbképzési lehetőségeit); fejlessze személyiségét; s megvitassanak olyan témákat, mint rasszizmus, kirekesztés, háború, aktuális konfliktus. Amennyiben azonban egyszerűen az általános idegennyelv-oktatás szintjén maradunk, célunk, hogy felkeltsük az érdeklődést a célnyelvi kultúra iránt, s ezt bevonjuk az oktatásba.

A hatvanas évekre tehető az a fordulat, amikor a kommunikációt nemcsak az információátadás, hanem a kapcsolatok felépítése és stabilizálása eszközeként tekintették. Az információcserén túl minden egyes kommunikációban valamilyen jellegű kapcsolat jön létre a partnerek között.

A migrációs népmozgás, piaci globalizálódás következményeként különböző kultúrkörhöz tartozó emberek élnek és dolgoznak együtt. Ez nem csupán az információcserét takarja, hanem az egymás iránti tiszteletet, más viselkedés- és gondolkodásmód elfogadását, s mindenekelőtt az emberek közti kapcsolatot. A közös cselekvésben a különböző értékek és beállítódások bizonytalansághoz, nehézségekhez, konfliktusokhoz vezethetnek. Közvetítési és értési nehézségek adódhatnak, ha nem egyezik a beszédtempó, a hangerő, a nem verbális viselkedés. Ezt elkerülendő szerveznek nemzetközi cégek speciális kurzusokat dolgozóik számára.

Az interkulturális kommunikáció egyrészt kommunikációs cselekvés egyazon nyelv közösségén belül különböző emberek között. Az interkulturális jelleg ekkor olyan kommunikációs szituációt takar, ahol egy nyelv nyelvi variánsai (szociális réteg, kor, nem stb.) szerint differenciálódik, és a megértéshez figyelembe vesszük a különböző kultúrát, szubkultúrát, a különböző szociális beszédshituációt. Másrészt pedig a különböző nyelvek és különböző társadalmakhoz tartozó emberek közti kommunikációs cselekvést nevezzük interkulturális kommunikációnak. Kultúra az a mód és tudás, ahogyan a világ számunkra értelmeződik, s ahogy mi ebben a világban viselkedünk. A kultúra sohasem egységes és homogén dolog. Szubkultúrák (szociális csoportok, férfiak, nők stb.) egysége, melyek maguk állandóan változnak.

Az interkulturális kompetencia az a képesség, mellyel képesek vagyunk orientálódni a különböző szituációkban, és megfelelően viselkedünk. A viselkedés nem más, mint

ahogy az egyént befolyásolják a kulturális értékek és beállítódások, illetve a saját kultúrából megismert példák, amelyek meghatározzák az egyént. Társadalmi szinten az a képesség, mellyel az egyén kezeli a stresszt, elviseli az ellentmondást, azaz empátiát érez az idegen kultúra iránt. Kognitív szinten jelenti a saját és idegen értékek, beállítódások ismeretét; viselkedés szintjén pedig azon képességet, amelynek révén tudatosan viselkedik az idegennel szemben.

Összefoglalva tehát törekedni kell a más kultúrákból származók megértésére, azok elfogadására, toleranciára.

Svájcban több mint húsz kurzust hirdetnek, melyek alapvetően két csoportba oszthatók: általános jellegű, mely a kulturális különbségek fogékonyságára koncentrálnak; illetve olyan kurzus, amely kultúr- és országismereti töltettel bír, azaz felkészíti az egyént egy adott országra, kultúra befogadására.

A tanítási módszerek tekintetében a grammatikai, audiovizuális, kommunikatív módszert követi az az új tendencia (a kommunikatív módszert továbbfejlesztve), mely autentikus szövegeket nem csupán a hétköznapiakból vesz, hanem országismereti információkat, elbeszélő szövegeket, riportokat is magába foglal. A funkcionális grammatika mellett szerepet kap a nemverbális kommunikáció (gesztus, mimika). Cél a kommunikációs képesség, autonómia a tanulásban, interkulturális kompetencia kialakítása. A tankönyvek közül figyelemre méltó e tekintetben a Langenscheidt kiadó által megjelent 'Moment mal!', valamint a Hueber kiadó 'Tangram' című sorozata.

Az említett célt szolgálja a tandem módszer, melyet a hetvenes években fejlesztettek ki Németországban. A Freiburgi Egyetem próbálta ki és fejlesztette tovább a nyolcvanas években. A következő pontokon alapul: motivált tanulás a személyes találkozás és közvetlen kapcsolat útján; erősen közelít a természetes nyelvtanulási folyamathoz; eltűnik a hibáktól való félelem; stresszmentes, hatékony a tanulás. Két, különböző anyanyelvű személy dolgozik együtt, hogy javítsák idegen nyelvi ismereteiket. Ez a kulturális élmények, tapasztalatok továbbadását is lehetővé teszi. Autonóm tanulási módszer ez, amelyben mindkét partner felelős a tanulás menetéért. Saját maguk alakítják ki a célt, tanulási stratégiát, tartalmat, időkeretet. Figyelmet kell fordítani arra, hogy mindketten ugyanannyi időt foglalkozzanak a nyelvtanulással; segédanyagot hozzanak magukkal (tankönyv, újság, képek); beszéljenek elvárásaikról, érdeklődésükről (miért akarja mélyíteni nyelvtudását, mely nyelvi képességét szeretné gyakorolni, hogyan tanul a legkönnyebben, mely témák érdeklők). Egyezzenek meg az együttműködés szabályairól; hogyan javítsák egymást; mennyi időt akarnak befektetni. Rendszeres legyen a találkozás; legalább heti két óra. Írják le tanulási tapasztalataikat, céljukat; előrehaladásukat így kövessék figyelemmel. E tanulási forma nagyon elterjedt Svájcban, hiszen az oktatás és a munka terén a nyelvismeret jelentősége is megnőtt. A nyelvtanuláshoz további segítséget ad a zürichi nyelvcentrum, melynek kurzusai a nemzetközi kapcsolatokhoz és külföldi tanulmányokhoz nyújtanak segítséget. Összesen tizenhat nyelvből – köztük német, magyar, japán, spanyol – választhatnak a zürichi egyetem hallgatói. A zürichi Volkshochschule kínálatában (melyet az egyetem hirdetőtábláján találtam) angol nyelvből kínálják a legtöbb variációt: Pre-First Certificate, Understanding and Speaking American English, Brush Up Your English, Business English Activities, English at Lunchtime.

Általában véve mely csoportokat célozza a nyelvoktatás? Lehet iskolai tanuló, aki kötelező jelleggel tanul idegen nyelvet. Lehet továbbá üzletember, külföldön munkavállaló, Svájcban belül a nem német területen élők – a német mint idegen nyelv esetében –, német határmenti városok lakosai.

A tanítás alapuljon arra, mi a célunk, meddig akarunk eljutni. Az iskolai nyelvoktatás alaptémái a családi élet, a munka és képzés, szabadidő, kulturális élet, szolgáltatások, tömegkommunikáció, vallás. Beszédfordulatokat tanítva figyelni kell az ismeretségi fokra (nem vagy alig ismert, ismert, jól ismert személlyel kommunikál-e), hogy a beszéd során

különbséget tudjon tenni. Ez vonatkozik arra is, hogy magas rangú, egyenrangú, „alárendelt” partnerrel beszél-e. Mindenképpen alapszituáció az információkérés, vélemény kifejezése, elégedettség, tanácskérés, üdvözlés, bocsánatkérés, egy mondat megismétlése. A cél határozza meg azt is, milyen szempont szerint választok témát. A megtanultak aktív vagy passzív használat során kerülnek-e felszínre? Eszerint állítom fontossági sorrendbe a négy kompetenciát.

Ami a diákokat érdekli: szeretnének betekintést nyerni egy új világba és azt a sajátjukkal összehasonlítani. Az első feladatok egyike lehet például egy német órán megkérdezni tőlük, honnan szereznek információt Európáról és a németnyelvű országokról? – tv, sajtó, nyelvóra, más tantárgyi óra, szülők, turistaként, német cégek révén. Milyen németországi ismeretekkel rendelkeznek? Mit takar ez? – politika, sport, kultúra (zene, irodalom stb.), történelem, mindennapi élet, pop. Milyen sztereotípiák élnek hazájukban a németekről/osztrákokról/svájciakról?

Az országismereti témák kiválasztásánál szempont, hogy a tanuló szemszögéből nézzük a németnyelvi világot. Kérdezzük meg a diák érdeklődési körét, mivel szeretne foglalkozni. Mely témák azok, amelyek mindenkit érintenek (evés, ivás, betegség stb.). Kérdezzük meg azt is, mit ért országismeret alatt. Az országismeret fogalma különböző területeket érint: kultúra, történelem, földrajz, politika, illetve a hétköznapi szituációk ismerete mint egy menetjegy vásárlása, viselkedés a kávéházban, meghívásnál, azaz minden, amire az embernek szüksége van ahhoz, hogy egy idegen országban a lehető legkevésbé érezze magát idegennek.

A célország társadalmát, történelmét, földrajzi jellemzőit, emberek viselkedésformáit irodalmi szövegeken át is megismerhetjük: *Peter Bichsel*: ‚Wie deutsch sind die Deutschen?’ (1987) (In: DERS.: Schulmeistereien Darmstadt/Neuwied, 152.), vagy *Erich Kästner*: ‚Berlin in Zahlen’ (1959) (In: DERS.: Gesammelte Schriften, Bd.1. Gedichte. Köln: Kiepenheuer&Witsch, 291. Atrium Verlag AG, Hamburg). Az országismeretet általában beépítik a nyelvórába. Érdekes feladatokat csinálhatunk képekhez, programokhoz. Képzeljünk el egy napot Berlinben. Majd tervezzünk egy napot a saját városunkban. Hasonlítsuk össze a kettőt.

Vegyük alapul a ‚Wo man deutsch spricht. Landeskunde einmal anders’ című kötetet (*Dr. Zelényi Annamária*, 1994. AULA, Budapest, 343.). A könyv Németország, Ausztria, Svájc, Liechtenstein felépítéséről, földrajzi helyzetéről, nagyobb városairól nyújt információt. Megtudhatjuk belőle, hogy ha Ausztriában étterembe akarunk menni, akkor a *Tafelspitz* az a *feines Rindfleisch*, a *Fleischlaiberl* nem más, mint a *Frikadelle* (147.). Inkább *Grüss Gott*-ot hallunk s nem a *Guten Tag*-ot. Ha Svájcban *Fahrrad*-ot akarunk bérelni, keressük a *Velo* (S.159) feliratot. Ha beteg lesz valaki, a *Spital*-ba megy, s nem a *Krankenhaus*-ba. A *Papeterie*-ben pedig vehetünk szép papírárut, mintha a németországi *Schreibwarenhandlung*-ban lennénk. Érdekes összevetést végeztet a könyv a magyar és német nyelv között, amiben világos lesz a tanuló számára, hogy az osztrák németből mi vettük át a szekíroz, spájz, nokedli (sekkieren, Speis, Nockerl) szavakat, míg a magyarából került a németbe a Tschikosch, Tschardasch, Pussta, Gulasch (151.).

Gimnáziumi olasz és német nyelvi oktatást tekintve – mellőzve az összevetést – kezdő szinten egy-egy könyvet választottam, hogy megnézzem, milyen jellemzőket találok bennük az interkulturális aspektust nézve. Német nyelvből a ‚Tangram’ 1/A és 1/B, valamint a ‚Progetto italiano’ I. kötetét (a két német kötet felel meg kb. két tanéves anyagnak, míg az olasz egy kötet kb. 1,5-2 évesnek). Felsorolásjelleggel mutatnék rá a könyvek által kínált lehetőségekre. A ‚Tangram’ számadatokkal, rövid történelmi bemutatással ad információt a frankfurti repülőtérről (utasok létszáma, összeköttetés). A könyv egyes jeleneteit különböző nemzetiségű szereplők (spanyol, lengyel, német, olasz) párbeszédére építi, ahol a német közvetítő nyelvként jelenik meg. Találhatunk bejelentkezési űrlapot; élelmiszerajánlatot képpel, árral ismertetve; bútor-hirdetést. Érdekes szöveg – egy háromgyerekes

anya hétköznapija – ad képet a női és férfiszerepről. Fiatalok lakás-szokásai kapcsán a WG-trendről olvashatunk. Németország tartományait ismerhetjük meg. Az összehasonlító szerkezetet képekkel gyakoroltatja, melyek *Schiffert*, *Schumachert*, *Grafot*, *Grönemeyert* ábrázolják. Olvashatunk étlapot, női magazinból vett cikket a diétához. Útmutatót kapunk, milyen jellegű/nemzetiségű éttermek találhatóak Németországban, így ha ellátogatunk oda, nem lesz ismeretlen a Kohlroulade/Krautwickel, Lasagne, Pitta, Kebab, Paella.

A 'Progetto italiano' térkép segítségével megismerteti a tanulót a tartományokkal. Interjút közöl *Ramazzottival*. Egy bár kávékínálatát tárja elénk. Olyan témákat dolgoztat fel, mint az olaszok és a bár, a kávé típusai, olaszok és az ünnepek. Bemutatja a telefonkártyát, olvashatjuk egy pizzéria ajánlatát. Bemutatja az olaszokat az asztalnál (tészta, pizza története, illusztráció a tésztafajtákhoz), sőt, receptet is közöl. Az olasz film témájában színészeket, rendezőket ismerünk meg. Elkalauzol minket az olasz stylistokhoz, sajtó, tv világába, illetve prezentálja a modern popzenei előadókat.

2002-ben jelent meg a 'Primi piani sugli italiani' (Guerra Edizioni, Perugia, 2002) című könyv, amely az olasz hétköznapiakat eleveníti fel (az olaszok és a házasság intézménye, a nők helyzete Olaszországban stb). Szól a 20. század három nagy generációjáról (maturi, boomer, generazione x), olyan hírességeket mutat be, mint *Cucinotta*, *Simona Ventura*.

A gazdasági szaknyelvi órán olasz nyelvből *Fernanda Mimuz – Claudia Brighetti – Agota Hegyi: 'L'italiano per gli scambi internazionali'* (Corso multimediale di lingua italiana. Livello intermedio e avanzato. Pitagora Editore Bologna, 1995) című könyve jól hasznosítható az interkulturális aspektust nézve. A könyv hat nagyobb fejezete olyan témakörökhöz kapcsolódik, mint az olasz szociális és gazdasági fejlődés történelmi szempontból; az állam decentralizálásának aspektusai; politikai felépítés; gazdaságpolitika és vállalkozás; ipar. Például az olasz politikai élet mozzanatainak megismerésével szembekerülünk a Forza Italia, Giovane Italia, Fuan, il polo berlusconiano kifejezésekkel, s olyan személyiségekkel, mint *Umberto Bossi*, *Fausto Bertinotti*; vagy az olasz gazdaságot vizsgálva az egyik központi témával, a FIAT helyzetével.

Teljesen aktuális betekintést nyer az olasz gazdasági világba *Szabó Erzsébet* 'Azienda Italia II.' című kötete (Akadémiai Kiadó, 2002), mely a Panorama és az Il sole24ore írásai, illetőleg az Internetről levett cikkek alapján világít rá a gazdaság jellegzetességeire.

A szaknyelvtanításban részt vevők esetében feltételezhető, hogy ismereteiket például egy külföldi érdekeltsgű cégnél kamatoztatják. Éppen ezért szükséges, hogy a külföldiekkel folytatott kommunikációjukban tudatosan figyeljenek az ország jellemző szokásaira. Jó tudni, hogy Ausztriában a megszólításban alkalmazzák az egyetemi/hivatali rangot. Bemutatkozáskor nem veszik sértésnek, ha a nevet ismételtlen megkérdezik. Svájc esetében – lévén többnyelvű ország – a svájci üzletember a legszívesebben saját anyanyelvén tárgyal. Az olaszoknál már a köszönési forma is utal a napszakok jelentőségére, hiszen például délután három órától már buona sera-val üdvözlük egymást.

Mind az olasz, mind a német nyelvet képviseli Magyarországon olyan intézmény, amelyik segíti az adott nyelv és kultúra megismerését. Az Olasz Kultúrintézet éppúgy, mint az Olasz Gazdasági Kamara, illetve a Goethe-Institut, a Német-Magyar Ipari és Kereskedelmi Kamara, a Lenau-Ház, az Österreichisches Kulturinstitut és a Schweiz-Liechtenstein Institut.

A megértés nem csak információt tartalmazó szöveggel, hanem fiktív szöveggel is gyakoroltatható. Az irodalmi szövegekben sok, a gyakorlatban nem igazán felhasználható elemet találunk, de az olvasónak segít a saját és az idegen kultúra között kiépíteni egy hidat. Irodalmi szöveggel a globális vagy szelektív értés szintjén haladókkal már dolgozhatunk. Itt jegyezném meg, hogy az interkulturális elemek nemcsak idegen nyelvi órán bővíthetők, hanem a történelem, földrajz, irodalom órán is, vagy egyszerűen az olvasás során. Ez utóbbi esetében emeljük ki a francia irodalomból *Alexandre Dumas* 'Monte Cristo grófja', *Jules Verne* 'Utazás a Föld körül' című műveit, az olasz irodalomból *Carlo*

Collodi, Pinocchio'-ját (ezen művek mind a magyar, mind a német ifjúsági irodalom soraiban szerepelnek) vagy a német irodalomnál maradvá „A két Lotti”-t. Kérdés, mely szerzők műveit célszerű használni az alapismeretek elsajátítása érdekében.

A tanulás folyamán mindig visszatérünk alaptémákra. Vegyük az iskola témakörét. Első szinten a tantárgyak, tanárok idegen neveit tanítjuk meg. Ehhez kapcsolódó szövegtípus lehet egy órarend, egy bizonyítvány. Mélyítve az ismereteket a következő szinten összehasonlíthatjuk a különböző iskolatípusok tantárgyait, beszélünk az iskolaformákról, a tanárokkal és diákársainkkal szembeni viselkedésről. Ehhez felhasználhatunk interjú, elbeszélést. A harmadik szinten pedig szóba kerülhet a csereprogram, iskolai karrier, pályaválasztás, tanult idegen nyelv használata iskola után. Ehhez olvashatunk levelet, statisztikát; írhatunk pályázatot, böngészhetünk álláshirdetéseket. Sajnos az idegen kultúra nem közvetlenül van jelen (hanem a média, újság által), így érdemes minél „élethűbb” anyagot beszerezni a téma ábrázolásához. Ehhez a tankönyveken túl az Internet ad segítséget. Nyilvánvaló az is, hogy sokszor szerkezeti feltételek (tanárok száma, tankönyv, technikai felszereltség) határozzák meg, mennyire tudunk egy-egy szituációt illusztrálni. Ettől függetlenül kis óraszám esetén is érdemes hangsúlyt fektetni a társadalmi, kulturális, nyelvi perspektívák összehasonlítására. Jól motiválható a tanuló, ha a tanár is kellő határozottsággal és figyelemfelkeltő információkkal közelít az idegen nyelv tanításához. A diáknak ugyanúgy érdekes lehet, hogy idén rendezik a 170. müncheni sörfesztivált, mint az, hogy a németek elégedettségüket (alles in Ordnung, alles gut gelaufen) fejezik ki a hüvelykujj felmutatásával, miközben a többi ujj ökölben marad.

A fentiek jó alapot nyújtanak a tanulóknak a nyelv megismeréséhez, de ahhoz, hogy a megtanult nyelven gondolkodni is tudjanak, jó lehetőséget kínálnak a diákcsera-kapcsolatok, amikor is családoknál laknak a diákok, és rákényszerülnek a nyelv hétköznapi használatára. Ha mindez sikerlélményt nyújt, biztosak lehetünk benne, hogy az iskolán kívül is szívesen foglalkoznak vele.

Irodalom

- Baldegger, Markus – Müller, Martin – Schneider, Günther (1980): *Kontaktschwelle Deutsch als Fremdsprache*. Langenscheidt, Strassbourg. 504.
- Baumgärtner, Alfred Clemens (1994): Interkulturelle Bildung durch Kinder- und Jugendliteratur? Überlegungen anlässlich einiger Übersetzungen aus dem Französischen, Italienischen und Spanischen. 47–55. In: Franz, Kurt – Pointner, Horst (Hrsg.): *Interkulturalität und Deutschunterricht*. Festschrift zum 65. Geburtstag von Karl Stocker. ars una, München. 316.
- Bischof, Monika – Kessling, Viola – Krechel, Rüdiger (1999): *Landeskunde und Literaturdidaktik*. Fernstudien-einheit 3. Langenscheidt, Berlin-Druck. Goethe-Institut, München. 183
- Der interkulturelle Ansatz. (1993) In: Neuner, Gerhard – Hunfeld, Hans: *Methoden der fremdsprachlichen Deutschunterrichts*. Fernstudien-einheit 4. Langenscheidt, Berlin. 106–127.
- Deutsch in Ungarn 2000–02. Aktivitäten der deutschsprachigen Länder im Bildungs- und Kulturbereich*. 7. Auflage. 118.
- Gogolin, Ingrid (2000): Interkulturelle Erziehung in der multikulturellen Gesellschaft. 165–180. In: Caroline Y. Robertson-Wensauer (Hrsg.): *Multikulturalität – Interkulturalität? Probleme und Perspektiven der multikulturellen Gesellschaft*. 2. Auflage. Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden.
- Luchtenberg, Sigrid (1999): *Interkulturelle kommunikative Kompetenz. Kommunikationsfelder in Schule und Gesellschaft*. 80–84. Westdeutscher Verlag, Opladen. 271.
- Nodari, Claudio – Da Rin, Denise (2000): *Interkulturelle Kommunikation – wozu?* Nationale Schweizerische UNESCO-Kommission NSUK, Bern. 36.
- Nodari (Sitta) Bachmann (1998): *Einführung in die Didaktik des Deutschen als Fremdsprache*. Kurs im Sommersemester.
- Ottlik Károly: *Protokollkódex*. Dinasztia Kiadó, Budapest. 30–31., 64–67., 71–72.
- Sprung, Annette (2002): *Interkulturalität – eine pädagogische Irritation?* Bd. 875. Europäische Hochschulschriften, Reihe XI. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main. 245.
- Rein, Kurt (1994): Interkulturelle Erziehung. Versuch einer Begriffsabklärung. 23–38. In: Franz, Kurt – Pointner, Horst (Hrsg.): *Interkulturalität und Deutschunterricht*. Festschrift zum 65. Geburtstag von Karl Stocker. ars una, München. 316.
- www.sprachenzentrum.unizh.ch

Mégiscsak színház?!

Az angol drámapedagógia történetéből

A drámapedagógia művészetpedagógia, mely a színházművészet kifejezőeszközeinek használatával ér el komplex nevelési célokat. A drámafoglalkozások résztvevői szimbolikus játékos cselekvések során, elképzelt, „mintha” helyzetekben jelenítenek meg kitalált szereplőket, szerepeket, azért, hogy a játékból tanulni lehessen. A fikció, a megjelenítés és a szerepvállalás – egyszóval a színjátszás – a dráma tét nélküliségével, játékoságával együtt meghatározó jegyei a drámapedagógiának.

A színjátszás nevelő hatásának gondolata nem mai keletű, a dramatikus nevelés történetét Richard Courtney (1968) alapvető munkájában egészen a „régii görögökig” vezeti vissza. Az elmúlt évszázadokban a magyar neveléstörténetben is nyomon követhető az iskolai színjátszás és az „iskoladráma” hagyománya, melyben „a reprodukív tanulás” elve alapján a drámairodalom klasszikusainak betanulása, színpadra állítása és közönség előtti bemutatása kapott pedagógiai szerepet.

Az évszázados hagyomány ellenére a drámapedagógia „új” tantárgy az iskolai tananyagban, és „fiatal” tudományterület, mely máig tartó küzdelmet folytat az elfogadtatásért és keresi helyét a hagyományos tudományok rendszerében. A mai értelemben vett pedagógiai célú dráma gondolata Angliából származik, az 1950-es évektől kezdve jelenik meg az angliai iskolai oktatásban. Jelölésére az angol nyelvű szakirodalomban sokféle kifejezést találunk (Drama in Education, DIE, educational drama, drama education, classroom drama, informal drama, developmental drama, curriculum drama, creative drama-tics, creative drama, role drama, improvisation vagy process drama), attól függően, hogy a drámát alkalmazó pedagógus konkrétan milyen nevelési célokat tűz ki, és pontosan milyen tevékenységeket állít a foglalkozások középpontjába. A drámapedagógia gyakorlati szakemberei és teoretikusai szakítottak a tradicionális „színházi” szemlélettel, és drámán nem az irodalom harmadik műnemét, a dialógus-fomában megírt, színpadra szánt irodalmi mű szövegét értik, hanem – a szó eredeti jelentéséből kiindulva – magát a szimbolikus játékos cselekvést, melynek gyökereit nem a színházművészetben, hanem a kisgyermekkorai spontán dramatikus játékokban keresik. A pedagógiai célú drámában a játékosok nem tanulnak meg és nem adnak elő előre megírt, irodalmi szövegeket. Nem készül színdarab, sem színházi előadás, a játék szövegét a résztvevők alakítják ki szóbeli rögtönzéssel, és az improvizált drámajátéknak nincs közönség előtti bemutatója. A drámajátékban a résztvevők kreatív közreműködésével megszülető élmény spontán és megismételhetetlen, és nem a mérhető művészi produktum, hanem maga a dráma folyamata a végső cél. Ellentétben a színházi szemlélet képviselőivel, akik a színpadi kifejezőkészség fejlesztésére, a művészi technikák és a színházművészetrel kapcsolatos ismeretanyag elsajátítására helyezik a hangsúlyt, a drámapedagógiai szemlélet képviselői a személyes és szociális készségek fejlesztését és a bármilyen téma vagy tantárgy „drámával tanulását” tartják elsődlegesnek.

A drámapedagógia rövid (alig ötven évre visszatekintő) történetében az uralkodó (érvényes?) szemlélet sokszor változott – és változik ma is. Módosulnak a módszerek és a tech-

nikák is, és a változó módszertan visszahat az elméletre. Az alábbiakban abból a szempontból tekintem át néhány kiemelkedő jelentőségű angol drámapedagógus munkásságát, hogy milyenek látják a drámapedagógia és a színházművészet viszonyát, valamint – ezzel szoros összefüggésben – hogyan alakult a drámapedagógus szerepének és feladatainak megítélése az elmúlt ötven évben Angliában.

Peter Slade – Felszabadított kreativitás

A drámapedagógia kialakulása és elterjedése *Peter Slade* nevéhez fűződik, aki a 'Child Drama' [Gyermek Dráma] címmel 1954-ben megjelent könyvében leírja saját iskolai gyakorlatát és az új módszereket alátámasztó pedagógiai nézeteit. Slade, bár színészként kezdte pályafutását, és az 1940-es években kísérletező, a gyermek-közönség bevonására épülő színházi előadásokban is szerepelt, tanári munkájában teljes mértékben háttér fordított a színháznak. Szakított az irodalmi szöveg központi drámaszemlélettel és az

A tanár drámai dialógust indít, és ezzel a technikával hatásos, erős drámai helyzetet teremt, melybe a drámai feszültség és a meglepetés tudatos alkalmazása segítségével bevonja az egész csoportot, „szerepbe lépteti” a tanulókat. A tanulók, belépve az elképzelt világba – és a rájuk osztott szerepekbe –, a tanár által játszott szerephez viszonyulnak, a szereplőnek válaszolnak.

Heathcote minden drámát úgy szerkeszt meg és – szerepben maradva a játékon belülről – úgy irányítja a játék menetét, hogy a gyerekek figyelmét már a dráma folyamatában egy vizsgálандó kérdésre összpontosítsa.

Angliában közkeletű iskolai színjátszás hagyományával, mert úgy gondolta, hogy semmi pedagógiai haszna nincs, sőt kifejezetten káros, ha a gyerekek betanulnak például egy *Shakespeare*-darabot, és közönség előtt előadják.

Slade alapelve, hogy a gyermek minden dramatikus tevékenysége, így az iskolában játszott dráma is, a korai kisgyermekkor dramatikus játékaiból ered, és mint ilyen, önmagában, minden külső felnőtt beavatkozás nélkül, művészi alkotásként értelmezhető. Slade szerint a kreativitás, a művészi alkotóerő minden egyénnek veleszületett tulajdonsága, és teljesen kialakult formában megtalálható minden egyes gyermek személyiségében. Mivel az iskolai légkör elnyomja a gyermeki kreativitást, a pedagógus legfontosabb feladata, hogy fedezze fel és a lehető legminimálisabb tanári beavatkozással segítse a gyermeket, hogy megmutathassa művészi alkotóerejét. Slade munkásságában kulcsfogalom a spontaneitás, a kötetlen önkifejezés, valamint a beszéd és a mozgás szabad áradása.

Brian Way – Személyes készségek fejlesztése

Brian Way 1967-ben jelentette meg pedagógiai nézeteit és drámagyakorlatait összefoglaló könyvét 'Development Through Drama' [Fejlesztés drámával] címmel. A részletesen ismertetett gyakorlatok sok rokon vonást mutatnak Slade munkásságával, különösen a zene és a tanár által mesélt történetek használata hasonló a két nagyhatású drámapedagógusnál. Way is színészként kezdte pályáját, és a színházban csalódként ő sem az iskolai színjátszás hagyományában, hanem a gyermeki játék pszichológiájában látta a dramatikus nevelés gyökereit. Way tehát elméleti szempontból is folytatta és továbbfejlesztette, amit Slade elkezdett, de másként határozta meg a célokat, melyeket a dráma segítségével el akart érni. Egyetértett Slade-del abban, hogy „minden ember alapvetően kreatív”, de úgy gondolta, hogy a kreativitás szintje, amit „a készenlét és a tapasztalat személyes szintjének” nevezett, minden egyénnél különböző. A gyermek személyisége

nincs „készen”, kreativitása „primitív” szinten áll, fejleszteni kell, hogy kiteljesedjék. Éppen azért, hogy az egyén elérje a teljes személyiség állapotát, szükség van bizonyos személyes tulajdonságok, készségek – a figyelem, az érzékelés, a képzelet, a fizikum (a mozgás), a beszéd, az érzelmek és a gondolkodás – fejlesztésére. Way szerint a művészi készségek és az alkotóerő fejlesztésére nem azért van szükség, hogy a gyermek kifejezzen valamit (amint azt Slade vallja), hanem hogy egyénisége egyre teljesebb legyen. Míg Slade a lehető legkevesebb „beavatkozást” kéri a drámapedagógustól, Way szerint a tanár tartsa kézben a drámafoglalkozás minden mozzanatát. Legyen tisztában azzal, hogy melyik gyakorlat milyen célt szolgál, tervezze meg és lépésről lépésre irányítsa a foglalkozások menetét, valamint vállaljon felelősséget minden egyes gyermek személyiségének fejlődéséért.

Dorothy Heathcote –Tanulás az átélt élmény segítségével

Dorothy Heathcote nagy hatású foglalkozásaival az 1970-es évek közepétől kezdve gyökeresen megújította az angol drámapedagógiát. Más célok elérésére helyezte a hangsúlyt, mint elődei, és a célok eléréséhez új módszereket talált ki. Érdekességként érdemes megemlíteni, hogy ő is színiiskolát végzett, és később több angliai egyetemen drámapedagógusok nemzedékei próbálták és próbálják ma is megtanulni tőle a drámatanítás fortélyait. Az átélt drámai élmény tudatosítását tartja a tanulás leghatékonyabb formájának, és ezt a célt a tanár szerepbe lépésének módszerével kívánja elérni. Teljes (akár több foglalkozáson keresztül tartó), összefüggő drámai történetet játszat el a csoporttal, úgy, hogy már a találkozás első pillanatában a drámában játszott szerepéből szólítja meg a gyerekeket. A tanár drámai feszültség és a meglepetés tudatos alkalmazása segítségével bevonja az egész csoportot, „szerepbe lépteti” a tanulókat. A tanulók, belépve az elképzelt világba – és a rájuk osztott szerepekbe –, a tanár által játszott szerephez viszonyulnak, a szereplőnek válaszolnak. Heathcote minden drámát úgy szerkeszt meg és – szerepben maradva a játékon belülről – úgy irányítja a játék menetét, hogy a gyerekek figyelmét már a dráma folyamatában egy vizsgálódó kérdésre összpontosítsa. A játékot követő megbeszélés során, a tanár irányításával, közösen dolgozzák fel az átélt élményt, és tudatosítják a tapasztalatokat. Heathcote a drámát „a változás folyamatának” tekinti, és azt mondja, hogy az eljátszott akció, vagyis maga az átélt élmény csak kiindulópont, valójában az élmény feldolgozásából, a tanulások megfogalmazásából és általánosításából lehet tanulni.

Heathcote módszere radikálisan megváltoztatja a hagyományos tanár-diák viszonyt. A tanár, aki szerepbe lép és együtt játszik diákjaival, bár részletesen kidolgozott terv szerint építi-építteti a drámát az előre kitűzött cél elérése érdekében, mégsem tudja előre az eredményt vagy az egyetlen jó megoldást. Nemcsak azt nem tudja, hogy „mi lesz a dráma vége”, hanem azt sem tervezheti meg egészen pontosan, hogy hogyan jutnak oda. A tanár a gyerekek társa a keresésben, részese a drámai folyamatnak. Ebben a típusú drámajátékban nincs is feltétlenül „jó” megoldás, még kevésbé „egyetlen jó” megoldás, és ha sikerül megoldani a problémát, az a tanár és a tanulók közös eredménye. A képzeletbeli drámai világban a szerepet játszó tanár is improvizál, alkalmazkodik a csoport játékához, miközben a szerep pozíciójának, státusának segítségével irányít, tartja a megtervezett mederben a játékot. Ez rendkívül nehéz feladat, nagy gyakorlatot és – valljuk meg – bátorságot igényel. Tudatosan kell vállalni a felelősség megosztásának kockázatát és a tévedés lehetőségét is.

Heathcote és követői sok esetben tapasztalták, hogy a „tanár szerep”-ben technikával nehéz vagy esetenként sikertelen a gyerekek bevonása a drámába. Amikor ezzel a módszerrel dolgozunk, rendkívül fontos, hogy az egész csoport elfogadja a felkínált fikciót, és mindenki teljes átéléssel, azonnal lépjen be a képzelet világába. Az átélés képessége és aktuális szintje azonban nem minden gyereknél egyforma. Esetenként a csoportból

többen el sem jutnak a helyzet vagy szerep elfogadásáig, ami – könnyen elképzelhető – zavarja a többiek játékát, sőt tönkretelheti a teljes drámát is.

Ennek a problémának a megoldásában nyújt segítséget Heathcote másik fontos újítása, „a szakértő köntösében” vagy „szakértői játék” elnevezéssel közismertté vált drámás technika. A szakértői játékban a gyerekek nem hirtelen kerülnek bele az elképzelt helyzetbe, nem egyik pillanatról a másikra lépnek szerepbe, hanem egy jóval lassúbb, alaposan előkészített és a gyerekekkel megbeszélte, egyeztetett kontextus-építés, azaz az adott körülmények (kik, mikor, hol, milyen kapcsolatban, milyen előzmények után, milyen körülmények között stb.) közös kitalálása vagy meghatározása után. A tanár a vizsgált probléma szakértőinek szerepét kínálja fel a csoportnak, ez adja a keretet az eljátszandó drámához. A szakértői pozíciókból személyes felelősséget vállalva a megszerzendő tudásért – de mégsem a történések középpontjában – vizsgálhatják a résztvevők a drámai problémát, és tárhatják fel az okokat és a következményeket.

A szakértői játék technikája jól használható akkor is, amikor más tantárgyak (pl. irodalom, történelem, életmód, idegen nyelv stb.) tanításának módszereként, a személyesen átélt élményből szerezhető tudásért alkalmazzák a pedagógusok a drámajátékot. Itt kell megemlíteni, hogy Heathcote-tól származik az az – Angliában és Magyarországon is széles körben elterjedt, sok vitát kiváltó – felismerés, hogy a drámapedagógia rendkívül hatékony pedagógiai eszköz más tantárgyak tanítására, és Heathcote elvein alapul az a nézet, hogy a drámapedagógia tulajdonképpen inkább módszernek tekinthető, mint önálló tantárgynak vagy önálló szakterületnek.

Gavin Bolton – Dráma a megértés szolgálatában: elméleti rendszerezés

Gavin Bolton az angol drámapedagógia nemzetközileg elismert és legtöbbször idézett teoretikusa. Ő kísérletezett először a pedagógiai célú drámában használt fogalmak meghatározásával, az iskolai drámaórákon addig alkalmazott tevékenységek rendszerezésével és a drámapedagógia nevelési elveinek, filozófiájának tudományos igényű megfogalmazásával.

Az 1993-ban magyarul *„A tanítási dráma elmélete”* címmel megjelent, 1979-ben írt könyvében három csoportban tárgyalja az angliai iskolai oktatásban akkoriban használatos dramatikus játékformákat:

– A típus – gyakorlat: meghatározott cél érdekében, bizonyos készségek fejlesztésére alkalmazzák, kötött szabályok szerint működik, rövid, ismételhető;

– B típus – dramatikus játék: szerkesztetlen improvizáció, nyitott kimenetelű, egyszeri spontán módon átélt élmény, nem ismételhető, a gyerekek szerepben vannak, ez hasonlít legjobban a kisgyermekkorú dramatikus játékokhoz;

– C típus – színház: megtanult és begyakorolt, közönségnek bemutatott produkció.

Anélkül, hogy kétségbe vonná ezeknek a játékformáknak a pedagógiai hasznosságát, Bolton leír egy negyediket, egy, az előbbieknél komplexebb formát, és ezt D típusú, tanítási drámának (educational drama) nevezi. A tanítási drámában a csoport egy teljes, összefüggő történetet játszik el, úgy, ahogy Dorothy Heathcote-nál láttuk, tehát Bolton tulajdonképpen Heathcote (és a saját) gyakorlatának elméleti alapvetését fogalmazza meg. A tanítási dráma célja az eljátszott téma vagy probléma mélyebb megértése. A témát javasolhatja a tanár vagy választhatják a gyerekek, de mindkét esetben a tanár szerkeszti meg a játékot, a tudatosan meghatározott pedagógiai célt és nézőpontot (fókusz) szem előtt tartva és arra összpontosítva a gyerekek figyelmét is. Bolton úgy fogalmaz, hogy a tanítási drámában két szemlélet összeötvözéséről van szó, a „gyerekek játékába” – amely önmagában narratív, szerkesztetlen, és kevés tanulási lehetőséget nyújt – beépül a „tanár játéka”, a pedagógiai célt szolgáló nézőpont és az ezt hordozó drámai szerkezet. A tanárnak az a feladata, hogy a szerkezet kialakításával mintegy „csomagolja be” a lehetséges

tanulást a játékba, és biztosítson lehetőséget az élmény feldolgozására, akár játék után, akár beépítve a drámai folyamatba. Az átélt élmény megértése három szinten történhet, a személyes, az egyetemes és az analógiás jelentés megértésének szintjén.

Bolton fontosnak tartja, hogy a drámát alkalmazó pedagógus teljes biztonsággal és tudatossággal kezelje a drámai szerkezetet, a feszültséget, a kontrasztot és a szimbolizációt. A sikeres drámatanár gondolkodásmódját így jellemzi: „...ha az osztály a történet-szálak mentén gondolkodik, ő a szituáció felől közelít; ha a tanulók (...) az absztrakt felé haladnak, a tanár a konkrét felé megy; amennyiben a gyerekek megragadnak az adott kontextusra érvényes tartalmaknál, ő feltárja az általános érvényű jelentést.” (Bolton, 1979, 1993. 99.)

Bolton elkötelezett híve a produktum nélküli drámai folyamatnak, és – Heathcote-hoz hasonlóan – az ő gyakorlati és elméleti tevékenysége is hozzájárult „a dráma mint módszer más tantárgyak tanítására” szemlélet elterjedéséhez. Érdekes megemlíteni azonban, hogy húsz év elteltével Bolton felfogása is változott. Az „Acting in Classroom Drama” címmel megjelent könyvében arra következtetésre jut, hogy „valószínűleg tévedés a folyamatot a produktum alternatívájának tekinteni, mivel ezek nem egymást kizáró, hanem egymással állandó kölcsönhatásban lévő fogalmak”. (Bolton, 1998. 261.)

Egy közelmúltban elhangzott konferencia-előadásában még ennél is tovább megy, amikor kijelenti: „Minden – színház” (Bolton, 2000. 21.), elismerve, hogy – az elmúlt ötven év drámapedagógiai vitái ellenére – minden dramatikus tevékenység, így a tanítási dráma is, a színházművészetben, a színjátszásban gyökerezik.

Jonathan Neelands – A drámaszerkesztés nem-naturalista technikái

Jonathan Neelands – egy újabb diplomás színész a drámapedagógia jeles képviselői között – folytatója és egyben megújítója Heathcote és Bolton pedagógiai elveinek és drámai gyakorlatának.

Drámafoglalkozásain Neelands is mindig egy összefüggő történetet játszat el a gyerekekkel. Ő sem a produkciót, hanem a tanítási dráma folyamatát tartja a tanulás szempontjából fontosnak, elszerűtlenül alkalmazza a „tanár szerep”-ben technikát, de szerkezeti és stílári szempontból eltér a közvetlenül, egy-az-egyben, „zsigerből” átélhető naturalista kifejezőmódtól, ami Heathcote és Bolton drámaóráit jellemzi. Megbontja a cselekmény menetét, a folyamatosan növekvő, lineáris építkezés helyett szabadon kezeli a drámai időt, a szerkesztéshez a montázs-technikát és a brechti epikus színház elemeit használja, és több cselekményszálon, több síkon, egymást ellentételező alakítja ki az eljátszandó helyzeteket.

Kikísérletezte, összegyűjtötte és könyveiben („Making Sense of Drama”, 1984. [magyarul: „Dráma a tanulás szolgálatában”, 1994]; „Structuring Drama Work”, 1990) elemzi azokat a drámas technikákat, melyek megkönnyítik a drámajáték nem-naturalista strukturálását és segítik a gyerekek drámai élményeinek elmélyítését. Ezek a technikák Neelands nyomán dramatikus konvenciók néven váltak közzismertté a drámapedagógiában. Vannak konvenciók, melyek a szerkesztést segítik, lelassítják az akciókat, rávilágítanak a mélyebb összefüggésekre, így növelik a tanulási lehetőségeket. Más konvenciók a szerepbe lépést könnyítik meg, alkalmasak arra, hogy a drámajátékban az egyetlen szereppel való teljes azonosulás váltakozzék egy teátrális, stilizált játékmóddal. Neelands szerint a konkrét dráma tartalmához és a kitűzött pedagógiai célhoz leginkább illő konvenciók kiválasztása mindig a tanár feladata, de egyúttal a tanár a felelős azért is, hogy a tanulók elsajátítsák magát a drámai formát, szerezzenek jártasságot a kifejezőeszközök megválasztásában és tudatos használatában, valamint a dráma szerkesztésében is.

Neelands egyik legnagyobb elméletírói érdeme, hogy visszahelyezi pedagógiai jogaiba a színház fogalmát és a színjátszást, amit – Slade és Brian Way nyomán, Heathcote és Bolton egyetértésével és közreműködésével – majd negyven évre száműztek a brit iskolákból.

Újrafogalmazza és kibővíti a színház (színháztudás) definícióját, amikor azt írja, hogy „a színház (a színháztudás) olyan emberek közösen átélt élménye, akik elképzelt helyzetekben úgy tesznek, mintha nem saját maguk, hanem mások volnának, más helyen és más időben. Ebbe a meghatározásba beletartozik minden emberi viselkedést utánzó alkotó tevékenység, a kisgyermek kötetlen, spontán dramatikus játékától kezdve egészen a színészek által közönség előtt bemutatott színházi előadásig.” (Neelands, 1990. 4.)

Neelands szóhasználatával, módszereivel és egész gondolkodásmódjával határozottan színháziabb szemléletet képvisel, mint elődei. Hangsúlyozza, hogy a tanítási dráma alkotói folyamat, jelentést kifejezni csak a drámai forma és a színház művészi eszközeinek tudatos használatával lehet, éppen ezért a személyiségfejlesztéssel és a szociális készségfejlesztéssel egyenrangú pedagógiai célnak tartja a színházi készségek, fogalmak és ismeretek elsajátítását, tehát a művészetpedagógiai szempontokat. A tanítási dráma pedagógiai lehetőségeit akkor aknázzuk ki legjobban, ha maguk a résztvevők ismerik fel az összefüggéseket, és – a konvenciók segítségével – megtanulják kiválasztani és használni az adott dráma tartalmát legpontosabban kifejező művészi formát. A drámatanár feladata, hogy lehetőséget biztosítson a kísérletezésre, a színház művészi kifejezőeszközeinek megismerésére és elsajátítására.

Összegezve a drámapedagógia angliai történetét, érdemes lehet úgy felfogni kiemelkedő képviselőinek munkásságát, hogy mindegyik nézetnek és módszernek megvan a saját helye és jelentősége a drámapedagógia teljes, komplex rendszerében. Peter Slade-től David Hornbrookig a kör teljessé vált: az angol drámapedagógia a színház megtagadásától visszajutott a színházhoz.

David Hornbrook – színházi készségek és színházi műveltség

David Hornbrook 1989-ben 'Education and Dramatic Art' [Oktatás és színművészet] címmel megjelentetett könyve a brit drámapedagógia történetében az első, nagy vihart kavaráó kritikai elemzés a Slade–Way–Heathcote–Bolton–Neelands névvel fémjelzett, pszichologizáló drámapedagógia elméletéről és módszertanáról.

Hornbrook könyvében – Angliában először – éles hangon bírálja azt a pedagógiai szemléletet, mely a színművészettel kapcsolatos készségeket és ismereteket kire-

kesztette az iskolai tananyagból, és a „szabad önkifejezés – személyiségfejlesztés – átélt élmények – dráma más tantárgyak tanítására – konvenciókkal strukturált történet egy téma vizsgálatára” gondolatmenettel határozta meg a tanítási dráma célját. Legfőbb kifogása ez ellen a romantikusnak minősített gondolkodásmód ellen, hogy amennyiben a színházi készségek és ismeretek elsajátítása nem célja a drámapedagógiának, hogyha nem követelmény az, hogy a tanulók egyre ügyesebbek legyenek a színháztudásban és egyre többet tudjanak színháztörténetből vagy egyre jobban elemezzenek színdarabokat és értsék a színházi előadásokat, akkor lemondunk arról, hogy a drámaórán nyújtott teljesítményük értékelhető legyen. Amelyik tantárgyból nincsenek követelmények, az a tantárgy elveszti fontosságát, és végül kiszorul az iskolai oktatásból. Ez történt Angliában és Wales-ben 1988-ban, a Nemzeti Alaptanterv bevezetésekor: a dráma elvesztette régebben kivívott státusát, és azóta sem szerepel önálló kötelező tantárgyként az angol és a wales-i iskolai oktatásban.

Hornbrook a történetekért azokat a nagy tekintélyű drámapedagógusokat okolja, akik elméletíróként is „mindenhatónak” kiáltották ki a drámát, és amellet kardoskodtak, hogy a drámát ne önálló művészeti tárgynak, hanem más tantárgyak oktatására alkalmazott pedagógiai módszernek fogadja el az oktatási rendszer. Hornbrook szerint a dráma angliai státuszvesztésének másik oka a szakemberek szűklátókörűsége, az az in-

tellektuális bezárkózás, ami a drámapedagógiát elszigetelte a tudományos és a színházi világtól. Javaslatára a továbblépésre az, hogy a drámapedagógia ugyanolyan művészetpedagógiai szerepet kellene, hogy betöltsön az oktatásban, mint az ének-zene és a vizuális nevelés. Ehhez szemléletváltásra van szükség, súlyt kell fektetni a művészi készségek fejlesztésére, mindamelllett a színházzal kapcsolatos ismeretek megszerzésére és a színházesztétikai nevelésre is, hogy „felvértézzük a fiatalokat színdarabok, színeszek és előadások megértésének képességével”.

Hornbrook drámatanári gyakorlatában is ezen az úton jár. Írott szövegekkel dolgozik, improvizációs, „drámás” módszereket vagy színházi eszközöket alkalmaz a drámai szövegek vizsgálatára, feldolgozására. Drámaírók klasszikus színdarabjait állítja színpadra tanítványaival, az előadásokat ő rendezi, emellett dramaturgiát, színháztörténetet, színházesztétikát tanít. Foglalkozásainak fontos része az elvégzett munka szakmai minőségének kritikai elemzése.

Hangsúlyeltolódás és nézőpontváltás

Összehasonlítva az angol szakemberek nézeteit és módszereit, a legszembetűnőbb jelenség, hogy mindegyikük másként határozza meg a drámapedagógia elsődleges célját. Míg Slade a spontán önkifejezést elősegítő kreativitás felfedezését és bátorítását tartja legfontosabbnak, Way a személyes készségek fejlesztésére, Heathcote az átélt élményből és az élmény feldolgozásából leszűrhető tapasztalat és tudás megszerzésére, Bolton pedig a dráma tartalmának mélyebb megértésére helyezi a hangsúlyt. Neelands a tartalom megértésével egyenrangú célnak tartja a színházi forma elsajátítását, míg Hornbrook pedagógiai célja legelsősorban a színházművészet megismerése és megértése.

A kitűzött célok meghatározzák a felkínált játéktípusokat és a tanulók részvételének jellemző vonásait is. Slade és Way drámai gyakorlatokat végeztek a résztvevőkkel, amelyekben a felhangzó zenére vagy a tanár által mesélt történetre várják a gyerekek mozgásos és szóbeli spontán reakcióit. Heathcote és Bolton összefüggő drámai történetre szerkesztett helyzetekből álló, egéscsoportos játékokat kínál, amelyekben a résztvevők egyrészt a „tanár szerepben” technikára, másrészt a strukturált drámai helyzetekre reagálnak. Neelands az eljátszandó drámai történetet nem-naturalista módon szerkeszti, ez lehetőséget teremt a résztvevőknek a színházi konvenciók kreatív használatára és arra, hogy a témát a már megismert művészi eszközökkel tárják fel. Hornbrook foglalkozásainak központjában a drámai szöveg cselekvő újraalkotása áll, egy-egy dráma színpadra állítása során a tanulók elsajátítják a színházművészet kifejezőeszközait, színházi ismereteket szerznek és elemzik a saját maguk által létrehozott előadásokat, valamint mások műveit.

A célok és a játéktípusok változásával együtt módosul a játékot vezető tanár funkciója is. Slade és Way módszereinek alkalmazásakor a tanár elsősorban szuggesztív mesélő, aki a játékon kívülről, szóbeli instrukciókkal irányítja a gyerekek munkáját. Heathcote és Bolton tanára drámaíró, aki kitalálja és megszerkeszti a képzeletbeli világot, valamint színész, aki belépve a játékba, belülről irányítja az események menetét. Neelands-nél a tanári funkciók között – a drámaíró és színész mellett – szükség van a dramaturg és rendező feladatának ellátására, Hornbrook felfogása szerint viszont a tanár egyáltalán nem játszik, hanem a fikción kívül maradván a dramaturg, a rendező és a kritikus szerepét tölti be.

Az angol drámapedagógia történetén végigtekintve az az érzése lehet az olvasónak, hogy a legjelesebb szakemberek nem csupán vitáznak egymással, hanem nézeteik egyúttal érvénytelenítik, módszereik kizárják egymást. Peter Slade és David Hornbrook képviselik a két végletet, egy képzeletbeli vonal ellentétes pólusait: a színház teljes tagadását és a színházi szemlélet maradéktalan vállalását. Közöttük helyezkednek el a többiek, aszerint, hogy nézeteik a pszichologizáló drámapedagógiai szemlélethez vagy a színházi

szemlélethez állnak-e közelebb. Látnunk kell azonban, hogy tulajdonképpen mindannyian ugyanazt a jelenséget – a színjátszást – vizsgálják más-más nézőpontból, és ugyanannak a művészeti ágának – a színházművészetnek – más-más elemét emelik ki és hangsúlyozzák mint legfontosabbat pedagógiai és elméletírói munkásságukban. Amikor Peter Slade meghirdette az angol iskolai színjátszás hagyományával szakító drámapedagógiai nézeteit, akkor nem magával a színházzal, hanem a kiüresedett rutin, az öncélúvá vált színpadi technikák, a felnőtt színház ügyetlen másolása és az értelmezés nélküli szövegfelmondás rossz gyakorlatával vette fel a harcot. A spontaneitás és az alkotókészség kibontakoztatása azonban nemcsak a gyermek személyiségének fejlődésében játszik fontos szerepet, hanem mindkettő a jó színjátszás alapja, sőt elengedhetetlen feltétele is. Brian Way személyiségfejlesztő gyakorlatai is szorosan összefüggnek a színjátszással: felnőtt változatban megtalálhatók minden valamirevaló színiiskola programjában, rögtön az első évben, ugyanis *Sztanyiszlavszkij* óta a színészképzés is az érzékelés, a figyelem, a képzelet, az emlékezet, a mozgás és a beszéd fejlesztésével kezdődik. Nem idegen a színművészettől Dorothy Heathcote és Gavin Bolton legfontosabb gondolata sem, hogy drámával hatékonyan lehet tanítani, valamint szociális vagy morális kérdéseket tárgyalni – itt talán elegendő a színháztörténetből a középkori moralitásokat vagy *Brecht* színházát említeni példaként. A Jonothan Neelands és David Hornbrook által képviselt nézetek pedig elősegítik, hogy a színházművészet – mint az egyetemes kultúra és műveltség része – a művészeti nevelésnek is része legyen, egyenrangú társa a többi művészeti tantárgynak az iskolai tananyagban.

Összegezve a drámapedagógia angliai történetét, érdemes lehet úgy felfogni kiemelkedő képviselőinek munkásságát, hogy mindegyik nézetnek és módszernek megvan a saját helye és jelentősége a drámapedagógia teljes, komplex rendszerében. Peter Slade-től David Hornbrookig a kör teljessé vált: az angol drámapedagógia a színház megtagadásától visszajutott a színházhoz.

Irodalom

- Bolton, G. (1979): *Towards a Theory of Drama in Education*. Longman, London.
- Bolton, G. (1986): *Selected Writings*. Longman, London.
- Bolton, G. (1993): *A tanítási dráma elmélete*. Mar-czibányi Téri Művelődési Központ, Budapest.
- Bolton, G. (1998): *Acting in Classroom Drama*. Trentham Books, Birmingham.
- Bolton, G. (2000): It's all theatre. *Drama Research*, Volume 1, April, 21–29.
- Courtney, R. (1968): *Play, Drama & Thought*. Cassel, London.
- Heathcote, D. (1984): *Collected Writings*. Hutchinson, London.
- Heathcote, D. – Bolton, G. (1995): *Drama for Learning: Dorothy Heathcote's Mantle of the Expert Approach to Education*. Heinemann, Portsmouth.
- Hornbrook, D. (1989): *Education and Dramatic Art*. Basil Blackwell, Oxford.
- Hornbrook, D. (1991): *Education in Drama: Casting the Dramatic Curriculum*. Falmer Press, London.
- Hornbrook, D. (1996): The Challenge of Dramaturgy. *Research in Drama Education*, Vol. 1, No. 1, 87–97.
- Neelands, J. (1984): *Making Sense of Drama*. Heinemann, Oxford.
- Neelands, J. (1990): *Structuring Drama Work*. University Press, Cambridge.
- Neelands, J. (1994): *Dráma a tanulás szolgálatában*. Marczibányi Téri Művelődési Központ és kiadótársak, Budapest.
- Neelands, J. (1997): *Beginning Drama 11–14*. David Fulton Publishers, London.
- Slade, P. (1954): *Child Drama*. London, Cassell.
- Way, B. (1967): *Development through Drama*. Longman, Harlow.

Mégsem csak színház!

Nem tudom, hogy maga a szerző ezt mennyire ismerte fel, de Sz. Pallai Ágnes tanulmánya napjainkban különösen fontos írás. Lehet, hogy írása alcímét olvasva mindazok, akik nem érintettek ilyen vagy olyan okból a drámapedagógia ügyében, átlapozzák, vagy csak gyorsan átfutják a szöveget. Az az olvasó viszont, aki veszi a fáradságot, elolvassa az írottakat, és ügyel rá – Örkénnel szólva –, hogy gondolatai ne kalandozzanak összevissza, hanem helyes irányban haladjanak, nagy igazságoknak jöhet a nyomára.

A „Mégiscsak színház?!” címet viselő írás ugyan sehol nem utal rá (evidencia volna?), de nagyon fontos üzenetet hordoz: rávilágít arra, hogy a pedagógia világában (is) a vagy-vagy kirekesztő kultúrája helyett a különböző koncepciók egymás mellé rendelésével, lehetőség szerinti ötvözésével érhető el a legjobb eredmény. Mindez természetesen nem jelentheti az elméleti szempontból összeférhetetlen elemek meg gondolatlan egymásra dobálását. Ellenkezőleg: az elméleti háttér-tudások és a gyakorlati tapasztalatok folytonos újraértékelésén keresztül azon kell dolgoznunk, hogy pedagógiai munkánk során a lehető legjobb „vegyületeket” állítsuk elő.

Ahhoz azonban, hogy ezek a komplex rendszerek valóban hitelesen tudják segíteni céljainkat, nem elegendő az egyes elemeket önmagukban vizsgálnunk. A különböző módszertani megközelítések mögött ugyanis a legtöbb esetben mélyre nyúló politikai és koncepcionális eltérések húzódnak, s aki nem vesz tudomást ezekről a gyökerekről, az hamar felbukik bennük.

Ez az a pont, ahol meg kell kérdőjeleznem az írás szerzőjének igazát. Ha jól értem, tanulmányának végkicsengése az, hogy az elmúlt ötven év vitáit „békévé oldja az emlékezés”. Nos, azt kell mondjam, ez nézőpont kérdése. Ha ugyanis onnan nézzük a kérdést, hogy vajon vannak-e a témát érintő viták, akkor a szerzőnek jórészt igaza van: valóban nincsenek, illetve alig vannak. Ha azonban arra a kérdésre keresünk választ, hogy vajon miért nincsenek, akkor az erre adandó válasz keresése közben elének táruló kép már cseppet sem ilyen idilli.

Sz. Pallai Ágnes elfeledkezni látszik két „apró” körülményről: az egyik, hogy az Anglia és Wales oktatásügyét alapvetően átformáló 1988-as nemzeti tanterv (National Curriculum, NC) nem egy volt a sok közül, hanem az első központi (és központositó) tanterv, mely a szigetországban megjelent. A második pedig, hogy a jelenlegi brit kormányzat az „új munkáspárt” (New Labour) vezetése alatt lényegében konzervatív oktatáspolitikát folytat, melyben a „back to basics” (vissza az alapokhoz) mellett a „cost-efficiency” (költséghatékonyság) és az „attainment targets” (eredménymérési szintek) váltak meghatározó fogalmakká.

E két elem, úgy vélem, az egész történetet más megvilágításba helyezi. Slade és Way e tekintetben obligón kívül vannak, hiszen munkásságuk meghatározó szakasza jóval a nyolcvanas éveket megelőző időre tehető. Heathcote, Bolton, Neelands és Hornbrook neve azonban nem említhető anélkül, hogy hozzá ne tennénk: míg az első két személy egész életét arra tette fel, hogy az iskola falai között megőrizze tanár és tanuló lehető legnagyobb tartalmi szabadságát (nem vitatva a tantárgyi tartalmak fontosságát), addig Hornbrook oktatási tanfelügyelőként, Neelands pedig az NC szellemiségének alárendelt

tantervi javaslatok kidolgozójaként (Neelands, 1992; 1998) bábáskodott az új tantervi koncepció megvalósulása felett.

A NC egyik alapvető törekvése az volt és maradt, hogy „a tanulók, szülők, iskolaszékek, munkaadók és a társadalom egésze számára egyértelmű eredménymérési szinteket határozzon meg, és felállítsa azokat a standardokat, melyekhez az egyes tantárgyak tartalmának igazodniuk kell. Ezen standardok az egyének, csoportok és iskolák közti különbségek mérését és nyomon követését szolgálják.” (HMSO, 1994. 6.) Bár több kitétel is érdekes lenne a fenti idézetben, itt most csak a mérés (az eredetiben: measurement) kifejezésre hívnám fel a figyelmet. Míg tehát a NC szellemiségét képviselő megközelítésben szükségszerűen a mérhető tartalmak (tehát a dekontextualizált ismeretek) kerülnek előtérbe, addig a szabadelvű pedagógia képviselői – esetünkben Heathcote és Bolton – a tanulói teljesítmények kontextuális, azaz a helyzeten belülről, a végzett munka természetéből fakadó és azzal metodikailag is egybecsengő értékelésre helyezik a hangsúlyt (az

Heathcote kapcsán azonban számomra a két legmeglepőbb állítás Sz. Pallai Ágnes részéről a „naturalista” jelző, illetve hogy a színházat „Bolton és Heathcote egyetértésével és közreműködésével” számították a brit iskolákból. Vajon hogyan egyeztethető össze a szerző első állítása a Heathcote által kidolgozott narratív és elidegenítő jellegű eljárások sokaságával? Vajon miért csak Neelands neve mellett szerepel utalás Bertolt Brecht elgondolásaira? Milyen színház-fogalommal dolgozik a szerző, ha nem tekinti színháznak azt, amikor „a résztvevők valamilyen aktív szerepfelvételén keresztül, a való élet ritmusában attitűdöket vizsgálnak, [...] engedelmességre a médium törvényszerűségeinek.”

az szó sincs ennek hiányáról!). Erről tanúskodik a következő megállapítás is: „[Heathcote] a drámát úgy tekinti, mint ami az iskolai tantervet visszavezetheti a forrásul szolgáló emberi kontextushoz, ahol a tudástartalmak nem absztrakt, izolált, tantárgyközpontú módon, hanem emberi cselekvések, interakciók, elkötelezett és felelős döntések formájában jelennek meg.” (Davis, 1990)

Úgy tűnik, egyelőre az előbbi nézetet képviselők játsszák az „erősebb kutya” szerepét.

*

A fentieket, mivel reményeim szerint önmagukon túlmutató és a hazai oktatásügy történéseire is több ponton rímelő jelenségekről van szó, mindenképpen szerettem volna elmondani. Írásom további részében jórészt filológiai, illetve szűken értelmezett szakmai vitába szállnék a szerzővel, így akit e megjegyzések nem érdekelnek vagy érintenek, az nyugodtan felfüggesztheti az olvasást.

*

Több helyütt írtam már arról (Szauder, 1993; 1998), hogy elméleti-didaktikai szempontból nem igazán szerencsés, ha a drámáról író szerző írása tárgyát hol művészetpedagógiaként, hol pedig módszerként definiálja.

Sz. Pallai Ágnes is elköveti ezt a hibát: cikke elején határozottan művészetpedagógiát említ, a későbbiekben azonban kizárólag a módszer-szintű besorolást indokolja. Kollégáim tudják, hogy én magam is a dráma pedagógiaként való definiálását hirdetem (Szauder, 1998), a „Mégis-csak színház?!” című írás azonban e tekintetben nem látszik érvelni.

Ugyancsak kérdéses – éppen a szerző által is idézett angol nyelvű terminológiai sokszínűség okán –, hogy vajon szerencsés választás-e az angliai történések gyűjtőfogalmaként a (mint mondom, problematikus) drámapedagógia szó alkalmazása. Ha azonban elfogadjuk, hogy ez a gyűjtőfogalom, akkor Peter Slade a szerző állításával ellentétben semmiképpen nem nevezhető az első drámapedagógusnak, hiszen például *Harriet Finlay-Johnson*, *Caldwell Cook*, de még *Marjorie Hurd* is megelőzte őt. (Bolton, 1998) Kétségtelenül igaz, hogy Slade volt az első, aki rendszerszerű összefoglalását adta munkás-

ságának, a cikk azonban a drámapedagógia kialakulását köti az ő nevéhez.

Sajnálatos, de a hazai szakirodalomban sem egyedüli jelenség, hogy Heathcote az azonnali és teljes szerepbelépés hirdetőjeként jelenik meg a szövegben. A szerző, annak ellenére, hogy ő maga is utal a szakértő köntösében zajló játék néven ismert módszeregyüttesre (azaz nem „technika”, ahogy az írásban szerepel!), nem veszi figyelembe azt, hogy amiről ír, azt Dorothy Heathcote az 1970-es évek végétől már nem alkalmazza. (Bolton, 1998. 178.)

Heathcote kapcsán azonban számomra a két legmeglepőbb állítás Sz. Pallai Ágnes részéről a „naturalista” jelző, illetve hogy a színházat „Bolton és Heathcote egyetértésével és közreműködésével” száműzték a brit iskolákból. Vajon hogyan egyeztethető össze a szerző első állítása a Heathcote által kidolgozott narratív és elidegenítő jellegű eljárások sokaságával? Vajon miért csak Neelands neve mellett szerepel utalás *Bertolt Brecht* elgondolásaira? Milyen színház-fogalommal dolgozik a szerző, ha nem tekinti színháznak azt, amikor „a résztvevők valamilyen aktív szerepfelvételen keresztül, a való élet ritmusában attitűdöket vizsgálnak, [...] engedelmessé a médium törvényszerűségeinek.”? (Heathcote, 1971. 43.)

Gavin Bolton elgondolásainak, rendszeralkotó munkásságának ismertetésében a szerző majdnem pontos. A gond csak az, hogy az előzőekhez hasonlóan itt is az 1979-es keltezésű kötet kerül a középpontba, holott Bolton már az 1992-ben publikált *New Perspectives on Classroom Drama* lapjain (és magyarországi előadásai alkalmával is) meghaladta ezt a merev határokat hirdető koncepciót.

Jonathan Neelands és David Hornbrook munkásságának összefoglalásában (a „brechtianus” konvenciók fentebb már említett, Neelandsnek tulajdonított voltától eltekintve) a cikk szerzője jórészt szakszerű. Azon ugyan lehetne vitatkoznunk, hogy mennyiben igaz az az állítás, mely szerint „Neelands is mindig egy összefüggő történetet játszat el” de ez tényleg részletkérdés. (vö. Takács, 1999)

Lenne még több apró megjegyzésem, de ezek már az én számomra is akadémikusoknak tűnnének. Sz. Pallai Ágnes írását végigolvasva, végiggondolva már csak az a kérdés motoszkál bennem – és ez reményeim szerint visszavezet a válaszom első részében írottakhoz –, hogy vajon ha mindezt úgy gondolja, ahogy írta, akkor vajon kinek, melyik térfélnek szurkol a szerző?

Irodalom

- Bolton, G. (1992): *New Perspectives on Classroom Drama*. Simon & Schuster, London.
- Bolton, G. (1998): *Acting in Classroom Drama*. Trentham Books, Birmingham.
- Davis, D. (1990): In Defence of Drama in Education, *The NADIE Journal*, Vol. 15., No. 1., Summer
- Heathcote, D. (1995): Konvenciók. In: Kaposi L. (szerk.): *Drámapedagógiai olvasókönyv*. Magyar Drámapedagógiai Társaság.
- Heathcote, D. (1971): Drama and Education: Subject or System. In: Dodd, N. – Hickson, W. (eds.): *Drama and Theatre Education*. Heinemann, London.
- HMSO: (1994): *The Education (National Curriculum) (Attainment Targets and Programmes of Study in History) (England) (Amendment) Order 1994: Education, England and Wales* (Statutory Instruments: 1994: 1816)
- Muir, A. (1996): *New Beginnings: Knowledge and Form in the Drama of Bertolt Brecht and Dorothy Heathcote*. Trentham Books – University of Central England.
- Neelands, J. (1992): *Learning Through Imagined Experience (Teaching English in the National Curriculum)*. Hodder & Stoughton, London.
- Neelands, J. (1998): *Beginning Drama 11–14*. London, Calendar
- Szauder E. (1993): Folyóiratszemle. *Drámapedagógiai Magazin*, 5.
- Szauder E. (1998): *Egy lehetséges dráma-modell*. Csokonai Vitéz Mihály Tanítóképző Főiskola, Kaposvár.
- Takács G. (1999): A puding és a próba. *Drámapedagógiai Magazin*, 18.