

**TAR GABRIELLA NÓRA: GYERMEK A 18. ÉS 19. SZÁZADI  
MAGYARORSZÁG ÉS ERDÉLY SZÍNPADJAIN**

Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2004, 120 l. (Erdélyi Tudományos Füzetek, 244).

Tar Gabriella Nóra kötete témájául egy meglehetősen nehéz és csak körülményesen kutatható tárgykört választott. A téma nehézségét elsősorban az okozza, hogy magyarországi vagy erdélyi források nincsenek, számuk igen korlátozott, vagy csak igen nehezen érhetőek el. Könnyebbé s talán izgalmasabbá tette a kutatást az a tény, hogy Erdélyben a 18. században gazdag, német anyanyelvét használó száz népesség élt, amely természetesen megkívánhatta, hogy Erdélyben is, miként az anyaországban, Németországban, a szórakoztatásnak ebben a különleges műfajában is részesülhessen. A könyv írója, Tar Gabriella Nóra a kolozsvári egyetem német tanszékének fiatal munkatársa, aki meglepően jó, logikus szerkezetű, alapos és megbízható adatokra építő feldolgozással lepte meg a szűkebb és tágabb szakmát. A recenzens bevallja, hogy enélkül a kötet nélkül még elképzelése sem lett volna arról, hogy hogyan lehet kutatni ezt a témát, hogy hol és melyik országban lehet találni a 18–19. századi Magyarországon működő gyermekszínházakra vonatkozó forrást, s egyáltalán a lehetséges forrásokat milyen szerkezeti rendben lehet és kell feldolgozni és bemutatni.

A kötet első egysége Felix Berner gyermektársulatának működését vizsgálja a 18. századi Magyarországon. A második nagy fejezet a 18. századi magyarországi

gyermekszínház társulattípusait foglalja össze: *A magyarországi színházi élet a felvilágosodás korában* cím alatt részben az iskolai színházról, a kastélyszínházról, a vándorszínházról esik szó. Ilyen módon megteremtődik a kutatáshoz szükséges tudományos távlat. Ezután a szerző visszatér a hivatásos gyermekszínház történetére. Ebben a fejezetben Joseph Felix Kurz, Franz Joseph Sebastiani, Felix Berner, Franz Grimmer, Franz Joseph Moser, Philipp Arndrasch, Franz Xaver Mersch, Johanna Schmallögger, Bartholomäus Constantini, Friedrich Zöllner, Johann Leopold Stotz, Friedrich Horschelt gyermekszínházának történetét mutatja be. A következő nagy fejezetben a magyarországi gyermekszínház tipológiájáról ír. Ezután sort kerít a 18–19. századi gyermekszínház magyarországi és erdélyi történetére. Bemutatja a magyarországi és erdélyi gyermekszínházak számbavételére, egy színi tanoda erdélyi felállítására, s végül a gyermekszínház recepciójára, a gyermekszínház elméleti kérdéseire vonatkozó ismereteit. Kötetét az eredményeket összegző *Konklúziók* című fejezet, valamint irodalomjegyzék és egy igen gazdag függelék zárja.

Az első fejezettel kapcsolatban felvetődik a kérdés: szükség volt-e arra, hogy a gyermeknevelés, a gyermekfelfogás történeti változásait ilyen, általánosan ismert

információk közlésével abszolválja a kötet írója? A válasz igen: az alapinformációk feltétlenül szükségesek, a fejezet rövidege pedig kifejezetten szerencsésnek mondható. (Ha ez a fejezet hosszabb lett volna, indokolatlanul a pedagógiatörténetbe hajlott volna a dolgozat iránya, s felborult volna a munka kiváló szerkezeti aránya.)

E sorok írója pályafutása során kénytelen volt több egyetemi doktori, kandidátusi vagy akadémiai doktori dolgozatot elolvasni és megbírálni, ez a kötet azonban az olvasóban és a recenzensben is igen jó emlékeket hagyott azért, mert a dolgozat remek stílusával olvasóját nagyon ügyesen és módszeresen vezeti be az ismeretlenek, megoldhatatlannak és feltárhatalannak sejtett témakörbe. Sehol nem található egy bonyolult, rosszul szerkesztett mondat, stílusának gördülékenységével az olvasót arra kényszeríti, hogy elejétől alaposan végigtanulmányozza a munkát. A téma természete ugyan megköveteli, hogy egyik fejezetben megterhelje az olvasót adatok sokaságával, ezek azonban feltétlenül szükségesek. Kikerülni őket lehetetlen volt.

Az erdélyi, a felvidéki, a kárpátaljai városaink tekintélyes többségének a neve többnyelvű, magyar, német, latin, a Felvidéken szlovák, Erdélyben román, a déli területeken szerb vagy horvát, Kárpátalján ukrán. A német nyelvű rezümé, valamint a német nyelvű források bőséges közlése miatt sejtjük, hogy idegen ajkú olvasókra is számíthatott a könyv szerzője, az idegen anyanyelvű olvasók természetes igénye azonban az, hogy a történeti Magyarország városainak ne csak jelenlegi román, szlovák, ukrán, horvát, szerb nevét olvassák, hanem a magyarországi egykori német, magyar, sőt esetleg a latin neveket is.

Ezért a Magyarország határain kívül került városok nevét érdemes lett volna több nyelven közölni. A függelékben találtam erre kísérletet, úgy hiszem azonban, könynyítette volna az olvasást, s nem növelte volna feleslegesen a dolgozat terjedelmét, ha a városnév előfordulásakor több névváltozat is bekerült volna a kötetbe.

A dolgozatban rendkívül szimpatikus a tárgykör nemzetközi háttérének tárgyalása. Az erdélyi szászok balett- vagy mimosz-előadása esetében az erdélyi és magyarországi nézők közül a csak magyarul beszélők is értették a játék lényegét, de épp az erdélyi szászok miatt számtalan német trupp járta Erdély városait, s ezért a társulatok német vagy ausztriai tevékenységét is fel kell mérni, be kell mutatni. A kötet írójának szerencséje volt, mert németországi és ausztriai könyvtárakban is módja volt kutatni, s ezzel dolgozatának kiváló, nemzetközi háttérrel is tudott teremteni.

Értékes a dolgozatnak a *Hivatásos gyermekszínház a 18. századi Magyarországon* című fejezete, amely természetesen adatgazdagságával, az adatok szakszerű kezelésével tűnik ki. Az erre a fejezetre fordított terjedelem egyértelműen bizonyítja, hogy a dolgozat írója rendkívül szorgalmasan gyűjtötte össze adatait a magyarországi, erdélyi, ausztriai könyvtárakból, s az összegyűjtött adatokkal tökéletes szakszerűséggel tudott bánni.

Nyilvánvaló érdeklődéssel olvastam el a kötetnek azt a fejezetét, amelyben a gyermekszínházas elméleti kérdéseiről ír. Az iskolai színházasról megjelent elméleti munkákat a szerző a dolgozat első fejezeteinek egyikében már megemlíttette, mégis maradt bennem némi hiányérzet. Tisztázni kellett volna bizonyos alapfogalmakat. A drámaelmélet a drámairás

szabályait foglalja össze, a drámák színrevitelének azonban mások a szabályai. Bécsy Tamás szerint a színrevitel szabályait a dramaturg valósítja meg, szerinte tehát a dramaturgia a színrevitel szabályait tartalmazza. Pintér Márta egy tanulmánya részletesen beszél arról, hogy melyek azok a kéziratban maradt színreviteli szabályok, amelyek Magyarországon elérhetőek. A Pintér által felfedezett és bemutatott dolgozat részletesen tárgyalja a jelmezek milyenségét, a díszletek fajtáit, az esetleges kísérő zene specialitásait. Volt-e a színrevitelnek ilyen elmélete a gyermekszínházaknál? Ha nem lett volna, vagy egyáltalán létükről nem tudunk, akkor Pintér dolgozatát egyszerűen fel lehetett volna használni. Az az érzésem ugyanis, hogy a gyermekszínház ugyanolyan természetes díszletek, jelmezek között működött ebben a korban, mint az iskolai színház.

Ugyanennek a fejezetnek igen érdekes része lehetett volna a gesztuselmélet. Erről eddig még nem találtam és nem olvastam elméleti munkát, s így nyilvánvaló, szívesen tájékozódtam volna erről a kérdéstről alaposabban is, mert a gesztus és az arc-mimika „nyelve”, annak elmélete a rendezésből kiválóan felkészült jezsuitáknál eddigi ismereteink szerint a 17–18. században még nem volt kidolgozva.

A dolgozat egyik fejezetében a szerző a gyermekszínház műfajairól beszél. Arisztotelész úgy nyilatkozik, hogy a drámának két lehetséges műfaja van. Az egyik a tragédia, a másik a komédia. A tragédia vidáman kezdődik és szomorúan végződik, a komédia szomorúan kezdődik és vidáman végződik. A rendkívül evidens meghatározásból számunkra csak ennyi a bizonyos: a drámát két alműfajra lehet felosztani a görög filozófus szerint. Horatius

ezt a műfajfelosztást elfogadja. A magyarországi drámaelmélet-írók a 17–18. században már megkülönböztetik a tragikomédiát és a komikotragédiát. Az ötödik műfaj Moesch Lukácsnál jelenik meg, ez a műfaj pedig a hellenisztikus görögöknél, a klasszikus latinoknál is különösképpen kedvelt volt: az ekloga.

A 80. lapon olvassuk, hogy „a gyermekszínház [...] a következő műfajokkal dolgozott: pantomim, balett, opera, vígopera, daljáték, színjáték, szomorújáték, komédia vagy vígjáték”. A dráma műfaját a cselekmény kimenetele dönti el. Eszerint négy, legfeljebb öt műfaj lehetséges. Megkülönböztethetjük azonban a színjátékokat a cselekményközlés jellege alapján, azaz lehet recitált, énekelt, táncolt, élőkép és vegyes. A recitált cselekményű dráma műfaja, azaz a cselekmény kimenetele szerint lehet komédia, tragédia, komikotragédia, tragikomédia. Az énekelt dráma, azaz az opera ugyanígy lehet mind a négy műfajú. A táncolt cselekményű színjáték szintén négy műfajú, s a cselekményközlés jellege alapján természetesen lehet vegyes változat is, azaz a cselekményt előadhatják szóval, azaz recitálva, énekelve, táncolva is. Az a bajom az idézett mondattal, hogy a cselekményközlés jellege alapján pantomimként és balettként besorolt mű is végződhet szomorúan vagy vígan, az opera szövegkönyvében előadott cselekmény is lehet szomorú vagy víg végződésű. A pantomim a balettnak egy fajtája, amelyben a mozgás torzul, lelassul vagy felgyorsul. Természetesen másfajta tánc a klasszikus balett, s másfajta tánc a pantomim. A pantomim a rómaiakra, sőt a görögökre visszavezethető cselekményközlés-fajta – ám hogy érvényeset lehessen mondani róla, tájékozódni kell a késő-barokk dráma

általános műfajtipológiájáról. A műfaj a cselekmény kimenetelét határozza meg, az opera, a pantomim és a balett szavak csak a cselekményközlés jellegére vonatkozó információkat nyújtanak, s nem a műfajra vonatkozó fogalmak. Saját kutatásaim során találok több olyan színlappal, amely szerint táncosok léptek fel, nem tudok azonban arról, hogy az iskolában valaha is lett volna olyan színjáték, amely beszéddel semmit, csak tánccal fejezte volna ki a darab cselekményét. Bizonyos fogalmak jelentéstartalma idők és korok szerint változik.

A szerző is pontosan látja, hogy a 17–18. század iskolai színháza nagyon sok tekintetben rokon a gyermekszínház témakörével. Az iskolai darabokat is javarészt még gyermekkorban lévő fiatalok adták elő, ez a tevékenységük azonban nem volt rendszeres, tanévenként legfeljebb egy-két előadásra kerülhetett sor. A gyermekszínház gyermekszínesei azonban, azt hiszem, a szó teljes értelmében nem amatőr, hanem hivatásos színészek voltak, akik éppen gyermekségükkel csábították a nézőtérre az embereket. A hivatásos gyermekszínészek bizonyára kevesebb bakit követtek el, mint az iskolák kisdíákjai.

A dolgozat szakirodalmi bázisa meglepően jó, s felöli a közép-európai szakirodalmat is. A dolgozat adatgazdagsága, szakszerűsége, szerkezete, stílusa mindvégig kifogástalan. Rendkívül jók a függelék adatai, amelyek többek között pontosan jelzik, hogy jeles magyar városokban a 18. század második felében egy-egy gyermektársulat többször is megfordult, s ezek után az iskoladráma-kutató nem csodálkozik azon, hogy az iskolai szabályzatok szinte kivétel nélkül rögzítik azt a szabályt, hogy a diák iskolán kívül színelőadást nem

láthat. Eddig a szabályzat ilyen tárgyú pontjának sok értelmét nem láttam. Most pedig kiderül, hogy a jelzett időszakban Budán, Esztergomban, Eszterházában, Győrben, Kismartonban, Komáromban, Körmenen, Körmöcbányán, Kőszegen, Magyaróváron, Nagyszombatban, Pesten, Pozsonyban, Rohoncon, Sopronban, Székesfehérvárott, Szombathelyt és Tatán fordultak meg gyermekszínesek. A fenti városok felekezeti iskoláinak tanárai joggal félthették diákjaikat ezektől a gyermekszínesekből verbuválódott vándortruppoktól, hiszen, mint az közismert, a 19. században nemcsak az olykor meggondolatlan Petőfit, hanem még a nagyon megfontolt és nagyon szülőtisztelő Aranyt is sikerült egy felnőtt társulatnak az iskolából elcsábítania. Ki tudja, hány és hány olyan városunk volt, amelyben felekezeti iskolák működtek, s az ott megforduló hivatásos vándorszínesek egy-két tanulót elcsábítottak vagy akár csak kísértésbe ejtettek.

A gyermekszínházak javarésze németül játszott. A magyar városok tekintélyes többsége többnyelvű volt a 17–18. században. A 19. század első felében Szűcs Sámuel, a jeles, miskolci naplószerkesztő még azt a közismert tényt fájlatja, hogy Pest városában javarészt csak német szót lehet hallani. A többnyelvűség természetesen nemcsak a felnőtteket jellemezte, hanem a gyermekeket is. Így a színpadon elhangzott német szót még a kisdíákok is értették, nem is beszélve a felvidéki vagy erdélyi németajkú polgárok gyermekeiről.

Rendkívül jó a Magyarországon fellépő berneri gyermekszínesek névjegyzéke, amelyben még arra vonatkozóan is találunk adatot, hogy a gyermekkorban a társulatba lépő színészek hány éves korukban hagyták el véglegesen a truppot. Kiváló

adatokat tartalmaz a Berner-társulat reper-toárja is.

Tar Gabriella Nóra a kutatásban teljesen új s eddig önállóan soha nem tárgyalt anyagot dolgozott fel kötetében. Magyarországon és Erdélyben eddig hasonló tárgyú dolgozat nem jelent meg, s ennyire

alaposan senki nem vizsgálta ezt a témakört. Ami a kutatás módszerét illeti, arról is csak a legjobbakat lehet elmondani. Tar Gabriella Nóra könyve adatgazdagságával, világos stílusával minden dráma- és színházkutató érdeklődését felkeltheti.

Kilián István

**NAGY IMRE: ISKOLA ÉS SZÍNHÁZ.  
CSOKONAI VÍGJÁTÉKAI ÉS A MAGYAR ISKOLAI KOMÉDIA**  
Budapest, Balassi Kiadó, 2007, 343 l.

„Talán még majd fel akar ébredni – hadd mondjunk végre egyszer lovagiasan bókot a megcsúfolt koros hölgynek – ez a színházi Csipkerózsika.” (330.) Ezzel a Csokonai *Karnyónéjára* vonatkozó mondatdal ér véget Nagy Imre most megjelent monográfiája, s az első fejezet zárata is hasonló: a *Borka asszony és György deák*, a *Kocsonya Mihály házassága*, a *Karnyóné* 20. századi színpadra jutása alapján a szerző kiemeli, hogy „az irodalomban egy »halottnak« vélt szöveg olykor meglepő életjeleket mutathat, ami sejteti, hogy akár újjá is születhet.” (27.)

A Csipkerózsika-metaphora átfogja az egész könyvet, amely egy elfeledett (vagy soha nem is ismert?) szövegtörzset kelt életre: Nagy Imre a 18. századi iskolai vígjátékkorpuszt a magyar komikus hagyomány alapjaként tárgyalja, azaz be akarja emelni az irodalom-, színház- és kultúratörténeti kánonba. A szerző határozott célja, hogy bizonyítsa: az iskolai színháztörténet kezdeti, a folytatásra többirányú hatást gyakorló fejezete. A 17–18. században ugyanis (a templomi prédikációkat leszámítva) nem volt még egy műfaj, alkalom vagy vállalkozás, amely akko-

ra nyilvánosságot ért volna el, akkora hatással lett volna, mint az iskolai színháték. Ez az anyag tehát nem csak dráma- és színháztörténeti tanulságokkal szolgál; legalább ilyen fontosak e darabok eszme- és mentalitástörténeti vonatkozásai. A rögzült – nyugodtan mondhatjuk: beragadt – kánonba azonban alig vezet út: így a legtöbb bölcsészhallgató nem egyszerűen nem ismeri e korpuszt, hanem még a létezéséről sem értesül. Csipkerózsika ébresztése tehát nagyon is időszerű: az elmúlt két évtizedben 157 magyar nyelvű iskolai színháték-szöveg és 44 drámaprogram látott napvilágot a *Régi Magyar Drámai Emlékek: XVIII. század* kritikai sorozatának eddigi 8 kötetében (RMDE 1–5), s a kiadatlan, mintegy 79 szöveget tartalmazó obszerváns ferences kéziratanyagból is megjelent 12 (modern helyesírású) dráma. (Ezen túl megjelent az iskolai színháztörténet összes adattára, valamint egy 13 drámát és 5 programot tartalmazó latin válogatás.)

Nagy Imre meghatározása szerint „az iskoladrámák olyan előadásra szánt drámaszövegek, amelyek az iskolai oktatás keretében, pedagógiai célok elérése érdekében, a nevelés gazdagítása céljából, hatásának fokozása jegyében születtek a

16–18. században” (8). Ezért *Iskola és színház* a monográfia címe, s az alcím jelzi, hogy a 18. századi vígjátékgyománymány Csokonai színpadán összegződik. Elsőként a pedagógiai rutin részét alkotó színdarab-írás és -rendezés poétikai háttérét, a komédia kritériumait tárja fel; kellő óvatossággal, hiszen az iskolai praxis állandóan felülírta a tanár mégoly alapos elméleti felkészültségét (*I. A tanodai teátrum és a komédia*). A 18. század közepétől, második felében (ebből az időszakból való a legtöbb fennmaradt szöveg) az iskolai színjáték funkcióváltása a darabíró tanárt is modern szerzővé avatta, azaz: a jelenség ezáltal része lett a hivatásos színháztörténeti narratívának is.

Nagy Imre pontosan 100 komédiát vont be a vizsgálatba: 11 jezsuita, 4 minorita, 23 piarista, 2 ferences, 1 pálos, 31 protestáns, 5 királyi tanintézetbeli ill. katolikus papneveldei darabot, 18 közjátékot, végül Csokonai 3 iskoladramáját és 2 másik színművét. E széles mintán nyomozza tehát a magyar vígjátékgyománymányt, s így szükségképpen fölülemelkedik a felekezeti-rendi bontáson. Elsődleges érdeklődése a drámai és a színpadi nyelvek sokfélesége. E sokféleséget nem elsősorban az iskolai színjáték gyakori többnyelvűségében ragadja meg, hanem a drámai akciót is a nyelvek tusájára vezeti vissza; ennek alapvetése rögtön a II. fejezet: *A többnyelvűség tapasztalatának dramaturgiai vonatkozásai: Az iskolai vígjátékok megközelítése nyelvelméleti nézőpontból*. A tartalomjegyzéket tanulmányozva úgy tűnik, a monográfiának csupán három olyan fejezete van, amelyben nem a nyelvi vizsgálódás áll a középpontban: a jezsuita vígjátékról, a piarista Simai Kristóf munkásságáról és Csokonai *Gerson*járól szóló (sajátos ritmi-

kával: a III., V., VII.) fejezetek. E három fejezet a legjellemzőbb színi források: Molière és Plautus darabjainak legtöbbször kibogozhatatlan, együttes használatát tárgyalja. Főleg Molière-ből merít a jezsuita cselvígjáték vagy intrikusdráma (72), de a hasonlóság miatt e fejezet kitér a minorita Molière-adaptációkra is, s a hatást Besenyei *Filosofus*áig nyomozza. Ugyancsak e jezsuita fejezet figyelmeztet egy fontos pedagógia-történeti mozzanatra: az apai, családfői tekintély az isteni és az uralkodói hatalommal analóg, ezért erősítése az oktatás egyik centrális pontja volt, s még inkább tetten érhető a jezsuita repertoár jelentős részét alkotó történelmi tárgyú, klasszicista tragédiákban. A Simait tárgyaló (V.) fejezet Molière miatt is erősen kapcsolódik a jezsuitákról szóló harmadikhoz, mert az ott tárgyalt jezsuita és minorita darabok sorába illesztve Simai munkáit kirajzolódik egy sajátos *vígjátékmodell*, hasonló dramaturgiai motívumokkal (intrika, színlelés: játék a játékban, a figurákat hitelesítő beszélő nevek stb.; 132–133). E komédiatípus, a szerzői funkció érvényre juttatásával, hosszan hat: összeköti a didaktikus iskolai aspektust az érzékenyjátékkal, s így nemcsak az 1790-es évek hivatásos repertoárjáig (és a tragédiaprogram kudarcáig) ível, hanem tovább, a reformkori vígjátékokig is. A modell kiemelt jellemzője „a szcenikai tér nyelvek találkozási terepeként való felfogása” (133), s ezzel átléptünk a szerzőt érdeklő poliglott nyelvi jelenségek területére, amely a címe szerint a Plautus *Mostellariájából* származó kísértet-motívumot nyomozó *Gerson*-fejezetnek (VII.) is a középpontjába kerül. A *Gerson* két része (*Gerson* és Ábrahám különállónak ható története) és a különböző nyelvi rétegeket képví-

selő figurái egyaránt fölvetik a többszólamúság kérdését. Itt tehát a szerzőt – bár visszakapcsol a Plautus–Molière forráshoz és elsősorban Simai Kristófhhoz, mégis – „a dialógusok nyelvi heterofóniája, termékeny és gazdag szétszórtsága” (237) izgatja, s e pont jelzi, hogy Nagy Imre szerint a *Gerson* szereplőinek nyelvi diszkrepanciája majd a *Cultura* pallérozott közlésvilágában lel fel- és megoldást.

Nyilvánvaló tehát, hogy a látszólag nem a nyelvi vizsgálódásból kiinduló fejezetek is nyelvelméleti háttérbe ágyazottak. A két elméleti, nyitó fejezetet véleményem szerint két okból követi a jezsuita vígjátékról szóló: 1. a jezsuita színpadon a legerősebb a kapcsolat a barokk morális látványszínházával, amely a funkcióváltással születő komédiakorpusz fontos előzménye, és 2. ez alapozza meg a Simai kapcsán felvázolandó vígjátékmodellt. E modell leírását megelőzi a piarista komédiáról szóló IV. fejezet, amely már alcímében is a *nyelvek tusájára* hivatkozik, mert „a vizsgálandó színművekben a komikai feszültség legintenzívebb formájának az eltérő nyelvi kódokat használó, különféle beszédszólamokat képviselő szereplők mulatságos viszonya bizonyul” (83). Itt 23 piarista és néhány más komédia elsősorban azonos forrás (Plautus, Molière, Holberg) eltérő feldolgozásainak összehasonlító elemzésére ad lehetőséget, de a jelentős mintavétel előretal, a későbbi magyar vígjáték jellegzetes típusainak honosítására is.

Nagy Imre óvatosan, de határozottan foglal állást a katolikus komédia fő jellemzőit illetően: elsősorban a beszélő nevek, a figurák honosítása és a nyelvi diszperzitás mentén jelöli ki a magyar vígjátéki hagyományt; ugyanakkor nem veti el teljesen

a közjátékoknak Dömötör Tekla hangsúlyozta hatását a későbbi magyar színpadra. (127.) A recenziens nem ennyire óvatos: véleménye szerint az 1950–60-as évek kutatása a (bármit is jelentsen a szó:) *népi* gyökereket nyomozta a közjátékokban, s a 18. század populáris jelenségeit a *népivel* azonosította. Ráadásul a színjáték fogalomértelmezésében gyakran keveredett a színpadi dramatikus előadás a dramatikus népszokásokkal, s a fogalomtisztázás nem volt kitűzött cél. A régi magyar dráma sajátosságaira leginkább a 19. század végi, 20. század eleji folklórgyűjtésekből következtettek. Az időbeli eltérés a gyűjtés és a régi színjáték között legalább egy évszázadnyi, mely épp a magyar társadalom (megkésett) első modernizációjának ideje, s e tény erősen megkérdőjelezi a folklór jelenségek visszavetítésének lehetőségét, az eredmények kezelését és értékelését. Mindezzel korántsem szeretnénk kisebbiteni Kardos Tibor és Dömötör Tekla úttörő kutatásainak és publikációinak jelentőségét, s azt is hangsúlyozzuk, hogy nekik nem állt rendelkezésre az általunk már hozzáférhető hatalmas szövegtörzs. Le kell azonban szögezünk, hogy mozgásterületet nemcsak az anyaghiány, hanem a politikai-ideológiai környezet is szűkítette.

A kötet katolikus vígjátékról szóló részét zárja a Simait tárgyaló, már említett fejezet, amelyet nyugodtan nevezhetünk részösszegzésnek. A három alfejezet közül kettő Simai hivatásos színpadon sikeres Molière-adaptációiról, továbbá – a *Zsugori* kapcsán – a magyar fősvény-feldolgozásokról szól, de a vizsgálódás elméleti hozadékát már az első alfejezet summázza, *Simai Kristóf és a kialakuló magyar vígjáték-hagyomány* címmel (s e pont vezet majd át a protestáns színjátszás vizsgálatá-

hoz). Itt tér ki ugyanis Nagy Imre az iskolai színjátszásnak a hivatásos színházhoz való bonyolult viszonyára: „a 18. század második felében keletkezett magyar vígjátékok egységes képet mutatnak ugyan abban, hogy a nyelv dramaturgiájának megfelelően világuk nyelvváltozatok tusájának terepeként, idiolektusmezőként formálódik, ám ezen a közös természetben belül két tónust, karaktert, kettős arculatot tükröznek.” (127.) Az egységesnek tekintett korpusz egyik felét elsősorban a jezsuita és a piarista szövegek alkotják, ezek a legéletképesebb darabok, ezért „az iskola kéziratossága közegéből átnyúlik az irodalmi nyilvánosság nyomtatott szövegeinek és a hivatásos színjátszás világi közönség elé tárt munkáinak szférájába”. Ide tehát túlnyomórészt (bár nem kizárólagosan) katolikus komédiák tartoznak, míg a korpusz archaikusabb, populárisabb felét alkotó, főként (de ugyancsak nem kizárólagosan) protestáns anyag „megmarad a kéziratossága keretei között, elsüllyedt, látens hagyományt képez”. A nyilvánosság, az irodalmi nyilvánosság és a nyomtatott írásbeliség egy új kultúra-fogalom kritériumai. Kiemeljük, hogy a szerző igen árnyaltan fogalmazza meg a 18. századi magyar nyelvű iskolai hagyomány és a hivatásos színháztörténet szerves összefüggésének hipotézisét, amely a könyvben a tárgyalás során határozott *tézissé* válik. A vígjátéki korpusz kánonba illesztésére irányuló szándékon túl, sejtjük, hogy a Csokonai által használt színi hagyomány felvázolása döntő lehet a Csokonai-drámák értékelése, hagyományba illesztése szempontjából. Fogalmazzunk sarkítva: meg tudjuk-e „menteni” a Csokonai-drámákat, ha a protestáns hagyományból vezetjük le; csak a szerző

személye okán, vagy önértékük okán érdekesek-e számunkra a Csokonai-drámák?

A könyv második nagy része tehát a protestáns színjátszást tárgyalja. Az indítás itt is a poétikai háttérrel keresi, a protestáns színpadon azonban radikálisabb „teória és praxis széthajlása” (175), az inkább a klasszicista hagyományokhoz kötődő katolikus színjátszával szemben a protestáns színi világban erősebbek a barokk gyökerek. A különbséget mélyíti a tény, hogy a református iskolák legjellegzetesebb színi alkalmak az examenek, a vizsgák ideje volt, s az exameni darabok speciális elvárásoknak feleltek meg. A protestáns színjátszatra térve Nagy Imre felülvizsgálja eddigi elsődleges vizsgálati szempontját, mert egy a drámákból kiolvasható „látens színjátszófogalom” (178) csaknem lehetlenné teszi a komédiák elkülönítését: „a vígjátékok különválasztása felettébb problematikusnak látszik, tiszta és egyértelmű tipizálás nem is lehetséges” (179); így az 50 protestáns dráma közül 14 (bibliai, mitológiai, moralitás- és passiójellegű) drámát ki is von a vizsgálatból (180). Az első fejezet a leggyakoribb témákat (mitológiai) és hiányokat (bibliai tárgy) tárgyalja, majd 15 (ebből egy pálos) vígjáték jellegzetes nyelvalkatokat képviselő figuráiban rátalál a beszédalkatok gazdag tárházára. A legjelentősebb protestáns szerző, Nagy György drámáit vizsgálva szintén a nyelvi regisztereket állítja a középpontba. Különösen indokolt e vizsgálati szempont a primér többnyelvűség esetében, továbbá a mesterség- és más vetélkedésekben. Azok a familiáris beszédformák jellemzik a protestáns szövegeket, amelyek a katolikus színdarabokból csak a közjátékokban fordulnak elő. A beszédalkatok mint központi vizsgálati szem-



pont alapján a zsáner- és a zsánersor-képzést is (melyet a recenzens különösen fontosnak ítél a protestáns drámákban) a nyelvalkzatok találkozásaként tárgyalja (a figurák beszédképződményekbe ágyazot-tak; 183), mivel a játékszöveget idiolektus-mezőként fogja fel.

A monográfia legmerészebb fejezetében Nagy Imre Csokonai *Culturájához* mint *examenszínháthez* közelít (*VIII. Pater, puer, puella: Csokonai Culturájának nyelvi kódjai*). Az exameni darabok legfontosabb sajátosságának a szerző az iskolai és az iskolán kívüli világ kontrasztját látja, s e kontraszt leginkább a „nyelvi szembesítés”-ben (248) ragadható meg; e ponton tér át a *Cultura* „radikálisan tagolt nyelvi kontextus”-ának (252) tárgyalására. A dráma kontrasztos szerkezete centrumában Petronella áll: neki – a vizsgán a kérdésekre felelni kényszerülő *puerból* lett *puellá-nak* – kell a helyes választ megadnia, pontosabban: választania kell a kínálkozó élet-és magatartás-lehetőségek között. Ehhez Petronellának a választandó *kultúra* fogalmát és tartalmát kell meghatározni, a választék tehát a hazai gyökerű vagy az idegen eredetű kultúra.

A két Csokonai-komédia (a *Cultura* és a *Karnyóné*) közé közjátékként ékelődik a közjátékokról szóló fejezet, ahol a szerző érthetően óvatos. A közjáték jellegéből következően ugyanis erős az improvizációs elem, s a szabados hangvétel miatt sem szívesen rögzítették a textust. Ezért jóval kevesebb szöveget ismerünk, mint ami a ránk maradt drámák alapján becsülhető lenne. A közjátékok egy része bizonyosan chorus és szövegnélküli pantomimikus, allegorikus jelenet volt: ezeknek tehát nincs közük a beszédalakzatok, a nyelvi polifónia vizsgálatához. Katolikus közjá-

ték meglehetősen kevés maradt fenn, a protestáns dráma sajátos kiszélesedő jele- netei pedig valóban *közjátékszerűek*, de nézetem szerint nincsenek kritériumaink, melyek alapján a közjátékká szélesedő betétjelenetek külön helyét kijelölhetnénk a színjátékstruktúrában; sőt – a szerző fő vizsgálati szempontrendszerét követve: – a nyelvi polifónia sem változik a főcselekmény szövegéhez képest. „Az interludium egésze [...] mint nyelvi képződmény elkülönül a főszöveg lingvisztikai természetétől” (276) – határozza meg a szerző a közjátékok sajátosságait (és láthatóan a katolikusra vonatkoztatja mindezt). A protestáns darabokban kitapintható közjátékszerű betétek nézetem szerint nem (vagy alig) különböző lingvisztikai természetűek, mint az úgynevezett főszöveg. (Ezért kérdéses az evangélikus Eszter-dráma megjelenése a listán a 268. lapon.)

A közjátékokban különösen érvényesült az iskolai színpad általános paternalista szemlélete, ezért oly sok a negatív nóialak a közjátéki jelenetekben. Az utolsó részfejezet tér ki a legizgalmasabb kérdésre: a főszöveg (főcselekmény) és a közjáték viszonyára. Egészen Serenus Zeitblomig vezet el a szerző, amikor a főcselekménynek a közjátékban megjelenő *fonák* vetületét világítja meg (297). Szellemes és szép az analógia: az idézett drámák üzenetének valóban sajátos, groteszk-parodisztikus vonulatát mutatják fel közjátékaik. Látható tehát, milyen kockázatos – mert szegényíti a szöveg-együttest – az a gyakorlat, mely a közjátékot kihalásítja a drámából, és önálló komédiaként szerepelteti. A (mai) színpadon természetesen sok minden megengedett, s a rendezők élnek is a lehetőségekkel, a szöveget publikáló kutató azonban nem mondhat le arról az összetett struktú-

ráról, melyet főszöveg és közjáték együttese hordoz. Ezért hivatkozunk a Dömötör Tekla szerkesztette *Régi magyar vígjátékokra*, melynek 12 komédiájából 5 a teljes kontextusából kiszakított közjáték, a legtöbb ráadásul meglehetősen bonyolult viszonyban a főszöveggel. Példaként jelezünk, hogy a *Borka asszony és György deáknak* a Nagy Imre könyvében „a lepke szárnyának fonákja”-val jelzettnél is összetettebb a viszonya a főszöveghez, a *Leoninus és Leoninához*: ugyanis míg a Leonina átkos szerelme által behálózott Meander döntésképtelen a nő ellenében, és ezért tragédiába, gyilkosságba és öngyilkosságba torkollik a cselekmény, addig György deák kellő eréllyel áll ellent Borkának, és fordítja ezzel a végkifejletet – igencsak harsány – komédiába.

Nagy Imre kitűnően szerkeszt: azért volt szükség a közjátéki fejezetre, hogy a száz komédia vizsgálatát lezáró utolsó Csokonai-darab, a *Karnyóné* „mint közjátékból »észre hozott« vígjáték” tárgyalásával következzen a poén. A kettősséget, sőt fonák- és visszája összekevert többszólamúságát kifejező *molton*-metaforában jelöli meg Nagy Imre a darab központi jelentését (Arnold Williams meghatározásával, 316–318). Ahhoz, hogy a *Karnyóné*t dilógiaként értelmezze, a darab – sajátos, de mindenképp – szerves részének kell tekintenie az előadás *kezdeteként* (eddig azt mondtuk: az előadás *előtt*) elhangzott verset, *Az Igazság’ Diadalmát*. Ennek alapján beszél *felettes szövegről*, vagyis keretről. *Az Igazság’ Diadalma* (preludium) és Sárközi Albert kisdíák záróbeszéde (postludium) közé interludiumként épül a Karnyó-betét. E három részből álló felettes szöveg közjátékát – fonákját – adják a Karnyó távollétében a boltban

történtek, megfelelő többszólamúsággal; de jön a következő lépés, a főszöveg és a közjáték helycseréje: a felettes szöveg válik közjátékká, s az interludiumból – Karnyóné történetéből – lesz a fődarab (324). A szellemes, ötletes drámaelemzésében a szerző hangsúlyozza, hogy a „két játék- és szövegvonulat együtt: a szín és fonákja” (324). Az elmélet ötletes, bár nem teljesen meggyőző; erős kohéziója miatt azonban nem állíthatunk vele szembe koherens álláspontot. Ezért a recenzens – a dilógia-értelmezés jegyében – csak egy árnyalatot tesz hozzá: a két szövegvonulatot Lázár hír-zagyvája tartja össze, mert ott jelentkezik együtt és egyszerre az önreflexív paródia (is); s ugyancsak fontos Karnyónénak az öngyilkosság előtti nagymonológ-paródiája, amely önreflexív is, s egyben a teljes felettes szöveg fénytöréses travesztíája. Talán itt érezhető leginkább, hogy a Nagy Imre által dilógiaként tárgyalt műegész a legszemtelenebb és a legfegyelmezetlenebb fricskát adja minden hivatalos józanságnak. (Ha Festetics gróf megértette, igazolva látta, hogy nem alkalmazta keszthelyi intézményében tanárként Csokonait.)

Nagy Imre óriási anyagot vizsgáló, összetett monográfiája már a kultúra-, az irodalom- és a szövegtudomány friss szempontjainak, módszereinek alkalmazásával is legitimálja a 18. századi drámakorpusz kritikai kiadását; a jelen pillanatban ez leginkább a sajtó alá rendezőknek jelent örömet és elismerést. Reméljük azonban, nincs messze a további fordulat, és a szerző által elemzett hatalmas korpusz, a többi 18. századi színjátékkal együtt, bekerül a kultúra-, színház- és irodalomtörténeti nagyvelszelésbe.

Demeter Júlia

**BENE KÁLMÁN: MADÁCH-FILOLÓGIA (TANULMÁNYOK MADÁCH IMRE ÉLETMŰVÉRŐL ÉS A XIX. SZÁZADI MAGYAR DRÁMÁRÓL)**

Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó–Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2007, 377 l.

1990 óta Madách Imre életművének honi recepciója az irodalmi legendateremtés, valamint a különféle értelmezői és kultuszközösségek szembenállásának tankönyvbe illő példáit szolgáltatja. A rendszerváltozás utáni „újraolvasók” egyik táborát az egyetemi, akadémiai kutatók adják. S. Varga Pál monográfiája az irodalomelméleti modernitás interpretációs stratégiáival próbálta oldani a Madách-szakirodalomban általános eredetkontextusra összpontosító tárgyalásmód béklyóit. „*Az ember tragédiája* műalkotás – és nem tételes filozófia, vallás, politikai ideológia, tudományos enciklopédia vagy más egyéb. Ha pedig műalkotás, aszerint olvasandó és elemzendő” – írja a szinoptikus kritikái kiadás közreadója, Kerényi Ferenc. De homlokegyenest más törekvésekkel is találkozunk. A műkedvelőkből, autodidaktákból, dilettánsokból toborzódó kultuszközösségek a *Tragédia* költőjében inkább prófétát, látnokot, váteszt keresnek, semmint egy irodalmi mű szerzőjét. A Madách-filológiának komoly károkat okoz ez a jelenség, és sajnálatos, hogy a költőről szóló képtelen legendák, az irodalomtudománytól nem érintett *Tragédia*-értelmezések jelentős része a Madách Irodalmi Társaság (MIT) kiadványaiban lát napvilágot. Igaz, társaságuk rendkívül zárt közösség, kívülállónak még köteteikhez is nehéz hozzáférnie, mivel ezek nem kerülnek üzleti forgalmazásba. De honlapjuk (<http://www.madach.hu/MadachIThonlap/kiadv.html>) az sejteti, elsősorban egymás műveit jelentetik meg. (Körükben legnagyobb szaktekintélynek vezetőjük, a mű-

kedvelő életrajzíró, Andor Csaba számít, akinek – mint olvasható – nemcsak regényét, hanem százegy aforizmáját és szakácskönyvét is kiadta a társaság.)

Bene Kálmán *Madách-filológiájában* többször hangsúlyozza: „Irodalmi közösem a Madách Irodalmi Társaság” (167), így tanulmánykötete a tudományos nyilvánosság számára is izelítőt ad az ott folyó kutatás irányáról és súlyáról. Tanulmányos a könyvvel való ismerkedést az utolsó lapokkal kezdeni, ugyanis egy szakfilológiai munka esetében igen szokatlan módon hiányzik a név- és tárgymutató, valamint az irodalomjegyzék is. A tanulmányok formai hibái pedig olyan széles skálát mutatnak, hogy nehéz csendre inteni a gyanakvás ördögét: a könyv lektora, Máté Zsuzsanna bele sem pillantott Bene Kálmán Madách-dolgozataiba. A központosítás, a helyesírás és a tördelés következtelenségeiért, hibáiért, a kiadvány általános könyvészeti nívtlanságáért talán még lehetne a kiadót és a nyomdát okolni, de számos jel arra mutat, hogy mindezekért a szerző is felelős. Ugyanis Bene Kálmán *Madách-filológiáját* javarészt az MIT szimpóziумain elhangzott régebbi előadásaiából, konferencia-szövegeiből ollózta össze, és nem vette a fáradságot, hogy dolgozatait egymáshoz és a jelenhez hangolja. Ez egyrészt azt eredményezte, hogy a közölt tizenhat tanulmányban tengernyi a redundáns információ, fejezetről fejezetre sorok, egész bekezdések köszönnek vissza. Másrészt az előadások, az élő beszéd szokásos retorikai alakzatait (ismétlés, megszólítás, felszólítás, a „belső használatra”

készített rövidítések stb.) nem törölte, illetve nem helyettesítette az írott tudományos beszéd mód megfelelő fordulataival. Számos helyen bekezdésenként váltakozik az egyes és a többes szám első személyű beszéd mód („vélem–véljük”, „gondolom–gondoljuk” stb.). A harmadik hiányosság, a tanulmányok „időutazása” pedig komikus hatást kelt (például a szerző töretlenül a 19.-et tekinti „múlt századnak”). Anakronizmusai azonban nem mindenütt a véletlen vagy a pontatlanság szülöttei. Filológiai fejtegetéseinek egy részét (a *Tragédia* szókincséről és hiteles szövegéről írottakat) ugyanis Kerényi Ferenc kritikai kiadása feleslegessé teszi. Ezt Bene Kálmán 2007-ben úgy orvosolja, hogy néhol a távoli jövőbe helyezi a 2005-ös textológiai munkát (62, 84), másutt pedig jelzi, már értesült megjelenéséről (77, 86). Külön szót érdemel a tanulmánykötet jegyzetanyaga. A könyvészeti leírások hiányosak, következetlenek, a szerző rendszeresen él az „egyes vélemények”, a „Madách-szakirodalom”, „azok az irodalomkritikusok”, „némely elemző”, „Madách-kutatók” stb. fordulattal, de sehonnét nem tudjuk meg, kikre, milyen szakmunkákra céloz. Az is szokatlan a tudományos gyakorlatban, hogy kutató érvként egy névtelen szakdolgozójára (362), magánlevelezésére (241, 337) vagy baráti beszélgetéseire (109, 244) hivatkozzon.

A *Madách-filológia* tartalmi jegyeit vizsgálva azt látjuk, hogy Bene Kálmán koncepciójának fő tartópillére a tudományos kutatás szakmai követelményeinek semmibe vétele. Könyvének két terjedelmes tematikai egységét (*Tiszteletkörök Az ember tragédiája körül; Tallózás a Madách-életműben*) megelőzi egy személyes hangú bevezető, *Kánon-jogfosztottak* cím-

mel, amire külön felhívom az olvasó figyelmét. Ebben Bene Kálmán párhuzamosan elemzi Katona József, Madách Imre és Czóbel Minka pályáját, hogy ezzel hívja fel a figyelmet az „outsider-lét veszélyeire” (16). De ezek az irodalomszociológiát aprópénzre váltó lapok elsősorban szerzőjükről vallanak. Először is arról, hogy Bene Kálmán irodalomelméleti ismeretei mennyire felszínesek és kuszák. (Összekeveri a múlt és a jelen értelmezői közösségeit, az olvasói elvárást a szakmai kánonalkotással, az utóbbit pedig az irodalmi műhelyek fogalmával.) Ám az elméleti felkészületlenség jelein túl a sorok között más üzenetet is bujkál. Bene Kálmán mély átérzéssel ír az irodalmi „kasztok”, „klikkek” „kicsinyes érdekeinek, gyarlóságainak” (8–9) áldozatairól, azokról a Katonához, Madáchhoz és Czóbel Minkához mérhető tehetségekről, akik csupán azért kallódnak el, mert „halkan, félve kopogtatnak korunk mértékadó, iránymutatónak tekintett irodalmi műhelyeinek kapuin” (21). Nehéz elhessegetni a gondolatot, hogy a szerző önmagát is az „outsider-lét” áldozatának, a tudományos közélet katasztrofizálásának érzi. Ez a gyanú a későbbiekben bizonyossággá válik, ugyanis számos elejtett megjegyzése csendes sértettségről árulkodik. (Például: „Csak zárójelben jegyzem meg, hogy manapság ezek az értelmezők sajnos gyakran sem az olvasóhoz, sem a szerzőhöz nem állnak közel – legfeljebb saját pályatársaikhoz.” [77.]) „Bizonyára a tudományos intézet apparátusa ennél szélesebb spektrumot fog majd át [...]. Reméljük azonban, hogy szűkebb lehetőségeink ellenére hozzájárulhatunk...” (83.) Másutt „vitát provokál” (249), mert több éve publikált hipotézise máig nem talált szakmai visszhangra. Az

is beszédes példa, hogy Greguss Ágost és Vajda János színikritikusi pengeváltását elfogultan ismerteti, jórészt az utóbbi éles akadémiaellenességét dokumentálva (356–357).

A tanulmánykötetet végigböngészve úgy tűnik, Bene Kálmán a tudományos outsider-lét ajándékként végleg felmentette magát a „hivatalos”, „akadémiai” filológiai kutatások kötöttségei alól. Azonban fontos látnunk, hogy a szerző „filológiai tiszteletkörei-tallózásai” egy akadémiai szaklap olvasóközönségét (és recenzensét) hökkentik meg. Abban az irodalmi társaságban, amelyben Bene Kálmán otthonosan érzi magát, általános gyakorlat például „virtuális drámák” (14) ismertetése, csupán „feltételezhető”, „*lehetséges* szövegváltozatok” filológiai feltérképezése (82), vagy semmilyen formában nem létező művek elemzése (115). A „körünkben mások a szabályok” üzenetét egyfelől az közvetíti, hogy a kötet szerzője szinte kizárólag belső kiadványokra hivatkozik, trefásan azt is jelezve, kik a jó barátai (109, 115, 244), és büszkén arra, hogy „a társaság legaktívabb tagjai közé tartoznak a szege-diek” (88). Másrészt a keresetten szerénykedő, a „nyájas olvasó” „elnéző megértését, feloldozását” (148) kérő alaphang rendre átcsap valami lapos és modoros familiáris kedélyeskedésbe. „A férfiember pedig köztudottam némileg poligám hajlamú” (108); a költemény „elnyújtott rétestészta terjedelmével (228 sor!) is megkínózza az olvasót” (304); „ha némiképp balladai homállyal is, de sikerült felhívnom a figyelmet” (313); „Magyar jellemvonás: könnyen lelkesedünk, s könnyen felejtünk” (377). (Kívülálló számára viszsztatetsző, hogy a szerző minden alkalmat megragad, hogy az MIT vezetője, Andor

Csaba iránti bizalmát és feltétlen lojalitását kifejezze.)

Bene Kálmán filológusi tiszteletköreit három költő, Vajda János, Madách Aladár és Sík Sándor *Tragédia*-értelmezésének közreadásával kezdi. Maga az elgondolás üdvözlendő, mert kis példányszámban megjelentetett, nehezen hozzáférhető szövegekről van szó. Azonban a korai dokumentumok bemutatása a recepciótörténeti kontextus ismertetésével válna igazán értékesé. Például a három kritikában hogyan és miért nyernek újabb értelmezést a *Tragédiából* származó fogalmak (űr, mindenség, végtelenség), vagy Sík Sándor magyarázata mennyiben előfutára az elhíresült, theodicaei céllal írt interpretációknak, Prohászka Ottokárénak és Ravasz Lászlóénak. Bene Kálmán azonban úgy véli, ide „szerencsére, nem kell sok kommentár” (49), csupán középiskolás fokú szómagyarázatot közöl.

A következő fejezetek, a *Tragédia* szókincséről és szövegéről írottak szemléltetik legjobban a szerző legnagyobb erényét: példás szorgalmát, és legnagyobb hiányosságát: elméleti felkészületlenségét. Bene Kálmán számára a filológiai kutatás aritmetikai természetű: táblázatok, összesítések, „kis statisztikák” áradata zúdul az olvasóra. A Madách-életmű 350.000 lexikai egységét, *Tragédiájának* 4.141 sorát, 26.761 szavát, 8.896 szóalakját fáradhatatlanul összeadja, kivonja, százalékolja – mindent megszámol, ami megszámolható. Például a drámai költeményt további 72 (!) jelenetre bontja, azért csak ennyire, mert nem kívánja „túlzottan felaprózni a művet” (89). Csupán az nem derül ki: mindez mi célt szolgál. Bene Kálmán ugyanis nem képes számtanának textológiai háttérét kijelölni és eredményeit hermeneutikai kon-

textusban értelmezni. Dicséretes a *Tragédia*-szótár terve, de egy irodalmi műalkotás jelentésének történeti-fenomenológiai stabilitása erősen vitatható, ezért nyelv- és fogalomtörténeti magyarázatok nélkül a drámai költemény szókincsének mechanikus lajstromozása nemcsak semmitmondó, hanem megtévesztő is lehet. Külön kihívást jelent Madách költői nyelvének meghatározó vonása, a képalkotás és a fogalmi stílus aporiája, illetve drámáiban a referencialitás és a beszédmód antinómiája. Az sem megoldott, mit kezdjünk a romantika lírájában mindennapos nyelvi játékokkal, anagrammatikus, adnominatív („*zúrza-var*”) alakzatokkal. Bene Kálmán valószínűleg azért nem tűnődik el táblázatainak efféle buktatóin, mert a költői nyelv és a lírai alkotások létmódjáról meghökkentően homályos és avított elképzelései vannak. Összekeveri a mű és a szöveg fogalmát, miután elmesélte, miről szól a vers, elválasztja tartalmát formájától: a „csupasz szöveget” annak „értékétől”, „szépségétől” (86). „A drámai felépítésnél a helyszínek, szereplők számbavétele, a kialakítható jelenetek elhatárolása a fontos – a költeményben az érzelmeket, gondolatokat megjelenítő költői szöveg.” (92, megismétli: 274.) „...amilyen nagy a lírikus Madách eszmei, hangulati, gondolati vonások tekintetében, olyan átlagos, néha pedig kifejezetten gyenge a versben.” (182.)

A drámai művekről írottak is a szerző elméleti tájékozatlanságáról árulkodnak. A dialógusokat prózává parafrázeálja, a szereplőket összekeveri a költővel: Lucifer-Madáchról, Ádám-Madáchról (139) ír. A *Tragédia* alakjait elkezdí hús-vér létezőknek tekinteni: rokonszenves pillanataikról, izzó gyűlöletükről, balszerencséjük-

ról ír. „...átsuhan Lucifer agyán a kétség” (120). Külön megjegyzést kívánnak Bene Kálmán tanulmányainak azon vargabetűi, amelyeket az irodalmi hermeneutika (Schleiermachtetől Gadamerig) kortévesztő allegorizmusnak nevez: a szépirodalmi mű referencialitását az elemző nem más szövegekhez, hanem valós történelmi eseményekhez vagy saját jelenéhez kapcsolja. „[Évát] az Úr csempészte mellénk, mindennapi életünkbe, ebbe az eddig szerencsésen átvészelt történelmi vesszőfutásba.” (114.) „Mit is mondhatna [...] 1956-ban Lucifer? Legfeljebb felveszi a hohérsipkát...” (134.) „Madách utópiája pedig a huszadik század valóságává [vált].” (140.) De ezt a referenciátévesztést látjuk Madách történelmi drámáinak (*Csák végnapjai*, *Nápolyi Endre*) és a *Tragédia* IX. (párizsi) színének bemutatásakor is.

A Madách-filológia számára sok fejtőrést okozott, hogy *Az ember tragédiájának* nincs látványos, jól dokumentálható keletkezéstörténete. Erre Bene Kálmán ismét szokatlan módon keresett gyógyírt – Madách helyett megírta az első változatot, a *Lucifer* című filozófiai költeményt (115–148). A szerző először 795 szívének kedves sort ollózott össze Lucifer színenkénti szövegeiből, majd hasonló terjedelemben tizenöt „*mese-szót és rege-szót*” költött hozzájuk, előre leírva, miről is szólnak alábbi nyisszantásai. Azonban itt nem ér véget Bene Kálmán filológiai ámokfutása. Felöltlik benne „egy nem hiábavaló játék” terve: mi lenne, ha „átalakítaná” a *Tragédiát*, és a „lírai szövegmasszából” (93, 275), a különböző „vers-embriókból” (288) ciklusokat szerkesztene. A filológust nem aggasztják poétikai merényletének következményei (a műnemváltással elvesz a drámai költeményéből a dialogicitás, a

polifónia, a viszonyváltozás), huszáros lendülettel 177 himnusz, dalt, ódát, elégiát, epigrammát szabdál össze (köztük 50 egysoros) – ezzel azt a szentenciaszerűséget, breviáriumjellegét erősítve, amely ellen százötven éve tiltakoznak a *Tragédia*-értelmezők. (Megjegyzem, a szerző ezt a játékát 2000-ben már megjelentette Szegeden: *A Tragédia dalai [Az ember tragédiája lírai ciklusokban]*, összeállította s a ciklusok, versek címét hozzágondolta: Bene Kálmán.)

De mindez csupán pyrrhusi győzelem a filológiai kutatás szabályai fölött. Mert nem terem gyümölcsöt az a parttalan módszertani szabadság, amellyel a tanulmánykötet szundikáló lektora a szerzőt megajándékozta. Amikor át kellene hidalni számháborúit, nyisszantásait, végtelennek tűnő tartalomleírásait és a hermeneutikai-értékelő szempont közötti szakadékot, Bene Kálmán hátrálni kezd. Vagy középiskolai tankönyvben is kínos, ordas nagyságú közhelyeket ír: a vers szép, „[a]zzá teszik a meghitt, őszinte érzelmek” (300); „egyfajta magyar, hübelebalázsos szplínnel [dicsekedhet]” (253). Máskor meddő metrum-leírásokkal igyekszik leplezni műelemzői tanácstalanságát, vagy a legrövidebb utat választja: „Miért szép ez a ballada? Részletes indoklásra, elemzésre itt most nincs hely...” (311.) „A vers részletes elemzésével adós maradtam...” (313), és a filológiai munkát az utókorra bízza (265, 273). Komparatistikai kísérleteiben (Madách és Georg Büchner, két *Csák*-dráma, Katona és Grillparzer) sem képes általánosabb irodalomtörténeti következtetéseket levonni, megreked a jelenetről jelenetre lépkedő egybevetésnél. A *Tragédiát* megelőző Madách-drámák (*Commodus*, *Nápolyi Endre*, *Csák végnapjai*) be-

mutatásakor csupán megpendíti, majd széles ívben kerüli azokat a témákat – például Shakespeare hatását, vagy a romantikus irónia szerepét –, amelyek önálló filológusi munkát követelnének.

Bene Kálmán kötetének egyetlen tanulmánya nevezhető tudományos igényűnek (*Egy „Madách-apokrif”*). Ebben a szerző azt állítja, hogy a Szász Károly drámájaként számon tartott *József császár* eredetileg Madách Imre kései alkotása. Érveit a szókincs és a grammatikai jegyek statisztikai feldolgozására, a közös motívumokra-szentenciákra, mondatstilisztikákra, dramaturgiai fordulatokra, végül (kissé komolytalanul) életrajzi eseményekre építi. Annak ellenére, hogy fülsértő a szerző gunyorossága, érthetetlenek Szász-ellenes indulatait, és gondolatmenete a talánok, feltételes módok, kérdőjelek erdején át vezet – meggyőzőnek is tűnhetnek „közvetett bizonyítékai”. Sajnos az ellenérveket Bene Kálmán nem tárgyalja kellő súllyal. Ha nem a református Szász Károly a dráma valódi szerzője, miért használ a katolikus Madách protestáns alakváltozatokat (keresztény)? Miért írta a *Tragédia* költője történelmi drámát II. Józsefről, mikor irtózott a Habsburgoktól, és mélységes ellenszenvvel fogadta a Bach-korszakban feltámadó jozefinizmust? Végül: a regényműfajt rosszállással szemlélő Madách a dráma megújítását a mitológiai motívumok bevonásától remélte. A jelenben és többé-kevésbé polgári miliőben játszódó *Csak tréfán* kívül minden színpadi művét a mítoszi allúziók uralják. *A Commodus*, a *Férfi és nő*, *A civilizátor*, *Az ember tragédiája* és a *Mózes* esetében ez nyilvánvaló, de a 14. században játszódó drámatrilógiájának – *Nápolyi Endre*, *Csák végnapjai*, *Mária királynő* – szerep-

lői is mitizált és mítoszt építő figurák. A korai halál megakadályozta az új drámai költemény, a *Tündérialom* vázlataiban sejlő tervet: egy Vörösmarty és Petőfi alakjait is felvonultató romantikus magyar (ál)mitológia kidolgozását. Valószínűtlen, hogy Madách ezzel *párhuzamosan* egy jozefinista történelmi szalondrámával kísérletezett volna. (A szerző szövegekölzléssel már megjelentette téziseit – *József császár [Madách Imre utolsó drámája?]*, Szeged, 2003 –, és most ingerülten kéri számon a szakmai visszhangot. A filológiai-textológiai szakkritikának nem feladata az „alapos gyanú cáfolata” [249].)

Bene Kálmán Madách-dolgozatainak utolsó lapjain kellemetlen meglepetés várja az olvasót. A *Ki vagyok?* című fejezet *Az ember tragédiájának* első személyű aktualizáló-parodisztikus prózai átírata. „[E]gy rendkívül kedvező árú görög utat egy kétes hírű, ám olcsóságában verhetetlen utazási irodánál fizettem be [...]. A fényhozó [...] az úton végig mellettem ült a kényelmetlen Ikaruszon [...]. Prágában [...] fegyelmet kapok bélyegzési szen-

vedélyem miatt, hogy ejaculatio praecoxom van. [...] [A]z ügynök fogyókúra csodaszerekben, mellnövesztő és potencianövelő szerekben, intimbetétekben s egyéb piperecikkekben utazott [...]. Gudbáj, London!” (318–322.) Különös, hogy sem Máté Zsuzsanna lektornak, sem a Szegedi Egyetemi Kiadónak nem tűnt fel, hogy ez az iromány csak azt bizonyítja, Bene Kálmánnak nincs se literátori tehetsége, se humora, se ízlése.

Végül titok marad, a szerző kinek szánta Madách-kötetét. Legjobb lapjain, a függelékben közölt Katona-, Vajda- és Erkel-dolgozatában sem tud átlépni egyfajta műkedvelő, tényfeltáró-leíró színvonalat. Azonban könyve ismeretterjesztésre mégsem alkalmas. A téma iránt érdeklődőnek kedvét szegik a bágyasztó tartalomleírások, és eltéved az adatok, statisztikák, táblázatok útvesztőjében. Az újdonságra nem lelő szakmai olvasót pedig okkal taszítja Bene Kálmán *Madách-filológiájának* méltatlan provincializmusa.

Balogh Csaba