NYOM-KÖVETÉS

Válogatott irodalomtudományi tanulmányok

NYOM-KÖVETÉS

Válogatott irodalomtudományi tanulmányok

Szerkesztette:
Novák Anikó és Kocsis Lenke

Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete
Szabadka, 2016

TARTALOM

Balogh Lilla: KORSZERŰ ÉS/VAGY SZÓRAKOZTATÓ? Szép Ernő, a népszerű kabaré-szerző 7

Ondrejcsák Eszter: GÁRDONYI GÉZA AZ ÉN FALUM CÍMŰ MŰVÉNEK ELEMZÉSE, KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A MICÓ CÍMŰ NOVELLÁRA 17

Matijevics Anikó: KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ARANYSÁRKÁNY CÍMŰ REGÉNYÉNEK TEXTOLÓGIAI KÉRDÉSEI 41

Romoda Renáta: IDENTITÁS(VÁLTOZÁS) ÉS IDEGENSÉG(KÉP) A XVIII. SZÁZADI DÁN KIRÁLYI UDVARBAN (CAROLINE MATHILDE) 47

Crnkovity Gábor: PEREMEK ÉS PERONOK 63

Kelemen Emese: TÁRGYPOÉTIKAI JELENSÉGEK TÓTH KRISZTINA NOVELLÁIBAN 75

Kulcsár Sarolta: A TÓTH KRISZTINA-I KOLDUSOKHOZ ÉS HAJLÉKTALANOKHOZ KAPCSOLÓDÓ SZTEREOTÍPIÁK VIZSGÁLATA 83

Vass Dorottea: TÜKRÖM, TÜKRÖM, MONDD MEG NÉKEM! A népmesék és kortárs mesék komparatív vizsgálata a tükörszimbólum jegyében 89

Szakál Katalin: A TERRORIZMUS MATERIALITÁSA 109

Balogh Lilla

KORSZERŰ ÉS/VAGY SZÓRAKOZTATÓ?

Szép Ernő, a népszerű kabaré-szerző

Tanulmányomban Szép Ernő pesti kabaréknak írott egyfelvonásosaival, elsősorban a *Kávécsarnok*kal és a *Május*sal foglalkozom. Amellett érvelek, hogy a nézői elvárásnak tett engedmény, a hatásosság, a sikerorientáció – az akkori közvélekedéssel ellentétben – nem zárta ki a korszerűségre és a maradandó teljesítményre való törekvést. Sőt, véleményem szerint Szép Ernő esetében éppen a kabarében elsajátított írástechnika, a pörgő párbeszédek, az abszurditásig vitt humor, az állandó ismételgetések és a kommunikációs zavar végletekig való feszítése az, amit később legkiválóbb drámáiban, a *Patika*ban, a *Lila ákác*ban és a *Vőlegény*ben tökéletesít.

Kulcsszavak: Szép Ernő, kabaré, egyfelvonásos, népszerűség, korszerűség

Az 1800-as évek végén nagy tömegek áramlottak a fővárosba a jobb élet reményében, sokakat a szerkesztőségi munka vonzott. Szép Ernő 1903. március 19-én a következőket írta: „Jövőre én Pestre megyek; még nem tudom, hol fogom a fejemet lehajtani, honnan veszem a betevőt."[1] 1903 szeptemberében már a fővárosban volt, ahol viszont akkoriban nehezen lehetett az írásból megélni: a költő, író- és újságírójelöltek egyetlen esélye az érvényesülésre az volt, ha mindenesként bedolgozták magukat valamelyik szerkesztőségbe. Erről a jelenségről a *Natália* című, önéletrajzi regényként is olvasható mű a következőket írja: „a komoly verseimet szívesen kiadta a Pesti Hírlap meg a Pesti Napló, (…) de ezekért egy fillért se kaptam. A segédszerkesztő urak, akik átvették a verseimet, megmondták, hogy szó se lehet honoráriumról, ezrével kapja a lap a verseket, a szerzőik boldogok, ha »jönnek«, még ők fizetnének, ha kéne."[2] A megélhetésért és érvényesülésért küzdve a *Borsszem Jankó*ba kormánypárti, a *Kakas Márton*ba ellenzéki cikkeket írt. Nem csoda tehát, hogy – sok más szerzővel egyetemben – kapva kapott egy másik, igen vonzó alternatíva, az éppen akkor formálódó kabaré vállalkozásában való részvétel után, ami a gyors siker, a sok pénz és a hírnév ígéretével kecseg-

1 Szép Ernő 1903. március 19-én kelt levele Dr. Kepes Ernőnek = Kunszery Gyula, *Babits Mihály és Szép Ernő ismeretlen kéziratai*, Itk, 1963/3, 344.

2 Szép Ernő, *Natália*, Bp., Noran, 2008, 38.

tetett. Szép Ernő később így emlékszik vissza erre az időszakra: „Azt se tudtuk, kérem, mi fán terem az a kabaré, s kabaréköltők lettünk itt egynéhányan olyan életkorban, amikor az ember éppen elhagyta az éhezést, mert megfogadták az embert egy szerkesztőségben, és az embernek a versekért is fizetni kezdtek az úgynevezett folyóiratok."[3]

Néhány rövid életű próbálkozás után a Fővárosi Orfeum adott otthont az első magyar kabarénak. A Tarka Színpad néven induló magyar varieté első előadása 1901. november 16-án volt, de a jól sikerült nyitóelőadást követően mégsem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. A műsor első részét, a varietészámokat ugyan lelkesen fogadták a nézők, de amikor a Tarka Színpad következett, elmentek vacsorázni. A kabaré megítéléséről a korban sokat elárul, hogy a Tarka Színpadot „nem csupán a közönség érdektelensége buktatta meg. A végső szót az Országos Színészegyesület mondta ki felette, amely méltatlannak tartotta, hogy a színészek terített asztalok előtt lépjenek fel. Huszonnégy órát adtak a Tarka Színpad művészeinek, hogy felmondják a szerződéseiket. Ellenkező esetben egyetlen színházi társulatban sem kaphattak volna munkát."[4]

Az akkori közhangulat egyértelmű nyomot hagyott a szerző kabaréhoz való viszonyulásában: „[m]agamban nagyon szégyelltem magamat azért az árulásért, hogy számokat csinálok versmértékkel és rímekkel, úgy, ahogy a *Hymnus*t írta Kölcsey s ahogy Vajda János írta a »*Húsz év múlva*« című költeményt. (…) De isten látja lelkemet, kellett a kabaré pénze és isten látja testemet is éppen olyan jól, ahogy a lelkemet látja. A szöveget hozó költők mind így voltak a kabaréval."[5] Állandó vívódására több helyen reflektált: „[v]alami diákos áhítattal vágyom a Nemzetibe, bár az egész dolog nem biztat sikerrel, pénzzel (…)"[6] – azonban rendszerint mély csalódással kanyarodott vissza a realitás talajára: „[a]z áhítattal előszenvedett igaz versekért, amelyeket a Nyugathoz vittünk, nem kaptuk az ötöd részét sem annak, ami pénzt a kabaré igazgatósága a könnyű s pazar ifjúságban olyan könnyen csinálódott számokért fizetett".[7]

---

3 Idézi Bános Tibor, *A pesti kabaré 100 éve (1907–2007)*, Bp., Vince, 2008, 31.

4 Bános, *i.m.*, 17.

5 Szép Ernő, Előszó = *A magyar kabaré tízéves antológiája*, szerk. Balassa Emil–Emőd Tamás, Bp., Dick Manó Kiadása, 1918.

6 Szép Ernő, *Levelek Hatvany Lajoshoz*, Bp., 1967, 174.

7 Szép Ernő, *Előszó, i.m.*

Az írók elsősorban tehát anyagi megfontolásból dolgoztak a kabaréknak, az egyfelvonásosok, kabarétréfák, sanzonok, kuplék pedig általában megrendelésre íródtak és nem jelentettek komoly szakmai kihívást a szerzők számára.[8] Ilyenformán az irodalmi elit, sőt, ahogy az előbbi idézetekből kiderült, gyakran maguk a kabaré-szerzők is – bizonyos joggal – egyfajta megalkuvásnak fogták fel a kabaréknak írott munkákat, a műveket pedig olyannak, amelyek a lehető legtávolabb állnak a korszerűtől. Sokan úgy fogták fel, hogy aki vígjátékot ír, lemond arról, hogy „komoly" íróvá legyen. A műfajhoz való negatív viszonyulást erősítette, hogy a kizárólag üzleti alapon működő kabarékban csak a nézők ízléséhez alkalmazkodó, garantáltan közönségsikeres darabok kerülhettek bemutatásra. A nézőknek azt kellett kapniuk a színpadon, amit vártak. A korszak drámaírói tehát kellemetlen döntési helyzetbe kerültek: vagy kielégítik a nézők által támasztott igényeket, feladva a korszerűséget, lemondva a befogadói ízlés csiszolásáról, vagy kockáztatják azt, hogy munkáikat nem mutatják be, ami súlyos anyagi és presztízsveszteséget is vont maga után.

Azonban a helyzet nem ennyire fekete-fehér. Sokan Szép Ernőről is úgy tartották, hogy inkább a siker, mint a maradandó teljesítmény vonzotta, a korszerű elemek elnyomása és kizárólag a szórakoztatás, a közönség ízlésének való megfelelés előtérbe helyezése jellemezte akkori munkáit. Úgy gondolom, ma már a kizárólag szórakoztatást célzó művekkel szemben is elnézőbbek vagyunk, azonban Szép Ernő esetében másról is szó van. Különös módon éppen ebben a megalkuvónak bélyegzett műfajban – elsősorban a kabaré műfaji sajátosságából, „színház is meg nem is"-jellegéből adódóan – nyílt lehetőség a közönség számára is elfogadható módon olyan technikák alkalmazására, amelyek később visszaköszönnek a kísérletező színházak törekvéseiben. Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy nyilvánvalóan nem az azokhoz hasonló újító és provokatív szándék játszotta az elsődleges szerepet ezen elemek megjelenésében.

Szép Ernő az 1907-ben a Teréz körúton nyílt Cabaret Bonbonniére-ben néhány alkalommal fel is lépett. A kabaré főrendezője, igazgatója hamarosan a vele baráti viszonyban álló Nagy Endre lett, aki éppen Szép

[8] Lásd pl. Szép Ernő visszaemlékezését: „Másnap este meg a kabarébe kellett beadni az új sanszont. Úgy felgyűlt az előlegem, egy vasat se akartak már adni, míg nem viszek valamit. Csuda, bizony isten, hogy ebben az idegállapotban képes voltam *a sanszonnak nevezett iparcikket összeszerkeszteni*." (Kiemelés tőlem, B. L.) = Szép Ernő, *Indiszkréció*, Bp.,Noran Libro, 2010, 509.

Ernő ösztönzésére vezette be a műsor utolsó számaként, a régi vándorszínész daljátékokból összeállított montázst. A legendás konferanszié az utolsó szám előtt minden alkalommal bejelentette, hogy a műsor befejeződött, és ami ezután következik, azért az igazgatóság már nem vállal felelősséget. Az est további részében rögtönözve játszottak. A kabaré ezzel a gesztussal végérvényesen szakított a színpad idő- és térbeli kötöttségeivel. Az avantgárd egyes irányzatainak törekvéseihez hasonlóan mind gyakrabban jelentek meg a nézőtérrel összefolyó jelenetek a kabarében is. A műveknek általában nem volt rögzített, befejezett cselekményük, nem is lehetett, hiszen a rögtönzés nemegyszer fontos alkotóelemük volt. Csak akkor váltak egésszé, amikor találkoztak a közönséggel.

Szép Ernő a kabaré egyik legnépszerűbb és legigényesebb szerzője volt. *Kabaret-dalok* címmel 1908-ban jelent meg kuplék és sanzonok szövegeit tartalmazó kötete. „Hamar ismertté vált a Modern Színpad Kabarétól a Sörkabarén át az Apolló kabaréig."[9] Dalai és jelenetei a '30-as években is megtalálhatóak voltak a kabarék műsorain. Sikerének egyik lehetséges oka (Nagy Endre szavaival) az lehetett, hogy „akkor is költő tudott maradni, ha egy-egy vidám kuplé kedvéért alábukkant azokba a dévajkodásokba, amelyekkel csintalan fürdőző ifiurak szokták víz alatt a nőket megcsipkedni".[10] Talán éppen a színvonalas „irodalmi kabaré" műveléséért figyelt fel rá az Andrássy úti Modern Színpad direktora, Bárdos Artúr is, aki a megszokott keretek közül kilépve színházszerűbb irányt képzelt el a kabarénak. Bárdos pályafutásának új irányát sokan csodálkozva fogadták: „mindenkit meglepett, hogy ez a művelt fiatalember, aki Hamburgban már Schiller-drámákat rendezett, és az új színházművészeti törekvések foglalkoztatták, további itthoni működése színhelyéül a kabarét választotta."[11] A döntésére irányuló értetlenséget Bárdos maga is érzékelte: „Szemmel láthatóan valami nagyképű, nehézkes színpadi embert vagy pláne elméleti színháztudóst láttak bennem, féltették tőlem a kabaré könnyű múzsáját."[12] Amikor az Andrássy úti Modern Színház átköltözött a Koronaherceg (ma Petőfi Sándor) utcába, 1917-ben a kabaré-

9 Vida Lajos, *Szép Ernő élet-és pályarajza*, Debrecen, Csokonai, 2007, 51.

10 Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Bp., 1958, 248.

11 Székely György (főszerk.), *Magyar Színháztörténet II. 1873–1920*, Bp., Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 669.

12 Bárdos Artúr, *Játék a függöny mögött*, Bp., Dr. Vajna és Bokor, 1942, 31.

tól a színház felé tett lépésként Bárdos átkeresztelte a Modern Színpadot Belvárosi Színházra. A kabarétréfák mellett mind gyakrabban kis drámai jelenetek, irodalmi egyfelvonásosok tűntek fel a színpadon, így színre vitte többek között Szép Ernő *Kávécsarnok*át és *Május*át is.

A *Kávécsarnok* bemutatója 1917. február 15-én volt, Bíró Lajos, Emőd Tamás és Harsányi Zsolt egyfelvonásos darabjaival egyetemben. A dráma cselekménye két mondatban összefoglalható: Fanny, a kávézó tulajdonosa kérdőre vonja egyik állandó vendégét, Alajost, amiért az az elfogyasztottnál rendszeresen kevesebb kuglófot vall be fizetéskor. A párbeszéd egy pontján Fanny tetszését elnyeri az Alajos ujján levő gyűrű, amelyet a felpróbálást követően nem tud az ujjáról lehúzni, így a két idegen jobb ötlet híján összeköti az életét.[13]

Bizonyára nem véletlen, hogy ez volt az első jelentősebb Szép Ernő-darab, amelyet a kritika és a közönség is tetszéssel fogadott, azzal együtt is, hogy itt a néző már nem tud olyan önfeledten kacagni, mint a „tipikus" kabarétréfákon. Az egyfelvonásos „[e]gyfajta átmenetet képez a groteszk és a kabaré között. A jellegzetes pesti kabaré módszereiből indul ki ugyan, de nemcsak hangulatteremtő erejével, lírájával emelkedik ki azoknak a rutinjából, hanem iróniájával-öniróniájával, nyelvi humorával, monoton ismételgetéseinek modern játékosságával is. – Illetve azzal, hogy az író, akárcsak novelláiban, verseiben, regényeiben, jó arányérzékkel ötvözi az érzelmes és komikus motívumokat."[14]

A darab az egymás melletti szándékos-szándékolatlan elbeszélés, az emberi kommunikáció kiüresedettségének tapasztalata köré épül. A nyelv már nem a dolgok kifejezésére, hanem azok elleplezésére szolgál:

Fanny. Egy kis kávé.
Alajos. Egy kis kávé.
Fanny. Egy kis kávé. Kuglóf?

---

13 Ezt az alapötletet Szép Ernő a *Kávé és kifli* című sanzonban is megfogalmazza: a kávéházban egy molett özvegyasszony szolgál fel, aki után agglegények tucatjai hiába epekednek. Egyszer egy „gigerli" a kávézóba betérve az elfogyasztottnál kevesebb kávét fizet ki. A következő napokban a bevallott és a ténylegesen elfogyasztott kávé és kifli közti különbség egyre nő, amit az özvegyasszony az úriember szerelmes zavarának vél, és vagy szerelmének megvallására, vagy a számla kiegyenlítésére szólítja fel.

14 Réz Pál jegyzete a *Kávécsarnok*hoz = Szép Ernő, *Színház*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 163, 193.

Alajos. Kuglóf. Hogyne!
Fanny. Hány kuglóf?
Alajos. Tessék, nagysád?
Fanny. Hány kuglóf volt, tisztelt úr?
Alajos. Hogy hány kuglóf?
Fanny. Hogy hány kuglóf, tisztelt úr.
Alajos. Hogy hogy hogy hány kuglóf, nagysád?
Fanny. Úgy hogy hogy hány kuglóf volt itt, tisztelt úr.
Alajos. Hol, nagyság? Itt a tányéron?
Fanny. Tisztelt úr, hány darab kuglófot tetszett fogyasztani?
Alajos. Azt akarja kérdezni, nagyság, hány kuglófot ettem?[15]

A nyelv funkcióvesztettsége és az érdemi kommunikáció lehetetlenségének tapasztalata Szép Ernő munkásságában szinte az első daraboktól kezdve központi szerepet játszik. Ezekkel a drámákkal találkozva olyan érzés keríti a hatalmába mind az olvasót, mind a nézőt, hogy a szereplők kommunikációja kizárólag a fatikus (kapcsolatfenntartó) funkcióra redukálódik. Az idézett szövegrészletből is kirajzolódik, hogy az eladókisasszony és a vevő párbeszéde egy teljességgel semmitmondó és érdektelen tárgy körül szerveződik, ebből kifolyólag a darab csattanója még váratlanabb és hatásosabb. A túlságosan is kimért párbeszédeket közelebbről szemügyre véve azt láthatjuk, hogy az unalomig ismételgetett udvarias formulák („tisztelt úr", „nagysád") számtalan, és sokszor nem releváns helyen történő előhívása ellenkező, az udvarias helyett komikus hatást vált ki.

Például: „Tisztelt úr, tisztelt úr hat kuglófot evett meg nálam. Tisztelt úr azt jobban tudja, mint én. Azt hiszi, tisztelt úr, én részeg vagyok?" Vagy: „Tisztelt úr kiszámíthatatlan, tisztelt úr szeszélyes, tisztelt úr változékony, mint a felhő, tisztelt úr csak abban az egyben jellem, hogy egy kuglófot fizet, tisztelt úr." És viszi el egészen a megmosolyogtató szójátékig: „Nahát, tisztelem tisztelt urat."

Erre a túlzásba vitt udvariaskodásra az egyfelvonásos végén reflektálnak is a szereplők: az összetegeződést követően pillanatok alatt mármár túlságosan familiáris hangot megütve Fánikának és Lajcsinak becézik egymást. A nyelv puszta játékká redukálását Alajos Fanny visszatérő

[15] Itt és a továbbiakban a következő kiadást használom: Szép Ernő, *Színház*, Bp., Szépirodalmi, 1975.

kérdésére adott egyik kitérő válaszában teszi még nyilvánvalóbbá: „figyeljen ide, nagysád: Egyszer egy kedden reggel szekeren sebesen elmentem Elekhez. Elek eleresztett egy egeret, mert megevett egy repedt kenyeret."

A *Kávécsarnok* és a *Május* kapcsolódási pontjai csekélyek, mégis — talán a keletkezésük közelsége miatt — a mai napig gyakran kerülnek egymás mellé, mind kötetszerkesztés, mind színházi program tekintetében.[16] A *Május*t Bárdos Artúr rendezésében 1918. február 20-án mutatta be a Modern Színpad, majd a nagy sikerre való tekintettel 1919-ben annak utóda, a Belvárosi Színház is műsorára tűzte. Talán a bemutató helyszíne, esetleg a darab terjedelme okán többek a *Kávécsarnok*nál lényegesen drámaibb hangvételű és témafelvetésű darabot is hezitálás nélkül a kabarék közé sorolják.[17] Bár az egyfelvonásos előterében a Leány és a Fiú szerelmi civódása áll, amelyet a felakasztására legalkalmasabb fát kereső Öngyilkos megjelenése színesít, a kabarétréfáktól eltérően keserédes párbeszédeik kevéssé képesek oldani az egyfelvonásos nyitányában már létrejött feszültséget. A gyakran időtlenséget favorizáló szerző ez esetben fontosnak tartja megjelölni a cselekmény időpontjának az 1915-ös évet, amelynek a későbbiek folyamán is nagy jelentősége van. A Fiúról kiderül, hogy katonaszökevény, akit hivatalosan keresnek, továbbá az Öngyilkos tragikomikus alakjából, szüntelen halálvágyából is a mély csalódás süt. Az egyfelvonásos elején a Rikkancs így fogalmaz: „Jól megy a lap. Háború van. A bátyám elesett. A lap jól megy. Van lóvé."[18]

A cselekmény hátterében a háború kimondatlanul is szinte kiolvasható a többi bemutatkozó alak nyomorúságából: a vágyaik és a realitás között feszülő feloldhatatlan távolságból.

A drámai eseménysorhoz nem tartozó bevezető részben a nézők elé járuló társadalomperemi figurák megállnak a színpad elején és bemutatkoznak. Ez a nyitány, mely formailag a kabaré elemeibe is beleillik, Réz Pál szerint a középkori haláltáncokra és *Az ember tragédiája* londoni

---

16 Lásd pl. a Singer és Wolfer Irodalmi Intézet kiadásában 1928-ban megjelent könyvet, ill. a Petőfi Színház Kisszínházának előadását (2004, rendezte Szilágyi Tibor), vagy a Szegedi Kisszínház előadását (2012, rendezte Bezerédi Zoltán).

17 „A *Május*, amely sokak szerint Szép Ernő egyik legsikerültebb játéka, olyan kabaré, amelyben ott van a tragikum, a komikum és a tragikomikum is." Forrás: http://duol.hu/hirek/szep-szep-majalisai-1605756

18 Szép Ernő, *Május* = Sz. E., *Színház*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 133.

színének haláltáncjelenetére utal.[19] De eszünkbe juthat Molnár Ferencnek az avantgárddal is gyakran összefüggésbe hozott *Játék a kastélyban* című darabja, amelyben Turai arról beszél, hogy a nehézkes expozíciók helyett mennyivel egyszerűbb lenne, ha a dráma szereplői egyszerűen és természetesen bemutatkoznának a közönségnek. Mintha két évtizeddel korábban Szép Ernő *Május*ának nyitányában ez történt volna. A gyufaáruló fiú monológja végén még hozzá is teszi: „Én nem szoktam beszélni, mikor magamba megyek haza, itt mondta egy nagyságos úr itt a színháznál, hogy mondjam el szépen eztet."[20]

Ezzel impliciten is emlékezteti az olvasót/nézőt arra, hogy megkonstruált művet olvasunk/látunk, és a szereplők színészek, akik nem azonosak az általuk eljátszott alakokkal. Bár a *Május*t kevéssé árnyalt szereplői, rövid terjedelme, az élet-halál kérdést finom iróniával oldó humora és az Öngyilkos tragikomikus alakja valamelyest a kabaréhoz közelíti, alaphangja és problémafelvetése mégis mélyebb a felszínes kabarétréfáknál. A dráma avantgárd jellegét emelte ki a 2004. május 22-én az RS9 Színház belső udvarán „natúr díszletben" színpadra állított *Május* Balkay Géza rendezésében, ahol – színjáték és élet határát összemosva – a színdarab részét képezte az ott lakók véletlenszerű megjelenése, tényleges élete, és ezzel együtt a játszott darab „igazi valósággá" vált.

Szép Ernő kabaréknak írt egyfelvonásosai (elsősorban a *Kávécsarnok*, a *Tűzoltó* és a *Május*) új reneszánszukat élik napjainkban. Az utókor szemében a szerző munkássága olyannyira összeforrt a kabaréval, hogy néhány rendező olyan drámákba is belekevert kabaréelemeket, amelyek világától ez kissé idegen. Ilyen volt például a *Lila ákác* híressé vált 1968-as Madách Kamaraszínházbeli bemutatója Kerényi Imre rendezésében. A rendező nemhogy a korábbi gyakorlathoz híven megpróbálta volna elnyomni a kabaréval összefüggésbe hozható abszurd elemeket a darabban, de „a modernítés érdekében finom és alig észrevehető dramaturgiai retusokat is alkalmazott. Beletoldott néhány halandzsahelyzetet, némelyiket más Szép Ernő-darabból (például a nagyszerű *Patiká*ból) emelve át. Kibővítette a művet versbetéttel, korabeli kabarészlágerrel, magyar nótával.[21] A Színház és Filmművészeti Egyetemen 2012-ben feldolgo-

[19] Réz Pál jegyzete a *Május*hoz = Szép Ernő, *Színház*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 163.

[20] Szép *i.m.* 131.

[21] Molnár G. Péter, *Lila akác, a Madách Kamara Szép Ernő-bemutatója*, Népszabadság, 1968. 3. 20.

zott *Isten madárkái* című darabban pedig az előadást időnként megszakította egy-egy megzenésített Szép Ernő-vers, -kuplé vagy -haikurészlet. Mindkét rendezésre azt mondhatjuk, hogy jó arányban ötvözte a feldolgozott művet és a betoldott kabaréelemeket, ezzel a gesztussal új, úgy tűnik termékeny alternatívát biztosítva a Szép Ernő darabok színrevitelének.

A kabaré legnagyobb hozadéka az ismertségen és az anyagiakon túl Szép Ernő számára az volt, hogy jelentős gyakorlatot tudott szerezni a rövid színpadi darabok hatásos és pergő megformálásának terén. Bár tisztában volt vele, hogy a polgári közönség megnyugtató, humoros és frappáns történeteket szeretne látni a színházban, a vádakkal szemben azonban még a kabarékba írt egyfelvonásosaiban is csak ritkán engedett a csábításnak: az érzékeny fülűek a szerző jobban sikerült drámáiban a legkacagtatóbb jelenetek mögül is kihallhatták az iróniát. Művei többségében elkerülte a vígjáték műfajánál megszokott, már akkor hitelét vesztett, felhőtlenül boldog történetszövést és a minden feszültséget oldó befejezést.

Irodalom

Bános Tibor, *A pesti kabaré 100 éve (1907–2007)*, Bp., Vince, 2008.
Bárdos Artúr, *Játék a függöny mögött*, Bp., Dr. Vajna és Bokor, 1942.
Molnár G. Péter, *Lila akác, a Madách Kamara Szép Ernő-bemutatója*, Népszabadság, 1968. 3. 20
Nagy Endre, *A kabaré regénye*, Bp., 1958, 248.
Réz Pál jegyzete a *Kávécsarnok*hoz = Szép Ernő, *Színház*, Bp., Szépirodalmi, 1975.
Réz Pál jegyzete a *Május*hoz = Szép Ernő, *Színház*, Bp., Szépirodalmi, 1975.
Székely György (főszerk.), *Magyar Színháztörténet II. 1873–1920*, Bp., Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.
Szép Ernő 1903. március 19-én kelt levele Dr. Kepes Ernőnek = Kunszery Gyula, *Babits Mihály és Szép Ernő ismeretlen kéziratai*, Itk, 1963/3.
Szép Ernő, *Indiszkréció*, Bp., Noran Libro, 2010,
Szép Ernő, *Előszó* = *A magyar kabaré tízéves antológiája*, szerk. Balassa

Emil, Emőd Tamás, Bp., Dick Manó Kiadása, 1918.
Szép Ernő, *Levelek Hatvany Lajoshoz*, Bp., 1967.
Szép Ernő, *Május* = Uő, *Színház*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 133.
Szép Ernő, *Natália*, Bp., Noran, 2008.
Vida Lajos, *Szép Ernő élet-és pályarajza*, Debrecen, Csokonai, 2007.

Ondrejcsák Eszter

GÁRDONYI GÉZA AZ ÉN FALUM CÍMŰ MŰVÉNEK ELEMZÉSE, KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A *MICÓ* CÍMŰ NOVELLÁRA[1]

Vojtek Sándor emlékére

Az alábbi tanulmány Gárdonyi Géza *Az én falum* című művének vizsgálatát tartalmazza. Célja a novelláskötet sajátosságainak, jellemző jegyeinek a felkutatása és ismertetése. A recepciótörténeti áttekintés mellett magába foglalja egy kiválasztott novella, a *Micó* című alkotás részletes elemzését is.

Kulcsszavak: Gárdonyi Géza, *Micó*, *Az én falum*, századforduló irodalma, falu

Bevezetés

Dolgozatom azzal a szándékkal lép fel, hogy megvizsgálja Gárdonyi egyik jelentős alkotását, *Az én falum*[2] című novelláskötetet. Már előttem is több szerző foglalkozott a mű jellegzetes vonásaival, tartalmi jegyeivel. Megállapításaikat és ezeknek ellentmondásait figyelembe veszem, de nem célom eredményeik ismétlése. Értekezésemben olyan kérdésekre szeretnék választ adni, melyeket eddig a Gárdonyi-recepció figyelmen kívül hagyott, vagy vele csak keveset foglalkozott.

Vizsgálódásaim nagyrészt a mű kontextusára irányulnak. Új szemszögből közelítve az alkotáshoz, a szerző–mű viszonyára és a művészi formára csak tömören térek ki, mivel erről bő irodalom áll rendelkezésre. Ugyanez vonatkozik az elbeszéléskötet szerkezetének elemzésére is. Fő célkitűzésem, hogy párhuzamot vonjak a századforduló magyar irodalma és az alkotás között, meghatározzam, milyen mértékben be-

[1] Köszönet Dr. Keserű József egyetemi tanárnak a témavezetésért és a segítő, javító munkájáért.

[2] A novelláskötetet filozófiai megközelítésével egy másik tanulmányomban is foglalkozom: *Panteisztikus természetszemlélet Gárdonyi Géza* Az én falum *című művében = Mesterkönyvek faggatása: Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. Bednanics Gábor, Kusper Judit, Bp., Ráció, 2015, 289–296.

folyásolja a kor szociális gondolkodása az ábrázolás elvét, valamint hordoznak-e a novellák társadalomkritikai mondanivalót.

Ennek érdekében az elbeszéléskötetet először közelebbről veszem szemügyre, és a szövegekben található egyezéseket kutatom. Itt kitérek egy-egy novella tömör leírására is. Ezt követően egy általam kiválasztott novella aprólékos elemzése következik, ahol többek között a narrátort, a cselekménystruktúrát, valamint a szereplők funkcióit és kapcsolatait mutatom be. Végeredményben igyekszem ismertetni a kötet és az említett novella jellemző vonásait, egymástól elhatárolva majd egymással összevetve is. Egy-egy novella kiszakítására a kötetből azért van szükség, hogy pontosabb képet lehessen megrajzolni az író ábrázolási módszeréről.

Az első fejezetben *Az én falum*mal foglalkozó eddigi értelmezések eredményeinek összevetésére kerül sor recepciótörténeti áttekintés keretében. A második fejezet a novelláskötetről kíván átfogó ismereteket nyújtani, míg a harmadik funkciója az említett elbeszélés elemzése lesz.

Gárdonyi Géza novelláit az Unikornis Kiadónál megjelent *Az én falum* című könyvből idézem.[3] Ennek második kötetében helyezkedik el a *Micó* című elbeszélés. (Ennek esetében idézéskor csak az oldalszámot jelenítem meg.)

Recepciótörténeti áttekintés

Az én falum kétségtelenül az egyik legsajátosabb Gárdonyi-mű, s mint ilyen, alapvetően arra késztette eddigi értelmezőit, hogy rajta keresztül egy általános írói-emberi kép megrajzolására tegyenek kísérletet. Megjegyzéseik, amelyek a szerző-mű viszonyára vonatkoznak, felvetik a kérdést, vajon lehetséges-e az írótól függetlenül közelíteni ehhez az alkotáshoz. Sokszor úgy gondolhatjuk, igaza van Hegedűs Andrásnak, mikor azt mondja: „Ezeknek az egymás mellé rakott novelláknak az egységét az biztosítja, hogy mindegyikben Gárdonyi, a néptanító vall munkájáról, gyermekei nyiladozó öntudatáról, a falu életéről."[4] Szabolcska László szintén amellett foglal állást, hogy „Gárdonyi, ahol csak teheti mindig magáról beszél, vele megtörtént vagy általa átélt eseményeket beszél el"[5].

---

3 Gárdonyi Géza, *Az én falum*, Bp., Unikornis Kiadó, 1991.

4 Hegedűs András, Gárdonyi, a néptanító, Bp., Tankönyvkiadó, 1962, 50.

5 Szabolcska László, Gárdonyi Géza élete és költészete, Timisoara, Helicon, 1925, 110.

Tény, hogy a novellafüzér alapjában a szerző tanítóskodásának évei alatt született tapasztalatok emlékeiből táplálkozik.[6] Az ő élményei, megfigyelései tükröződnek, öltenek alakot a néptanító lényében, aki szemén át láttatja a történéseket. Az író „jelenléte" állandó a cselekményben, s ez fogja keretbe az elbeszéléseket. Ugyanakkor nem szabad azonosítani Gárdonyit az általa megalkotott szereplővel, mint ahogyan azt Hegedűs teszi,[7] bár kétségtelen, hogy az alkotásban megjelenő alanyok áttételesen kapcsolódnak egymáshoz.

A Gárdonyi-recepció eddig nagyrészt figyelmen kívül hagyta Az én falum és a századforduló magyar irodalmának, valamint társadalmának relációját. Hasonló kijelentésre bukkanunk E. Nagy Sándor tanulmányában is, ahol az 1945 előtti magyar irodalomtörténet-írást azért marasztalja el, mivel az véleménye szerint „összekuszálta és válaszolatlanul hagyta"[8] ezeket a kérdéseket. Úgy véli, Az én falum novelláiban „társadalmi horizontú" esetek is feltűnnek, ezért nem ért egyet azzal az állítással, miszerint „ezeknek nincs semmi közéleti hátterük, alig kapcsolódnak össze az író korának politikai vagy társadalmi kérdéseivel, teljesen a magánélet körében mozognak"[9]. Mindezek ellenére tanulmányában ő is csak felszínesen von párhuzamot a novellatípus és a századforduló magyar irodalma közt, s a művet alapjában az írót ért társadalmi-politikai hatások megvalósulásaként értelmezi.

Úgy hiszem, E. Nagy Sándor kijelentését kell irányelvként vennünk. A novellafüzérben világosan ott rejtőzik a társadalomkritika, mely

---

6 Erre utal *Az én falum* cím és az alcím: *Egy tanító följegyzései,* valamint a műben előforduló önéletrajzi elemek. (Az író Devecseren [1882–1883], Sárvárott [1883–1884] és Dabronyban [1884–1885] volt katolikus kántor és néptanító.)

7 Pl.: „Gárdonyi kikísérte tanítványait a kapun, egyet sétált az udvaron és csak ezután tért vissza a fogolyhoz." (Hegedűs, *i. m.,* 55.)

8 A szerző tanulmányában azt vizsgálja, milyen filozófiai, társadalmi és világirodalmi hatások érték Gárdonyit pályája során, s hogy ezek mennyire befolyásolták az írót művei létrehozásakor. E. Nagy Sándor, *A korszerű Gárdonyi-kép problémái*, ItK, 1967/2, 140–149.

9 Schöpflin Aladár, *Gárdonyi Géza*, Nyt., 1922/15, 20. E. Nagy Sándor és Schöpflin Aladár különbözőképpen foglalnak állást Gárdonyi szemléletét illetően is. Schöpflin szerint az író elgondolásában „sem harag, sem lázadás" nem lelhető fel, ellentétben E. Nagy Sándorral, aki feltételezi, hogy *Az én falum* novellái a „lázadás indirekt módját jelentik".

láthatóvá teszi a *popolo minuto*[10] életének árnyoldalát. Jobbára a szegény ember kilátástalan sorsa, nyomorúsága körvonalazódik előttünk,[11] de a társadalmi ellentétek hangsúlyozására, emberek közötti egyenlőtlenség igazságtalan voltára is felfigyelhetünk a novellákban. Mindezt a naturalisták szűkszavúságával, aprólékos megfigyeléssel, szemléletes képekben tárja elénk Gárdonyi. Ugyanakkor elbeszélő technikáját merőben realista módszer jellemzi. Ez megnyilvánul abban a törekvésében, hogy a maga valóságában mutatja be a falusi életet és abban is, hogy időrendben[12] beszéli el a történéseket. Hogyan oldható föl tehát ez a látszólagos differencia, ami az ábrázolás módjára, s ezen túl a stílus kérdésére mutat?

Az én falum korábbi elemzői kimerítően tárgyalják ezt a kérdést. Nézeteik, megítélésem szerint, nem ellentmondásmentesek, azonban általánosságban biztos támasztékul szolgálnak az analízis folyamán. Németh G. Béla például a novelláskötetről szólva közli, hogy az „impresszionisztikus karakterű, dominanciájú realisztikus kisepika", melyben érezhető egy „erős szimbolisztikus lírai beütés, s valamelyes enyhe naturalisztikus és határozottan lélektani realisztikus elegyítés" is.[13] Madarász szerint az alkotás „mentes a naturalizmus túlzásaitól"[14]. Mellettük Kispéter András a szecesszió vonásait véli fellelhetőnek az elbeszélésekben.[15] Nagy Sándor értelmezésében, az elemzésen át „stilizáló dekorativitáshoz, apró motívumok nyelvi ornamentikájához jutunk el"[16].

Ezekkel a megállapításokkal azonban csak tömören célozhattam a novellafüzérben előforduló stílusjegyekre, s az ábrázolási elv, mellyel Gárdonyi a dunántúli falu arculatát megfesti, további taglalásra szorul.

---

10 Popolo minuto – (lat.) értsd: alsóbb néposztály.

11 Részlet a *Virágok és bogarak* című novellából: „És senkijök, senkijök a nagyvilágon; mindig kívül minden küszöbön, s mindig csak ketten a maguk kis nyomorult tűzhelyénél." (20.)

12 Az események, lírai rajzok és vallomások leírásai a természet alakulásával állnak összhangban.

13 Németh G. Béla, *„Az én falum" írója – „Az én falum" világa* = N. G. B., *Századutóról – századelőről*, Bp., Magvető, 1985, 159.

14 Madarász Flóris, *Gárdonyi Géza*, Bp., Stephaneum nyomda R. T., 1909, 58.

15 Kispéter András, *Az irodalmi és nyelvi szecesszió néhány kérdése = Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről*, szerk. Fábián Pál, Szathmári István, Bp., Tankönyvkiadó, 1989., 36–48.

16 Nagy Sándor, *Gárdonyi közelében*, Eger, Studia Agriensia, 2000, 112.

A szerző módszere sűrítő, halmozó jellegű. Létre, tárgyakra vonatkozó mély megfigyeléseit sűrített intenzitással, ösztönző erővel, reálisan adja vissza. „Gyorsaság, kevés-szavúság, egyszerűség, koncentrált"-ság[17] jellemző előadásmódjára. Cselekményvezetése egyszerű, leírásai tömörek. Valóságosan „a népdal líráját transzformálja át elbeszélő költészetté"[18]. Ezentúl elképzeléseit szemléletesen, plasztikus formában jeleníti meg. Először „elénk helyezi a bemutatandó tárgyat vagy személyt, [...] azután nagy művészi ökonomiával odavet néhány nagy jellemző erejű vonást: [majd] a vésőnek és kalapácsnak két-három hatalmas csapásával faragja ki az alakot".[19] Néhol az elhallgatás eszközével is él. Szemlélete naiv realisztikus és lírai színezetű. Mindezek érvényesülése konstruálja elbeszélő technikáját.

A stílus, a nyelvi megformálás szintjén a legszembetűnőbb *Az én falum*ban. Gárdonyi nyelvezete feltűnően népies, magyaros. Sajátságos írásművészetét „nyelvújítása" jelzi. De szóformálása közben „nem csinál a magyar nyelv természetével ellenkező szavakat, csak nyelvezete belső ritmusa olyan szavakat írat le, amely szavak és kifejezések csakis az övéi"[20]. Becézgeti, simogatja a szavakat. Ez leginkább a kicsinyítő képzők használatában mutatkozik meg. Rendszeresen találkozhatunk tájszavakkal, szólásokkal, közmondásokkal, sőt népies metaforákkal is az alkotásban. A benne szereplő mondatok főként egyszerűek, „kopogóak"[21].Gyakori a „tőmondat, a csonkamondat, a stichomythia"[22]. Az író kevésbeszédűségében van „valami a magyar paraszt nyomatékos szűkszavúságából"[23] – jegyzi meg Sík Sándor. Minden stilisztikai, nyelvi alakítása azt a célt kívánja szolgálni, hogy rajta keresztül beolvadjunk a falusi nép világába.

---

17 Sík Sándor, *Gárdonyi, Ady, Prohászka: Lélek és forma a századforduló irodalmában*, Bp., Pallas Rt. kiadása, 1928, 68.

18 *Uo.*, 69.

19 *Uo.*, 121.

20 Szabolcska (*i. m.*, 110.) véleményével Trencsény Károly is egyetért. Ld.: *Gárdonyi nyelve, stílusa = Az egri halhatatlan: Tanulmányok Gárdonyi Gézáról halálának tíz éves évfordulója alkalmából*, szerk. Simon Lajos, Bp., Dante, 1934, 44–57.

21 Gárdonyi „kopogó" stílusára Sík Sándor mutat rá *Gárdonyi, Ady, Prohászka* című művében.

22 Sík, *i. m.*, 120.

23 *Uo.*, 115.

Gárdonyi faluja „néha a szomorúság, a tragédia, de inkább a csendes vidámság és öröm otthona”[24] Idillikus világ, ahol az egyszerűség és közvetlenség uralkodik. Mégis, a „vissza-visszatérő derűs életképek mögött apró emberi tragédiák körvonalai”[25] is felsejlenek. De az idillt nem törik meg az elmúlás, a nyomorúság színei. A mindenbe beletörődés hulláma vonul végig a novellákon. Az emberek nem lázadnak sorsuk ellen. Mozdulatlanság és kitörhetetlenség uralkodik *Az én falum*ban.

Az én falum

A mű keletkezéstörténete

Gárdonyi Géza novelláskötetét 1889 augusztusában a *Legjobb Könyvek* című sorozatában tette közzé a *Pesti Hírlap*. Témája nem új, az író korábban is foglalkozott már a paraszti élet világának megfestésével.[26] Ez az alkotás mégis más jellegűnek számít, mivel itt Gárdonyi elszakad korának romantikus, népszínművekre jellemző írásmódjától. Az egyes elbeszélések eleinte a *Magyar Hírlap* számaiban jelentek meg 1885 márciusától. Kispéter András szerint „a hírlapi közlések azonban nem vívják ki a közönség tetszését.”[27] A könyvforma azonban igen. Első megjelenésétől (mostanáig) több kiadást is megért.

Gárdonyi, könyvét „Mikszáth Kálmánnak ajánlja, jelezve, hogy Mikszáthnak a *Jó palócok* és *Tóth atyafiak* című műveivel megkezdett útján kíván haladni, s nyilván hálából is a *Figurák*hoz írt előszóért”[28]. Valóban sok közös vonást fedezhetünk fel a szerzők novellaciklusai között. *Az én falum* és *A jó palócok* is rövid történetekből tevődik össze, néhol az elbeszélések elliptikus szerkesztésmódúak, gyakori a *styl indirect libre* alkalmazása. Ezen kívül „egyező sajátsága a két műnek, hogy mindkettő a népéletből vett képek, elbeszélések által tapint a néplélek elevenjére,

---

[24] Koczkáné Király Júlia, *Gárdonyi Géza* Az én falum *című novelláskötete*, Miskolc, Borsodi Nyomda Kft., 1994, 242.

[25] Z. Szalai Sándor, *Gárdonyi Géza alkotásai és vallomásai tükrében = Arcok és vallomások*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977, 119.

[26] Első jelentős paraszti tárgyú elbeszélése a *Pöhöly Zsófi*, majd ezt követi 1884-ben a *Pöhölyék*.

[27] Kispéter András, *Gárdonyi Géza*, Bp., Gondolat, 1970, 51.

[28] *Uo.* 51.

ezek segítségével domborítja ki mindazt, ami palóc, illetve főleg az alföldi magyar népre jellemző; de míg Mikszáth a palóc nép főbb jellemvonásainak kidomborítására szorítkozik csak, legtöbbször híven megőrizve az elbeszélő higgadt tárgyilagosságát, addig Gárdonyi kívülről-belülről, a maga teljes egészében állítja elénk az alföldi magyart s művében alanyiságának is tág teret enged"[29]. Éppen erre a személyes átélésre, bizalmas vallomásra hívja fel a figyelmet a cím és alcím: *Az én falum. Egy tanító följegyzései*. A „följegyzés" szó a valószerűség benyomását kelti, s lehetővé teszi, hogy az alkotást a valóság variánsaként fogadjuk el.

A kompozíció

A kötetekben negyvenhat elbeszélés kap helyet. Ezek időrendben követik egymást, az évszakok váltakozásával megegyező sorrendben: márciustól decemberig és decembertől márciusig. A tavasz, a természet újjáéledését jelzi, melyet a tél, majd (a második kötet végén) újra a tavasz vált fel. Ez keretes szerkezetet kölcsönöz az alkotásnak. Csak az évszakok jelzik, hogy az események közül melyik történt előbb, konkrét időponttal nem találkozhatunk a novellafüzérben.

A mű a falusi életet megragadó képekből és leíró részekből tevődik össze. Az elbeszélő a környezetrajz során teljesen mellőzi az adott helyszín/ek[30] valós vagy fiktív megnevezését. Ezért a táj szépségeit, jelenségeit kihangsúlyozó panteisztikus-természeti képek absztrakcióként hatnak, Gárdonyi „faluja" pedig nem úgy jelenik meg, mint „egy konkrét magyar falu, hanem a magyar falu általában".[31]

Természetábrázolás és falurajz

A bemutatott békés, csöndes táj bensőséges, idillikus hangulatot áraszt. A természetben élő és hozzá igazodó növények, állatok és emberek mind az ősi érintetlenséget jelképezik. „Nincs a földön egy tenyérnyi térség, amelyen valami növény meg ne vetette volna a lábát – olvashatjuk a *Kék pillé*ben. – Ezernyi ezer rejtelmes élet emeli itt az ég felé a leveleit meg a

[29] Dr. Futó Jenő, *Gárdonyi Géza*, Hódmezővásárhely, nyomt. Erdei Sándor Könyvnyomdájában, 1930, 85.

[30] Az elbeszéléskötetből nem derül ki, hogy egy, esetleg több faluról van-e szó.

[31] Kispéter, *i. m.,* 54.

virágait. Táplálkoznak a földből. Isszák a harmatot. Várják a napot reggel, az éjjeli árnyékot este. Az ágak meg a levelek érintik, takarják, nézik egymást. A virágok ide-oda fordítják a fejüket; hajladoznak, mint a susogó leányok. [...] És mindnek van gondolata, vágya, akarata, vidámsága vagy szomorúsága. Mind családos életet él, szeretkezik, haragoskodik, dolgozik és alszik, épp úgy, mint az ember." (25.) Ez a teozófikus felfogás (mely minden élőlények azonos lelket és értelmet tulajdonít) több elbeszélésben is megjelenik.[32]

A leíró részeknél nagyobb teret foglal el a novelláskötetben a magyar falu életének bemutatása. Sok jelenetben tűnik fel a szántó-vető ember, amint a földet nagy gonddal, de örömmel műveli. A különféle falusi (idény-) munkák megjelenítése adja a történetek hátterét.

A falu társadalma foglalkozás szerint különül el: legfelső szinten az „uraság" áll (gazdálkodók, értelmiségiek), őket követik az ipari dolgozók, a földművelők, végül a koldusok. A tanító különleges helyet foglal el, összekötő kapocs a társadalmi hierarchia szintjei között. Szegény, de tudásával „felette áll" mindenkinek. Tanácsadója az öregeknek és tanítója a gyermekeknek.[33]

Az emberek *Az én falum*ban rendszerint békésen élik napjaikat. A gyermekek iskolába járnak, ha nincs épp tavasz, és nincs szükség rájuk a kertben vagy a ház körül. A felnőttek robotolnak, az idősek pedig pihennek. A falusi emberek csendes hétköznapjait csak egy-egy tragédia vagy egy gyermek születése szakítja meg, életük békés mederben folydogál. Úgy tűnik, szelíd boldogságukat nem akadályozza a körülöttük lévő szegénység sem.

Az olvasó a faluban leginkább rozoga, szalmatetős házakat láthat. Egyedül a gazdagabb urak rendelkeznek kényelmes, nagy házzal, és csak ezeknek fiai járnak cipőben. A parasztság osztályrészeként a nyomor jelenik meg a műben. Ezt mutatja meg többek között *A hópehely* is, ahol

---

32 Ld. Ondrejcsák Eszter, *Panteisztikus természetszemlélet Gárdonyi Géza* Az én falum *című művében*, Vár, 2013/4, 81–86.; Agria, 2014/1, 158–164.; *Mesterkönyvek faggatása: Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. Bednanics Gábor, Kusper Judit, Bp., Ráció Kiadó, 2015, 289–296.

33 Részlet a *Boriska* című novellából: „– Nem búsulok én ezen, kisasszony – feleltem elmosolyodva –, kell egy hídnak lenni, amely a paraszti osztályt az úri osztállyal egybeköti. Ez a híd a néptanító. [...] Én a faluban minden szíven és minden lelken uralkodom." (120.)

egy kislány öltözékéről olvashatunk: „A ruhája csak az, ami nyáron volt: vörös-babos kénszínű karton rékli, és színehagyott kék szoknyácska. Csupa folt és varrás. Cipője nincs is. Nem is lesz soha. A havon mezítláb fog futni, mint még valami öt társa. S így nő fel hajadonná." (127–131.)

Gárdonyi falurajzában a paraszti életmód leírásával égető társadalmi problémák sokaságára is ráirányítja a figyelmet.

A társadalomkritika kérdése

Az én falum novellái idillikus zsánerképek. A bennük foglalt élet jelenségei szépségbe burkoltan állnak elénk. A bánat és bűn, a parasztság keserves élete mind látható. A hangsúly mégis a boldogságra, szeretetre esik. Bár részvéte megjelenik, Gárdonyi „nem izgat a szegények érdekében [...], mégcsak szánalmat sem kelt irántuk."[34] Ennek okát korának szociális témák iránti érzéketlenségében kell keresnünk.

„A szociális témát a kor irodalma [...] problematikusnak érezte. Nem a szociális gondolkodást, hanem a szociális témát. Részben a társadalmitól elszakadó morális és filozófiai kérdéseikkel nem tudták összefüggésbe hozni ezt a nagyon közvetlenül társadalmi kérdést, részben a naturalizmus kelléknek, eszköznek használva, a nyomor-irodalmisággal gyanússá is tette a téma hitelét. Persze, a legfőbb ok a morális szemlélet természetében van. Eszerint a szociális probléma örök állandó, olyan teher, akár az élet, olyan társa az életnek, mint a szenvedés és a szenvedélyek. Megszokott betegség, amellyel megbékülünk."[35]

Csakugyan a belenyugvás és mindenbe beletörődés jellemzi *Az én falum* parasztjait. Egy szereplő sem lázad sorsa ellen, hanem beletörődik helyzetébe. Jól igazolja ezt a *Boriska* című novella egy részlete, melyben a néptanító társadalmi helyzetéről szerzünk tudomást:

> „ha megnősülnék, a világ legnyomorultabb emberének érezném magamat. Tanítóné! Oh, milyen szomorú cím ez, kisasszony és milyen szomorú állapot! Kell egy új ruha - az asszony nem mer kérni, mert tudja, hogy nincs. Én meg nem merem látni, mert tudom, hogy hiába. Néha csak egy pár cipő kellene, néha csak

---

34 Futó, *i. m.*, 79.

35 Mezei József, *Gárdonyi pszichologizmusa*, ItK, 1964/4, 452.

egy pár kesztyű. Ilyen hitvány apróság miatt mennyi szomorúság! Aztán a lakásom is; két kicsiny szoba. Az egyikben alszom én, másikban az anyám. A szalonom és a dolgozószobám az iskola. Ha a feleségemnek vendégei jönnek, hogyan ég az arca, mikor a szalmaszékre ülteti őket, s hogyan fáj a szíve, mikor a terítéket gondolatban összehasonlítja a látogatókéval.
Magam így, mondom, gazdag vagyok. Nekem a szalmaszékek jó székek és a kis lakás nagy lakás. Mert a faluban sehol sincsenek jobb székek és jobb lakások, s a közönséges ember jobbat nem is kívánhat. Csak az úri osztály az, amely a jónál jobbat és a jobbnál különbet kíván, s ehhez fűződik minden gondja, s ebben telik el az élete. [...]
– Először vagyok falun – felelte pillogva –, és nem ismerem itt az emberek gondolkodását.
A falusi tanítókat én csak színpadokon láttam. De ön nem olyan. Jól gondolkodik, hogy önnek megnősülnie nem szabad és szerencsés ember, hogy ezzel leszámolt." (120.)

Gárdonyi a társadalmi hierarchia minden fokát részletesen bemutatja az elbeszélésekben. A vagyon és a származás szerinti megkülönböztetést bírálja legerősebben. A *Tanácskérés*ben egy parasztfiú sorsáról olvashatunk, akit apja városi iskolába adott.[36] A gyermeket származása miatt kiközösítik társai, amit a tanító előre lát. Bár úr lesz belőle, érezzük, boldogabb élete lehetett volna, ha falujában marad. Város és falu szembehelyezése szintén központi téma Gárdonyinál. Ellentétük morális jellegű: a város romlottságot, a falu ártatlanságot és egyszerűséget jelképez. Több elbeszélésben igyekszik a főhős (a néptanító) megóvni a tapasztalatlan falusiakat a várostól. Ezt teszi az imént említett novellában (*Tanácskérés*) is.

A társadalomkritika tehát láthatóan jelen van, mégis csak másodlagos helyet foglal el a novelláskötetben.

---

[36] A narrátor előrevetíti a fiú sorsát kisgyermekkorától felnőtté válásáig. Középpontba a fiú pszichikai változását helyezi. Városba kerülve fokozatosan elfajul, paraszt apját elkezdi szégyellni úri barátai előtt. (84–89.)

Az én falum *népe*

A novellaciklusban elsősorban a falusi világot érzékeltető életképekre helyeződik a hangsúly. Ezek a szegényparaszti réteg jellemző vonásairól árulkodnak.

Gárdonyi parasztjai tiszták és őszinték. Emellett tudatlanok és naivak. Többségük babonás, hisz mindenféle hiedelemben, például hogy „amikor zivatar van, a rozsdás, fekete felhőgomolyagban száguld a sárkány, s rajta lovagol a garabonciás diák”[37]. A leírásokból kiderül, a jó tulajdonságokkal rendelkező, de tanulatlan népet vezetni kell. Ezt kísérli meg a néptanító. Igyekszik felvilágosítani a falusi embereket, hogy hiedelmeik nem fedik a valóságot.[38]

A falusi emberek számára a halál az élet természetes velejárója, ugyanúgy, mint a szerelem és a munka. Az Ebéd a körtefa alatt a szerelem erejének és a harmonikus boldogságnak a lefestése, melyet nem tud megtörni a nehéz munka, a szokásos napi robotolás sem. A parasztleányban szintén a szerelmesek ártatlan örömére, csendes boldogságára világít rá Gárdonyi, a hűséget és a becsületet emelve ki legfontosabb értékként a parasztok szemében. Gárdonyi parasztjait jónak, szépnek mutatja be, mintegy idealizálja alakjait. Az én falum szereplői „tiszta lelkiségek, akik soha gondolattal nem akarnak áttörni gátakat, hanem leélik a maguk egyszerű és nemesen együgyű életét az adott és megváltozhatatlannak érzett körülmények között”[39].

Szereplők

Az elbeszéléskötetben visszatérő hősök (is) szerepelnek. Az egyik ilyen alak Kevi Pál. A *Márciu*sban csak pár pillanatra tűnik fel, míg a *Festő a faluban* és a *Kevi Pál halála* című novellákban már központi helyet foglal el. Utóbbi azt mutatja be, milyen mélységes nyugalommal tud távozni az élettől az egyszerű ember. Ugyanezt a magatartást mutatja be a *Csak már a Pesta jönne!* című novella is, ahol az öreg Kerülő-Szabó higgadtan adja meg magát az elmúlásnak, egyedül fiától kíván elköszönni.

---

37 Hegedűs, *i. m.*, 130.

38 Többek között *A barboncás* című elbeszélésben tesz erre kísérletet a néptanító.

39 Móricz Zsigmond, *Parasztjai lelki életet élnek = Gárdonyitól, Gárdonyiról*, szerk. Tóth Tibor, Bp., Tankönyvkiadó, 1990, 82.

Másik visszatérő és csaknem minden novellában szereplő hős a néptanító. Az író korának tanítói munkáját, nevelői eljárásait örökítette meg ebben a szereplőben. „Nemcsak egymás és a felnőttek iránti tiszteletre, hanem az állatok, növények szeretetére is nevelte tanítványait."[40] Munkájában igazságosságra törekedett. A gyermekeket az iskolában tudásuk szerint rangsorolta, nem pedig származásuk szerint. Nem tett különbséget szegény és gazdag gyermek között, és mindenkit egyformán büntetett. „Boldog volt, ha észrevette tanítványai magatartásában az egymás iránti megbecsülés és szeretet jeleit."[41] Arra igyekezett nevelni őket, hogy előítéletek nélkül szeressék egymást.

A gyermekek is fontos szerepet töltenek be *Az én falum*ban. Gárdonyi különös érzékenységgel ír róluk. Önálló individuumként jellemzi őket. Mindegyik szereplőt más tulajdonság hordozójaként (önzetlenség, agresszivitás stb.) jellemzi, de közös vonása minden gyermeknek az ártatlanság. Azt írja róluk *A hópehely*ben, hogy „az ő lelkük olyan, mint valami finom kis gép, amely erős munkára nem való, de minden csekélységre megperdülnek a kerekei. Nekik merőben más a világuk, mint a miénk. A mi nagy dolgaink nekik semmiségek, és amik nekünk semmiségek, azok nekik a nagy valamik." (127.)

Az állatok szintén főszereplőként jelennek meg az alkotásban. A novellák címei között több állatnév is szerepel. A *Petykó* egy sánta tyúkról szól, akit bántanak és kiközösítenek társai. Egy másik elbeszélés, az *András meg a kutyája* állat és ember összeforrottságát hirdeti. Az állatok iránti részvét, az egyenlőség ugyanúgy tematizálódik ezekben az állattörténetekben, mint az embereket középpontba állító elbeszélésekben. A novellák e vonulatának egyik legsikerültebb darabja – véleményem szerint – a *Micó.*

Micó

Az elbeszélés egyedüliként integrálja mindazokat a vonásokat, amelyeket a novelláskötet egyéb darabjai külön-külön meg jelenítenek. Az elemzés során látni fogjuk, miképpen tárulkoznak fel az alkotás most még rejtekező értékei, s hogyan kapcsolódnak össze teljes prózai művé egyes elemei.

---

40 Hegedűs, *i. m.*, 54.

41 *Uo.,* 52.

A cím funkciója

Az elnevezés, Micó, sajátos asszociációkat implikál. Mindenekelőtt olyan tulajdonnévre utal, melynek birtokosaként egyedül macskát feltételezhetünk.[42] Az állatszimbólum a következő jelentéseket hordozza: nőiség, titokzatosság és anyaság. Mégis, ajánlatos-e a címhez ilyen jelképes értelmet is hozzákapcsolni? Ha figyelembe vesszük az író teozófikus világnézetét, miszerint az állat és ember bizonyos értelemben azonos,[43] párhuzamot vonni indokolt. Ebben az esetben kezünkbe kaptuk az elbeszélés zárának kulcsát. Úgy vélem, legbiztosabb mégis Micót anaforának tekinteni, mivel a történetben központi szerepet kap, összekapcsolja az egyes eseménysorokat és epizódokat. Bár a novella cselekménye két párhuzamos szálon fut, valójában mindvégig az ő történetének minősül.

Teremtő emlékezés

A történet (fabula, histoire) egy idősebb személy emlékeit eleveníti fel. A főhős tudata mélyén megbúvó emlékképei egy erőhatás következtében törnek felszínre, újjáélesztve gyermekkori élményeit. Mint hétéves kisfiú vasárnap reggel boldogan siet barátjához, Csordás Andrishoz. Hirtelen ordítást hall a házuk felől. Eleinte nem is tudja mire vélni a hangokat, míg meg nem pillantja a beszappanozott Andrist, akit anyja hevesen mosdat. Megsajnálja a fiút. A körülötte lévők nem törődnek vele, sőt a háznál elszállásolt katona még gúnyolódik is a síró gyermeken. Végül Andris testvére, Juli szalad ki a szobából és veszi őt pártfogásába. A katonának megtetszik a lány.

Az ősz beköszöntével Micónak, Andrisék macskájának kölykei születnek. A katona ekkora már továbbállt. Juli megszüli a gyerekét, majd a szégyen elkerülése érdekében megöli. Az eset valahogy mégis kitudódik és két rendőr jelenik meg a házuknál. A lányt bekísérik a községházára. A falu asszonyai a becsületről beszélnek. Az apa hazatér, majd miután értesül az eseményekről, bosszút esküszik a lányáért. Ennek ellenére nem tesz semmit. Helyette italba fojtja bánatát, s pár nap múlva felgyújtja a házat. Mikor a tűz eléri az istálló tetejét, megjelenik Micó. Egymás után

---

42 A szerző a macska, cica népies változatából szóképzéssel alkotott tulajdonnevet.

43 Lásd erről a *Természetábrázolás és falurajz* című alfejezetet.

ugrik be a tűzbe, hogy kimentse onnan kicsinyeit. Párat sikerül kihoznia, a lángok azonban egyre magasabbra szöknek fel. Végül Micó – önfeláldozása révén – a tűz martalékává válik.

A történet idő- és térstruktúra

A jelképes értelmű fabula az első világháború idején játszódik. Erről egyetlen apróság tanúskodik a novellában, a bekvártélyozás. (A szövegben dőlt betűkkel közvetíti a szerző az identifikációhoz szükséges részletet, mégpedig két alkalommal, mindkét múltbeli időszakaszban egyszer.) Viszont többet nem tudunk meg a korabeli viszonyokról. Az események színhelye egy meg nem nevezett falu, a kor tipikus faluja, ahol a szegényparaszti réteg hétköznapi életét éli. Leginkább a gyerekek világába nyerhetünk bepillantást. A deskripciók a korabeli alakok szegénységéről tanúskodnak. Ez viszi a Csordás-családot is arra, hogy rogyadozó házukba katonát szállásoljanak el. „Egy rossz kút is áll" kertjükben, benne állott víz. Kerítésüket paraj növi be.

Elbeszélésvilág

A novellán végigvonuló narratív retrospekció egy központi problémára hívja fel a figyelmet, ti. hogy az emlékezés önéletrajzi-e vagy sem. Az elbeszélés tartalma és a tényleges szerző élete közötti kapcsolatot a novella kezdősorai jelzik: „A macskám itt heverész a kályhám előtt. Eszembe jut egy másik macska. *Gyermekkoromban ismertem* azt a macskát." A referencialitás viszont még nem elégséges ahhoz, hogy a művet „objektív valóság"-ként olvassuk, és a felidézett emlék önéletrajzi jellegét elfogadjuk. A recepciótörténeti áttekintés már tárgyalta a szerző–szereplő (szerző–narrátor) kontaktusát. Megállapítottam, hogy *Az én falum* főhőse (a néptanító[44]) fiktív személy, akit az alkotó személyes vonásokkal ruházott fel, és önéletrajzi tartozékokkal látott el. Ezek a következtetések érvényesek e novellára is.

A történetet szubjektív elbeszélésmód (egyes szám első személy) által ismerjük meg, melyben a főhős a narrátor múltbeli énjeként („átélő/

[44] Jelen esetben a főhős egy hétéves gyermek és idősebb önmaga.

tapasztaló én")[45] jelenik meg. De megjelenik egy másik én is, akit erősebb kötelékek fűznek magához az íróhoz: a narrátor jelen idejű énje, az „elbeszélő én". Ennek az énnek csak a narratív hangját halljuk, a főszereplő valójában nem ő, hanem a tudata mélyén körvonalazódó metaforikus alany.

A *Micó* kezdetén egy homodiegetikus narrátor lép színre, aki a hitelesség látszatával[46] meséli el egykori emlékeit, fiatalkori életének zavarait, a már mindent értő, mindent megtapasztalt lélek szerepében. A keretelbeszélésbe (extradiegetikus narrációba) viszont a visszaemlékezés hatására beékelődik egy intradiegetikus narráció is, melyben az emlékező és átélő én azonosul. A két én egybeolvadásának pillanatában az elbeszélő én elveszti „magasabb" tudását és az átélő én síkjára téved. Mikor azonban a két én különválik, a főhős zavara, aki még csak most éli át azt, amin az elbeszélő én már átesett, érezhetővé válik. A diskurzusban néhol „hallhatjuk" a homodiegetikus narrátor álláspontját a múlt történéseivel kapcsolatban. A következő részlet jól illusztrálja az elmondottakat:

> „Ahogy futok a ház felé, visítást hallok onnan.
> Meghökkentem.
> – Verik? Vagy mosdatják? – gondoltam ijedt tűnődéssel, ahogy a gyerek szokott.
> De mért verik, ha verik?
> Tegnap kővel hajigáltuk a kútban a békákat. Hátha azért bűnhődik most Andris?
> Az ember sohase tudja abban a korban, hogy miért bűnhődik? (167.)

A szöveg mikroszerkezeti részének (mondattömb) első sorában az átélő én szólal meg. A *gondoltam ijedt tűnődéssel* határozott reakciót feltételez. Az elbeszélő én jelenléte itt szembeszökő az *ahogy* hasonlító kötőszó használata miatt. A kettős időperspektívában az igeidők és időhatározók használata révén – *tegnap, most, abban a korban* stb. – könnyen megállapíthatjuk a két én pozícióit. Az emlékfelidéző elbeszélőhelyzet

[45] Spitzer nyomán a továbbiakban „elbeszélő én" („erzählendes Ich") és „átélő/tapasztaló (elbeszélt) én" („erlebendes Ich") fogalmakat használom.

[46] Megpróbál meggyőzni minket jó emlékezőtehetségéről idézéseivel és saját gyermekkori gondolatainak visszaadásával.

lehetővé teszi, hogy a felidézett képvilágban zajló eseményeket egyszerre fogjuk fel, mint jelen és mint múlt idejű eseményeket. A szinkronitás és a két idősík egybeolvadása élményszerűbbé teszi az elbeszélést. A *tegnap* explicit analepszis, amely még inkább ráirányítja a figyelmet az időperspektíva váltakozásaira, miközben megbontja az események kronologikus rendjét. A narratív anakróniát jelző mondatot rögtön a *most* időhatározószó követi, visszatérve a jelen időbe. Külön figyelmet érdemel az utolsó sor. Egyrészt tekinthetjük interrogationak, amelyben az elbeszélő én magához fordulva, az önmeggyőzés szándékával fejezi ki álláspontját a gyermekkori nyomasztó érzés, a bűnhődés kérdésével kapcsolatban. Másrészt a beágyazódás határának megsértését is vélhetjük alatta, gondolva, hogy aposztrophéval állunk szemben.

A fenti szövegrészletből tehát jól látható a retrospektív múlt és a jelen idő váltakozása. A novellában (kevés kivétellel) múlt időben játszódnak az események, ami a jelen idő alárendelését jelzi a múlttal szemben. De nemcsak az idősíkok ingadoznak. Velük együtt váltakozik a tér is. Az első epizódban egy szobában vagyunk, a továbbiakban egyszer külső, másszor belső térbe kerülünk. Ám figyeljük meg mi történik, ha a két én teljesen azonosul:

> „Hát mosdatták Andrist. [...] Szappanozza a képét az anyja irgalmatlanul.
> Őszintén szólva magam se szerettem mosdani. *Nincs is abban semmi jó, hogy hideg vízzel dörzsölik az embert, és csípős szappannal habozzák be a szeme világát. Csakhogy engem már régen magamra bíztak, és hát én meg is mosdottam becsületesen – kivált ha rajtam állt valakinek a szeme.*" (167., kiemelés tőlem – O. E.)

A kezdő mondat az elbeszélő én beszéde. A másodikban valószínűleg ő fejti ki nyíltan, érzelmi álláspontját a mosdás ellenében. Ugyanakkor lehet az átélő én véleménye is. A mondat mintha összemosná a két én közötti határvonalat. A következő mondatban pedig nem tudjuk, hogy az *engem* a tapasztaló vagy átélő énre vonatkozik-e. A *már régen* és a múlt idejű igealakok – *mosdottam, állt* – sem adnak támpontot az elemzéshez. Azonban az olvasó, aki tudja, hogy egy idősebb személy emlékeiről van szó, nem feltételezi, hogy az *engem már régen magamra bíztak* szóösszetétel tőle származhatna, csakis azt hiheti, az átélő én hangját hallja.

Az elbeszélést szingulatív elbeszélési mód és időtömörítés is jellemzi. Egy (feltehetően tavaszi) vasárnap délelőtti eseménysort közvetlenül egy őszi nap követ. Közöttük (minősített) explicit ellipszis található, mely kb. kilenc hónapot takar. A legfontosabb időszakasz az elbeszélésből így kimarad. Az idősűrítés miatt a történet ideje hosszabb lesz, mint az elbeszélésé.

Az elbeszélő én tehát többször felhívja magára a figyelmet, leginkább önmagyarázatokkal, de közben megmarad a tapasztaló én tudásszintjén, nem mutatja ki utólagos tájékozottságát.[47] Miközben stabilan áll a középpontban, finom pontossággal adja vissza az egykori érzéseit és gondolatait,[48] elhitetve velünk, hogy mindaz, amit látunk, most zajlik. Az események így látszólag a múltat újjáalakító jelenben játszódnak (metaforikus jelen idő), az időhatározók (pl. *gyermekkoromban, akkor*) azonban újra és újra ráébresztenek, hogy amit vele együtt átélünk, az egy emlékkép. Keletkezését a felütésben olvashatjuk: „A macskám *itt* heverész a *kályhám előtt*. *Eszembe jut* egy másik macska". A keretelbeszélés létrejöttének körülményeit ennélfogva ismerjük. Lényegesebb kérdés, vajon kinek meséli el emlékeit, ha a szobában rajta kívül senki nincs? Az olvasónak? Vagy önmagának? Esetleg egy képzelt hallgatónak?

Az első mondat kizárja a magánbeszéd és egy jelen lévő hallgató lehetőségét, hisz mindketten látják, hol hever a macska, nem szükséges külön rámutatni. A keletkezés módját ezután tudjuk meg. Jelöli, hogy az elbeszélés a tudatban megy végbe. A szöveg háralevő része szóbeli beszédként hangzik el, néhol párbeszédekkel kiegészítve. Úgy tűnik, mintha a narrátor állandóan mesélne valakinek.

Csak egyetlen mondat utal önmegszólításra, de arról sem lehet egyértelműen eldönteni, valóban az-e. Ezt a mondatot korábban már említettem. Erre a kérdésre a narratív szerkezet nem ad választ. Ehhez a problémához jön továbbá az elbeszélő magyarázata a történtekről és annak „leírása", holott egyszer sem említ írásos tevékenységet, sőt kétszer kihangsúlyozza: emlékezik. Az emlékezési művelet, a narratív előadásmód és akronológia miatt a novella műfaja tehát emlékelbeszélésként határozható meg.

---

47 Erre utal a szövegben a *csak arra emlékszem, de valami nagy baj* szószerkezet.

48 Pl. *ijedt, óvatosan lépdeltem* stb.

A cselekmény három összefüggő epizódból épül fel. Az első epizódot (E_1) az emlék létrejöttének körülményei, a továbbiakat (E_2, E_3) pedig a felidézett gyermekkor eseményei teszik ki. Mindegyik rész megegyezik a szüzsé elemi időszakával. Eszerint beszélhetünk a jelen (E_1), a régmúlt (E_2) és közelmúlt (E_3) történéseiről. A múlt egységei töredékesek, elsősorban a hangulat tartja őket össze.

A cselekmény széles expozícióval kezdődik, melyben megismerjük a főbb szereplőket: a névtelen főhőst, Micót, Andrist és családját, a katonát. A bonyodalmat a más-más értékrendet képviselő szereplők szembekerülése alakítja. A fordulópontot Juli és Micó döntése képezi. A lány küzdelme lelke mélyén megy végbe. Tudja, hogy akár megtartja a gyerekét, akár megöli, a társadalmi normát mindenképpen megsérti. Vele párhuzamosan alakul Micó sorsa is: megpróbálja kimenteni kölykeit a tűzből, de az erősebb nála. A tetőpontot megoldás, ill. kifejlet zárja: Juli börtönbe kerül, Micó pedig meghal.

A térstruktúra alakulása (a történésekkel összhangban a külső és belső tér meghatározó rendben követi egymást) a novella főbb eseményeire irányítja rá a figyelmet. Úgy tűnik, hogy a térszerkezetnek a főhős szempontjából értékhordozó szerepe van:

Tér	Zárt	Nyitott	Zárt	Nyitott
Főbb esemény/ek	Emlék létrejötte	Andris mosdása, Micó és Cigány konfliktusa	Kismacskák születése, mosdatása	Juli megöli, Micó megmenti gyermekét
Érték	Biztonságtudat, idillikusság	Nyugtalanság, félelem	Biztonságtudat, idillikusság	Nyugtalanság, félelem

Az értékrendeket az epizódokban a két figura, Micó és Juli képviseli. A cselekmény úgy van megszerkesztve, hogy ezen szereplők történetének eseménysorai fedjék egymást. Micó emblematikus tulajdonságai a nyugalmat, természetet, ősi anyai ösztönt és szeretetet jelölik. Attribútuma a tisztaság (F_1). Ezzel szemben áll Juli, a romlottság (F_2) megtestesítője. Micó alakja a címhez, az elbeszélésvilágban a jelen eseményeihez és a belső tér értékvilágához, míg ellentéte a külső térhez kapcsolódik.

A két figura ellentétén keresztül kerülnek szembe az értékkörökbe tartozó egyéb szereplők is. A hétéves gyermek közvetítőként van jelen a cselekményben. A főhős jelképes attribútumával (ártatlanság) a pozitív értékcsoporthoz tartozik.

A figurák felosztása különböző értékrend szerint:
F_1: Micó, hétéves fiú és későbbi önmaga, Andris.
F_2: Juli, katona, Cigány, Andris anyja, csordás, asszonyok.

Figurák és szereplők

A szereplőket a narrátor csak cselekedeteikkel jellemzi. Kivételt Micó, Juli és a katona képeznek. Róluk több információval rendelkezünk. A katona esetében ismerjük szokásait – pipázik, bajuszát pödörgeti – és külsejét. A jellemére vonatkozó kevés információ negatív tulajdonságokra utal. Micó egy cirmos macska, aki okos és bátor. A novellában a tisztaság ideálképévé magasztosul. Andrisról és a főhősről csak néhány jellemző vonást tudunk meg. A főhős érzéseit és gondolatait a narrátor belső monológ formájában adja vissza.

Az anyaságmotívum az összekötő kapocs a két szereplő, Juli és Micó között. F_2 vezető szereplője Juli. Történetét a fokozatos züllés folyamataként értelmezhetjük. Az E_2-ben még lehetősége nyílik a pozitív értékrendbe kerülni, bár jelleme akadályozza ebben. A deskripciók kacérságáról és magamutogatásáról árulkodnak. Sorsa gyermeke megszületésével pecsételődik meg, mert ettől kezdve alapvetően ki van szolgáltatva a társadalomnak. Csak abban az esetben tarthatná meg a gyermekét, ha nem törődne az adott közösség megbélyegzésével és kiközösítésével. Ő viszont érzelmileg magáévá teszi a társadalom által előírt követelményeket, s ez készteti cselekvésre. Szégyenérzete tehát végső soron a gyermek megsemmisítését idézi elő. Eleinte tagadja tettét,[49] később azonban megbánja. A megállapításokról a következő jelenetek számolnak be: „Julit láttam, a szép nagy Juli leányt, ahogy kifordult az ajtón. Leült a földre az eresz alá. Az *arcán könnyek görgedeztek*. *Sápadt volt*, mint a falevelek. [...] Juli nem sírt. Sápadt volt, *még sápadtabb*, mint máskor. *A felső szoknyája a fején*, mintha eső esne." (170.) A lelkiismeret-furda-

[49] Ezt a narrator szabad függő beszéd által közli: „Csak arra emlékszem, hogy Juli mindegyre azt hajtotta: – Nem igaz! Nem igaz!" (170.)

lás ösztönzi tehát arra, hogy cselekedetéért a büntetést elfogadja: „Csak *vánszorgott búsan, a szemét lesütve* két pandúr között." (170., kiemelések tőlem – O. E.) Vele ellentétben Micót az anyai ösztön motiválja, hogy eljusson kölykeihez, mikor azok veszélyben vannak. Ez a párhuzam a mű fő mondanivalójára világít rá: az író szembeállítja az ember méltatlan cselekedetét az állat ösztönös viselkedésével.

A másik közlendőt a novella cselekményének hátterében meghúzódó társadalomkritika képezi. Egyik jó példája ennek az a jelenet, melyben az apa, értesülve a történtekről „agyon akar vágni mindenkit", átkozza az egész társadalmat, egyedül a leányát nem. Mikor bosszút esküszik a leányáért, egyértelműen a társadalmat teszi felelőssé a történtekért. Egy olyan társadalmat, mely könyörtelenül sújt le mindazokra, akik az erkölcsi világrendet megsértették.

A művészi forma kritikája

A szövegformálást a drámai feszültség érzékeltetésének kifejezésére szolgáló nyelvi eszközök felvonultatása jellemzi. Egyrészt az egyszerű és rövid mellérendelő kijelentő mondatok túlsúlya teremti ezt meg, másrészt a felkiáltó mondatok gyakori használata. Az egy, illetve két szóból álló mondatok külön bekezdésben helyezkednek el, ami akadozottságot hoz létre. A dialógusok száma viszonylag kevés és szaggatott. Mindezek nyugtalanságot keltenek az olvasóban.

A jelzők gyakori használata is szembetűnő. A lélek mélyén lejátszódó folyamatokat az alkotó ezek segítségével adja vissza. Jellegzetesen a szereplők jellemzésére tulajdonság- és megkülönböztető jelzőket – pl. *sápadt, okosabb, kis cirmos* –, a környezetrajzra kiemelő/ költői jelzőket használ. Írói nyelve egyszerű, tömör, a parasztok élőbeszédét hitelesen visszaadó szóhasználat.

Metaforikus kifejezésmódja, hasonlatai hozzák létre a viszonyt Micó és Juli között. Az antropomorfizálás révén válik Micó központi szereplővé,[50] aki a sivár jelennel szemben egy idillikus háttérbe szorult értékvilág képviselőjévé válik. Gárdonyi teozófikus világnézetét juttatja kifejezésre a szövegben akkor is, mikor azt mondja: „minden kutyá-

[50] „Micó fölugrott a hátára és dagasztott ottan, mint ahogy az asszonyok dagasztják a kenyeret. […] Megnedvesítette a talpát és végigvonta a fején, a fülén. Szakasztott úgy tett, mint a katona szokott…" (167.)

ban, macskában van valami annak a családnak a vonásaiból, amelyikhez tartozik." (168.) Az elbeszélés alapvonásaként kell megemlítenem a stílusjegyek keveredését is. A mű naturalista témájában és társadalmi eredetű, felszín alatti indulatok érzékeltetésében, az egyén és közösség konfliktusában, valamint a hősök önmagukkal való viaskodásának érzékeltetésében. Jól tolmácsolja ezt a gyakori közlésforma, a szabad függő beszéd. Ugyanakkor a szerző írásmódja realista. Tipikus alakokat fest, a falusi életet hűen ábrázolja . A szomorkás képeket többnyire idillel oldja fel. Emiatt erős érzelmesség szűrődik át a szövegen. Alapmotívumai: a halál, könny és bűn szecessziós, míg hangulatfestése, jelzős szerkezete és a múlt képeinek túlsúlya impresszionista, sejtelmessége szimbolista stílust feltételez.

Összegzés

Az analízis alaphipotézise az volt, hogy az elbeszélés szerkezete és komponensei eltérőek a novelláskötetben szereplő egyéb részektől, illetve főbb vonásaikban megegyeznek azokkal. A Micó című novella egyediségét elsősorban balladai szerkezetében kell látnunk és így alapvetően lirizált-balladisztikus novellaként kellene rá tekintenünk.

Elemzésemben többek között rámutattam a mű szubjektív elbeszélésmódjára is, a metafikcióra és a költői elemek jelenlétére, melyek lírai elbeszéléssé avatják az alkotást. Emellett sor került az író világképének bemutatására is. Stílusát vizsgálva megállapítottam, hogy metaforikus nyelvi alakzatok tűnnek fel az elbeszélésben.

A vizsgálat kifejezett célja a kötetben található szövegösszefüggések bemutatása és elemzése volt. Feladatomnak tekintettem továbbá, hogy analógiát vonjak a századforduló magyar irodalma és Az én falum között, felmérjem és hangsúlyozzam a mű társadalomkritikai mondanivalóját, valamint rámutassak a szöveg poétikai-retorikai összetettségére.

Irodalom

Ady Endre, *Az új Gárdonyi*, Nyugat, 1912/24, 970.
A modern magyar próza stílusformái, szerk. Herczeg Gyula, Dr. Király István, Bp., Tankönyvkiadó, 1975, 270.
Az egri halhatatlan: Tanulmányok Gárdonyi Gézáról halálának tíz éves év-

fordulója alkalmából, szerk. Simon Lajos, Bp., Dante, 1934, 195.
Az én falum, Új Idők, 1900/18, 401.
Druzsin Ferenc, *„Csak afféle csöndes, békés vidámság…": A komikum Gárdonyi Az én falum című kisprózájában*, Napkút, 2005/1. http://www.napkut.hu/naput_2005/2005_01/tartalom.html (2010.08.24.)
Emlékkönyv Gárdonyi Géza születésének 100. évfordulójára, szerk. Bóka László, Szeged, Tudományos Ismeretterjesztő Társulat, 1963, 190.
E. Nagy Sándor, *A korszerű Gárdonyi-kép problémái*, ItK, 1967/2, 140–149.
Futó Jenő, *Gárdonyi Géza*, Hódmezővásárhely, Erdei Sándor Könyvnyomdája, 1930, 252.
Gárdonyi Géza, *Az én falum*, Bp., Unikornis Kiadó, 1991, 232.
Gárdonyitól, Gárdonyiról, szerk. Tóth Tibor, Bp., Tankönyvkiadó, 1990, 353.
Gáspári László, *A századvégi novella lirizálódásáról,* Nyelvtudományi Értekezések, Bp., Akadémiai Könyvkiadó, 1983, 78.
Gopcsa László, *Gárdonyi Géza élete és legelső írásai*, Bp., Fővárosi Nyomda Rt., 1923, 86.
Hegedűs András, *Gárdonyi a néptanító*, Köznevelés, 1962. január-december I-II/1-24, Bp., Ifjúsági Lapkiadó Vállalat, 1962, 848.
Herczeg Gyula, *A XIX. századi magyar próza stílusformái*, Bp., Tankönyvkiadó, 1981, 332.
H. Nagy Péter, *Életrajzi Ének(ek)*, Iskolakultúra, 2004/9, 137–139.
Kardos Klára, *Gárdonyi igazi arca felé*, Vigilia, 1948/1, 56–59.
Kispéter András, *Az irodalmi és nyelvi szecesszió néhány kérdése = Tanulmányok a századforduló stílustörekvéseiről*, szerk. Fábián Pál, Szathmári István, Bp., Tankönyvkiadó, 1989, 36–39.
Kispéter András, *Gárdonyi Géza*, Bp., Gondolat, 1970, 229.
Koczkáné Király Júlia, *Gárdonyi Géza* Az én falum című novellásköte te, Annales Musei Agriensis, Miskolc, Borsodi Nyomda Kft., 1994, 241–255.
Lipp Tamás, *Így élt Gárdonyi Géza*, Bratislava, Madách, 1989, 193.
Madarász Flóris, *Gárdonyi Géza*, Bp., Stephaneum nyomda R. T., 1909, 58.
Mezei József, *Gárdonyi pszichologizmusa*, ItK, 1964/4, 449–457.
Nagy Sándor, *Gárdonyi közelében*, Eger, Studia Agriensia, 2000, 169.
Németh G. Béla, *„Az én falum" írója – „Az én falum" világa* = Századu-

tóról – századelőről, Bp., Magvető, 1985, 139–160.
Schöpflin Aladár, *Írók, könyvek, emlékek*, Bp., Franklin, 1925, 135.
Schöpflin Aladár, *Gárdonyi Géza*, Nyt, 1922/21. http://epa.oszk.hu/00000/00022/00325/09835.htm (2010.08.24.)
Sík Sándor, *Gárdonyi, Ady, Prohászka: Lélek és forma a századforduló irodalmában*, Bp., Pallas Rt., 1928, 404.
Szabolcska László, *Gárdonyi Géza élete és költészete*, Timisoara, Helicon, 1925, 133.
Thurzó Gábor, *A menekülő Gárdonyi*, Vigilia, 1947/10-11, 583–590.
Vértessi Aranka, *Gárdonyi nyelvéről*, Bp., Markovits és Barai könyvnyomda, 1910, 72.
Z. Szalai Sándor, *Gárdonyi Géza alkotásai és vallomásai tükrében = Arcok és vallomások*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977, 289.
Z. Szalai Sándor, *Gárdonyi műhelyében*, Bp., Magvető, 1970, 327.

Matijevics Anikó

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ARANYSÁRKÁNY CÍMŰ REGÉNYÉNEK TEXTOLÓGIAI KÉRDÉSEI

Kosztolányi Dezső *Aranysárkány* című szövege két kiadásban jelent meg. A mára meglehetősen feledésbe merült, ifjúságnak szánt írással 1932-ben jelentkezik a szerző, az azonos című, először 1925. február 27-én debütáló regény fabulájára támaszkodva. A két kiadás között számos különbség fedezhető fel. A tanulmány a két szöveg textológiai vizsgálatát végzi el, melynek során elsősorban a gyermeki percepció, a gyermeki befogadás problémáját érintő szöveghelyek vizsgálatára koncentrál. Ugyancsak a munkám részét képezi a regény alapján, 1966-ban megjelent, Ranódy László és Gyöngyössy Imre által rendezett film értelmező elemzése és a szövegváltozatokkal történő összehasonlítása is.

Kulcsszavak: Kosztolányi Dezső, *Aranysárkány*, textológiai elemzés, filmváltozat

Kosztolányi Dezső Aranysárkány című szövege két kiadásban jelent meg. A mára meglehetősen feledésbe merült, ifjúságnak szánt írással 1932-ben jelentkezik a szerző, az azonos című, először 1925. február 27-én[1] debütáló regény fabulájára támaszkodva. A két kiadás között számos különbség fedezhető fel. Ezek figyelembe vétele mellett támogatandó a témában tanulmánnyal jelentkező Balogh Tamás azon állítása, miszerint az átdolgozott mű esetében sokkal inkább van szerencsénk új, önálló szövegként működtetett alkotással találkozni, mintsem szövegváltozattal.

Hilda személyének „eltávolítása" a regényből, illetve az ilyképpen megkerült szerelmi szál, módosít a szöveg tétjén, modifikálja a történet csúcspontjához vezető események jelentőségét és rendszerezhetőségét, továbbá csorbít annak komplexitásán is. A korabeli Literatura kritika rendre támogatja a Genius beharangozóját[2], egyúttal rávilágít Kosztolányi szándékára is a mű szerkezetét és fabuláját illetően:

„Ismerjük és méltányoljuk Kosztolányi Dezsőnek finom regényét az Aranysárkányról, a diákkor édesbús éveiről. Most átdolgozta az ifjúság

---

1 Balogh Tamás, *Az aranysárkány,* Szeged, Tiszatáj könyvek, 2004, 175.

2 A Corvina 1932-ben ekképpen hirdeti a Genius könyvkiadó „sajtó alatt" lévő ifjúsági könyvét: „Tanár és diákok regénye, tele megértéssel, szeretettel."

számára ezt a könyvét. Így a felnőttek örömét megosztják majd a gyerekek is, akik kétségtelenül rajongással fogják olvasni az író kitűnő könyvét, amely nem nagyképű pedagógiával kiagyalt történetet rejt, hanem élő valóságízt nyújt."[3]

Kosztolányinak tehát sok egyéb tényező mellett azért támadhatott „kedve" a hét évvel korábban megjelent regényének az átírására, hogy popularitásra tegyen szert az ifjú olvasók körében. Ilyen jellegű óhaja korántsem tekinthető túlzónak, hiszen a két világháború közötti időszakban jelentősen növekedett az igény a gyermekeknek szánt, főként prózai irodalmi alkotások iránt. Ezzel arányosan pedig növekedett azon szerzők száma, akik a fiatalabbakhoz kívántak szólni.[4]

A szerző levelezéseiből továbbá az is kiviláglik, hogy egzisztenciális problémákkal küzd abban az időben. Feltehetően ekkor kezdi meg az Aranysárkány átírását. Mindazonáltal Kosztolányinak kiforrott véleménye volt azt illetően, hogy mit és hogyan kell a gyerekek kezébe adni olvasmány gyanánt. Komolyan veszi a gyermeki entitást, önálló mikrokozmoszként tekint rá, 1909-ben pedig ekképpen vall a gyermekségről:

„Mindegyikben egy ember alszik. Nincsen gyermeknaívság. Nincs bohó, mulattató, nyegle gyermek. Mindegyik egy komoly Werdender. Egy leendő ember."[5]

Éppen ezért nem egy meseszerű regényt szán a fiatal olvasók kezébe (azoktól egyébként saját bevallása szerint, ő maga is húszéves koráig irtózott), hanem egy az életről szólót, amit ebben az 1932-es kiadásában jócskán megcsupaszított. Teszi mindezt „a gyermeki erkölcs védelmében."

Joggal merül fel mégis a kérdés, hogy Kosztolányi miért nem egy teljesen új könyvet írt? Hiszen bizonyos szöveghelyek (tanárverés, dohányzó fiatalok, Novák tanár úr öngyilkossága) megőrzése mellett megkérdőjelezhető kívánt célja elérésének sikeressége. A költői kérdésnek is beillő felvetés vonatkozásában ma már csak találgathatunk. Annyi azonban bizonyos, hogy a szerző tollából származó egyéb prózai alkotások

---

3 *Uo.*, 167.

4 A két világháború közötti időszakban a gyermekeknek szánt irodalmat művelni kezdő szerzők: Móricz Zsigmond, Babits Mihály, Márai Sándor, Szerb Antal, Kolozsvári Grandpierre Emil, Sőtér István, Thurzó Gábor, Karinthy Ferenc, Hollós Korvin Lajos, Bóka László.

5 Kosztolányi Dezső, *A gyermek*. In.: Uő.: *Álom és ólom*., szerk. Réz Pál, Bp., 1969, 350–352.

(Édes Anna, Pacsirta), kevéssé lettek volna átdolgozásra alkalmasak. Az utóbb említett művek koncentráltabbak a tanulmányban elemezendőtől, ugyanakkor kevésbé éredekesek és cselekményesek. Az aranysárkánybéli iskola mint tér közel áll a fiatalokhoz, az ott szerveződő diákélet pedig szintén könnyű azonosulást feltételez.

A tanulmány folytatásában a két szöveg textológiai vizsgálatát végzem el, melynek során elsősorban a gyermeki percepció, a gyermeki befogadás problémáját érintő szöveghelyek vizsgálatára koncentrálok. Ugyancsak a munkám részét képezi a regény alapján, 1966-ban megjelent, Ranódy László és Gyöngyössy Imre által rendezett film értelmező elemzése és a szövegváltozatokkal történő összehasonlítása is.

Az eredetileg harminckét cím nélküli fejezet helyét az ifjúsági kiadásban huszonöt, címmel ellátott, lényegesen rövidebb terjedelmű szakasz veszi át: így az oldalak száma is 255-re csökkent, az eredeti 458 oldalról.

Az olvasói munkát támogató, a befogadást könnyítő eljárások közé tartozik a Jaschik Álmos rajzaiból válogatott több mint féltucatnyi illusztráció (színes és fekete-fehér rajzok), amelyek általában az adott fejezet egy kulcsjelenetét ábrázolják.

A Kosztolányi által alkalmazott szerkesztési metodika a szöveg több rétegét érinti. Módosul a regény nyelvezete és szerkezete, valamint a benne megjelenő világ- és emberábrázolás miként je is.

(Hilda)hiány

Az Aranysárkány című regényben Novák Antal, számtan-fizika szakos főgimnáziumi tanár civil, apai illetve pedagógusi ténykedésének mármár rabszolgai[6] küzdelmekkel teli mivoltát ismerhetjük meg. A két szálon futó történet részint ismerteti a tanári küzdelem, az oktató-nevelő munka egyénre szabott metodikáját, vele párhuzamosan pedig egy XX. század eleji csonka család működési apparátusába nyerünk bepillantást. Az ifjúsági regényből – a fiatal nemzedék erkölcsének védelmében – Kosztolányi egyszerűen kihagyja Hildát, Novák tanár úr édesanya nélkül nevelkedő lányának apaszomorító történetét. Az agglegénység okának részletezésére sem vállalkozik a szerző. Minden egyéb Hildával

[6] A terminus a paidagogosszal („gyerekvezető" rabszolga) azonos jelentés alatt értelmezendő.

összefüggő történetszelvénytől megkíméli az ifjúságot, helyettük teljes mértékben az iskolai közeg, a hangulat és a tanulási szokások, illetve egy pozitív pedagógusi kép megkonstruálására és bemutatására törekszik. Az így megejtett szövegtörlések főként a tisztelet, az illem, a jó magaviselet, az egészség és a szexualitás fogalmai köré csoportosíthatók, így megőrizhető lesz a szerző feltételezett szándéka:

> „[...] a világot még tanuló, tiszta és ártatlan gyermek természetes fejlődésébe erőszakkal beavatkozni nem lehet. Az ő feladata és joga, hogy a világot maga ismerje meg, s ne idő előtt, fejlődését és világnézetének kialakulását esetleg „erőszakosan", természetellenesen egy regény befolyásolja. Még akkor sem, ha az a valóságot ábrázolja, mint az Aranysárkány."[7]

Hilda és Csajkás Tibor szerelmi kapcsolata, illetve annak végkifejlete (szökés, terhesség) alkalmatlan az erkölcsi nevelésre, ugyanakkor a ráirányzott szövegtörlés több, egyébként a szöveg szempontjából hasznos, elemtől fosztja meg az olvasót. A korabeli uzsonnák hangulatát idéző, a társadalmi viszonyokról korképet vázoló 6. fejezetbéli vendégség is kikerül a történetből. Novák és a többi felnőtt beszélgetésének megőrzése nem illeszthető a dinamikusan formálódó szövegbe.

A szereplők egyes attribútumai sem a hosszú leírásokból derülnek ki, lényegesen hangsúlyosabb a párbeszédek útján kirajzolódó szereplő- és jellemábrázolás. A dialógusok arányának növekedése miatt a történet a gyermekek számára a könnyebben értelmezhető drámák világát idézi meg.

A stilisztikai és egyéb egyszerűsítő eljárásokat támogatja Novák Antal szakterületének minimális eltérést mutató megnevezése is, így lesz a regénybéli számtan-fizikaszakos tanárból, a mennyiség- és természettan professzora. A szerző nem csupán az erkölcs, de a tiszta magyar nyelv érdekében is módosít. Átírja a „ki", „kik" vonatkozó névmásokat „aki", „akik" alakra, a „volna" létigét pedig valamennyi esetben a „lenne" kifejezés váltja fel. Ennek analógiájára az idegen eredetű szavakat is következetes munkával magyar megfelelőjükre cseréli: start-indulás, madzag-spárga-zsineg, sztaniolpapír-ezüstpapír, kolléga-kartárs, katedra-dobogó, gusztusos-élvezetes, liberális-szabadelvű.

---

7 Balogh Tamás, *Az aranysárkány*, Szeged, Tiszatáj könyvek, 2004, 181.

Ugyancsak egyszerűsít, nem kockáztatja meg az olvasó gondolatainak elkalandozását, a Sárszeg településnév utáni kutakodás esélyét, az ifjúságnak szóló kötetben egy bizonyos déli városkaként szerepel a Pacsirtából is jól ismert Sárszeg (Szabadka).

A korban oly jellemző asztaltáncoltatás a felnőtteknek szóló regényben többnyire Hildához kapcsolódóan jelenik meg néhány alkalommal, egyfajta női bolondozás, szeszélyes elfoglaltságként. Ennek a misztikum a megőrzése szintén elképzelhetetlen a nevelő szándékkal (is) létrehozott alkotásban. Nem csupán a szellemidézés artikulál problémásságot, hanem Hilda hiánya is, így minden hozzá kapcsolódó cselekedet, cselekedetrendszer törlésére sor került az átírásban.

Valójában éppen ezért ér véget egy fejezettel „korábban" az ifjúsági kiadás, amely nem tárgyalja a 10 évvel az érettségi után kibontakozó élettörténeteket, amely a regényben, Csajkás Tibor és Hilda ebédlőjében, Tibor és Huszár Bandi között esik meg.

A filmről

Az egyéb kulturális manifesztációk, mint például a filmes alkotásokkal történő összevetés kevéssé vizsgálja a konkrét szöveghelyeket, annál inkább koncentrál bizonyos interpretációs lehetőségeket felvillantó jelenetkompozíciók vizsgálatára, és a további audiovizuális lehetőségek nyújtotta impressziók további értelmezésére.

A filmes verzió egyrészt kihasználja a történetben futó kettős (atyai-tanári) életpályát, másrészt pedig némely jelenetekben (Lisztner Vili dolgozatainak áttekintése, feleltetés számtanból) még hangsúlyosabbá teszi az apaként és pedagógusként – saját megítélése szerint – csődött mondott főszereplő lelki vívódásait. Az összevont jelenetek (érettségit követő mulatság estéje, Hildáék szökése és a tanárverés estéje, Novák találkozása Lisztner édesapjával és az Ostor „végzetes" száma tartalmának ismertetése) fókuszba helyezik a történet csúcspontjához, az öngyilkossághoz vezető tényezőket, mintegy hangsúlyozva a kudarc érzéséhez vezető utak párhuzamosan futó voltát, erősítve azok súlyosságát. A gimnáziumi öngyilkosság meg nem mutatott jelenetével, szakadó esőben ér bennünket a 120 perces történet vége.

Az elemzett szövegekről kiderül, hogy az eredeti regényváltozathoz képest némileg modifikált fabulával, szöveghelyekkel rendelkeznek,

amelyek elsősorban az értelmezés, illetve a felhasználás (befogadók köre, kora) tekintetében valamint az interpretációs lehetőségek bővítésében lehetnek jelentősek. A regények vizsgálata után tovább erősödik az a meglátás miszerint az Aranysárkány tekintetében – különösen az írott szöveg (felnőtteknek szánt, illetve ifjúsági kiadás) esetében – sokkal inkább bontakozott ki új kötet mintsem szövegváltozat. A megváltoztatott történetszálak egyértelműen módosítanak a szövegbéli szereplők jellemrajzán, a csúcsponthoz (öngyilkosság) vezető út kevéssé összetett volta szinte indokolatlanná is teszi Novák Antal öngyilkosságát, a mozzanatot, amit Kosztolányi az ifjúsági verzióba is „átmenekített". A filmes alkotás elsősorban a regényre támaszkodik. Megőrzi a duplicitást (apai– tanári szerep) az egyes jelenetek összevonásában (érettségi mulatság – tanárverés; Lisznerénél tett látogatás – az ostorbéli hírekről való értesülés), ugyanakkor saját szövegváltozatát is éppen ezen eljárások alkalmazásával teremti meg.

Irodalom

Balogh Tamás, *Az aranysárkány*, Szeged, Tiszatáj könyvek, 2004
Gács Anna, Parti Nagy Lajos, TAMÁS Ferenc, *Kosztolányi Dezső: Aranysárkány,* 2011 http://beszelo.c3.hu/cikkek/kosztolanyi-dezso-aranysarkany (2015. 12. 17.)
Kosztolányi Dezső, *Aranysárkány,* Budapest, Kalligram, 2014
Kosztolányi Dezső, *Aranysárkány*, Budapest, Osiris, 2007
Kosztolányi Dezső, *Az aranysárkány*, Szeged, Tiszatáj, 2004
Mészáros István, Németh András, Pukánszky Béla, *Neveléstörténet*, Budapest, Osiris, 2005

Romoda Renáta

IDENTITÁS(VÁLTOZÁS) ÉS IDEGENSÉG(KÉP) A XVIII. SZÁZADI DÁN KIRÁLYI UDVARBAN (CAROLINE MATHILDE)

Egy történelmi tényeken és megtörtént eseményeken alapuló irodalmi alkotás már önmagában is rengeteg érdekes kérdést és kutatásra alkalmas területet takar, ha azonban csatlakozik egy filmes adaptáció is, az mindig összehasonlító elemzéseket von maga után. Az 1931-ben megjelent Filmtekercsek című Magister–kötet Matild című novellája azzal a Caroline Mathild nevű XVIII. századi angol származású dán királynővel foglalkozik, akinek élettörténetét Nikolaj Arcel 2012-ben dolgozta fel filmes formában Egy veszedelmes viszony (En kongelig affære) címmel.
Matild a házasság révén új környezetbe, másik országba, egy teljesen más nyelvterületre és kultúrába csöppen. A film és a novella összevetésén keresztül, a történelmi tényekre alapozva mutatom be a lány–nő személyiségfejlődését, az új helyen és környezetbe való beilleszkedését – vagy be nem illeszkedését – és életkörülményeit.

Kulcsszavak: novella, film, Dánia, Anglia, Matild

Bevezetés

Az irodalmi művek filmes adaptációja nem újkeletű dolog. A filmgyártás már a XX. század elején megkezdte térhódítását, és már a kezdetektől számtalan irodalmi mű jelent meg a mozivásznon. A filmművészet a mozgó fényképezés technikáján alapuló művészeti ág, s alapvető előnye a többi művészettel szemben, hogy nincs statikusságba kényszerítve. Az irodalomban akár lineárisan halad az elbeszélés , akár nem, a cselekmények csak az olvasó pszichéjében képes megtörténni valóságosan. A kód, amit az irodalom használ, legfőképp a nyelv és az íráskép. Az irodalmi mű a képzőművészeti alkotásokkal szemben csak a szellemi folyamatokon belül rendelkezik a vizualitás lehetőségeivel. A filmben ezzel ellentétben adott egy konkrét vizualitás, és az irodalomtól eltérően, itt a szellemi többlettel és a beleértendő háttértartalommal kell a nézőnek kiegészítenia a képi világot. A film a nyelvet és a képet olyan hatásokkal kombinálja, mint a zene, a hanghatások, a metakommunikáció és mozgás. A film is haladhat lineárisan, akár időbeli megszakítással vagy

visszatekintéssel (flashback) is élhet.

A film és az irodalom kapcsolatáról elmondhatjuk, hogy az idők során kiforrottabb lett az irodalmi művekhez való közeledés a filmeken keresztül, mivel kiderült, hogy teljesen más módon megközelíteni kell a kettőt. A filmnek elsősorban az irodalmi alkotás atmoszféráját kell megragadnia és láthatóvá tennie, az eredeti irodalmi műhöz való hasonlósága háttérbe szorulhat. Lehet elismert és jó film egy olyan feldolgozás is, melynek kevés köze van az eredeti irodalmi műhöz.

Magáról a vajdasági filmkultúráról már a XX. század elejétől beszélhetünk. Bosnyák Ernő és Lifka Sándor kiemelkedő tevékenységet folytattak a moziüzemeltetés és a filmgyártás terén.[1] „A fennmaradt anyagok alapján ugyan nem áltathatjuk magunkat azzal, hogy remekművek is voltak a produkciók között, de a királyi Jugoszláviában nemigen volt példa ilyen szinten szervezett filmkészítésre."[2]

A film és novella irodalmi metszéspontján keletkezik a filmnovella, mely a „képileg megfogható kifejezésére törekszik", s melynek pergő eseményei felesleges magyarázatok nélkül követik egymást. Az irodalmi novellához hasonló szerkezetű, valójában a film cselekménysorát foglalja magában, amit a megfilmesítés során ábrázolnak, s amihez a forgatókönyv párbeszédeit kapcsolják.[3] A novella ezen műfaja kifejezésmódjában, képiségében a legszorosabban a filmhez kapcsolódik. Az olvasó előtt úgy peregnek az események, ahogyan a filmvásznon.

A vajdasági magyar irodalom két világháború közötti szakaszában ritka jelenség a filmnovella. Magister Filmtekercsek című kötete egészében véve – címének megfelelően – filmnovellákat tartalmaz. A kötet Matild című novellájának és Nikolaj Arcel 2012-es filmjének szinte biztos, hogy nincs köze egymáshoz, mégis ugyanazt a történetet dolgozzák fel. Az Egy veszedelmes viszony (En kongelig affære) című film irodalmi alapokon nyugszik, a rendező Arcel és Rasmus Heisterberg Per Olov Enquist ugyanezen témát feldolgozó Az udvari orvos látogatása (The Visit of the Royal Physician – Livläkarens besök) című 1999-ben megjelent regénye nyomán írták meg a film forgatókönyvét.

Az utazás az emberiség kezdete óta meghatározó szereppel bír. Az

---

1 Forgács Iván, *Határon túli magyar film: Vajdaság. A Neoplantától Budapestig* = Filmvilág 2014/11

2 Uo.

3 http://www.kislexikon.hu/filmnovella.html

újdonság varázsa, az ismeretlen felfedezése és megismerése, vagy csak az egzotikus tájakról való fantáziálás az írókat is már régóta foglalkoztatja. Az utazás motívumának mély irodalmi gyökerei vannak, s az utazás szimbóluma tipizálható az irodalmi művekben, így többek között a tudásvágy, vagy az önmegismerés mellett a hősök jellemfejlődése is igen gyakori motívum A vizsgált novella főhőse, Matild, az először személytelenül ábrázolt lányból céltudatos nővé érik. Jellemének fejlődése a filmben is – igaz, talán kevésbé észrevehetően – ugyanolyan ívet mutat, mint az irodalmi alkotásban. A térbeli utazás pedig olyképp határozza meg a szereplők életét, hogy míg Matild Angliából Dániába utazva ismerte meg férjét, a pár külföldi utazása során találkozott az orvossal, aki később felforgatta életüket, s aki a királyi párral tartva került el szülőhazájából Dániába.

A kutatott történelmi korszak, illetve az ezt életre hívó novella és film közötti kapcsolódási pont tehát, az utazás, ez alatt pedig ugyanúgy érthetjük a hősök utazása kiváltotta jellemváltozásaikat és – fejlődésüket, ahogyan magának az utazásnak a tényét is.

Matild története

Matild angol hercegnő 1751-ben született, III. György angol király húga, Frigyes Lajos walesi herceg, vagyis II. György brit király és Szász-Gotha-Altenburg-i Auguszta hercegnő legfiatalabb gyermekeként. Matild férje, VII. Keresztély Dánia és Norvégia királya, valamint Schleswig és Holstein hercege volt. Apja, V. Frigyes 42 évesen halt meg. Még halálának napján királlyá kiáltották ki az alig tizenhét éves Keresztélyt, aki helyett többnyire régensek uralkodtak, mert elmebeteg volt.

Matild angol hercegnő 1766. november 8-án Koppenhágában ment feleségül VII. Keresztélyhez. Matildot általában élénknek és bájosnak jellemzik, olyan úrhölgy volt, aki fel tudta magára hívni a férfiak figyelmét a nők rosszallása nélkül. Egyes történelmi források szerint a király egyszer nyilvánosan kijelentette, nem szeretheti Caroline Matildot, mert az nem divatos, hogy valaki a saját feleségét szeresse. A dán vezetőség körében Matild egyáltalán nem volt népszerű, Keresztély elmebetegsége korán megmutatkozott, idővel a tünetek is erősödtek, s a fiatal feleség egyre nagyobb befolyással bírt az udvarban.

1768-ban a király európai körútja után Johann Friedrich Struensee

német orvos, a himlőoltás specialistája lett a gyengeelméjű VII. Keresztély udvari orvosa. Struenseenek sikerült megnyernie az uralkodó bizalmá és állapotán is javított. Idővel az orvos államtanácsos rangot kapott, s egyre befolyásosabb lett, míg régens módjára nem irányította az egész kormányzatot. Az ország ügyeinek teljhatalmú irányítója felvilágosult reformokat vezetett be. Kezdetben Matild, a királyné egyáltalán nem kedvelte Struenseet, de a trónörökös sikeres himlőoltását követően a korábbi hűvös viszony felengedett közöttük. A királyné második gyermeke sokak gyanúja szerint feltehetően Struensee lánya volt.

1772-ben Keresztély mostohaanyja, Júlia Mária botrányt robbantott ki a királyné és az orvos viszonyáról. Struenseet az ellene felhozott vádak miatt letartóztatták és lefejezték, reformjait pedig visszavonták, a királyi pár házasságát felbontották. Matildtól elvették gyermekeit, ő pedig a hannoveri Celle-i kastélyba költözött. 1775-ben skarlátban halt meg.

A XVIII. századi dán gazdaságról

Struensee a dán felvilágosult abszolotizmus első képviselője. Korának szellemében rendeletekkel próbálta modernizálni a dán társadalmi viszonyokat. Nagyon foglalkoztatták a felvilágosodás eszméi, a francia felvilágosodás nagyjainak, különösen Rousseau-nak a rajongója volt. Felvilágosult szellemiségű röpiratokat is adott ki mielőtt még a dán királyi udvarba került volna. Hatalomhoz jutása után korszerűsíteni szeretett volna. Többek között szeretett volna szennyvízelvezető rendszert és csatorna hálózatot építeni, árvaházakat és kórházakat létrehozni, a védőoltásokat kötelezővé tenni, megszüntetni az elítéltek kínzását és a földesurak pallosjogát is.

A mezőgazdaság egyeduralmának megtörésére tett kísérletek nem jártak sikerrel. Dániában Koppenhágán kívül szinte alig létezett ipar. A XVII. század végére kialakult minimális ipar is csak a hadsereg ellátását szolgálta. A kivitel legfontosabb célországa Hollandia volt.

Vidéken az irányítás még mindig a földesurak kezében volt, időnként királyi megbízottak felügyelték a törvények betartását. 1733-ban bevezették a jobbágyságot, amivel a vidéki mezőgazdasági munkásokat szülőhelyükhöz kötötték, vagyis a földesúr engedélye nélkül nem hagyhatták el azt a birtokot, ahol megszülettek. A jobbágyságot 1788-ban törölték el Dániában.

Magister – Filmtekercsek

Kiss Vilmos író, szerkesztő és gyógyszerész 1892-ben született Kúlán. Több lap munkatársa és szerkesztője is volt. Munkáit Magister álnéven jelentette meg. Filmtekercsek című kötetét 1931-ben adták ki. A második világháború alatt, 1944-ben deportálták, nem tért vissza.

„Érdekesen változó az a világszemlélet és meglátó erő, amellyel Magister a múltat forgatja és felidézi. Egy helyen önmaga vallja: »Az író úgy látja az eseményeket, mint lepergetett filmdrámákat, a tragédia főhősei érdeklik, azokkal szenved, mikor nyomon követi küzdelmüket,

neki is fáj, ha kitűnik e küzdelem céltalansága, és osztozkodik örömükben, hogy csak egy órára is, de sikert hozott nekik az élet.« Ez a fel-feltörő fájdalom és részvét, ez a sietve elsuhanó napsugár érdekes fény-árny játékot ad Magister írásainak, szeszélyes szaggatottságot, de amellett mély emberséget, s végül valami kis lemondást, keserű, középkori igazságot: a szerelem csak bűnt és bajt hozhat! És a történelmi szerelmek csoportosításából úgy látjuk, hogy az igazság az író igazsága is. A különböző szemmel meglátott történeteknek ez a tanulsága közös"[4]

A Filmtekercsek című kötet tizenhat történelmi eseményen alapuló elbeszélést, novellát tartalmaz. Az összes történet tragikus végkimenetelű szerelemekről szól, melyeknek hősei szenvedtek, csalódtak, bűnhődtek, meghaltak szerelmük miatt. A kötet alcíme: Szomorú századok szomorú asszonyai, utal a kötet egész tematikájára, miszerint szomorú idők, szomorú asszonyok és szomorú szerelmek gyűjteménye ez. Sokat szenvedett nők szerelmi történetei, nem mindennapi megközelítésben. Magister valójában szomorú dologknak tartja a szerelmet. „Matild angol hercegnő, Karolina, a szicíliai király leánya, Flock Hermina, Stürgh gróf felesége [...] Valamennyien sírva lengenek, vergődnek a történelem véres viharában [...] A szerelem asszonyai. Szerencsétlenek. Szomorúak."[5]

Hősei mind szerencsétlenek és szenvednek. Asszonyait valami különös vágy vezérli a tragikus bukás és megsemmisülés felé, „ezért vizsgáló modora és írói elgondolása egyéni utakon jár. A történelmet adja, tulaj-

---

4 Szenteleky Kornél, *Magister: Filmtekercsek. Szomorú századok szomorú asszonyai*. Subotica, Literária, 1931. = Bori Imre, *Új lehetőségek – új kötelességek. Egybegyűjtött tanulmányok, kritikák, cikkek II. (1931–1933)*. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2000. 27–28.

5 Uo., 28.

donképpen hű is marad a történelemhez, de azt az emberi lélek titokzatosságával mélyíti, magyarázza, tarkítja és sokszor torzítja is"[6] Különféle módon jeleníti meg történeteit, „néha csak tényeket jegyez fel, máskor futó képeket vetít, olykor lelki harcokat sejtet, máskor csak szeszélyes vázlatot tár elénk."[7]

Történeteiben nincs erotika, szexualitás vagy túlfűtött szenvedélyek. „A történelmet nemes emberi módon eleveníti meg. A történelem életet kap kezei között, de ez az élet tulajdonképpen Magister élete, az ő együttérzése, szánalma, aggodalma, derűje és borzongása. A Filmtekercsek írója lírikus természet, és ha nem tisztelné annyira a történelmet, alakjai kilépnének a történelemből, és önálló életet élnének. Ebben az esetben derűsebb, teljesebb sorsok és vidámabb asszonyok mosolyognának könyvében. De Magisternek fáj az, hogy nem másíthatja meg a történelmet, hogy nem változtathat a szerelmes asszonyok sorsán, akik nem találhatták meg azt a meghitt tűzhelytestet, ahol szerelmük nyugodtan, boldogan és zavartalanul elloboghatott volna. Írásaiban nem lázadozik a történelem ellen, csupán szelíd melankóliája érezteti az író fájdalmát az események kérlelhetetlen és változhatatlan rendje miatt."[8]

A történetek műfaját a kötet címadása nagyon jól jellemzi. Magister novelláiban nincs felesleges szócséplés vagy körülírás, a tényekre szorítkozva, megállás nélkül pergeti a történéseket, „nem pihen meg az eseményeknél, sohasem ad leírásokat, pepecselgető részletezéseket, a szerelem sietve lángol, és hamarosan kialszik a láng. És a vásznon már ott remeg a következő felvonás címe. Csak rávilágít a tényekre, a lelkekre, a szerelmi indulatokra és örvényekre. A film sietve pereg. A fénynek és árnyéknak szép, megkapó, de mindig sietős játékai ezek a filmtekercsek."[9] A részekre bontás és a rövid magyarázat segíti az olvasót a gyorsan pergő események vizualizálására, hogy a kibontakozó és gyorsan lepergő történetet megérthesse.

---

6 Uo.

7 Uo., 29.

8 Uo.

9 Uo.

Egy veszedelmes viszony

Nikolaj Arcel Egy veszedelmes viszony[10] című filmje jól sikerült kosztümös dráma, melynek legfőbb erőssége az életszerű párbeszédek mellett az, hogy árnyaltan ábrázolja a három főszereplőt .

A mű XVIII. századi történelmi eseményeket elevenít fel, nagyrészt a Nagy-Britanniából Dániába került Karolina Matild szemszögéből. A messziről érkező fiatal nő igyekszik megtalálni a helyét a számára idegen országban, ám hamar világossá válik, hogy mentálisan sérült férje, VII. Keresztély (Mikkel Boe Folsgaard) mellett élete csak protokollról és megaláztatásokról szól. Alicia Vikander megformálásában egy erős, partnerével szellemileg teljesen egyenrangú királynét látunk életre kelni a vásznon, aki tehetetlenül kénytelen végignézni, ahogy megfosztják mindentől, ami valaha is fontos volt az életében.

A helyzet csak azután változik meg, miután a német Johann Friedrich Struenseet (Mads Mikkelsen) nevezik ki a király orvosának, aki az uralkodóra és – idővel – Karolinára is nagy hatást gyakorol. Struensee a németföldről érkezett veszedelmes ateista és szabadgondolkodó, akinek az isteni kegyelemből származó királyi hatalom udvarában kell kiállnia saját ideáiért. Erre kínál neki lehetőséget, hogy épp új személyi orvost keresnek az elmeteg király mellé, aki az udvari tudósok szerint a sok maszturbáció miatt szenved betegségben. A doktor titokban a felvilágosodás eszméivel szimpatizál, és az ideggyenge király ragaszkodásának köszönhetően hamarosan elég befolyást szerez ahhoz, hogy ezeket terjessze is az udvarban. Struensee az államrendszert akarja megreformálni, véget vet a sötét középkornak és egyfajta voltaire-i szabadságeszményt csempész be a törvénykezésbe.

A történet arról mesél, hogy a bolondnak is lehetnek jó húzásai, a rosszcselekedetek is származhatnak pillanatnyi megingásból, zsarolásból, kikényszerített alkukból, vagy hogy a jóképű csábító sem tökéletes.A néző szimpátiát érez a magasztos eszmék jegyében cselekvő doktor iránt, viszont látjuk a karakter negatív vonásait is, ugyanannak az abszolutikus kormányzatnak az eszközeivel él, amit felszámolni igyekszik. Ugyanilyen összetett alakként kerülnek ábrázolásra a királyné és az uralkodó is, még ha utóbbi kicsit háttérbe is szorul.

---

10 *En kongelig affære*, rendezte ARCEL,Nikolaj, 2012.

A forgatókönyv lineáris történetvezetését a száműzött királynő már említett gyerekeihez intézett leveléből vett kommentárjai keretezik, így a film az eseményeket alapvetően női szemmel láttatja.

A film sok jelölés mellett számos díjat is kapott. A Berlini Nemzetközi Filmfesztiválon 2012-ben Mikkel Boe Folsgaardot díjazták alakításáért a legjobb férfi szereplő kategóriában, Nikolaj Arcel és Rasmus Heisterberg pedig a legjobb forgatókönyv díját kapta meg, de Arany Medvére is jelölték Nikolaj Arcelt. Az Európai Filmdíj 2012-es jelöltjeinek listáján jelen volt Niels Sejer a legjobb látványtervező kategóriában, valamint Gabriel Yaredet és Cyrille Aufortot is jelölték a legjobb filmzene díjra. A Golden Globe-díjra is jelölték, 2013-ban, mint a legjobb idegennyelvű filmet, sőt még Oscar-jelölést is kapott ugyanezen évben, szintén a legjobb idegennyelvű film kateóriában.

Film és novella

Már a novella első bekezdésében megtudjuk, a dán királyi család, vagyis V. Frigyes király udvarában vagyunk, ahol Keresztély királyfi lakik. A történet szerint Bernstroff miniszter közbenjárásával szeretnék, ha a királyfi az angol hercegnőt, III. György király húgát jegyezné el. A novella ezen első része a filmből kimarad. A film eslő mondatai már előre utalnak, a képiség mellett egyértelműen megteremtve a kor és teljes egészében a film alaphangulatát is: „Európa a XVIII. század végén. A nemesség elnyomással uralkodik, erős vallási erőkkel támogatva. Azonban a változás szelei fújnak... A kontinensen értelmiségiek és szabadgondolkodók a népnek reformokat és szabadságot követelnek. Ez a felvilágosodás kora."[11]

A korban egyáltalán nem jellemző hogy bárki is az érzelmi vetületét is nézné egy ilyen érdekházasságnak, ennek mond ellent Caroline Matild és az angol király édesanyja azzal a tettével hogy képet küld a dán királyi udvarba, mert „talán úgy vélte, csak akkor lesz boldog ez a házasság, ha érzelmi motivumok is füződnek hozzá és hátha a kép, a mosolygó, ártatlan gyermekarc képe megmozgatja a szivét annak a másik gyermeknek, (merthogy Keresztély is csak tizenhét éves volt.) Milyen bizonytalan va-

[11] *En kongelig affære,* rendezte ARCEL,Nikolaj, 2012. 00:00:21-00:00:43.

lami: gyermekszerelem és milyen gyenge kapocs: a festmény."[12]

Matild érkeztével a dánok tizenhat éves gyermek-királynéjából asszony lett. A szintén fiatal, még gyermek Keresztély királyra nehezedő terheket felesége segít elviselni. „És Matild a gyermekasszony ott akar lenni férje mellett, még akkor is, mikor már anya lett (másfél évi házasság után)."[13] Felmerül a kérdés, milyen királyné Madild, hiszen a gyengéd jelző a korábban említett gyermetegséggel – ami korukból adódik –, nem a magabiztosságot, a rendíthetetlen uralmat sugározza: „A gyermek-király hivatásának roppant súlyát a gyermek-királyné gyöngéd keze segítheti-e elviselni?"[14] Választ is kapunk a feltett kérdésre, hiszen már anyaként látjuk Matildot a következőkben, de olyan királynéként is, aki megragad minden alkalmat, hogy hatalmát gyakorolja, s beleszól a kormányzásba, amivel bizony „a tulajdonképpeni kormányzók érdekeit keresztezi, azoknak a hiuságát sérti."[15]

Férje mostohaanyját, Juliánát zavarja Matild jelenléte, s az is hogy a lány rangjához méltó akar lenni, hiszen a mostoha fiát, Frigyest szeretné a trónon látni. Így Juliána célja, hogy a királyt és feleségét elidegenítse egymástól. Házasságuk megmentéséért és kíváncsiságból is, külföldre utaznak. A királyi párt az orvos gróf Struensee János Frigyes kísérte útján.

A novella szerint a mostohaanya műve Keresztély elzüllése, s ezt „ [...] Juliána megelégedett kaján mosolya [...]"[16] nyomatékosítja, négyszer ismétlődik a novella harmadik részében, ahol pontokba szedve peregnek az események. Időközben Struensee a király kedvence lett, Matild viszont egyáltalán nem kedveli az orvost. Az úton látottak és Struensee hatására is a király ambíciókkal teli, mostohaanyja pedig mindent megtesz, hogy Keresztély ambícióit mámorba fojtsa. Juliána pont olyan képmutató Struenseevel, mint szinte mindenkivel. A királyné teljesen bizalmatlan, „Matild mindenkitől fél, senkihez nincs már bizalma [...]

---

12 MAGISTER, *Filmtekercsek. Elbeszélések, miniatűrök, vázlatok*, Szabadka, Literaria, 1931. 109–110.

13 Uo., 111.

14 Uo.

15 Uo., 112.

16 Uo., 113–114.

még senki sem jött hozzá őszintén jó szóval."[17] Érzi, férje mostohaanyja ellene van, ezért retteg Holk gróftól is, aki Juliána kedvence. Matild megérzései helyesek, hiszen Juliána kompromittálására felszólító parancsot ad ki.

Az ismét boldogságra talált Matildot már egyáltalán nem érdekli a hatalom gyakorlása, „pedig Struensee gyökeresen átreformálja az egész államot [...] Kitűnő tanítványa Voltairenek."[18] Ezek az intézkedések méginkább felborzolják a kedélyeket az udvarban, s Juliána látszólagos lefegyverzése ellenére újra bosszút forral Matild és Struensee ellen is. „A királyné hálószobája elé fehér rizsport szórnak, reggelre a gróf otthagyja lábnyomát és felszedve cipőtalpára a port, léptei meglátszanak a saját szobája ajtajáig. Aztán Matild épen most gyermeket vár. [...] mindenütt, még a legutolsó putriban is arról suttognak, hogy a kis Lujza Auguszta apja – Struensee."[19] Matild megsejtette, valami készül ellene, a pletyka hozzá is eljutott. Struenseet is figyelmeztették, de mégsem mondott le.

„Juliána összeesküvői 1772 január 16-ra tüzték ki a leszámolás végzetes dátumát."[20] A pontos dátum meghatározása a lépésről lépésre megfontolt és pontosan kidolgozott összeesküvés tervét mutatja. Udvari bálon vesz részt az egész királyi család. Természetesen Matild is jelen van, s „feltünően, szokatlanul jókedvű."[21] A bál végeztével mindenki nyugovóra tér. Az olvasó, ahogy Magister is ígéri – a novella utolsó, ötödik része a magyarázatnál is hangsúlyozza filmes jellegét, a filmhez való kapcsolhatóságát: „megállás nélkül úgy mondunk el mindent, amint a filmen lepereg"[22] –, utolsó mint a filmvásznon gyorsan pergő képeket olvashatja a bál utáni történéseket. Hajnalban fegyveresek veszik körbe a palotát, Matild, Struensee és híveik elleni letartóztatási paranccsal. A királytól kierőszakolják aláírását felesége elfogatásához. Struenseet börtönbe vetik. Matild ellenáll: „az egyik tiszt megragadja Matildot, aki azonban kitépi magát és kétségbeesetten kiált segítségért"[23] Matild

17 Uo., 113.

18 Uo., 115.

19 Uo., 116.

20 Uo., 117.

21 Uo.

22 Uo.

23 Uo., 118.

feldühödött. Biztos abban, hogy csakis erőszakkal csikarták ki férjétől az aláírást, ezért megtagadja az engedelmességet. Egy bátor nőalak, egy harcos amazon képében jelenik meg, törékenységét, s talán egy kicsit még szinte gyermekségét mutatja viszont segélykérése. Nem bír el a létszámfölényben levő férfiakkal, s a harc után „kimerülten, ájultan összeesik."[24] A nők alkatuknál fogva gyengébb testfelépítésűek, gyengébb izomzatúak a férfiaknál, de Matild mégis harcol, nem adja fel, a düh erőssé és bátorrá teszi. Végül Kronburg várába viszik.

Matild végig tagadja az ellene felhozott vádakat és a házasságtörést, ezen álláspontja mellett még akkor is kétségbeesetten kitart, mikor Struensee már már mindent bevallott. Aláírását erőszakkal szerzik meg, báró Schack Rathlow „a kezét vezeti, hogy a megkezdett aláírást befejezze."[25] Struenseet iszonyú kínzások után lefejezik, de halála előtt „a papnak, aki utolsó útjára kísérte, azt mondta, hogy nem volt szerelmi viszony közte és a királyné között."[26] Matild ezután elhagyta az országot, Cellébe ment, ahol nagyon fiatalon halt meg.

A film a főhősnő, Matild visszaemlékezése, egy halála előtt gyermekeinek írt levél alapján halad a történetfolyam, ami így teljes egészében Matild szemszögéből ábrázolja a történéseket. Matild leveléből vett idézetek pont úgy keretezik a történetet, ahogyan a novellában megjelenő festmény. „Hivatalosan hozzáadtak apátokhoz, VII. Christian királyhoz még mielőtt egyszer is találkoztam volna vele. Soha nem hagytam el Angliát, de már Dánia királynője voltam. Új élet és új nyelv. [...] Erre a napra készültem és vágytam kislánykorom óta. Idegen ország királynőjének lenni, feltétel nélkül tisztelni és szeretni a férjemet. Christianról azt mondták elragadó, érdekli a művészet, az irodalom és szereti a színészetet. Nem tudtam elképzelni nála tökéletesebb férjet. [...] Most már itt élek öt éve, minden könyörgésem ellenére az udvar figyeltet és megtiltja, hogy elhagyjam Celle-t. Azért írok nektek, mert nagyon megbetegedtem. Nem élem túl a betegséget, de most már elmeséltem nektek, valójában mi történt."[27]

---

24 Uo.

25 Uo., 119.

26 Uo.

27 *En kongelig affære*, rendezte ARCEL, Nikolaj, 2012, 00:02:14-00:02:25; 00:02:38-00:03:07; 02:09:32- 02:10:01

A film befejezése szöges ellentéte a novelláénak. Míg a novella Struensee utolsó vallomásával, – hogy semmi nem volt közöttük a királynéval –, biztosítja olvasóját kettejük félreértett viszonyáról, addig a filmben Matild lányához intézett „Louise, olyan a szemed, mint Johann-é?"[28] kérdése pont az ellenkezőjére tesz egyértelmű utalást. Amellett, hogy a filmben láthatunk Matild és Struensee szerelmi viszonyát megelevenítő jelenteket, amelyek az által nyernek hitelességet, hogy kiderül, Matild gyermekeinek tett vallomását látta a néző az előző két órában.

Matild

A főhősnő, az elemzett novella címszereplője, Keresztély kiszemelt királynéja, Matild 1751. július 22-én született Londolnban, a Leicester House-ban. A novellában először képként jelenik meg, egy ártatlan mosolygó gyermekarc – hiszen még csak 15 éves. A kép a majdani királyné személytelenségét mutatja, hiszen általánosságban azt tartották, hogy „nem voltak tulajdonságai. Ez a vélemény alakult ki róla. Az eseményekben később mégis kulcsfontosságú szerepet játszott, amit senki sem gondolt volna róla, s ami mindenkit elképesztett, mivel az általánosan elfogadott vélemény szerint nem voltak tulajdonságai. Később mindenki egyetértett abban, hogy balszerencse volt, hogy mégis voltak tulajdonságai. Ha kezdettől fogva tisztában lettek volna a helyzettel, mármint azzal, hogy vannak tulajdonságai, elkerülhették volna a katasztrófát."[29]

A király halálával és Matild megérkeztével veszi kezdetét a történet. A novella elején megjelenő kép helyett már a fiatal lány szerepel, a mosolygós gyermakarc képét levetkőzve ekkor már valós személy. Nem csak gyermekségét hagyja maga mögött, de gyermeke születése révén is egyre magabiztosabb, a ekkor már egy határozottabb királynőként lép színre. Az idő haladtával Matild határozott felnőtt nővé vált, „a gyermekből asszony lett, beszédes asszony."[30]

A teljesen új élethelyzet mellé még egy teljesen más kultúrába és nyelvi környezetbe, más közegbe csöppent Matild gyermeteg hallgatása és megszeppenése az idő előrehaladtával elmúlt. Az új környezet meg-

[28] Uo., 02:11:18-02:11:52

[29] Enquist, Per Olov, *Az udvari orvos látogatása*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2001. 66.

[30] Magister, Filmtekercsek. Elbeszélések, miniatűrök, vázlatok, Szabadka, Literaria, 1931. 113.

szokottá vált számára, ahol elérte a felnőttkort s ahol valódi személyisége is kibontakozhatott.

Struensee megjelenésével Matild élete gyökeresen megváltozott. Matild ekkor még csak 19 éves volt, de már királynő, anya és magára hagyott feleség is, aki „boldogan ismeri meg a jóbarátot",[31] Struenseet bizalmába fogadja, miután az orvos – sikeresen beoltotta himlő ellen – megmentette gyermekét, a kis trónörököst. Struenseet a gyermek nevelőjévé és a királynő felolvasójává nevezik ki. Matild élete javulni látszik, „a sokat szenvedett asszonyka is ismét megtalálja mosolyát."[32] Anyai ösztöne és magánya is azt súgja neki, Struensee megfelelő ember, hogy bizalmába fogadja, hiszen ő mentette meg a számára legfontosabb embert, a fiát. Kezdetben a király, a férje kedvét kereső feleség később tudatos manipulátorrá válik, aki Struensee világnézetében talál a magáéhoz hasonló elveket. S közös céljuk a felvilágosodás eszményeit követve kivezetni Dániát a középkorból. Haladó szellemben szeretnék kormányozni Dániát.

Boldogsága nem tarthat sokáig, hiszen az árulók és rosszakarók ármánykodása jelen van, a baj kitörése már csak idő kérdése. A novellában Matild ezután ismét gondokkal küzd, hiszen a pletykák, amik a fülébe jutottak, a rá nehezedő teher mind aggodalommal töltik el és érzi a közelgő rosszat, „a mosolygós gyermekarc képe a falon, de... a királyné fél mosolyogni."[33] A történelmi adatok nyomán tudjuk mi történt Matilddal ezek után.

A novellát keretező és folyamatosan fel-felbukkanó festmény az utolsó mondatokban is megjelenik. Ahogyan a kezdetekkor alaphangulatot teremtett, most a zárást és valamiféle megoldást is hordoz magában, összefoglalva az elmúlt időszak eseményeit. „Csak tíz év múlt el, hogy az a kép Londonból elindult Kopenhágába, hogy a mosolygós gyermekarc meghódította a dán királyfi szivét. Óh, ha az a festmény nem lett volna olyan szép!"[34] A festmény motívuma keretezi a novellát, Matildot középpontba állítva, s a képen látható gyermek portréját használva viszonyítási alapként a történetfolyam aktuális eseményeihez.

---

31 Uo., 114.

32 Uo., 115.

33 Uo., 117.

34 Uo., 120.

Zárszó

Keresztély és Matild fia, Frigyes, apja segítségével államcsínyt szervezett és 16 éves korában, 1784-ben magához ragadta a hatalmat. Andreas Bernstorff miniszter támogatásával és hatására széleskörű felvilágosult reformokba kezdett. Apja mostohaanyját és pártfogoltjait, az egész kabinetet száműzte az udvarból. Uralkodása alatt Struensee majdnem minden törvényét újra beiktatták, sőt még messzebb ment, hiszen eltörölte a jobbágyságot és felszabadította a parasztokat.

A 18. század végén széles körű mezőgazdasági reformokat hajtottak végre. A 18. század folyamán a dán gazdaság – mivel Európában megnőtt az igény a mezőgazdasági termékekre – különösen jól teljesített. A dán kereskedelmi hajók jelenléte Európában és az észak-atlanti térségben hozzájárult a karibi és észak-atlanti területeken történt dán gyarmatosításhoz is. A dán középosztályban egyre nagyobb teret nyert az új etikett és a felvilágosodás. Ennek eredményeképp megnőtt az érdeklődés a személyi szabadság iránt.

A 17. és 18. század folyamán működő cenzúra a 18. század utolsó tizenöt évében jelentősen enyhült. Ezzel egyidőben egyfajta dán nacionalizmus alakult ki. A királyi udvar német és norvég tagjai ellen nőtt az agresszió, nőtt a dán nyelv és kultúra iránti büszkeség, végül pedig törvényben tiltották meg az idegenek kormányzati tisztségviselését. A dán állam a felvilágosult abszolutizmus mintája lett. 1784 és 1815 között az egész országban felszámolták a jobbágyságot, a parasztok többsége földbirtokos lett. Bevezették a szabad kereskedelmet és az általános közoktatást.

Irodalom

Avramović, Zoran 2008. *Sociologija i književnost*. Raška škola. Belgrád

A magyar irodalom története 1945–1975 IV. A határon túli magyar irodalom, szerk. Béládi Miklós, Bp., Akadémiai Kiadó, 1982.

Bókay Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Bp., Osiris Kiadó, 1997.

Bókay Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Bp., Osiris Kiadó, 2006.

Bori Imre, *Irodalmunk évszázadai*, Újvidék, Forum, 1975.

Bori Imre, *A jugoszláviai magyar irodalom története*, Újvidék, Forum, 1998.

Bori Imre, *Új lehetőségek – új kötelességek. Egybegyűjtött tanulmányok, kritikák, cikkek II. (1931–1933)*. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2000.
Enquist, *Per Olov, Az udvari orvos látogatása.* Bp., Európa Könyvkiadó, 2001.
Forgács Iván, *Határon túli magyar film: Vajdaság. A Neoplantától Budapestig* = Filmvilág folyóirat 2014/11 (45-47.) http://www.xn--filmvilgfza.hu/xista_frame.php?rendez=DESC&ev=1985&szam=06&cikk_id=12025
Gerold László, *Jugoszláviai magyar irodalmi lexikon: 1918-2000*. Újvidék, Forum, 2001.
Hózsa Éva, *A novella Vajdaságban.* Újvidék, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2009.
Kázmér Ernő, Jugoszláviai magyar könyvekről = Nyugat 1933/24. http://epa.oszk.hu/00000/00022/00568/17741.htm
Magister, *Filmtekercsek. Elbeszélések, miniatűrök, vázlatok*, Szabadka, Literaria, 1931.
Brainard, Rick, *Denmark's Rulers of the 18th century,* http://www.history1700s.com/index.php/articles/23-royalty/39-denmark-s-rulers-of-the-18th-century.html
Toyne, S.M., *Dr. Struensee: Dictator of Denmark 1951*, http://www.historytoday.com/sm-toyne/dr-struensee-dictator-denmark
Scandal of the 18th century: Denmark, http://melbourneblogger.blogspot.hu/2012/07/scandal-of-18th-century-denmark.html
Szenteleky Kornél, *Magister: Filmtekercsek. Szomorú századok szomorú asszonyai.* Subotica, Literária, 1931. = Bori Imre, *Új lehetőségek – új kötelességek. Egybegyűjtött tanulmányok, kritikák, cikkek II. (1931–1933)*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2000. 27-29. http://adattar.vmmi.org/fejezetek/588/01_1931.pdf
Szűcs R. Gábor, *Dánia története III.*, http://www.c3.hu/~mester/T365/tux02357.htm

Crnkovity Gábor

PEREMEK ÉS PERONOK

A tanulmányban a lokalitás, a vidékiség fogalmának meglétét, jelentését járom körül a vajdasági magyar novellákban. A lokalitás erősen összefügg a hagyománnyal, amelyet e szemszögből próbálok megközelíteni. A vidékiség létélményként jelenik meg a vajdasági magyar íróknál. Ehhez kapcsolom a Trianon-trauma fogalmát, amely kimutatható a vajdasági magyar novellairodalomban. Az általam vizsgált félelem, illetve trauma egyéni traumaként kerül a novellákba, egy-egy meghatározott személy, család elszenvedett ilyen tárgyú sérelme alapján, de természetesen a kollektív közösségre is kivetíthető ez az állapot. A Monarchia „csoport" tagjai egyik pillanatról a másikra elveszítették a biztos védőoltalmat, a csoporttagok egy része idegen régióba került, a megmaradt kis mag új hatalmi viszonyok közé, és ebben az idegenségben nehezen találták meg a csoporttagok egyéni vagy kollektív identitásukat. A dolgozatban megkísérlek összegyűjteni néhány fontos fogalmat, amelyek a félelem előidézői a kisebbségi léthelyzetben élőknek. Trianont követően a „Monarchia-régió" a földrajzi határok miatt nehezebben volt megközelíthető, átjárható, de az irodalomban megjelenik a virtuális írói élményként átélt utazás. Az utazás mint a sztereotípiaváltás lehetősége jelenik meg a novellákban. A sztereotípia és az utazás toposza kapcsolatba hozható egymással. A vasút az a közlekedési eszköz, melynek köszönhetően beszélhetünk az utazás során kialakult sztereotípiákról vidékünkön. A vasútról mint ilyen jelenségről bővebben szólok dolgozatomban, ugyanis a novellákban gyakran visszatérő motívum. Számos vajdasági író műveiben megfigyelhetjük a vasutat, a vonatot mint Monarchia sztereotípiáját, ha úgy tetszik a vidék lehetőségének motívumát. Az elmúlt időkben a vasút egy letűnt történelmi kornak, a Monarchiának, a továbbélését is jelképezi. A vasút a mai napig korszakokon átívelő, tartós képviselője egy letűnt kornak, ezáltal a sztereotípia továbbírásaként funkcionál a novellákban.

Kulcsszavak: vidékiség, félelem, trauma, vasút, sztereotípia, Monarchia

Tanulmányomban a vajdasági magyar novellákban előforduló vidék megjelenésével, a peremre szoruló hősök helyzetével, a történelem által megváltozott határok módosulásával, a peremlét megélésének traumájával foglalkozom. A tanulmány címében a perem a vidékiséget, a centrumhoz képest a peremre szorulásra tesz utalást. A peron szót jelen esetben megállóként, történelmi megállóként, illetve vasúti megállóként értelmezem. A dolgozat második részében részletesen taglalom a vasút mint Monarchia-sztereotípia megjelenését a vajdasági magyar novellában.

A lokalitás részét a hagyományos normák képezik, amelyeken maga is alapszik. A lokalitás erősen összefügg a hagyományokkal. A vidéki emberek a helyi rítust őrizve élnek és így őrződik meg a nemzeti identitásuk; a történelmi változások, impériumváltások pedig mindig meghatározói a gazdasági identitásnak is. Konstantinović A vidék filozófiája című könyvét a következő kijelentéssel indítja: „Tapasztalatvilágunk provinciális." (KONSTANTINOVIĆ, 2002: 7). Márpedig, ha ez így van, akkor érdemes megvizsgálni, honnan eredeztethető mindez. „A vidék világa, a falu és város közt tengődve, elfeledve, se falu, se város. Szelleme beékelődött az eszményien egységes törzsi szellem meg az eszményien nyitott nagyvilági szellem közé. Amikor e szellem a saját balsorsát hánytorgatja fel, akkor a történelemből való kimaradásról beszél." (KONSTANTINOVIĆ, 2002: 7).

Magáról a vidékiségről szóló fejtegetésének a végkövetkeztetése a következő: „A vidéki világ rendje, mely a mindennapi, érzéki tapasztalat dolgaiban éppúgy megtestesül, mint az erkölcs és az itt fennmaradni próbáló szellem dolgaiban, csupán a fájdalmasan keserű akarat alapösztönének szomorú, holt fényű megnyilvánulása, azé az akaraté, mely a zárt világ parancsát a létezés lehetséges imperatívuszaként (létezéssel megbékíthető parancsként) fogadhatja el: a létezést meg kell békíteni a maradandósággal." (KONSTANTINOVIĆ, 2002: 13). Konstantinović kifejti, hogy a locale-ban élő és lélegző ember nem lázad létformája ellen, természetesnek érzi. „A vidéki ember lehetséges állásfoglalása a jóváhagyás vagy lázadás; tudatos konzervativizmus, mely a »nagyvilág« kritikáján és saját elsőszülöttségének érzésén alapszik […] A provinciális szellem mindkét módon megnyilvánul, és így is, úgy is diadalmaskodik." (KONSTANTINOVIĆ, 2002: 8).

Konstantinović rámutat arra, hogy a vidéken lakó ember az apró részletekre figyel, abban keresi a boldogságát, megelégedettségét. „A provinciális szellem mindent szemmel tart, megjegyez, semmi sem kerüli el a figyelmét, semmit sem hagy észrevétlenül. Ha a hajlamról van szó, amely rendszerint groteszk módon, valamely szituációban jutott kifejezésre, amit megjegyeztek és különös szenvedéllyel mondtak tovább, a ragadványnév a hajlamot pedzi." (KONSTANTINOVIĆ, 2002: 17).

A vajdasági magyar irodalomban a kezdetektől felmerül a provincializmus problémája mint pejoratív megítélés. Már Szentelekynek irodalomteremtő kísérlete alkalmával a szemére vetették, hogy túl provinciális

a létrejövő irodalom, illetve a dilettantizmus irodalomba való jelenlétére figyelmeztetnek kritikusai, Szirmai pedig szigorú küzdelmet folytatott ellene. Az akácot Szenteleky megtette a vidék metaforájává, az ugar fájává.

Konstantinović vidékiségről alkotott képe összeilleszthető a Hercegnél és Konjovićnál található vidékiség-megközelítéssel. A vidékiség Hercegnél is, Konjovićnál is létélményként jelenik meg. Fekete J. József a következőket írja: „Herceg szemléletében a gazdasági vagy geopolitikai egybetartozásnál többet nyom a latban a sajátos, a térségre jellemző szellemiség ikrásodását segítő közös múlt, a történelmi emlékezet, a kulturális és nyelvi összefonódás és a mindenre rávihető táji-természeti egyneműség." (FEKETE, 2009: 83). Herceg a vajdasági magyar irodalmat az egyetemes magyar irodalomhoz sorolja. Ebből kifolyólag a centrum–periféria viszony, alapján Budapestet tekinti centrumnak, s ahhoz képest Vajdaságot perifériának. „Herceg János a híd-, illetve közvetítőszerepet nem csupán a centrum és a periféria, vagyis Budapest és a Délvidék, hanem a policentrikus összekapcsolódás igényével vetette fel a Trianon után elszakított államrészek irodalmai között, és ezekkel egyetemben, nagyon korán felismerte a délvidéki irodalom kötődési igényeit a világirodalom […] legnyomatékosabban pedig a délszláv nemzetek irodalma felé igyekezett kalauzolni a Délvidéken maradt kisszámú – és a délszláv literatúráról szinte semmilyen ismerettel nem rendelkező olvasóközönséget" (FEKETE, 2009: 85–86). Herceg János erre vonatkozó gondolkodása több fázison ment keresztül, többször változott, módosult. Konjović Milan művészetét is folyamatos változás jellemzi. Herceg János gondolkodásmódját a vidéki művészetről, szellemiségről a Papírhajó című kötetben így fogalmazza meg: „Vidéken élünk! Vidéken, ahová a jó könyv még csak eljut valahogy, – az utóbbi időben az se nagyon – az igazán jó és nagy művészi alkotás azonban csak igen ritkán. Mégis a vidéknek is van kulturális élete, művészete és irodalma. Csakhogy ide valamivel később hozza el az idő Európa és a nagyvilág művészi és szellemi életének eredményeit. Ezért kell talán fokozottabb megbecsülésben részesítenünk azokat, akik a vidék érdektelensége vagy érdeklődése ellenére is […] művészetet akarnak és tudnak csinálni". (HERCEG, 1953: 188–189).

A Trianon-trauma fogalmáról beszélni a mai napig nagy körültekintést és az apró dolgokra való odafigyelést igényel. Ablonczy Balázs a

következőket írja: „A trianoni békeszerződés olyan méretű területcsonkítást szentesített, a nemzet oly nagy részét szorította határokon kívülre, hogy sem a tudomány racionalizmusa, sem a politika nem tudta feldolgozhatóvá tenni a közvélemény számára." (ABLONCZY, 2010: 13). A pszichológia oldaláról kell közelíteni az adott történelmi, társadalmi tényhez. László János a következőket írja: „Pszichológiai értelemben a trauma olyan lelki megrázkódtatás, amely megingatja az egyénnek a valósághoz fűződő kognitív és érzelmi viszonyát." (LÁSZLÓ, 2012: 209). A traumával összefügg és abból ered a félelem érzése. A Habsburg Monarchia és főképp 1867-től létrejött OMM területén nagyon sok nemzet és etnikum élt egységben, a Habsburg császárság „védőszárnyai" alatt élt biztonságban. A kiegyezést követően megegyezett, lefektette minden fél a szabályokat, amelyek egészen az első világháború kirobbanásáig megteremtették az alkotó közeget, a fejlődés lehetőségét mindennek. (Pl. kultúra, magyar nyelven való oktatás fejlődése, építészet stb.) Az első világháborúban Magyarország a nagy egység fennmaradásáért harcolt. A trianoni döntést követően a nagy egység álma szertefoszlott. A Monarchia „csoport" tagjai egyik pillanatról a másikra elveszítették a biztos védőoltalmat, a csoporttagok egy része idegen régióba került, a megmaradt kis mag új hatalmi viszonyok közé, és ebben az idegenségben nehezen találták meg a csoporttagok egyéni vagy kollektív identitásukat. Ha arra gondolunk, hogy a mai napig is vannak olyan szélsőséges csoportok, akik ezt a letűnt, nagy területi eszmét éltetik, akkor juthatunk arra az álláspontra is, hogy az identitásválság a mai napig fennáll a kollektív csoport emlékezetében. A félelem meghatározó érzelmi jelenség, amely gyakran fordul elő a vajdasági magyar novellákban. Az általam vizsgált félelem, illetve trauma egyéni traumaként kerül a novellákba, egy-egy meghatározott személy, család elszenvedett ilyen tárgyú sérelme alapján, de természetesen a kollektív közösségre is kivetíthető ez az állapot. Hunyady György Lippmann sztereotípia fogalom meghatározását boncolgatva megállapítja, hogy az emberek belső stabilitás, kényelem, biztonság céljából törekszenek a sztereotípiák használatára, ugyanis a sztereotípiák segítenek eligazodni a változó világban. Amikor a biztonságérzetüket veszély fenyegeti, félelmi állapotba kerülhetnek. (HUNYADY, 1996: 13). Romsics Ignác négy fő szempontot jelöl meg a trauma okaként, ezek közül egyik a Trianonnak traumaként való megélése, az anyaország határain kívül szorult magyarság elégedetlensége kisebbségi helyzetével.

(BAJCSI, 2014: 21). A kisebbségi léthelyzet nehézségei érzékletesen felbukkannak a novellákban, ez a félelemmel, mint szorongást előidéző érzéssel párosul. Az idegen hatalom szinte mindig kiszámíthatatlanul bánik a határai között rekedt kisebbséggel. A következő helyzetek idéznek elő félelmet a kisebbségben: hatalomváltás, folytonosan új államalakulat képződése, politikai változások, vagyonvesztés, beszolgáltatás, államosítás, deportálás, bosszú, katonai behívók, gazdasági válság, áruhiány, emigráció stb.

Az általam felsorakoztatott okok a „félelem okainak szótárát" képezik, szinte minden vajdasági magyar novellaírónál előfordulnak. Sztanó László sztereotípiákról szóló könyvében egész fejezetet szentel a félelem változataira. Az utazás toposzát mint sztereotípiaképzés lehetőségét határozza meg, főként a haramiák, banditák, útonállók világát idézi meg irodalmi művek segítségével. Ha mindezt rávetítem az általam vizsgált korszakra és novellákra, akkor azért itt is elmondható, hogy a helyváltoztatás, az utazás sztereotípiaképző lehetőség. Miután Vajdaságban is utaznak a hősök, és egy-egy újabb vidéket fedeznek fel, ismerkednek is a soknemzetiségű lakossággal. A betelepítés idején ideköltözött népeknek hosszú ideig nemigen állt módjukban elhagyni szűkebb régiójukat, később a vasút megjelenésével a lakhelyük, a bejárhatóság határa kitágult. Elindul a világ globalizálódása számukra is. A sztereotípia és az utazás toposz kapcsolatba hozhatók egymással. A vasút az a közlekedési eszköz, aminek köszönve beszélhetünk az utazás során kialakult sztereotípiákról a mi vidékünkön. Még a XVII-XVIII. századi utazások postakocsival, lovagolva valósultak meg, az útonállók, fosztogatók kénye-kedvének kitéve, addig a XIX. és a XX. század elejének utazása vasúton ment végbe. Az időutazást is ehhez a korpuszhoz kell számolni. Az általam számba vett XX. század végi emigráns írók novelláiban az 1990-es évek félelemmel átitatott történetei, amikor írott formát öltenek, évekkel később megszépülnek. Az eredetileg átélt, félelemmel teli helyzet a novellákban elhalványodik, humorral dúsul és a teremtő képzelet fűszerezésével kerül az olvasó elé. Azaz, ami bekerül a szövegbe, az mind fikcióvá válik. Majoros Sándor Sírgyalázók éjszakája című novellájában a következőt olvashatjuk: „Szeptember közepét mutatott a naptár, de olyan meleg volt az este, mint egy hónappal korábban, amikor a cirkusz elkezdődött. Azóta folyamatosan romlott a helyzet. Néhány napja már nem volt se éjjelünk, se nappalunk. Egyre többen kapták meg a tartalékos behívójukat,

és egyre többen döntöttek úgy, hogy nem mennek el harcolni. Nekünk aznap telt be a pohár, amikor a munkahelyről a szemünk láttára szedtek össze és tereltek katonai teherautóra néhány embert" (MAJOROS, 2004: 119-120). Aaron Blumm Hogyan raboltuk ki a Vajdasági Bankot című novellájában a pénzhiány, az elértéktelenedetett fizetőeszköz, a rossz anyagi helyzet válik a novella tárgyává. Tehát gazdasági okokra vezethető vissza a fent említett félelem. Bognár Antal A háborgó Kirschmüller című novellájában a félelem a vagyon elvesztésének veszélye miatt válik meghatározóvá, továbbá a II. világháború utáni új hatalom gazdasági politikája miatt a svábok és a korábbi arisztokrácia gazdasági térvesztést szenved el. Kirschmüller Joachim koholt vádak alapján elveszti munkáját, rágalmazzák lopás vádjával, továbbá miután kitelepedési kérelmet adott be, a hatalom már nem számol vele, és kiteszik a saját lakásából feleségével együtt. „Kirschmüller Joachim erdőgazdasági kishivatalnok magába roskadtan ír, csak ír, s közben hosszasan bámul maga elé, Inci pedig dúlfúl, hogy itt van, nem képes az igazát kihajtani, s hisztérikus zokogásban kitörve fulladozik, hogy elege van ebből; só-, cukor-, szappan-, és húsjegy, meg különféle bizonylatok, igazolások, zsírcédula, lisztcédula és ruhapontok, most meg csak úgy ukmukfukk kiteszik őket." (BOGNÁR, 1999: 11). A félelem Lovas Ildikó Vihar című művében a hatalomváltáshoz, az etnikai viszonyok erőszakos megváltoztatásához, az állam által preferált nemzet nyelvi előrenyomulásához kötődik. Ezt nyugodtan nevezhetjük „trianoni nyűgnek". „Zúgolódnak az emberek, közben meg az ostorfákat kémlelik, de azokról nem tágítanak a fekete szoknyák, károgó varjakként ijesztgetik a városlakókat, akik már egészen közel kerültek egymáshoz, annyira, amennyire csak közös bajban, amely azonban nem fenyeget életveszéllyel, kerülhetnek egymáshoz közel megkeseredett emberek, annyira, hogy már a legnagyobb fájdalmukról kezdenek beszélni, mintha-létük leginkább titkolt szégyenfoltjáról, arról, hogy lassan már nem mernek megszólalni az utcán anyanyelvükön." (LOVAS, 2001: 223).

A nemzeti identitással összefüggésbe hozható a nemzeti trauma, mint a történelem része. A Trianon-trauma nemzeti szinten való fenntartását és a kollektív emlékezetben való tartását segítik elő a novellák szövegei is. László János a következőket mondja: „A történelemkönyvek és a kollektív emlékezet néphistóriai formái mellett a nemzeti identitást a kultúra szövegei, egyebek között az irodalom, a film, a média, vagy

a népművészet is közvetítik." (LÁSZLÓ, 2012: 172). A novellák világában mindenkor megtalálhatók a társadalmat foglalkoztató gondolatok, így a terület és államvesztés ténye is. László János mondja: „A személyes és kollektív identitás között vont párhuzamot folytatva, a csoportot ért trauma vagy veszteség kollektív emlékezeti feldolgozása is nyomon követhető az emlékezeti folyamatokban, s ezáltal a csoportidentitás sérüléseiről, valamint az identitás helyreállításának folyamatairól is képet kaphatunk." (LÁSZLÓ, 2012: 211).

A vagyonvesztés, gazdasági válság kategóriájához sorolom Majoros Sándor által leírt pénzromlástól való félelem problematikáját. A régészeti lelet című novella az 1990–1993 között Jugoszláviában lejátszódott pénzromlást, valutaüzérkedést mutatja be, méghozzá igen valósághűen. Ez a leírás felfogható tényként, történelemként, de a gazdasági identitáshoz is tartozhat. A novella főhőse mintegy tízezer márkával rendelkezett, a dinár romlásnak indult, tehát inflálódott, a márka napról napra többet ért. Dinárra szerette volna váltani a márkát, persze a lehető legjobb áron, ám mire elhatározta magát, egy kormányintézkedésnek köszönve a dinár elkezdett erősödni és senkinek se kellett már a márka, végül csak töredékét tudta kapni érte, mint amire számított. „Odament az újságosbódéhoz, és vett egy Magyar Szót. Gondolta, olvasgat egy kicsit, hátha időközben megpezsdül körülötte az élet. A sporthírekkel akarta kezdeni, de véletlenül az első oldalra csúszott a pillantása. Egy hatalmas szalagcímet vett észre, ami öles betűkkel hirdette, hogy Markovics kormányfő véget vetett az inflációnak, mától konvertibilis a dinár! Egész délelőtt kínálgatta a pénzét, de a kutyának sem kellett." (MAJOROS, 2004: 61–62).

Az első jelentős vasútvonalat az Alföld-fiumei Vasúttársaság építette (1869-1871) Nagyavárad-Szeged-Szabadka-Dálja-Eszék vonalon. A Monarchia ideje alatt épült meg a hálózat. E vonal kiépítésével a fő cél az volt, hogy az Alföldön termesztett gabonát ki tudják juttatni a fiumei tengeri kikötőhöz. Ehhez kapcsolódik az építészeti jelleg, a bakterházak, az indóházak épületei, de a vasutasok egyenruhája is. A vasút is hasonlóan a hadsereghez a maga sajátos felépítményével, rendjével, szabályrendszerével egy csoportegységet képez, megvan a saját identitása. Egyik fontos történelmi sztereotípia, amely a Monarchiához igen szorosan kötődik a vasút, a vonat, amely viszi és hozza a szereplőket, olykor eszköz is az öngyilkossághoz, kétségbeesett emberek gyakran választják

azt, hogy vonat alá vetik magukat. Térmeghatározó metaforaként kell kezelnünk a vonatot, mint a kor legfontosabb közlekedési eszközét. A vonat külön metaforikus jelentéskörrel bír a közép-kelet-európai kultúrában. Több vajdasági író novellájában köszön vissza a vasút, a vonat, mint Monarchia-sztereotípia, motívum, ha úgy tetszik a vidék lehetőségének motívuma. Majoros Sándor Fölfeszített vagonok című novellájában, vagy Aaron Blumm, Tolnai Ottó novelláiban. A vasút, a vasúthoz tartozó épületek, egyenruhák mind a Monarchia világának nosztalgiáját jelentik. Herceg János is közlekedteti hőseit vasúton. A vasút a lehetőséget jelentette vidékünk (Vajdaság) számára. Gondolni kell ez esetben a Konstantinović-féle vidékmegjelölésre, ami a gazdasági megpecsételődést is adja. A történelem során a gazdaság fellendüléséhez a vasút hozzájárult, s ez az írók figyelmét sem kerülhette el, ezért találkozunk folyton a novellákat olvasva a vasúttal és a vonattal. Mirnics Gyula Jan Berger hazatér című novellájában a hegyesi vasútállomás villan fel, mint Monarchia sztereotípia. „– Menjen ki egyszer a vasútállomásra, onnan szép a táj, meg megfigyelhet néhány érdekes dolgot. A vonat szakiskolába szállítja a gyerekeket." (MIRNICS, 2008:153). Mirnics Gyula A nagyapám balladája című novellájában az utazás vonaton történik. Kosztolányi által Sárszegnek nevezett Szabadkára utazik a nagyapa és egyben visszautazik az időben is. „A nagyapám fáradtan lépett le a vonatról, dörzsölgette a szemét, mert az a hideg miatt piroslott meg viszketett is. Körülnézett, dünnyögött valamit a bajsza alatt. A sok változás ellenére felismerte gyermekkora Sárszegét, nem a város urbanizált szecessziós arculata marad meg benne, hanem az a specifikus sárszegi atmoszféra, melyet az állandóan szembecsapódó porfelhők, a sült húsok fanyar szaga meg a csempészek állandó ideges csoportosulása teremtettek. Az állomás egy távolabbi részében, a raktárépületek mellett egy szépen restaurált mozdonyt vett észre. A nagyapám közelebb lépdelt és hihetetlenül mormogott. Hiába volt a fényes kormozás meg a csillogó emblémák, a nagyapám felfedezte a bajmoki gőzöst az állomás relikviájában." (MIRNICS, 1998: 79).

Majoros Sándor Fölfeszített vagonok című elbeszélésében a Monarchia által 1890-es években kiépített vasúti pálya végóráit olvashatjuk. Az Alföld-fiumei vasútvonal mellékszárnyáról van szó. Konkréten Szabadka – Cservenka – Hódság – Bácsordas – Gombos vasútvonalról, amelyet az 1980-as években végleg felszámoltak, és ma már csak né-

hány árválkodó és árulkodó Monarchia korabeli, magára hagyott vasúti építmény harcol az idővel. „A pályamunkások sem jártak ki töltést igazítani, inkább átmentek a vasútállomással szemben lévő kiskocsmába, és miközben sörüket kortyolgatták, azon morfondíroztak, hogyan lehetne megfújni az egészségesebb talpfákat. Merthogy az egész pályát el fogják kótyavetyélni, az már eldöntött tény. A Jugoszláv Államvasutak állítólag már le is szerződött a Zenicai Vasművekkel, és nemsokára megjönnek a bosnyák magánvállalkozók, hogy megszervezzék a pályabontást. Az állomás épületét pedig birtokba vette az elmúlás. Az ablakfélfákról peregni kezdett a festék, a fal tövében salétromfoltok jelentek meg, s az ősöreg gesztenyefák, melyek évtizedekig békében megférték ezzel a sárgára meszelt egyszintes épülettel, hirtelen megnőttek, föl, egészen a tetőgerincig, s mert törzsük is jócskán kiszélesedett, kiforgatták helyükről a járda betonkockáit." (MAJOROS, 1994: 115–116). A vasúti sínpálya diósgyőri acélból készült a Monarchia világában. Ez maga is a Monarchia egy ereklyéje, lenyomata. „Nem beszélve arról, hogy ez még háború előtti diósgyőri acél, tehát jobb és keményebb ennél a vacak hazainál." (MAJOROS, 1994: 120). A vasút az utazás toposszal hozható összefüggésbe. A vonatok megjönnek és elmennek, hoznak valakit/valamit és elvisznek valakit/valamit. Az emberek, különösen a mi vidékünkön mindig valamilyen érzelemmel voltak teli a vasutat illetően. Amikor elkezdték építeni, kétkedve fogadták a tüzes mozdonyt, de később megszokták és az élet részévé vált. A gazdasági előrelépést nem szabad figyelmen kívül hagyni. A vasút által nyílt ki a vidék, vált a világ részévé, talán a mai értelemben vett globalizáció kezdetének is tekinthetjük ezt. Majoros Eperszedők című novellájában a Németországba igyekvő szezonmunkásokat mutatja be. A történet helyszíne a vasútállomás. A vasútállomásoknak tipikus szaguk van, amely beivódott az emberek orrába, és a szag jelenti az elutazást, megérkezést is. „A vágányok felől beszivárgott a mozdonyfüst, s összekeveredett az olajbűzzel – »állomásszag« terjengett." (MAJOROS, 1994: 62). Az Eperszedők című novellában a moravicai elhagyott vasútállomás épületét újra megeleveníti Majoros a következő módon: „Odahaza nem tapasztalhattak ilyesmit; a vasutat már több mint öt éve megszüntették. A sínek azóta megrozsdásodtak, szinte belevesztek a gazba, az állomásépület pedig elhagyatottan, magányosan áll." (MAJOROS, 1994: 64). Hasonló kortörténeti állapotokat olvashatunk Juhász Erzsébetnél is. „Ó, azok az elhagyatott, világvégi ál-

lomások!... néhány régesrég kicsorbult sínpár, omlatag padlás: denevérek […]" (JUHÁSZ, 1984: 83). A Keresztül-kasul című Juhász novellában az előzőleg idézett képhez hasonló vasútképet találunk: „Hisz mintha annyira együtt lettünk volna városunk szemmaró mozdonyfüstön párlódó vasútállomásán, avagy talán nem is itt, hanem valamely elhagyott, világvégi állomásán már, ahol mindössze néhány réges-rég kicsorbult sínpár, omlatag padlás… olyannyira unott, ugyanígy, végül is." (JUHÁSZ, 1984: 86). A fenti idézetek egy letűnt kor emlékét és végét idézik fel az olvasóban. A nosztalgia kerül előtérbe a régi világ után, amit jelképeztek, és mára már csak a romja maradt. Monarchia-sztereotípiák ezek, a melyek az olvasóban különféle érzéseket, gondolatokat keltenek. Tolnai Ottó Csalogány című novellájában a használaton kívüli vasútállomást így mutatja be: "És feltűnt a vasútállomás zöldessárga épülete, valóban nagyon kicsi volt, ám még így is méltón képviselte a Monarchia tekintélyét, ahogyan a bunker viszont egy másik korszak momentumát idézte." (TOLNAI, 2007: 261). Megállapítható, hogy a vasút a mai napig korszakokon átívelő, tartós képviselője egy letűnt kornak, ezáltal a sztereotípia továbbírásaként funkcionál a novellákban.

Összegzésül elmondható, hogy a vajdasági magyar novellák állandó visszatérő motívumai a peremre szorulás, a kisebbségi lét, a félelem, a történelemi trauma hatásainak megnyilvánulása. A peremen található peronok természetesen szimbolikusan is értelmezhető kifejezések, amelyek a vajdasági novellák szereplőinek szociális, kulturális antropológiai hátterét határozzák meg. A tanulmányban vizsgált problémakörök folyamatosan kimutatható és létező jelenségei a novelláknak.

Irodalom

Bognár Antal (1999). *Túlélők*, Újvidék, Present Könyv-és Lapkiadó.
Juhász Erzsébet (1984). *Gyöngyhalászok,* Újvidék, Forum.
Lovas Ildikó (2001). *Via del Corso*, Győr, Orpheus Kiadó.
Majoros Sándor (2004). *Akácfáink sokáig élnek,* Budapest, Timp Kiadó.
Majoros Sándor (1994). *Távolodás Bácskától*, Bp., KÉZirat Kiadó.
Mirnics Gyula (2008). *Jan Berger hazatér*, Bp., Timp Kiadó.
Tolnai Ottó (2007). *Pompeji szerelmesek*, Pécs, Alexandra Kiadója.

Ablonczy Balázs (2012). Trianon-legendák, Bp, Jaffa Kiadó.
Bajcsi Ildikó (2013). Történelmi sztereotípiák a magyar és a szlovák történetírásban a soknemzetiségű Magyarország felbomlásának, a nemzetállamok létrejöttének interpretációs problémái. In. Szoták Szilvia (szerk.) Sztereotípiák, választások túlélési stratégiák kisebbségi léthelyzetekben, Bp., Balassi Intézet Márton Áron Szakkollégium. 16–52.
Fekete J. József (2009). A regionalizmus mint a kultúrák diaszporikus találkozásának katalizátora, In. Bordás Győző (szerk.) A Gerard írójáról, Újvidék, Forum, 76–93.
Herceg János (1953). Papírhajó, Újvidék, Testvériség-Egység.
Hunyady György (1996). Sztereotípiák a változó közgondolkodásban, Budapest, Akadémiai.
Konstantinović, Radomir (2002). A vidék filozófiája, Újvidék–Budapest, Forum–Kijárat.
László János (2012). Történelem-történetek, Bp., Akadémiai Kiadó.

Kelemen Emese

TÁRGYPOÉTIKAI JELENSÉGEK TÓTH KRISZTINA NOVELLÁIBAN

Az utóbbi években megszaporodtak a szociológiai, kulturális antropológiai kutatások a tárgyi világ vonatkozásában, a kritikusok mégsem tértek ki a tárgyak megjelenési formáinak részletes értelmezésére Tóth Krisztina novelláiban. A dolgozat arra keresi a választ, vajon Tóth Krisztina két novelláskötetében, a Vonalkódban és a Hazaviszlek, jó?-ban, betölthetik-e a tárgyak a szövegszervező funkciót.

Kulcsszavak: tárgyi világ, novella, szövegszervezés

Tóth Krisztina első két novelláskötete, a Vonalkód és a Hazaviszlek, jó?, megjelenése között három év telt el. Az előbbi egymáshoz hol szorosabban, hol lazán kapcsolódó novellákat tartalmaz, míg az utóbbiban az évek során összegyűlt tárcanovellákat adta közre a szerző, melyek többek között az Élet és Irodalom, a Népszabadság, a Népszava, a Nők Lapja és az Új Forrás hasábjain jelentek meg. Az utóbbi években megszaporodtak a szociológiai, kulturális antropológiai kutatások a tárgyi világ vonatkozásában, a kritikusok mégsem tértek ki a tárgyak megjelenési formáinak részletes értelmezésére Tóth Krisztina novelláiban. Szegő János a Vonalkódról írott kritikájában tesz egy rövid utalást egy szövegszervező tárgyra,[1] ami a szövegszervezés mellett metaforikus funkciókat is betölt. A kritikusok a Hazaviszlek, jó? tárcanovelláit az érzékenyen pontos elbeszélői nyelve miatt Kosztolányi, szociografikus leírásainak köszönhetően Tar Sándor, „az elvtelenül modoros monológok" végett Parti Nagy írásaihoz hasonlítják.[2] A következő vizsgálat során arra keresünk választ, vajon betölthetik-e tárgyak a szövegszervező funkciót Tóth Krisztina két novelláskötetében.

Gyakran találunk leírásokat házakról, melyek egy kor stílusának, vagy arra való emlékezésnek jegyeit hordozzák magukon. Részletes ábrázolásukon keresztül találkozhatunk a legmélyebb nyomorral, amikor

1 Szegő János, *A történetek sorsa és a sorsok története*, Holmi, 2007/6 http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3 (2015. április 28.)

2 vö, Halmai Tamás, *Hattyú és horog*, Jelenkor, 2010, 53/1, 105.

hajlékot jelenthet egy konténer vagy egy összedőlő viskó is. A másik oldalon ott van a több tíz emeletes japán felhőkarcolók modern formája és berendezése. A történetek jelentős része a közelmúltban játszódnak, a többi pedig a Kádár-érában eltöltött gyermekkorról szól, ahol „[a] házak messziről teljesen egyformának látszottak, a tájékozódási pontok (kisbolt, maszek zöldséges, villanyoszlopra szerelt szemetes, falfirka) csak közelről rajzolódtak ki, ha végigjártuk a megszokott útvonalat" (83). A tárgyi világ és az élettér leírásának a jelentőségére világít rá kritikájában Keresztesi József is: „Az ország mibenlétéről mindamellett sokat elárulnak a kötet írásai. Például a tárgyi világ fölidézése, még ha nem a tárgyi díszletek állnak is a középpontban, nagyon fontos eleme a Vonalkódnak."[3] Emellett azt is megjegyzi, hogy ha fel is használja a felelevenített tárgyak jellemzőit „a kor azonosításához-felidézéséhez, sosem él a hamis nosztalgia vagy a retrodivat olcsó eszközeivel."[4] A házak, mintha lélegeznének, különböző hangokat hallatnak, melyek a gyerekek számára titokzatos zajok: a csövek kopogása, a zubogó víz hangja, a rádiók zúgása. A Fekete hóember című novellában a lakóépületek antropomorfizálódnak, a liftakna rendszertelenül kalapáló szívvé, a benne lógó gumikötelek vérerekké, a szemétledobó pedig hosszú bélrendszerré válik a gyermek szereplők képzeletében. A Vaktérkép főszereplőjének tudatában Kádár halála a városkép megváltozásával és öngyilkossági kísérletével kapcsolódik össze:

> „Meghalt Kádár János. Tulajdonképpen sajnáltam. Sajnáltam, hogy nem fog elhangzani a neve a tévéhíradókban, sajnáltam, hogy el fognak tűnni a gyerekkorunk díszletei, hogy elbontották a Kálvin téren a palacsintázó-bódét és hogy egész épülettömbök tűnnek el, hogy utcák kanyarodnak másfelé, hogy az események láncolatában valami különös, folytonossággal át nem hidalható űr keletkezik, hogy minden olyan más lesz, mint ahogy megszoktuk. A Kálvin téri palacsintázóban még együtt ültünk, amikor megismerkedtünk: nem sokkal később lebontották" (27).

---

3 Keresztesi József, *Vonalak a vaktérképen*, Holmi, 2007. június http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3 (2015. 04. 28.)

4 Ua.

A jól megszokott városkép megváltozása nem csak a történelmi cenzúrát húzza meg, hanem a főszereplő magánéletében is határvonalat jelöl. A gyermekkor végérvényesen elkülönül a felnőttkortól, a palacsintázó megszűnése a szerelmi kapcsolat megszűnésével párosítható, és az ezekre való emlékezés teremti meg azt a légkört, amelyben elindulnak az asszociációk múlt és jelen között.

Mind a Vonalkódban, mind a Hazaviszlek, jó?-ban találhatunk olyan novellákat, amelyekben a tárgyak allegorikusan jelennek meg. Az előbbi kötet Egy boszorka van című novellájában a kályha tölti be a szövegszervező szerepet. Az elbeszélő gyermekkori traumája, hogy a gyors költözés során az apja tűzbe vetette babáját, amit ott akart hagyni a lakásban. A kép, ahogy az apa „a lábánál fogva dugja be a babát a kályhalyukba" (126) óhatatlanul összekapcsolódik a felnőtt nőnél elmaradt szüléssel. A gyermekből elköltöző rész és az ez által kiváltott fájdalom analógiájára próbálja meg az elbeszélő feldolgozni egyrészt megcsalatása történetét, másrészt meg nem született gyermekei elvesztését. Amikor hosszú idő után újra a vidéki házba látogat, az őt ért megrázkódtatások a kályha kitisztítása közben idéződnek fel. „Ki kell pucolnom a hamut, ki kell szedni belőle mindent, ami elégett, hogy a kihűlt testben ismét fellobbanhasson a tűz" (134). A kényszerű abortusz után a gyász feldolgozatlan marad, hiszen az eltávolított magzatokat nem adják ki a hozzátartozóknak, a temetés is elmarad. A kályhából kikapart hamu kertben való szétszórása segít a gyász feldolgozásában, helyettesíti a temetési szertartást.

A Homokakvárium hajléktalanjai egy olyan tárgyat figyelnek megszállottan, amiben két üveglap között homok csordogál. Már nem először forgatják meg a homokakváriumot (Tóth Krisztina szavával élve: „Sosem tudtam, mi a neve, és lám: eljött a pillanat, hogy megnevezzem. Nincs rá szó" [7].) a szemcsék gyors-lassú pergését figyelve. Az üvegbe zárt mikrovilág az elbeszélő számára az élet metaforájaként jelölődik ki, ahol a homok a parányi emberiség, a hajléktalanok keze pedig az istené. „Én is két világnagy, repedt üveglap között lépegetek, kavarok. Ha nagyobb távlatból érzékelhetném saját mozgásomat, látnám, hogy a kép alsó széle felé tartó fürge, ázott részecske vagyok. Egy homokakváriumban élünk, odafent egy szórakozott kéz időről időre megfordítja a képet, aztán ereszkedik a sok kis részecske egyfelé. Összetapadnak, szétválnak, sodródnak erre-arra, pompás, izgalmas alakzatokat öltenek a

szürke lében" (8). A Labdák és csillagokban az anya és az égből potyogó reklámlabdák közt lehet párhuzamot vonni, amit Tóth Krisztina meg is tesz. Mivel az anya nem tud labdát szerezni gyermekének, annak szemében tehetetlenné válik. Az édesanya-elbeszélő perspektívájából látjuk az eseményeket, a fia arcára kiült csalódottságból vonja le a következtetést: egy olyan szülőre van szüksége, aki mindenáron tesz a gyermek boldogságáért, aki előtt nincsenek akadályok, akiben bármikor meg lehet bízni. „Nekünk is van egy sárga strandlabdánk, de az már nem érdekli: neki másmilyen labda kellene. Egy olyan. Sőt, nem is elsősorban a labda kellene, hanem egy olyan anya, aki igenis hoz egyet. Aki tud szerezni" (80).

A Vonalkódban pontos leírást kapunk az iskolás és egyetemi életről, az úttörőtáborok merevségéről, a játszóterek útvesztőiről, vagy akár egy lakóház padlózatáról. Az aprólékos, néhol naivan ható, mégis végtelenül precíz ábrázolások bemutatják a rendszerváltás előtti és utáni korszakokat és betekintést nyújtanak családok mindennapjaiba. Mindenki pontosan tudja, hogy melyik korszakban játszódnak azok a történetek, amelyekben a diákok indigókék iskolaköpenyben járnak iskolába, a legjobbak jutalmul úttörőtáborba mehetnek, a gazdag szülők gyermekei külföldről kapnak ajándékot. A ritka, főleg Nyugatról behozott termékek így válnak presztízst kifejező tárgyakká, főleg a gyermek elbeszélők szemében. A tolltartó címet viselő novellában a híres politikus lányának tűnik el a Nyugatról behozott mágneses tolltartója. Az egész iskolában csak két lánynak van ilyen, a többiek csak vágyakozhatnak effélére. Ezenkívül olyan személyes tárgyak vannak a birtokában, amelyekre az egyszerű családokban nem tellett. A kijelzős karóra, az illatos radír, a színes műanyag füzetborító, a szőlőzsír, a kislány akaratán kívül családja társadalmi hovatartozását fejezik ki. „A Nyugatról érkezett dolgok ismérve a vonalkód volt: a kis fekete csíkok mágikus vonzerővel ruházták fel az egyébként érdektelen holmikat is, a kód ugyanis egy másik, létezésében megközelíthetetlen világ hírnökeivé avatta őket, egy olyan világéivá, ahol a tárgyakat fényes dobozokba és csomagolópapírba, az emberi testeket pedig puha kelmékbe burkolják" (67). Az említett példák értelmében nagyon is helyes Kolozsi Orsolya megállapítása, miszerint „[...] a vonalkód olvasható úgy, mint egy olyan jel, mely egy bizonyos tárgy identitását teljes biztonsággal rögzíti, annak minden fontos tulajdonságát, attribútumát kódolja, azaz az adott tárgyat egyértelműen meghatá-

rozhatóvá teszi."[5] Ennek értelmében a tolltartó eltünése azt jelenti, hogy maga az egyediség szűnik meg. A másoktól való különbözés – amit egy radír vagy zsebkendő is előidézhet a kisdiákoknál – épp ugyanakkora presztízsértékkel bír, mint a felnőtteknél egy jó állás, fizetés vagy nyugati autó.

A Langyos tej már kamaszodó főszereplője számára az öltözködés jelenti a különbözés lehetőségét. Mivel szerelme, Robi nem szereti a „nőcis" lányokat, ezért igyekszik minél vagányabbnak tűnni. Feliratokat készít a farmerjára, feketére festi a körmeit, biztosítótűt szúr a fülébe, férfias korcsolyát vesz, hogy imponálhasson a fiúnak. Ezzel szemben otthon a világoskék szobapapucsát „dísztárggyá lényegítette", a várva várt amerikai levelezőtársnak való megfelelés miatt a régen sokat hordott rózsaszín pulcsiját is előveszi. „Abban a belső filmben rózsaszín volt a télikabátja. A leveleit ugyanis halványrózsaszín papíron írta, a képen pedig, amit magáról küldött, szintén rózsaszín pulóverben állt egy fehér kerítéses ház előtt. Egyetlen rózsaszín pulóverem volt, az is bolyhosodott és kezdte elveszíteni a színét a sok mosástól, az ujja pedig alig ért a könyék alá" (67). Hiába az iskolai vagánykodás, kiderül, hogy Robinak mégis az Amerikából érkezett, filmekből már jól ismert típusú szőke, fogszabályzós kislány tetszik meg. A helyzeten még ront az is, hogy a narrátor osztályfőnöke megszégyeníti a lányt az egész osztály előtt. Végső elkeseredésében az öngyilkosságtól groteszkebb fordulathoz folyamodik: leukémiásnak mondja magát. Miután rosszullétre hivatkozva elindul haza óráról, felkapja Robi legféltettebb tárgyait, a korcsolyát (amit nem mellékesen Bécsből kapott, ezért minden csehszlovák hokikoris fiú irigy rá) és az ütőjét, majd különböző konténerekbe, kapualjakba dobja be őket. A vágyakozás a vágyott személyről annak személyes tárgyaira tevődik át, így az azoktól való megszabadulás a fiú emlékének felszámolásává válik.

A Vonalkód történeteiben szereplő alakok nem irányítják az életüket. Passzív résztvevőkké válnak, akik kívülről szemlélik önmagukat, a velük történő eseményeket. Ilyenkor megáll az idő, a sors keze pedig belenyúl az addigi történetbe, és mint a sakkozó a bábukat, úgy mozgatja az esemény szereplőit: „Kimerevített pillanat volt, farkasszemet néztünk az üres levegőn át, és közben nem éreztem semmit, hacsak azt nem, hogy

[5] Kolozsi Orsolya, *Vonalháló, veszteség,* http://www.barkaonline.hu/tarca/105-vonalh-vesztes (2015. 04. 28.)

vannak történetek és közben van sors, s hogy ennek a bizonyos sorsnak olykor semmi köze sincs magukhoz a történetekhez, hogy a sorsnak saját történetei vannak és saját ideje, s hogy ez az idő megállt" (15). Az elbeszélők csak elmesélik, megtörténtnek nyilvánítják a velük kapcsolatos történéseket. Kívülről látják magukat, mintha nem is ők, hanem valaki más cselekedne helyettük. A test csak forma, elveszik a test-lélek utópisztikus képe. A lélek kiszáll az emberből, marad a test, bábok maradnak, megszűnik az egyéniség, csak a név jelzi a test-tárgy egykori személy voltát. „A névhez tartozó test később is hallgatott, a tanári kérdésekre megátalkodott csönddel és rezzenéstelen, üres tekintettel válaszolt, nevét pedig olyan rendetlenül és feledékenyen kezdte viselni, mint a kardigánt és tornazsákot, amelyeket minduntalan ottfelejtett valahol. Szereplője lett annak az iskolaudvaron látott fura filmnek, amelyet az Én látott, amelyben Ő bűnösnek találtatott, s amelyet immár nekem, a névnek kellett folytatnom az egyformán indigókék napok során át" (16). A tolltartó gyerekszereplője egy nap alatt két ízben is csak identitását veszített név volt, név, akit a narrátor helyett ítéltek el, aki helyette cselekedett. A hozzá tartozó test idegen, szabad akaratú. Amikor felállt, hogy vége legyen már a tolltartó keresésének, magára vállalta a lopást. A test funkcionalitását vesztett tárgyként jelenik meg.

A Bikinivonal alcímű novellában egy ruhadarab adja a vezérfonalat, azt a tárgyat, amely szimbolikájával a női élet különböző stádiumain vezet keresztül a narrátor. Képeket, villanásokat látunk. Először a kisgyerekkort, amikor még a kisfiúkon és kislányokon is egyforma a fürdőruha. „Ebben a korban még nincs nagy különbség lányok és fiúk között: pocakos, lúdtalpas gyerektestek szaladgálnak a homokban" (137). A következő képen még mindig két ellenkező nemű kisgyereket látunk, akik egymás testének felfedezésével ismerik meg önmagukat is. A kamaszodás első megállója: a nagylányfürdőruha. Kötelező hordani, nem baj, ha nincs mit takarjon, ez már hozzá tartozik a felnőtté váláshoz, igaz, az még odébb lesz. A felnőtt lét mellett a nemek különbözőségét is a kétrészes fürdőruha jelöli. A kamaszlány felfogásában egy nő az erotikus részeinek paradigmája által válik nővé. Ezzel tárgyiasítja a női testrészeket, a melleket a fürdőruha jelöli, ez különbözteti meg a férfiaktól. A ruhadarab, mint Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor is felhívja

rá figyelmünket kutatásukban,[6] kifejezi a valahová való tartozás vágyát. Már nem kislány, de még nem igazi nagylány. Elindul a rivalizálás az uszodában, hogy kinek van jobb fürdőruhája (visszatér a külföldi termékek presztízsértéke – akinek az NDK-ból való a dressze, az a többiek felett áll), ki válik először nővé, mert az jelenti az igazi irányváltást egy kamaszlány életében. „Az öltözőben direkt úgy raktam a táskám a padra, hogy kilógjon a nagy zacskó vatta, »nem steril, gyógyászati célra nem alkalmas«, hátha rákérdez valaki. (Mi a szar ez? Á, semmi, csak menstruálok)" (139). Ebben az esetben már nem a kétrészes fürdőruha jelöli a nemiséget és a felnőtté váltás, hanem a vatta, a nők testében lejátszódó a biológiai folyamatok. A komoly kamaszélet problémái a láb- és a bikinivonal szőrtelenítése, az első nagy szerelmi vallomás ideje. Innentől felgyorsul minden: a terhesség, a szülés gyötrelmei, majd a bikinivonalon lévő gyöngyházfényű forradás. A bikini emlékezteti a narrátort a vágásra, a felnőtté válásra, a nőként bejárt életútra.

A Vonalkód történeteiben fontos szerepet játszik a lezárás gondolata. „Húzni kell egy vonalat, mondogatta mindig anyám, húzni kell egy vonalat és kész. Onnantól el van felejtve minden" (182). Ezt az áhított felejtést szeretné elérni a Hideg padló főszereplője is, amikor véletlenül magával viszi Japánba vezető útjára a régvolt szerelmével közösen írt, titkos vágyaikat tartalmazó papírdarabokat. A férfi utáni vágyakozás, a társ hiánya a papíroktól való nehéz, gondos megszabadulásban teljesedik ki. A cetlik rituális elpusztításával húz egy vonalat, lezárja a letűnt szerelmet. A papír eldobásával, megsemmisítésével elszakadást remél az emlékektől, magától a kínzó vágytól, „nem lehet csak úgy egyszerűen abbahagyni egy kapcsolatot, meg kell dolgoznom azért, hogy múlttá válhasson a még jelenlévő, kísértő, lezárulatlanul magam mögött hagyott idő" (113). Határhúzásként jelenik meg a kerítés az azonos című novellában. Bekerítettség, az elzárás aktusa védelmező szerepet kap. Az apa nemcsak a kutyát szeretné megvédeni az iskolás gyerekektől és a kocsma előtt ivó férfiaktól, hanem családját a kíváncsi szemektől. A hatalmas kerítés az apa egykori, a balesete előtti fizikai erejét próbálja sugározni. „Nagy, erős kőkerítést képzelt el lécbetétekkel: két méter magasat. Anyám ellenkezett, hogy olyan lesz, mint egy vár, már csak egy árok kéne elébe, de apámat nem lehetett meggyőzni" (41). Ugyanígy jelöli a

[6] vö, Kapitány Ágnes, Kapitány Gábor, *Tárgyak szimbolikája*, Bp., Új Mandátum Könyvkiadó, 2005

Hazaviszlek, jó? Többféle csavarral című novellájában a polc a hiányzó erőt és védelmet. A falról lekerülő képek, a rajtuk szereplő férfi hiányát fogja pótolni egy polc, ami elfedi a fehéren maradt területet. A tárgyat olyan tulajdonságokkal ruházza fel, amilyen személyiségű társra lenne szüksége. „Márpedig itt polc lesz. Egy mindent elfedő, hosszú polc. Erős polc, sötét fából" (87). A fájdalom és a hiány elfedésének sikertelensége a leszakadó polcban mutatkozik meg. Erre utal az utolsó bekezdés is: „A tükrön nagy, kerek folt ütközik ki, mintha az Ambrus üveges lehelgetné valahonnan a túloldaláról, odaátról. És mintha mondana is hozzá valamit, bár nehezen hallom a hirtelen, nagy csöndtől. Valami olyasmit, hogy nem biztos, hogy ki kell bírni. Mert hát van olyan, hogy nem. Hogy tényleg túl nehéz" (89).

A dolgozat által betekintést nyerhettünk Tóth Krisztina tárgyi világába, és megállapíthatjuk, hogy míg a Vonalkódban a tárgyak számos helyen szövegszervező erővel bírnak, addig a Hazaviszlek, jó?-ban ez az elem kevésbé hangsúlyos. A további kutatás lehetőséget mutat a szerző két újabb novelláskötete a Pixel és a Pillanatragasztó elemzésére, valamint érdemes lenne még megfigyelni a tárgyak poétikai szerepét az Akvárium című regényben is.

Irodalom

Halmai Tamás, *Hattyú és horog*, Jelenkor, 2010/1, 105.

Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor, *Tárgyak szimbolikája*, Bp., Új Mandátum Könyvkiadó, 2005

Keresztesi József, *Vonalak a vaktérképen*, Holmi, 2007/6

http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3 (2015. 04. 28.)

Kolozsi Orsolya, *Vonalháló, veszteség,* http://www.barkaonline.hu/tarca/105-vonalh-vesztes (2015. 04. 28.)

Szegő János, *A történetek sorsa és a sorsok története*, Holmi, 2007/6 http://www.holmi.org/2007/06/ket-biralategy-konyvrol-3 (2015. 04. 28.)

Tóth Krisztina, *Hazaviszlek, jó?*, Bp., Magvető, 2009

Tóth Krisztina, *Vonalkód: Tizenöt történet*, Bp., Magvető, 2006

Kulcsár Sarolta

A TÓTH KRISZTINA-I KOLDUSOKHOZ ÉS HAJLÉKTALANOKHOZ KAPCSOLÓDÓ SZTEREOTÍPIÁK VIZSGÁLATA

A kolduslét ars poeticaját: „Igazán tartozom ennyivel a mesterségemnek!" Az általam vizsgált szövegek mindegyike más-más módon mutatja be a koldussorsot, illetve ennek a kirekesztett társadalmi rétegnek az életmódját, kialakult szokásait és létfenntartási rendszerét. A koldusléthez kapcsolódó sztereotípiák nem sokban különböznek az időben és térben egymástól elhatárolt szövegekben sem. A Tóth Krisztina-i koldus a „nyomorkedvelő" világ embere, aki mindig mindenhol ott van, azonban nem különbözik a többi szereplőtől. A szerző úgy mutatja be, mint urbánus életünk kikerülhetetlen, illetve elkerülhetetlen részét, akivel a narrátor szolidaritást vállal, és akihez kellő empátiával viszonyul. A sorok között azonban előtűnik az örkényi értelemben felfogott groteszk, a széthulló, de a narrátor által mégis egyben tartott világban.
A tanulmány célja, hogy rámutasson azoknak a sztereotípiáknak a meglétére, melyek a peremre szorult emberek életútját és útkeresését leginkább jellemzik.

Kulcsszavak: koldus, hajléktalan, sztereotípia, peremre szorulás, kiszolgáltatottság

Az intertextualitás egyike a posztmodern szövegek legfontosabb alappilléreinek. Bókay Antal könyvéből idézve: „ [...] a posztmodernben a beszédről beszélünk, az írásokról írunk és intertextualitásban gondolkodunk. Eme gondolkodásmód megléte tükröződik vissza jelenkori szövegeinkben is."[1]

Az intertextualitás fogalmával mi olvasók is találkoztunk már közvetett vagy közvetlen módon, ugyanis az egyik szövegben egy másik szöveg vagy szövegrészlet jelenlétére már nem egyszer kaphattuk fel a fejünket, vagy méláztunk el a tudatunkra ható déjá vu érzés jelenlétének okán. Ugyanis a tudatunkban az életünk során érzékelt s bennünket körülvevő környezeti ingerek hatására kialakuló sztereotípiák nagyban hozzájárulnak az intertextuális hatások érzékeléséhez. A tudatukban kiépült sablonok mozaikként állnak össze abban az esetben, ha más szövegkörnyezetben, máshogyan akár csak egy-egy részlettel vagy utalással

[1] Bókay Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*. Bp. Osiris Kiadó, 2006.

is találkozunk a már korábban megszerzett eszköztárból. „Bahtyinnak tulajdonítható az a felismerés, hogy minden szöveg úgy épül fel, mint egy idézetekből álló mozaik, minden szöveg más szövegek bekebelezésével és transzformációjával jön létre."[2]

Koldus a novellákban

A koldus az utca embere, általában minden helységben vannak koldusok és/vagy hajléktalanok, akik az adott lakóközösség részét képezik. Nagyon sok művészt ihletnek meg ezek a peremre szorult szubjektumok, így visszatérő motívumként fordul elő a koldus festményeken, irodalmi szövegekben, filmművészetben vagy egy-egy fotósorozaton. Ez a dolgozat egy részkutatás, amely a koldus és a hajléktalan lét módjára és motívumvilágára, valamint a fogalomhoz kapcsolódó sztereotípiákra terjedt ki az általam kiválasztott novellaszövegek segítségével.

Tóth Krisztina-i koldus a „nyomorkedvelő" világ embere, aki mindig mindenhol ott van, azonban nem különbözik a többi szereplőtől. A szerző úgy mutatja be, mint urbánus életünk kikerülhetetlen, illetve elkerülhetetlen részét, akivel a narrátor szolidaritást vállal, és akihez kellő empátiával viszonyul. A sorok között azonban előtűnik az örkényi értelemben felfogott groteszk, a széthulló, de a narrátor által mégis egyben tartott világban. Ezekben a szövegekben a koldus „hőssé" válik, ő lesz a tudós, a helytörténész, a művész, sőt mindez egy személyben. Ezáltal mutatja meg számunkra az elbeszélő, hogy nemcsak az válhat koldussá, aki fedél nélkül marad, hanem az a személy, aki a reményét veszíti el mindenben és mindenkiben. A tudatban és a lélekben megnyilvánuló nincstelenség, a reményvesztettség teszi igazán nincstelenné az embert.

A marginális pozíció centralizálódása

Az általam interpretált novellák mindegyikében más és más a koldus szerepe. Egyes történetek róla szólnak, ezekben központi helyet foglal el, másokban a történet mellék-, ám mégis kihagyhatatlan kulcsszereplőjeként van jelen az adott novellában.

---

[2] Angyalosi Gergely, *Az intertextualitás kalandja.* Helikon, 1996/1-2, 5.

A Teiresziász érdekessége, hogy a Kossuth Lajos téri metrómegálló világtalant ábrázoló kutyás szobra kerül középpontba: az a szobor, melynek kezéből valaki újra és újra kilopja a botot. Becketti képet idéz elénk ez a jelenet: az ércbe öntött, székéhez szegezett vakot – hiába pótolják a pálcát – minduntalan megfosztja támaszától az érzéketlenség, valamint a fogyatékosságra, a művészetre nem fogékony, színesfémgyűjtő kapzsiság.[3] Ebben a szövegben a koldus helytörténésszé avanzsál, ugyanis ő lesz az, aki felvilágosítja a novella főhősét arról, hogy ez az eset már nem először történt meg, s hogy ő pontosan tisztában van azzal, hogy kiről mintázták ezt a szobrot, hiszen itt lakik. Ezáltal válik egyértelművé az olvasó számára a centrális szerep, hiszen gyakran az adott helység koldusai olyan ismeretanyag birtokába jutnak, ami a legalaposabb helytörténeti kutatásokat is felülmúlhatja.

A Foghíj esetében nem annyira centrális, mint inkább kulcsszereplő lesz a metrón utazó hajléktalan. Ő oldja meg a kialakult problémát. A szerelvényre szálló édesanya és kisfia közötti párbeszéd során kiderül a hajléktalanokról kialakult közvélemény. Az anya, hogy elhallgattassa gyermekét, egy almát ad neki, amelynek elfogyasztása közben kiesik a kisfiú foga. A szerelvényen utazók a kiesett fogat keresik, azonban nem lelnek nyomára. A kisfiú egyre jobban izgul, hogy a Fogtündértől majd nem kap semmit, hiszen elveszett a bizonyíték, az utasok egyre hevesebben keresik a fogat, és a feszültség egyre nő. Ekkor a hajléktalan rátalál a fogra, s átadja a kisfiúnak a keresett és áhított tárgyat.

Kolduskköpönyeg, koldustarisznya, koldusbot mint metatextus

Az utca emberének minden időjárási körülményre fel kell készülnie. Ha esik az eső, ha fúj a szél, ha zimankós hideg van, a koldus akkor is az utcán tartózkodik, s hogy a fagyhalált megelőzze, védekeznie kell az időjárás viszontagságai ellen. Éppen ezért igen változatos az öltözékük, amit az általam választott novellák szövegei is bizonyítanak.

Tóth Krisztina minden szövegében többé-kevésbé részletes leírást ad a hajléktalanok kinézetéről. A Homokakváriumban a következőképpen ír róluk: „A megállóban az üvegtető alatt három horpadt arcú, nagy-

[3] Tarján Tamás, *Dzsípiesz*, 2010, http://www.barkaonline.hu/tarca/1391-toth-krisztina-tarcairol (2015.01.02.)

kabátos hajléktalan ül gúlában."[4] A gúlában való ülés több célt is szolgál: nem csak azt, hogy így mindhárman tökéletesen látják a homokakváriumban lezajló csodát, hanem időközben melegítik is egymást.

A Foghíjban részletesebb kommentár szerepel: „Egy ballonkabátos, fogatlan férfi alszik félig az oldalára dőlve, lába között mocskos nejlonszatyrokkal."[5] Ez a kezdő kép, amelyet a metróban utazók láthatnak, majd a szöveg zárlatában hőssé emelkedik a hajléktalan: „Óvatosan lehajol, elengedi a szatyrokat, aztán pont mielőtt a szerelvény befutna az Örs vezér térre, odafordul a gyerekhez és karmos, sárga ujjai közé csippentve diadalittasan átnyújtja a fogat."[6]

Azonban a koldus büdösségére is felhívja az olvasó figyelmét a kisfiú, akinek édesanyja azzal ad érthető magyarázatot, hogy szegény a bácsi, akinek se háza, se fürdőszobája nincs. A legprecízebb hajléktalanokhoz kapcsolódó metatextust a Teiresziász nyújtja: „Érzem, hogy egyre figyelmesebben néz a gyulladt, véreres szemével. A másik, hiányzó szeme helyén varas sebhely, az arcát egyébként is barnás hegek borítják. Az orra csálén áll, olyan, mintha egy csorba, foltos teásbögrének félrehajtották volna a fölét. Ja, és a füle. A füle tépett, csupa seb, mocskos, karmos kezével szüntelenül dörzsölgeti. És néz." Talán ebben a szövegben írja le az elbeszélő legrészletesebben a koldus testiségét. Az utca emberei nagyon gyakran a legijesztőbb figurák, akiktől általában gyerekek és felnőttek egyaránt félnek. Ebben a novellában a hajléktalan kutyájáról is szó esik, aki ez esetben a népmesei segítőhöz hasonló szerepet tölt be.

Végkövetkeztetések

Allport szerint a sztereotípia nem más, mint egy embercsoportra vonatkoztatott általánosított hiedelem. Nincs ez másként a koldusok esetében sem. A koldus ugyanis az a személy, aki az élet fenntartásához szükséges javakat a mindennapos kéregetéssel tudja önmaga és családja számára biztosítani. Sokan jutottak koldussorsa egy-egy váratlan szerencsétlenség, súlyos betegség vagy a háborús helyzet miatt kialakuló rokkantság vagy kilátástalanság következtében.

---

4 Tóth Krisztina, *Hazaviszlek, jó?*, Bp., Magvető Kiadó, 2009., 7.

5 Uo., 23.

6 Uo., 26..

Ma, a XXI. század fogyasztói társadalmaiban leginkább az elmagányosodás, az emberi kapcsolatok ellehetetlenülése és a szolidaritás hiánya juttathatja az embert a hajléktalanok sorsára. A lelki-, illetve a szenvedélybetegségek is nagyban hozzájárulhatnak ahhoz, hogy az ember egyszer csak koldussorsban találja magát. A mai korszerű társadalmak a legtöbb esetben tudomást sem vesznek a kiszolgáltatott sorsú, hajléktalan emberekről, ugyanis ezek a személyek éppen a mindennapi betevőért és az életben maradásért folytatott harcban gyakran kapcsolatba kerülhetnek a bűnözéssel, és ily módon még inkább növelik az ellenszenvet a többi emberben. Ennek a szemléletmódnak az elhatalmasodása jellemző napjainkra, ezek a nézőpontok bukkannak fel a novellákban.

A kolduslét ars poeticaja: „Igazán tartozom ennyivel a mesterségemnek!" – azaz a koldus nem tagadhatja meg a saját életútját, az életútjába vetett hitét, valamint tartania kell magát a legősibb és legnemesebb mesterség alapszabályaihoz. A hajléktalanság rejtett lehetőség, mely mindannyiunk számára elérhetővé válhat egy napon.

Irodalom

A posztmodern irodalomtudomány kialakulása, szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, Bp., Osiris Kiadó, 2002.

Allport, G. W., 1999. *Az előítélet*. Bp. Osiris Kiadó, 1999.

Angyalosi Gergely, 1996. *Az intertextualitás kalandja*. Helikon, 1996/1-2, 3-9.

Bókay Antal, 2006. *Bevezetés az irodalomtudományba*, Bp. Osiris Kiadó, 2006.

Genette, Gérard 1996. *Transztextualitás,* ford. Burján Monika, Helikon, 1996/1-2

Riffaterre, Michael, *Az intertextus nyoma*, ford. Sepsi Enikő, Helikon, 1996/1–2, 67–81.

Sztankó László, *Taljánok, olaszok, dingók – A nemzeti sztereotípiák fogságában.* Bp. Corvina Kiadó, 2014.

Tamás Ágnes, *Nemzetiségek görbe tükörben – 19. századi nemzetiségi sztereotípiák Magyarországon.* Pozsony, Kalligram Kiadó, 2014.

Tarján Tamás, *Dzsípiesz,* 2010, http://www.barkaonline.hu/tarca/1391-toth-krisztina-tarcairol (2015.01.02.)

Tóth Krisztina, *Hazaviszlek, jó?* Bp., Magvető Kiadó, 2009.

Vass Dorottea

TÜKRÖM, TÜKRÖM, MONDD MEG NÉKEM!

A népmesék és kortárs mesék komparatív vizsgálata a tükörszimbólum jegyében

A dolgozat a népmesék és kortárs mesék pszichogén szerepét vizsgálja a tükörszimbólum tágyát érintve. A kutatás két csoportra irányul: megkülönbözteti a hagyományos népmesék csoportját és posztmodern (mű) mesék csoportját. Arra kíváncsi, hogy tartalmazzák-e és milyen módon tartalmazzák a mesék a Kádár Annamária által kiemelt személyiségfejlesztő motívumokat. A mesék tartalmi egységekre (epizódokra) lesznek osztva azok alapján, hogy egyes epizódokban ezek a motívumok milyen arányban jelentkeznek.
Az eredmények táblázatban lesznek kimutatva, amelyek alapján egy áttekinthető képet kapunk a két mesetípus nevelői hatásának azonosságáról és különbözőségéről.

Kulcsszavak: tükör, mese, személyiségfejlesztő motívumok, nevelői hatások

Köztudott, hogy a hagyományos népmesék szüzséi nagy hatással vannak a gyerekekre, és mélyen megalapozzák a felnőtté válásukat, ahogy erre sok mesekutató, Bruno Bettelheim, Boldizsár Ildikó, Kádár Annamária is rámutatott. De tundak-e a kortárs mesék olyan élményt nyújtani, mint a népmesék? A 6-8 éves gyerekeknek szükségük van-e kortárs mesére, és vajon ezek mennyire töltenek be személyiségfejlesztő funkciót?

A tükörnek, mint szimbólumnak kettős értelme van a mesehallgató gyerek számára: mese, mint külvilág, azaz a látott „világ tükre,"[1] és mese, mint belső érzelmeink tükre. Hamvas azt állítja, hogy a világ tükör, ugyanakkor azt is, hogy a tükör által önmagunkkal állunk vonatkozásban. Ezek alapján van egy saját világunk, amelyet a valóság mintájára alakítunk ki. Kádár szerint a mesékben önmagunkról olvasunk,[2] Hamvas azt állítja, hogy a világ tükör, ugyanakkor azt is, hogy a tükör által önmagunkkal állunk vonatkozásban. Ezek alapján van egy saját világunk, amelyet a valóság mintájára alakítunk ki. Kádár szerint a mesékben ön-

---

1 Hamvas, *Tükör*, http://hamvasbela.org/szavak/tukor.html

2 Kádár Annamária, *Mesepszichológia*, Szekszárd, Kulcslyuk Kiadó, 2012.

magunkról olvasunk,[3] így a saját (külső és belső) világunkat találjuk meg a mesében. „A gyermek gondolkodása a látott dolgokhoz igazodik, még nincsenek stabil logikai támpontjai és biztos tapasztalatai. (…) Gondolkodásának fontos sajátossága a képi ábrázolás."[4]

Az óvodáskorú gyerek egocentrikus, mindent önmagához viszonyít.[5] Ha a gyerek belenéz egy tükörbe, először saját magát pillantja meg. Egy képet alakít ki magáról melyet megőriz és amelyhez akkor is igazodik, amikor nem néz tükörbe. Ez által szerez tudomást arról, hogy mások hogyan látják őt, és ez alapján látja és érzékeli a világot, így tehát „a látott dolgokhoz igazodik."[6] Ugyanez játszódik le benne akkor is, ha meghallgat egy mesét. Komáromi Gabriella szerint a gyerek a mesén keresztül látja a világot.[7] Kádár Annamária rámutat, hogy a mese nem csak a külvilág, hanem a belső világ tükre: „a mese olyan akár a tükör – azt látjuk meg benne, amit lelkünkben hordozunk."[8] Így tehát a mese, illetve a tükör összeköti a külső (világ) és belső (lélek) képet.

Lacan a gyerek fejlődésében egy úgynevezett tükör-stádiumot tételez fel. Ez az a korszak, amikor a gyerek először látja meg magát a tükörben, amelyet aha-élményként él meg. A szembesülés pillanata után, amikor tudatosul benne a képmása, tovább játszadozik ezzel az élménnyel. Ekkor már számára a látott kép, a visszatükrözött környezet egy virtuális komplexum, melyet megkettőzött valóságnak tekint. Ez a valóság lehet a gyerek saját teste – írja Lacan - ő, vagy az őt körülvevő személyek és tárgyak. Az aha-élmény után már a képmás szerint gondolkodik, a látottak alapján látja a valóságot is. Úgy vélem, hogy a mese hallgatásakor ugyanez a tükörélmény játszódik le a gyerek belső világában, hisz mindazt, amit meg kell, hogy értsen, és mindazt, amivel meg kell küzdjön a környezetében, megtalálja a mesében is, s miután megtalálta, eljátszadozik vele, visszatér, újrahallgatja. A mese is ugyanazokat az érzelmeket mozgatja meg, amelyeket a gyerek a valóságban is megél. Kádár Annamária így írja le az említett jelenséget: „a mese a gyermek

3 Uo., 58.

4 Uo., 27.

5 Uo., 44.

6 Uo., 44.

7 Uo., 43.

8 Kádár Annamária, *Mesepszichológia*, Szekszárd, Kulcslyuk Kiadó, 2012, 266.

személével nézett világ."[9] Szerinte a mese a gyermek lelki világát tükrözi, mert segít neki megkülönböztetni az érzéseit. Ezért jó az, ha mesehallgatáskor a valóságból származó negatív érzelmeit átvetítheti egy-egy szereplőre. Ezeket az áttűnéseket és beazonosításokat tükörfolyamatnak is nevezhetjük: a gyerek azonosul a látvánnyal, tudja, hogy nem valóság, mégis vissza-visszatér a képhez, mert érdekli őt, megtalálja közte és a látott kép közötti kapcsolatot. Eközben tudattalan cselekmények játszódnak le benne.

Mészáros Márta Szimmetria című tanulmányában azt írja, hogy maga a tükör nem képalkotó eszköz, csak a fénysugár irányát fordítja meg.[10] Tehát ha a tükörben az az alany van, aki szemléli a tükröt, önmagát és a keretbe tartozó hátteret látja. Azt látja, amiben benne él, ami valójában a valóság, de amit a fény visszaverődése nélkül nem igazán tudna látni. Mészáros ezt Hreinn Fridfinnsson: Pair[11] című művén keresztül magyarázza: „a páratlan cipőt a tükör természetes módon egészíti ki (mint protézist) cipőpárrá."[12] Ugyanez a páratlan-páros viszony alakul ki a gyerek és a mesetükör között is: a gyereket mint páratlan cipőt a tükör, azaz a mese egészíti ki, protézisnek pedig azért nevezhető a mese, mert hiányt pótol, átélt élményt nyújt neki.

Hamvas Béla a következőképpen fogalmaz: „az ember világa: a tükör. Mert önmagát a dolgok közül kiemelte, s úgy áll, hogy amikor a világra néz, a pillantás sugara megtörik és visszaverődik a dolgok felületéről."[13] Ezt a fénytörést idézi elő a mese is. Kádár Annamária erre a tükörközpontú tulajdonságra mutat rá, amikor a gyermeki egocentrizmusról ír, valamint amikor a mesei kettős tudatról beszél. A mese is pont azt az átmenetet képezi a valóságból a fantáziába, mint amikor tükör elé állunk, magunkat nézzük és megtapasztaljuk a körülöttük lévő világot.

Bettelheim rámutat, hogy a népmeséknek személyiségfejlesztő természetük van. Ugyanazt a mesét különböző életkorú gyerekek – sajátos

---

9 Uo., 43.

10 Mészáros Márta, Szimmetria, http://szemkontaktus.files.wordpress.com/2011/05/szimmetria.pdf

11 Hreinn Fridfinnsson, Pair, Nordenhake Exibition, http://www.nordenhake.com/php/artist.php?RefID=56

12 Mészáros Márta, Szimmetria, http://szemkontaktus.files.wordpress.com/2011/05/szimmetria.pdf

13 Hamvas Béla, *Tükör*, http://hamvasbela.org/szavak/tukor.html

érzelmi igényüknek megfelelően – másként értelmezik. Bettelheim szerint a jó mese nem csak szórakoztatja a gyereket, a teljes személyiségéhez szól, képzeletvilágát, intellektuális érzelmeit is megmozgatja.[14]

Kutatási téma

„Nincs olyan élethelyzet, amelynek ne lenne mesebeli párja" – írja Boldizsár Ildikó meseterapeuta. A kutató több éves tapasztalata alapján azt állítja, hogy minden gyereknek megvan a saját életkora által meghatározott meseigénye, melyet, ha figyelemmel kísérünk, és megfelelően válogatunk össze, rá tud ismerni önmagára és saját életszituációjára, és amely viselkedésmintát nyújt neki a mindennapokban. Végh Balázs Béla hasonló véleményt alkot a meséről: „a gyermekolvasó játékvilágához hasonlóan a mesevilág is átélt valóság, olyan egyéni élmény, amelyben mesehallgatás, vagy meseolvasás közben van része a befogadónak."[15] A kérdés az, hogy melyek ezek a mesék?

Ha magát az irodalmi tantervet figyeljük, könnyen meg tudjuk érteni Margócsy István szavait: „ha nem teszünk sürgősen valamit az anyanyelvi kultúra és az irodalomtanítás modernizálása érdekében, akkor rövid időn belül meg fog szűnni az iskolákban ez a luxustantárgy."[16] De miért fontos meséket olvasni? Hogyan hatnak ezek a mesék a gyerek lelki állapotára? És vajon csak az olvasási készséget fejleszti egy jól kiválasztott mese az olvasókönyvben? „A mese a gyerek lelki világát testesíti meg." – vallja Kádár Annamária.[17] A mese segít a gyereknek a belső érzelmeket a külső történettel összekapcsolni, hogy maga a gyerek is a történet részévé váljon. Kádár és Boldizsár is azt írják, hogy a mese segít eligazítani bennünket a világban, segít kategorizálni jó és rossz dolgokat, erőt nyújt, hogy egyedül is meg tudjunk küzdeni a mindennapi problémákkal. Mesét hallgatva átalakulnak a gyerekek, hőssé válnak, és könnyedén elvégzik a hatalmas feladatokat. Kádár Annamária azt írja,

---

14 Bettelheim, Bruno, *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek*, Bp., Corvina Kiadó, 2011

15 Végh Balázs Béla, *Népmesei motívumok a gyermeklírában = Gyermekkönyvek vonzásában*, szerk. Lipóczi Sarolta, Bp.,Pont Kiadó, 2011, 31.

16 Margócsy István, *Mit kezdjünk a kultúrával a harmadik évezredben? = Mentés másként*, szerk. Fűzfa Balázs, Bp., Pont Kiadó, 2012, 55.

17 Kádár Annamária, *Mesepszichológia*, Szekszárd, Kulcslyuk Kiadó, 2012, 265.

hogy a sok mesehallgatás erőt, személyiségfejlesztő mintát nyújt annak érdekében, hogy a gyerekek reziliens személyekké váljanak, a mesehősök viselkedésének mintájára. Így kisiskoláskorra kialakulnak benne azok a készségek, amelyek segítségével megtanul teljesíteni, létrehozni valamit, és kitartónak lenni, sőt a kudarctűrő képessége is nő. Boldizsár meseterápiáinak célja, hogy a gyerek mesehallgatáskor „felismerje és megvalósítsa mindazt, amire vágyik, amit kívánatosnak tart, és, hogy működővé tegye maga körül azt, ami nem működik, és szeretné működőképessé tenni."[18] Egyik terápiáját tükörfunkció terápiának nevezi, amely az én átvetítéséről szól. A páciens saját történetét közvetett módon meséli el, más bőrébe bújva. Véleményem szerint pontosan ez az átvetítés zajlik le abban is, aki mesét hallgat – átéli, átfolyik a másik világba, melyen keresztül kiteljesedik. Boldizsár Bettelheim nyomán azt vallja, hogy a mese egyaránt működésbe hozza a tudatot, és a tudattalant is. Így lesz a mese maga egy tükör.

Ez a mesetükör olyan önképet tud kialakítani bennünk, mely „megkönnyíti külső és belső világunkban az eligazodást,"[19] ami alapján egy személyiségmodellel szembesül.

Mint az már köztudott, a népmeséknek erős személyiségfejlesztő hatásuk van. A mesekutatók és mesepszichológusok már arra is rámutattak, hogy a népmesék (eredetileg) felnőtteknek, míg a műmesék gyerekeknek íródtak. Tudjuk azt is, hogy a népmese életproblémákban gondolkodik, a műmese pedig inkább életkori sajátosságokban.[20] Kádár Annamária a népmesékben motívumokat lát: „minden lehetséges, mindenné át lehet változni. Ugyancsak közös motívum az ellentétek kedvelése, az ismétlések, a veszély és a menekülés motívuma, a kompenzálás, valamint a vágyteljesülés."[21]Míg a népmesékben jelen van a veszély, próbatétel, ellenséges erő, küzdelem, jutalom és büntetés, Boldizsár szerint mindez a műmeséből hiányzik.[22] Szerinte „ha egy mesélő engedményeket tesz a befogadók irányába, máris lehatárolja a mesében rejlő lehetőségeket, megfosztja a mesét attól a funkciójától, hogy az megmutassa a

18 Boldizsár Ildikó, *Meseterápia*, Bp., Magvető Kiadó, 2010, 16.

19 Uo., 18.

20 Uo., 45.

21 Kádár Annamária, *Mesepszichológia*, Szekszárd, Kulcslyuk Kiadó, 2012, 44.

22 Boldizsár Ildikó, *Meseterápia*, Bp., Magvető Kiadó, 2010, 42.

világ sokféleségét és eligazítsa az élet nehézségeiben a mesehallgatót," illetve, hogy nem minden műmese él a csodával, és a legtöbb műmese eltávolodott a mitikus hiedelemvilágtól.[23]

Mégis, ha egy 8-10 éves gyerek már „kinőtte" a népmeséket, illetve ekkor már mai gyerekekről szóló valós mesék után érdeklődik, mennyire személyiségfejlesztő az ilyen mese, illetve hogyan hatnak ezek a gyerekekre?

Célom az, hogy megkeressem ezeket a személyiségfejlesztő motívumokat a nép- és műmesékben, mert feltételezem, hogy a posztmodern mesék is sok hasznos tudáselemmel egészítik ki a gyerekek világról alkotott képét, valamint feltételezem, hogy ezek a posztmodern mesék is személyiségfejlesztő jelleggel bírnak, de ezt más eszközökkel érik el, mint a népmesék. Hiszem, hogy vannak olyan műmesék is melyeken a gyerekek szintén meg tudják ismerni a világot és önmagukat a világban.

A kutatás módszere

A kutatás két csoportra irányul: megkülönböztetem a hagyományos népmesék csoportját és posztmodern (mű) mesék csoportját. Mindkét mesecsoportból 5-5 mesét választottam ki elemzés céljából. Arra voltam kíváncsi, hogy tartalmazzák-e és milyen módon tartalmazzák a mesék a Kádár Annamária által kiemelt személyiségfejlesztő motívumokat, amelyek a következők: minden lehetséges, ellentétek, ismétlések, veszély, menekülés, kompenzálás, vágyteljesülés. Először a motívumok előfordulási mennyiségét számláltam meg külön a népmesékben és külön a posztmodern mesékben (1. sz. és 2. sz táblázat). Ezeket az eredményeket táblázatba foglaltam, majd a meséket tartalmi egységekre (epizódokra) osztottam és jelöltem, hogy egyes epizódokban ezek a motívumok milyen arányban jelentkeznek. Az előfordulás sorrendjét úgy jelöltem, hogy az egyes motívumokat fentről lefelé haladva, oszlopszerűen ábrázoltam, külön a népmesei motívumokat és külön a műmesék motívumát (3. sz. és 4. sz. táblázat), majd a két típus átlageredményét foglaltam össze egy táblázatba (5. sz. táblázat).

[23] Uo., 45.

A minta

A posztmodern mesék közül azokat a meséket válogattam ki, amelyekről feltételezem, hogy megfelelnének az alsó tagozatos életkorosztálynak.

Ezek a következők:

- Kádár Annamária: Játsszunk anyukásdit
- Lackfi János: Autósmese lányoknak
- Lackfi János: Kávémese
- Malter György: A lusta kis teherautó
- Méhes Károly: A százlábú kakas

Népmesék közül igyekeztem azokat kiválasztani, melyek tartalmilag hasonlítanak a posztmodern mesékhez. Ezek alapján a következőket választottam ki:

- A három kívánság
- A cipó
- A só
- A lusta lány
- Hamupipőke

Elemzés

1. Népmesék

	A három kívánság	A só	Hamupipőke	A cipó	A lusta lány
minden lehetséges	1	1	2	2	0
vágyteljesülés	3	1	6	3	1
kompenzálódás	1	1	1	0	1
ismétlés	2	0	7	4	1
veszély	1	2	1	3	1
menekülés	1	1	3	3	0
ellentét	0	1	1	0	1

1. táblázat. A népmesék motívumainak mennyisége

A Három kívánság című népmese a hagyományos „Hol volt, hol nem volt." kezdőszituációval indul. Azonnal az elején megismerkedünk a főhősökkel és ezáltal a családtagokkal, a feleséggel és férjével, valamint anyagi állapotukkal is – szegények. Ezután következik a fordulópont, amikor a feleség bőséges vacsorát kíván maguknak, és megjelenik neki egy tündér. Az asszony először okosan alkalmazza a kívánságot, kolbászt kér, amit meg is kap a serpenyőbe. Ezek alapján a mesében jelen van a minden lehetséges motívum, és ugyanúgy a vágyteljesülés is. A következő epizódban, ami már a kaland kategóriába tartozik, létrejön a kívánság lista, hazaér a férj is, aki már lovat, tinót, malacot szeretett volna kívánni, de összevesznek a feleségével és második kívánságnak a feleség azt kívánja, hogy nőjjön a férj orrára a bajusz. Ekkor érkezik el a veszély motívum a mesében, mindketten kétségbeesetten gondolkodnak a szituáció megoldásán. Végül a befejezésben abban állapodnak meg, hogy menekülésként visszakívánják a kolbászt a serpenyőbe. Ez már a kompenzálás motívuma, amikor minden helyre igazodik. Ezek alapján a Három kívánság című népmesének négy epizódja van, ezek pedig a bevezető, fordulópont, kaland és a befejező rész.

A só című népmesének szintén van egy helyszín meghatározója, a „Hol volt, hol nem volt, hetedhét országon is túl, az Óperenciás-tengeren is túl". Ehhez a bevezetőhöz tartozik a családdal való megismerkedés, aki a király és a három lánya, amit a családi állapotuk leírása követ. A bevezető részt a furcsa fordulat követi. Ebben a szituációban ismerkedünk meg a hőssel, azaz a legkisebb királylánnyal, aki magával hozza a mese fordulatát, kijelenti, hogy apját úgy szereti, mint a sót. A király emiatt elűzi, ezzel veszélybe sodorja és menekülésre kényszeríti lányát. Ekkor jut el az olvasó a mese harmadik szakaszához, a kalandhoz, ahol a királylány hegyeket, völgyeket, erdőt, mezőt jár be, végül egy odúban húzódik meg. A mese ekkor újra egy fordulóponthoz ér – megjelenik a királyfi, aki magával viszi és feleségül veszi. A mese befejező részében a kompenzálás és a vágyteljesülés van jelen: a király belátja, hogy a só milyen fontos metaforája a szeretetnek és újra befogadta lányát, királyságát az újpárnak adta.

„Élt egyszer egy messzi-messzi országban egy gazdag ember lányával és feleségével."[24] – így kezdődik a Hamupipőke című népmese. A

[24] *Hamupipőke* = *Mesék, Grimm testvérek*, Bukarest, Nyomdaipari Vállalat, 1966, 134–143.

kezdő szituációból kialakul a mese bevezető része is, melyből nem csak a helyszínt tudjuk meg, hanem a családdal is megismerkedünk, majd a hőssel is. A fordulópont igen hamar bekövetkezik, mert a hős anyja meghal, amit egy újabb fordulópont követ, a mostoha eljövetele, aki magával hoz két gyereket. Ezt követi a hosszú kaland mely veszélyeket és vágyteljesüléseket hoz magával: Hamupipőke eleget kell tegyen mostohájának, amiben az állatok segítik és teljesítik vágyát. Egy újabb fordulatot hoz magával a ruha, amit az anyai síron lévő mogyorófa ajándékoz neki, mellyel még egy újabb fordulat következik be, a királyfival való találkozás. A harmadik találkozásuk után egy újabb kaland veszi kezdetét, de ekkor már a királyfi részéről, aki hamarosan rátalál Hamupipőkére. A mese befejező részében megtartják a lakodalmat, Hamupipőke vágya teljesül, majd kompenzálódik a történet, a testvérek is megbűnhődnek.

A cipó című népmese egy egyszerűbb helyszín leírással indul: „Hol volt, hol nem volt, volt egy öregember meg egy öregasszony."[25] A családi létszám és az ezt követő családi szegénység közlése után véget is ér a mese bevezető része, és a fordulópont veszi kezdetét, melyben a szegény asszonynak a nagy nincstelenségben mégis csak sikerül sütnie egy cipót. Ennek egyik újabb fordulópontja az, amikor a cipó emberi tulajdonságot kap és útnak indul. Így a mese is átlép a kalandba. A kaland folyamán a cipót számos veszély éri, de a mesei ismétlésekkel mindaddig megmenekül, míg a mese végén fel nem falja a róka. A mese érdekessége az, hogy nincs tipikus befejezése. Ezt a mesét bármikor lehet folytatni más állatokkal és bármikor – akár hamarabb – is abba lehet hagyni.

A lusta lány című népmese szintén tartogat a maga módján némi specifikusságot. Egy hagyományos bevezetővel kezdődik: „Volt egy gazdag leány, aki sohasem dolgozott, mert az anyja kényesen nevelte",[26] megismerjük a családot, a családi állapotot és a hőst is. Ezután bekövetkezik a fordulópont, ami a lány férjhezmenetelét jelenti, kimarad a kalandos szituáció. Ott él a férjénél, de nem csinál semmit, csupán munkára nevelik. Az teszi különlegessé ezt a mesét, hogy egy újabb fordulópont következik be, a lusta lány megtanulja a kötelességeit és szorgos

---

25 *A cipó = Az aranycipellő*, szerk. Bojtár Endre, Bp., Móra Könyvkiadó – Kárpátia Kiadó, 1976. http://www.nepmese.hu/mesetar/Mes%C3%A9k/Bolondos-mes%C3%A9k/A-cip%C3%B3/details

26 A lusta lány, http://egyszervolt.hu/estimese/a-lusta-leany-szekely-nepmese_20100205.html

asszonnyá válik. A befejező részben teljesül a vágya (enni kap), kompenzálódik a szituáció, minden nap dolgozik és a „ [...] még ma is élnek, ha meg nem haltak"-kal[27] ér véget a mese.

Összegezve az elemzett népmesék motívumait, arra a következtetésre jutottam, hogy a mesék bevezetőjében legtöbbször ismertetett információk a helyszín, a hős és a családja. Érdekesnek találom, hogy a Hamupipőkében hatszor történik vágyteljesülés, és ugyanúgy figyelemreméltó, hogy A cipó című népmesében nem következik be a kompenzálódás. Érdekesnek találom azt is, hogy kevés az ellentét motívum ezekben a mesékben.

2. Posztmodern mesék

	Méhes Károly: A százlábú kakas	Kádár Annamária: Játsszunk anyukásdit!	Lackfi János: Autósmese lányoknak	Lackfi János: Kávémese	Malter György: A lusta kis teherautó
minden lehetséges	1	1	1	2	1
vágyteljesülés	4	2	1	2	1
kompenzálódás	2	1	1	0	1
ismétlés	3	1	10	0	0
veszély	1	1	1	2	1
menekülés	1	1	1	2	1
ellentét	1	0	0	0	0

2. táblázat. A posztmodern motívumainak mennyisége

Méhes Károly A százlábú kakas című meséjében is van egy bevezető rész, ami a következőképp hangzik: „- Én nagyon szeretem a tyúkokat és a kakasokat – jelentette ki Kitkat. – Ti is? Hát figyeljetek, mi történt az egyikükkel!"[28] Majd egy újabb bevezető veszi kezdetét, mely már a hagyományosabb bevezetőkre emlékezteti az olvasót: „Élt egyszer egy kakas, éppen olyan kakas, mint bármelyik más: volt egy feje, azon

[27] Uo.

[28] Méhes Károly, *A százlábú kakas = Mindig ez a Kitkat*!, szerk. M. K., Bp., Scolar Kiadó, 2013.

egy vörös taraja, hosszú nyaka, az is egy, meg szárnya és lába is volt, kettő sárga lába, amivel a szemétdombon kapirgált."[29] Ebből a „valódi" bevezető ismerteti a hőst és az állapotát, azaz, hogy nem volt családja, egyedül élt. A bevezető továbbá bemutatja az életét, és vágyát: több lábat szeretett volna, mint amennyi a kutyának, tehénnek, lónak van. Ezt követi a fordulat, ami a manó megjelenésével kezdődik: azért jelenik meg, mert unatkozik, így ebben a mesében is jelen van a minden lehetséges motívum. Ezzel veszi kezdetét a kaland, melyben a vágyteljesülés és az ismétlés motívumok jelenik meg, mert a manó teljesíti a kakasnak kívánságait: először négy lábat, majd nyolc lábat, azután pedig száz lábat varázsol neki. Az utolsó vágyteljesülést a veszély motívum követi, mert a 100 lábú kakas mozgásképtelenné válik. Ez a kaland után egy újabb fordulat következik, a kakas meggondolja magát, belátja, hogy mégsem jó ötlet ez a sok láb, azaz belső világában a kompenzálódás motívuma jelenik meg, melyet a befejező rész követ, ahol negyedszerre azt kívánja, varázsolja vissza őt a régi kakassá. A befejező részben rövid időn belül teljesül a vágya, visszakapja régi fizikumát, ez a menekülés motívuma, majd teljesen kompenzálódik a történet, elégedetten kapirgál tovább a szemétdombon.

Kádár Annamária Játszunk anyukásdit! Kádár Annamária Játszunk anyukásdit! című meséjének bevezetőjében is jelen van a helyszínleírás, sőt, a két hős, Lilla és Tündérbogyó mellett az időjárást is megírja. A fordulat ezt a nyugodt hangulatot szakítja félbe, hisz Lillának ebédelni kell. Lilla számára a veszély az, hogy meg kell küzdjön a tányérban lévő étellel, ami lehet, hogy egy répafőzelék, vagy meggyleves, amit egyáltalán nem szeret, ráadásul menekülne ettől az ebédtől. Kalandja közben a nem kívánt ebédet Tündérbogyóval eteti meg, mely fordulattal megjelenik a minden lehetséges motívum. Ezt egy újabb fordulópont követi, amikor Tündérbogyó szerepet cserél, ő Lillává változik, Lilla pedig a saját anyukája lesz. Ez egy újabb kalandot ígér az olvasónak, ami egyben a vágyteljesülés motívuma is, amikor Lilla végre mással etetheti meg a nem közkedvelt ételt. Az előzőleg lejátszódott anya-gyerek szituáció játszódik le. Mivel ugyanaz a szerep játszódik le, ez egy különös ismétlés motívumot is jelent. A végső, azaz harmadik fordulat akkor következik be, amikor Lilla akarva-akaratlanul elalszik. Ez is bizonyos vágyteljesülést hoz ma-

[29] Uo.

gával, de Tündérbogyó részéről, aki azt szerette volna, ha Lilla elaszik. A befejező rész azonban nem marad ki. Belőle tudjuk meg, hogy Lillával alszanak a kedvenc játékai is, így minden kompenzálódik a végén.

Lackfi János Autósmese lányoknak című meséje egy kissé különösebb bevezetővel rendelkezik, mely, bár ismerteti az olvasóval a hőst, azt is, hogy ő kicsi és azt is, hogy egy nagy autóban nem szeret ülni, nem a megszokott módon írja ezt le, inkább konkrétan tudatja velünk, hogy róluk fog mesélni: „Egy kicsi lányról és egy nagy autóról mesélek most nektek. Olyan kicsi lányról, aki még csak óvodás, és olyan nagy autóról, amelyikbe egy egész világ belefér. A lányt Ágnes hívják, az autót pedig Tojotának."[30] Nem csak a fizikumukat mutatja be a bevezetőben, Ágnes egy tulajdonságát is megismerjük, nem szeret utazni. Miután mégis be kellett üljön a Tojotába, egy nagy fordulópont következik be a mesében: „Bárcsak ez az autó átváltozna Guruló Birodalommá, és én lennék benne a királykisasszony!"[31] Ez a mondat hozza magával a fordulópontot, hisz a Tojota Guruló Birodalommá változik, minden életre kel benne és ezzel el is kezdődik Ágnes kalandja, melyben a minden lehetséges motívum állandóan jelen van. Kalandba lépéskor jelentkezik a menekülés motívum, hisz a valóságtól, az unalmas autózástól menekül, ami számára maga a veszély, hisz nem csak unalmas, le kell győzze félelmét. Az autóban sorban életre kel minden egyes kis autórészlet, ami a mesei ismétlést jelenti. A befejező részben Ágnes már élvezi az autóban ülést, nem is száll ki a benzinkúton sem, tehát kompenzálódik a félelme.

Lackfi János Kávémese című meséjében egy egyszerű „Hol volt, hol nem volt ... "-tal kezdi el a történetet, melyből azonnal megismerjük a hőst, a duplakávét, aki hamarosan eljut a fordulóponthoz, eldönti, hogy vándorolni megy. A mesében a kalandvágy jelenti a fordulatot, hisz „ [...] ahogy így kesergett magában, máris elhatározta, hogy vándorolni fog."[32] Ezzel megkezdődik a kávékaland. Ami különleges ebben a mesében, az a mesefordulatok folytonossága és az, hogy a mese motívumai mind a kaland részében fordulnak elő. Amint a kávé kijutott a forralóból, számos veszélyt látott maga körül, mert azonnal az újsággal találta szembe magát, akitől félt, majd menedékként megjelent a cukortartó, de itt sem

[30] Lackfi János, *Autósmese lányoknak* = *Átváltozós mesék*, szerk. L. J., Bp., Cartaphilus Kiadó, 2011, 92–97

[31] Uo.

[32] Uo.

volt sokáig nyugodt, hamar megtalálta az újság. További fordulatban megkavarják a kávét, ami egy újabb veszély jelent számára, és a menekülés motívumát hozza magával, hisz folyton valami mögé menekül. A különleges ebben a mesében az, hogy maga a befejező rész is egy újabb kaland. Azt, hogy a kávét megitták, nem muszáj úgy értelmezni, hogy eltűnt, nem létezik, mert játéknak van bemutatva, így azzal, hogy ő boldogan csúszott le az ember torkán: „ [...] ez a hullámvasút kifejezetten kedvére volt."[33] A mese valódi befejező része a cukortartót emlegeti, aki továbbra is ott állt és várta a következő kávét és kalandot.

Malter György A lusta kis teherautó meséjének bevezető része is tudatja az olvasóval a mese helyszínét: „Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy építkezés … ",[34] a családot: „ […] ahol rengeteg munkagép dolgozott",[35] és a hőst is. A bevezető részben már jelen van a minden lehetséges motívum, hisz egy teherautó családot ismerhetünk meg, akinek még gyerekei is vannak. A bevezetőt először egy kaland követi, melyben megismerjük a két szorgos testvért és a lusta teherautót is, aki menekül a munka elől. A kalandot fordulópont követi, a lusta teherautó is feladatot kap, mely számára magát a veszélyt jelenti, hisz képtelen volt teljesíteni a feladatot. Ezt egy újabb fordulópont követi, amikor is a teherautó belátja, hogy lusta volt és elhatározza, helyrehozza mulasztását. A valódi kaland csak ekkor érkezik el. Ekkor jelenik meg a kompenzálás motívuma, de még csak a teherautó belsőjében, amit utána a gyakorlatban is megtesz. A mese befejező részében már ő is ugyanúgy tud teljesíteni, mint a testvérei és kompenzálódnak a körülmények, dicséretet kap szüleitől, majd egy tipikus mondattal záródik: „talán még ma is ott segédkezik a többieknek."[36]

Összegzésképp megállapíthatjuk, hogy a posztmodern mesékben mindig jelen van a minden lehetséges motívum. A táblázatból azt is lehet látni, hogy ismétlés nem mindig fordul elő a mesékben, de ha mégis, az nagyobb mennyiségben is meg szokott történni. A lusta kis teherautóban pedig már megjelenik egy ellentét is.

---

33 Uo.

34 Malter György, *A lusta kis teherautó = Rosszcsont mesék*, szerk. Uő. Bp., Ciceró Könyvstúdió, 2012, 11–15.

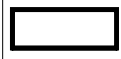
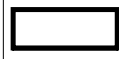
35 Uo.

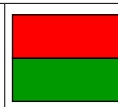
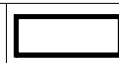
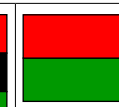
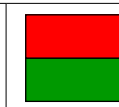
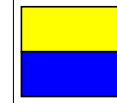
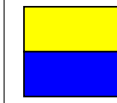
36 Uo.

A népmesék és modern mesék közti hasonlóságok és eltérések

Ha összehasonlítjuk a motívumok gyakoriságát a nép- és posztmodern mesékben, arra a következtetésre jutunk, hogy, míg mindkét típusú mesében előfordul egyszer a minden lehetséges, a vágyteljesülés és az ismétlés többször fordul elő népmesékben, továbbá a népmesékben a hős többször menekül, illetve több veszélybe sodródik, a posztmodern mesében általában egy veszély érinti a hőst.

A népmesék kezdő szituációjában lévő motívumok élesen körvonalazódnak – minden mesekezdetkor van egy minden lehetséges motívum és megjelenik az ellentét is. Ugyanilyen tiszta színskálát kapunk a mese befejező szituációjában is, minden kompenzáló motívum a mese végén jelentkezik meg. Kivétel A cipó című mese, ahol az olvasó nem jut el a kompenzálásig. Miután a hős kilép a kezdő szituációból, a történetekben, sőt a motívumsorrendekben is káosz keletkezik, nem lehet általános sorrendet felállítani. Bár az öt mese közül háromszor van jelen a minden lehetséges motívum, ezt igen kevés más motívum követi, azok pedig a kalandba vezetnek át. A kaland szituációjában a hőst az ismétlések tömkelege várja, amit veszély, vágyteljesülés, illetve menekülés előz meg.

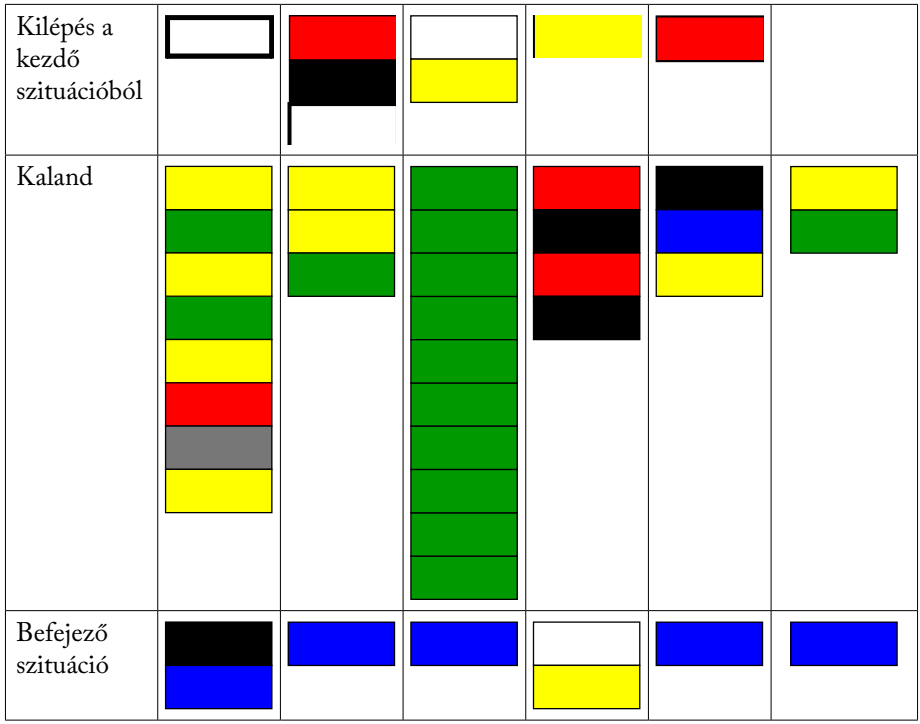
	Három kívánság	A só	Hamupipőke	A cipó	A lusta lány	A legtöbbször előforduló motívum sorrend
Kezdő szituáció						
Kilépés a kezdő szituációból						

Kaland						
Befejező szituáció						

3. táblázat. Motívumsorrendek a népmesékben

A posztmodern mesék kezdő szituációja a minden lehetséges motívum. Az öt mese közül négy mesének első motívuma a minden lehetséges, csupán a Játsszunk anyukásdit! kezdődik veszéllyel. A befejező szituáció szintén egységes átlagot tud mutatni, a mesék kompenzálódással fejeződnek. Kivétel a Kávémese, ahol újra egy minden lehetséges motívum jelentkezik, de ezt is egy vágyteljesülés zárj le. A mese szívének színskálája ennél tarkább. Míg a kalandozás szituációban látni lehet némi állandóságot, folytonos az ismétlés és ezt sokszor a vágyteljesülés előzi meg, a kezdő szituációból kilépést számos, más-más motívumvariáns követi. Jelen van a veszély, az ismétlés, a vágyteljesülés, de a minden lehetséges is még előfordul, még a menekülés után is.

	Három kívánság	A só	Hamupipőke	A cipó	A lusta lány	A legtöbbször előforduló motívum sorrend
Kezdő szituáció						

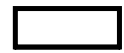
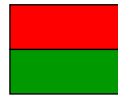
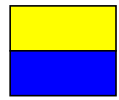


4. táblázat: motívumsorrendek a posztmodern mesékben

Konklúzió

A népmesék és posztmodern mesék néhány motívumban megegyeznek. A minden lehetséges motívum mindkét mesekorszaknál először jelenik meg, majd mindkét mesekorszaknál hiányzik az általános mesemotívum a kezdő szituáció kilépésénél. A mesék kaland szakaszában, míg a népmesék a veszélyből indulnak ki, a posztmodern mesék a vágyteljesülést alkalmazzák előbb (míg a népmesében a vágyteljesülés a történet végén van), de mindkét mesetípusnál az egy-egy említett motívumot az ismétlés motívuma követi. A két mesetípus befejezése azonos motívummal végződik, azaz mindkét mesetípus története kompenzálódik.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy a népmesék egy kategórián belül meghatározott sorrendű motívumokat nyújtanak, így a mese hallgatója, illetve olvasója sejtheti, milyen motívum vár a hősre. Megszokva ezt a sorrendet és ezt a stílust, át tudja ezt vetíteni a külvilágra, meg tudja ismerni a világban a mesét.

	Népmesék	Posztmodern mesék
Kezdő szituáció		
Kilépés a kezdő szituációból		
Kaland		
Befejező szituáció		

A posztmodern mesék nem csoportosítják ezeket a motívumokat, így az olvasó kevésbé sejti, hogy mi vár majd a hősre. Ezen meséket hallgatva, illetve olvasva, a gyerek megszokja a váratlan eseményeket, amelyek a körülötte zajló világban is megtörténnek, így könnyen megtalálja a mesében a világot.

Mindkét mesetípus hasonló motívumokkal operál az azonos szituációkban, csupán a vágyteljesülés sorrendje különbözik, ami meghatározza a két típus közötti különbséget: a népmesékben a vágyteljesülés legtöbbször a mese végén következik be, így a hős meg kell, hogy küzdjön azért, amire vágyik. A posztmodern mesékben a vágyteljesülés legtöbbször már a kezdő szituáció kilépésekor, illetve a kalandozás során megtörténik, ami miatt kissé háttérbe szorul a két mesetípust mérlegelő skálán. De amíg a népmesék fiktív szereplőket alkalmaznak, amelyeket összekapcsolhatunk a környezetünkben élő emberekkel és szituációkkal, a posztmodern mesék valós, a korhoz illő hősökről és problémákról mesélnek a népmesékhez hasonló motívum skálákkal amelyekre rávetítjük a valóságban ismert embereket és szituációkat.

Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy, míg a népmesék segítenek megtalálni magunkat a külvilágban, a posztmodern mesék segítenek megtaláljuk a világot a mesében, csak ezt más hősökkel és más történeti problémákkal érik el.

A kutatás alapján megállapíthatjuk, hogy a posztmodern (műmesék) mesék is megfelelő tudáselemmel egészítik ki az alsó tagozatos korosztály világról alkotott képét, valamint azt is megállapíthatjuk, hogy

tartalmaznak személyiségfejlesztő elemeket is, csak ezek más sorrendben vannak felépítve.

Mindezek alapján az alsó tagozatos olvasókönyvekben nyugodtan közzé lehet tenni néhány műmesét is, melyek tartalma közelebb áll a mai gyerekekhez.

Irodalom

Boldizsár Ildikó, *Meseterápia*, Magvető Kiadó, Budapest, 2010

Bruno Bettelheim, *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek,* Corvina Kiadó, Budapest, 2011

Grimm testvérek, *Hamupipőke* = *Mesék*, Grimm testvérek, Bukarest, 13 Decembrie 1918 Nyomdaipari Vállalat, 1966, 134-143.

Hamvas Béla: Tükör, http://hamvasbela.org/szavak/tukor.html (2014.09.13.)

Jacques Lacan: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra = A poszt-modern irodalomtudomány kialakulása*, Szöveggyűjtemény, szerk. Bókay Antal, Bp., Osiris Kiadó, 2002

Kádár Annamária, *Mesepszichológia*, Szekszárd, Kulcslyuk Kiadó, 2012

Kádár Annamária: *Játsszunk anyukásdit! = Mesepszichológi*a, szerk. K. A., Szekszárd, Kulcslyuk Kiadó, 2012, 303-307.

Lackfi János, *Autósmese lányoknak = Átváltozós mesék*, szerk. L. J., Bp., Cartaphilus Kiadó, 2011, 23-31.

Lackfi János, *Kávémese = Átváltozós mesék*, szerk. L. J., Bp., Cartaphilus Kiadó, Budapest, 2011, 92-97.

Malter György, *A lusta kis teherautó = Rosszcsont mesék*, szerk. M. Gy., Bp., Ciceró Könyvstúdió, 2012, 11-15.

Margócsy István, *Mit kezdjünk a kultúrával a harmadik évezredben? = Mentés másként*, Fűzfa Balázs, Bp.,Pont Kiadó, 2012

Méhes Károly, *A százlábú kakas = Mindig ez a Kitkat!*, szerk. M. K., Bp., Scolar Kiadó, 2013, 12-17.

Mészáros Márta: *Szimmetria*, http://szemkontaktus.files.wordpress.com/2011/05/szimmetria.pdf (2014.10.19.)

Népmese, A cipó = *Az aranycipellő*, szerk. Bojtár Endre, Bp., Móra Könyvkiadó – Kárpátia Kiadó, 1976, http://www.nepmese.hu/mesetar/Mes%C3%A9k/Bolondos-mes%C3%A9k/A-cip%C3%B3/

details (2014.10.21.)
Népmese, *A királyleány és a só = Az ördög és a molnárlegény*, *Magyar népmesék házi olvasmány 2*, Bg., Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 6-10.
Népmese, *A lusta lány*: http://egyszervolt.hu/estimese/a-lusta-leany-szekely-nepmese_20100205.html (2014.10.19.)
Népmese, *Három kívánság = Olvasókönyv az általános iskolák második osztálya számára*, szerk. Erdély Lenke, Bg., Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2009, 34-35.o.
Végh Balázs Béla, N*épmesei motívumok a gyermeklírában = Gyermekkönyvek vonzásában*, szerk. Lipóczi Sarolta, Bp.,Pont Kiadó, 2011

Szakál Katalin

A TERRORIZMUS MATERIALITÁSA

Tanulmányom témájaként választott Giorgio Vasta A megfogható idő (Il tempo materilale) című regénye az ólomévek történései által kiváltott traumára igyekszik választ adni. A mű 1978-ban játszódik, az Aldo Moro-gyilkosság évében, így egyfajta szimbolikus dátumként működik a regényben. A főszereplők, három kamasz fiú a Vörös Brigádok mintájára egy terrorista sejt létrehozásán munkálkodnak: lázadnak, gyújtogatnak, közleményeket írnak, sőt embert rabolnak és ölnek. Mindazonáltal a műben a történet fontossága fölé helyezkedik a változás, az idő és a tér szerepe, illetve a nyelv(ezet) kérdése. Mindezt annak érdekében, hogy valamiképpen megértse/megértesse azt, ami a '70-es években történt és Olaszországra még mindig hatással van. Éppen ezért trauma-elméletek (közösségi trauma és annak problematikussága) felől is vizsgálom a művet, többek között, hogy miképpen működik közösségi emlékezetként, illetve, hogy maga a trauma mennyire és milyen narratológiai, poétikai eszközökkel ábrázolható, mindezt szociokulturális közegbe ágyazva.

Kulcsszavak: olasz irodalom, terrorizmus, trauma, kulturális emlékezet

Bevezetés

Az 1970-es és '80-as évek az olasz terrorizmus időszaka volt, melyet mostanában a köznyelv – majd ezt átvéve a szakirodalom is – az „ólomévek" (anni di piombo) kifejezéssel illet. A terrorizmus éveit utólag nevezték el így Margarethe von Trotta Die bleierne Zeit [Ólomidő] című, Arany Oroszlán-díjas filmjéről, aki Friedrich Hölderlin Der Gang aufs Land [Séta a vidéken] című verséből vette a kifejezést.[1]

Számos irodalmi mű született erről az időszakról, hogy elszámoljon azzal a fajta traumával, amit az ólomévek történései váltottak ki az olasz társadalomban. Giorgio Vasta A megfogható idő[2] (Il tempo materiale)

---

1 Sztanó László, *Olasz-magyar kulturális szótár*, Bp., Corvina, , 2008, 23.

2 2013-ban a JAK-füzetek sorozatban a regény megjelent magyarul: Vasta, Giorgio: *A megfogható idő*,(ford. Lukácsi Margit), JAK-L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2013. Így tanulmányomban a magyar szövegre hivatkozom az eredetivel (Giorgio Vasta: *Il tempo materiale*, , Roma, minimum fax 2008) összevetve, illetve ahol szükséges azt kiemelve.

című, 2008-ban megjelent regénye is ebbe a vonulatba sorolható. A regény 1978-ban játszódik, amely évhez talán az olasz nemzet számára az ólomévek legdrámaiabb eseménye, Aldo Moro miniszterelnök elrablása, majd meggyilkolása köthető. Éppen ezért egyfajta szimbolikus dátumként értelmezhető a regény szempontjából.

Az elbeszélő, Nimbusz, tizenegy éves kamasz fiú, aki Palermóban két vele egyidős társával a Vörös Brigádok mintájára terrorista sejt létrehozásán munkálkodik: lázadnak, közleményeket írnak, rongálnak, gyújtogatnak, mígnem a végső pontig jutnak: módszeres kínzással megölik egyik osztálytársukat.

A terrorizmus megjelenése és szerepe a regényben

A regény – mint a bevezetőben már szó esett róla – a Vörös Brigádok emberrablása, illetve az ebből kialakult közhangulat köré épül, és – mint majd a későbbiekben látni fogjuk – benne minden mozzanat a terrorizmushoz köthető, ugyanakkor maga a szimbolikus esemény csak ürügy arra, hogy az író feldolgozza az 1978-ban bekövetkezett nemzeti traumát. Mint azt Giorgio Vasta egy interjúban is megfogalmazza, azzal, hogy ezt a dátumot választotta, illetve, hogy kiskamaszok a főhősök, a kétfajta változás idejét próbálta megragadni, mivel az, ami a '70-es években történt, „meghatározó módon kötődik mindahhoz, ami a jelen Itáliában tapasztalható."[3] Éppen ezért nem véletlen, hogy a regény tele van kulturális utalásokkal, illetve az akkori korra értendő szociokulturális kritikával.

A Vörös Brigádok tevékenysége végig ott van a cselekmény hátterében, amit mindig valamilyen, a regény világában fontos szerepet betöltő médiumon – újság, televízió – keresztül tapasztalnak meg az emberek, köztük a főhősök is.

A terrorcselekmények

A regény az 1978-as év eseményeit építi be a cselekmény fonalába, sőt egyfajta kiinduló pontot is ad neki. A háttérben a televízió képernyőjén

[3] Giorgio Vasta: *Az időt akartam megfogni.* Jakab Éva interjúja Giorgio Vastával 2010. http://www.litera.hu/hirek/giorgio-vasta-az-idot-akartam-megfogni (2014.12. 05.)

keresztül folyamatosan látjuk, hogy milyen merényletek történnek Rómában, amikre a tizenegy éves narrátor többször is reflektál, sőt épp ez okból akar a fővárosba menni.

„A tévében Róma olyan, mint egy állat. Ha fölülnézetből mutatják, a házak és az utcák mint valami kőhát. Ásványállat. Halottak vannak benne. Kitermeli őket, vagy talán magához vonzza. Mindenesetre csak Rómában halnak meg emberek."[4]

Mint látható, a regény világának tere telítve van ezekkel az eseményekkel, legtöbbször jelzésszerűen, csak a hangulatát átadva, bár megjelennek konkrét merényletek is a műben. Ilyen például a H. Lateria utcai gyilkosság vagy a Fani utcai merénylet (amely Ermanno Conti szerint a fiúk programjának kiindulási alapja volt),[5] illetve ilyenek a Moro-ügy egyes részletei. A figyelmes olvasó azonban egy-egy jelzésszerű mondatból más merényletekre való utalásokat is felfedezhet. Kiváló példa erre az a rész, amelynek során tévénézés közben, pontosabban a híradó előtt a narrátor arról elmélkedik, hogy „egy évvel ezelőtt még ment a Karusszell is, az átvilágított öröm."[6] Ez az olasz televízió első reklámműsora – 1957-től 1977-ig sugározták – , melynek megnézése az olasz családok esti programjának szerves részét képezte. Azon kívül, hogy a szereplő értékítéletet mond a műsorról és az azt néző emberekről, az olvasó látókörébe idézi az ólomévek első merényletét, mivel a nagypéntekeken kívül az adás csak kétszer szünetelt: a Kennedy-gyilkosság, illetve a Piazza Fontana emlékezetes vérengzésének napjain[7] – a utóbbi tragikus eseményt szimbolikusan az ólomévek kezdetének tartják. (1969. december 12., Milano)[8]

Aldo Moro elrablásának és meggyilkolásának ábrázolását a legtöbb mű kerüli, körülírja vagy csak jelzésszerűen építi be az eseménybe. Erről Demetrio Paolin az Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana [Egy meg nem adatott tragédia. Az ólomévek megjelenítése az olasz elbeszélő irodalomban] című monográfiájában így vélekedik:

---

4 Giorgio Vasta: A megfogható idő, i. m., 10.

5 Ermanno Conti: Gli „anni di piombo" nella letteratura italiana, i. m., 172.

6 Giorgio Vasta: A megfogható idő, i. m., 10.

7 Sztanó László: Olasz-magyar kulturális szótár, i. m., 66.

8 Valójában merényletsorozat volt. Egy órán belül bomba robbant egy milánói és egy római bankban, illetve még kettő Róma központi helyszínein.

„Aldo Moro és az ő testi valója megrémiszt: jobban szeretik nem közvetlenül szemlélni, hanem rézsútosan, alternatív módot keresve, hogy ne kelljen szemtől szembe találkozni a kocsiban hagyott testtel. Az íróknak, akik az ólomféveket kívánják elbeszélni, Moro egy Medúza marad, akivel nem lehet szembenézni. Még az erről a témáról szóló legjobban sikerült könyvek is inkább elfordítják a tekintetüket, amikor Morót kéne ábrázolni."[9]

A Vasta-regényben is megfigyelhető ez a tendencia, habár egyfajta próbálkozásnak lehet tekinteni, hogy a legfontosabb esemény kezdetéről, vagyis Moro elrablásáról nem szerzünk tudomást (holott a regény ideje megengedné, hiszen januárban kezdődik), hanem mindkét alkalommal a politikus halálakor kerül előtérbe az esemény. Egyszer akkor, amikor mindenki a hetedik álközleményről beszél, és ennek hatására az egész ország lázban ég, hogy megtalálják-e a tóban Moro holttestét. Ezt Nimbusz a tévén keresztül figyeli, miközben vacsorázik, azonban tőle sem tudunk meg biztos tényeket.

„A tévében most a nyilatkozatokat közvetítik. Cossiga, Zaccagnini, Fanfani. A hetes számú közleményről beszélnek. Van, aki elhiszi, van, aki nem. A tó fenekén van, nincs a tó fenekén, az égben van."[10]

Ezután a főhős gyermeki énjébe kapunk bepillantást. Miközben a levest fogyasztja, azt képzeli el, hogy a leves a tó, és a benne lévő tojássárgája Aldo Moro, amit most „áldozati táplálékul" elfogyaszt. Ebből a cselekménysorból már olyan következtetést von le, melyet az akkori olasz politikai helyzet kritikájaként lehet felfogni, vagyis, hogy Moro áldozat lett az olasz politika oltárán, így megfigyelhető, hogy a narrációt egyfajta retrospektivitás jellemzi, utólagosan tekint vissza az eseményre és úgy mond ítéletet róla. „[…] egész Olaszországnak és minden olasznak meg kell ennie a Kereszténydemokrata Párt elnökét, áldozni kell mindenkinek"[11]

A meggyilkolás kegyetlen aktusa köré épül az egész „Torzulás (május 5-6-7)" című fejezet, olyannyira, hogy a kilences számú közlemény végét – amelyben bejelentik, hogy Moro megölése mellett döntenek –

[9] Paolin, Demetrio: Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana, Il Maestrale,2008, 128. (saját fordítás)

[10] Vasta, Giorgio: A megfogható idő, i. m., 57.

[11] Uo., 58.

Vasta szó szerint beemeli a regénybe. „Befejezzük tehát a március 16-án elkezdett csatánkat, végrehajtván az ítéletet, amelyet Aldo Moróra kiszabtunk”[12]

A Moro-ügy egyik legérdekesebb regénybeli megfogalmazása az, amikor szappanbuborék-metafora alkalmazásával írja le az esetet, kihasználva annak minden tulajdonságát. A jelenséget, hogy állandóan az eltűnt politikusról írnak az újságok, ahhoz hasonlítja a főszereplő, azzal, hogy folyamatosan jelennek meg róla cikkek, olyan mintha a buborékoknak aláfújnának, hogy végig a levegőben tartsák, azonban a fújás következtében a buborék gömbje, mint ahogy Aldo Moro története is, eltorzul. Majd amikor nyilvánosságra hozzák a kilences számú közleményt, annak átlátszóságára, láthatatlanságára hívja fel a figyelmet.

> „Hogy a Vörös Brigádok hipotézist akar velünk olvastatni, azaz a megmenekülés reményét sugallják – újabb fújások, hogy fennmaradjanak a szappanbuborékok – vagy éppen kétértelműséget – a buborék nincs már meg, de átlátszó, vagyis hitessük el, hogy még megvan – az kibogozhatatlan.”[13]

Vagyis olyan eseménynek mutatja be a Moro-gyilkosságot, amit nem látunk át, csak sejtjük, hogy mi történt, azonban nem akarjuk elhinni, hogy nincs többé, ezért azzal, hogy beszélünk róla, még életben tartjuk. Meglátásom szerint az elmúlt években valami ilyesmi működik az olasz társadalomban az ólomévek traumájával kapcsolatban is. A különböző módokon való ábrázolás segítségével megpróbálják megérteni, kibogozni a láthatatlan szálakat, illetve felfogni, feldolgozni. W. T. J. Mitchell A kimondhatatlan és elképzelhetetlen című tanulmányában ezt írja:

> „A traumáról, akár csak Istenről, azt tartják, hogy szóban és képben kifejezhetetlen. Mi azonban megrögzötten ragaszkodunk hozzá, hogy beszéljünk róla, hogy lefessük, és megpróbáljuk minél élénkebb és irodalmi módon ábrázolni.”[14]

---

12 Uo., 65., Vö. a kilencedik közlemény szövegével: http://www.fisicamente.net/MEMORIA/index-1741.htm (2015.01.22.)

13 Uo., 65.

14 Mitchell W.J.T.: A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Szó és kép a terror idején. 2008. http://apertura.hu/2008/osz/mitchell (2015.01.28.)

Valóban, a legtöbb traumát, amivel a társadalom találkozik, mindenképpen meg akarja valamilyen módon örökíteni, ki akarja beszélni magából, és egyben meg akarja érteni a történteket, legyen szó akár személyes traumáról, mint például egy gyermek elvesztése, vagy akár egy egész nemzetet vagy a világot megrázóról, mint például Hirosima és Nagaszaki bombázása.

A Morót övező láthatatlanság, bizonytalanság mellett azonban bizonyos „támpontokat" is ad a szöveg, hiszen folyamatosan az akkori olasz politikai élet szereplőit említi: Giulio Andreotti, Amintore Fanfani, Bettino Craxi, Benigno Zaccagnini, Francesco Cossiga, akiket a mintaolvasó ismer, és akiket be tud illeszteni a történelmi háttérbe.

Olasz szociokulturális kritika

Miközben a politikai helyzetről beszél, a narrátor többször erős kritikát fogalmaz meg azzal kapcsolatban, hogy hogyan viselkedik az olasz társadalom a politikában kialakult helyzettel szemben és a saját csoportjukat is jellemzi: „előítélet nélkül kritizáljuk a hatalmat".[15] Ám ha ezeket az ítéleteket jól megfigyeljük, kettős problémával szembesülünk. Egyrészt ezek a gondolatok idegenen hatnak egy gyerek szájából, mivel felnőttek élettapasztalatára, meglátásaira vallanak, – másrészt éppen azért, mert érettebb gondolatokról van szó, ellentétesek a gyermeki nézőponttal – ennek köszönhetően az egész mű folyamán egyfajta utólagos reflexiót érzékelhet az olvasó.

A szöveg legtöbbször az olasz állam gyengeségét emeli ki, rámutatva, hogy tehetetlen a történésekkel szemben: „Olaszországban a hatalom egy mozdulatlan energiacsomó, amelynek egyetlen célja, hogy túlélje önmagát."[16] Mint látható, nemcsak a tehetetlenség állapotát, hanem az önpusztítás eredményét is kiemeli, ez egyben a narrátor általános vélekedése is az egész könyvben. Éppen ezért többször előfordul, hogy Itáliát vásárhoz, komédiához vagy színházhoz hasonlítja. „Olaszországban, magyarázza Scarmiglia, mindenből manierizmus és póz lesz. Szokás. A szokás méltatlan színháza. Ennek nincs jelentősége, ez miránk nem tartozik."[17] Mint

[15] Uo., 53.

[16] Uo., 79.

[17] Uo., 80.

a továbbiakban látható lesz, a nemzeti összetartozás látszatát is erősen kritizálják.

Scarmiglia (a csoport ideológiai vezetője a regényben) azt is kifejti, hogy az olaszok miként viselkednek az Aldo Moro-ügy kapcsán, ami azért is lényeges, mert a regényben ez az egyetlen mozzanat, amikor megjelenik Moro elrablásának dátuma (március 16.).

„Olaszország úgy tesz, mintha melegre vágyna, miközben nem tud lemondani a langyosságról. Március 16-a óta elvárja, hogy negyven fokos lázban éljünk, csakhogy negyven fokos lázzal nem lehet élni. Az izzás játék. A civil felindulás, az etikai rázkódás – színlelés. A harag azonnal intézményesült; ahogy intézményesült a félelem is."[18]

Majd pár sorral később Nimbusz is rájön, hogy valójában Olaszország langyos, csak ezt nem meri felvállalni: „Olaszország tényleg langyos, teljességgel képtelen felvállalni a tragédia felelősségét. Csak előidézni képes a tragédiát, de aztán vásári komédiát csinál belőle."[19]

Mint láthatjuk, itt is megjelenik a komédiává alakuló Olaszország képe, az, hogy nem tudják helyén kezelni a szituációt, ezért sokszor nevetségessé válnak, a főszereplők iróniához való viszonyulását pedig erre adott reakcióként lehet értelmezni. Nimbusz már a mű elején kifejti, hogy mindhárman utálják az iróniát.

„Mert mindig több van belőle, túl sok, az újfajta olasz irónia ott ragyog minden pofán, minden mondatban, mely minden nap harcol az ideológiával szemben, leharapja a fejét, és néhány év múlva az ideológiából nem marad semmi, az irónia lesz az egyetlen tartalékunk s egyben vereségünk, a kényszerzubbonyunk, és mindannyian ugyanabban az ironikus-cinikus hangolásban létezünk, [..]"[20]

Vagyis mint látható, azt kritizálja, hogy Olaszország mindent túl könnyedén vész, mindenből viccet, komédiát, iróniát csinál, így egy idő után már nem fog komoly dolgokról sem felelősségteljesen gondolkodni, például az akkori politikai, társadalmi helyzetről sem.

A mű nagyon sok allegóriát alkalmaz, ebből az egyik a futball-allegória. A regény „Építkezés" című fejezete az 1978-as futball-világbajnokság köré szerveződik, sőt, a terrorista sejt felépítését is a focimeccsek

---

18 Uo., 70.

19 Uo., 71.

20 Uo., 22.

és a focisták játéka alapján hozzák létre. A futball témájának megjelenése azért is fontos, mert párhuzam vonható Nanni Balestrini I furiosi (A dühödtek) című könyvével, amely a „vörös-fekete brigádokról", vagyis az AC Milan szurkolóiról szól, nem véletlenül, hiszen az akkori politikai ellenállás a labdarúgásba menekült. Egy Puskár Krisztiánnak adott interjúban a szerző kifejti, hogy miért:

> „A hetvenes évek egy szörnyű tragédia volt. Likvidáltak egy generációt. Akik túlélték, azok a nyolcvanas években a fociba menekültek. A foci vált az egyedülivé, amely képes volt egyesíteni a fiatalokat, és amely a maga módján új formát tudott adni az ellenállásnak."[21]

A megfogható időben ennek a kezdetét láthatjuk. A főszereplők az argentínai labdarúgó-világbajnokság meccseit nézik és elemzik a televízión keresztül, ezek segítségével alakítják ki programjukat. A látott alakzatokat és megoldásokat újra és újra lejátsszák az udvaron, amíg nem sikerül úgy, ahogy az a meccsen volt, így a „játék kísérletté válik, laboratóriummá",[22] ahol megfigyelhetik a különböző mozdulatokat, és megtapasztalhatják a véletlen jelentőségét és a felelősség érzetét, amelyek programjuk kialakításakor fontos tényezők, elemzésemben a későbbiekben visszatérek még rá. Ideológiájuk szempontjából a test deformálhatósága is lényeges kérdés, így jelentős szerepet tölt be a világbajnokság kemény gumiból készült kabalafigurája is, amely Nimbusz éjjeliszekrényén állt, hiszen a deformálhatatlanságot jelképezte, amíg ők még torzíthatók voltak.[23]

A Scarmiglia, Bocca és Nimbusz hármas legrészletesebben a Hollandia-Olaszország mérkőzést elemezte ki. Scarmiglia bevezetésképpen a csapatstratégiákat mutatja be, vagyis, hogy zavaros, majd részletesen elemzi általános játéktechnikájukat is, amely az értelmetlenséget testesíti meg a gyerekek szemében. A mérkőzés leírása körülbelül másfél oldalon keresztül zajlik, és az idézett részből is jól érzékelhető, hogy hasonlósá-

---

21 Nanni Balestrini:Olaszországban kiirtottak egy nemzedéket. Puskár Krisztián interjúja Nanni Balestrinivel, 2013.: http://kotvefuzve.postr.hu/olaszorszagban-kiirtottak-egy-nemzedeket (2016.02.09.)

22 Vasta, Giorgio, A megfogható idő , 2013, i. m.,84.

23 Vö. Vasta, Giorgio, A megfogható idő, 2013, i. m., 87.

got lehet találni a Hollandia–Olaszország mérkőzés, illetve Olaszország és a Vörös Brigádok ellentéte között: az ország akkori feszültsége, lépései vagy éppen tétlensége kapcsán, éppen ezért fontos, hogy a nyertes Hollandia játékstratégiáját helyeslik. A mérkőzés egyfajta allegóriának tekinthető, melyet akár a Nanni Balestrini által említett jelenség első lépéseként lehet értelmezni.

Mindemellett fontos azt is megemlíteni, hogy a szöveg a labdarúgó-világbajnokságot az – egész regényt átható – olasz nemzeti érzés túláradásának kritikájára is felhasználja, úgy, hogy a leírásokba beékeli többek között a himnuszt, a mezszínt, illetve a csapat játékstílusát is részletesen elemzi, mintegy nemzetkarakterológiát alkotva belőle. A labdarúgó-válogatott játékával pedig az egész olasz nemzetet jellemzi:

> „Olyan, amilyen, mégiscsak az olasz nemzeti válogatott. A nemtelenség, a szétforgácsolódás, a gyávaság csapata: előbb vagy utóbb az eredeti érzület felülkerekedik majd és újra játszogatni kezd, ellébecol majd a pályán, maga után húzza gyöngyházfényű tajtékcsíkját."[24]

A terrorista sejt felépítése

Mint már említettem, terrorista sejtjüket a fiúk a Vörös Brigádok mintájára építették fel, és azt követve igyekeztek merényleteket elkövetni. Tanulmányozták a szervezeti felépítésüket, nyilatkozataikat, nyelvezetüket, tetteiket. Először kisebb akciókkal kezdték, hogy begyakorolják a módját; ilyen volt a szemetes, majd az iskola melletti mező felgyújtása az összelopkodott cuccok segítségével; ezek után már jelképes személy ellen követtek el merényletet, vagyis felgyújtották az igazgató autóját. Ezek a cselekedeteik az iskolarendszer ellen irányultak. Ezután következett az a terv, hogy elrabolják az osztálytársukat, Moranát, habár az ő foglyul ejtését is gyakorlásnak szánták egy befolyásosabb személy elrablása előtt. Az olvasónak feltűnhet, ha az apró részletekre is figyel, hogy Morana elrablása sok hasonlóságot mutat az Aldo Moro-üggyel. Mint Ermanno Conti is megállapítja, valószínűleg a névhasonlóság (Moro –

[24] Uo., 90.

Morana) sem véletlen egybeesés.[25] Erre az elrablás bizonyos részletei is rájátszanak: például Polaroid 1000-res fényképezőgéppel készítenek – táblával a kezében – Moranáról képet, vagyis hasonlót, mint Moróról a Vörös Brigádok. Külön cellát alakítottak ki osztálytársuknak, ugyanolyat, amilyen a miniszterelnöké volt raboskodása idején. Azonban a gyermeki mivoltuk is feltárul, rengeteg banális hibát követnek el a módszeres gyilkosság közben. Ezek közül az egyik leglátványosabb „baki" az, melynek során rádöbbennek, hogy nincs kocsijuk, ezért egy emberekkel tömött busszal „rabolják el" Moranát. Moróval tíz lövéssel végeztek, Moranát a teste különböző deformálásával (kicsavarták a karját, lábát, nyomták a tüdejét vagy fojtogatták stb.) kínozták. Morana azonban így is ugyanazt az áldozatszerepet tölti be, mint Moro az olasz politika történetében.

A fiúk ezekkel az erőszakos cselekedetekkel akarják a hatalmat megszerezni, és pozitívnak tartják az erőszakot, ezt a következő idézet is mutatja:

> „Az erőszak, mondja, nem veszélyes. Nem veszélyes és nem is rossz. Az erőszak, még ha ez önellentmondásnak tűnik is, nem erőszakos. Csak akkor válik erőszakossá, ha rosszul használják. Máskülönben esztétika, egy stílus. Egy program. […] Előállhatnak, folytatja, önmagukban erőszakos jelenségek, amelyeknek nem ismerjük az erőszakosságát. Enni erőszakos, emészteni erőszakos, erőszakos futni és erőszakos beszélni. Egyidejűleg felülértékelődnek mások. Törni, vágni, tépni, aprítani. Azt gondolni, hogy erőszakosak, tévedés, mert ezek nem erőszakosak: megtermékenyítőek. A magnak szét kell hasadnia, a sejteknek osztódniuk kell, az újszülött testét ki kell tépni az anya testéből. Máskülönben nincs élet. Megtermékenyítőek és alapot teremtők. Romolus megöli Remust és várost alapít. Káin megöli Ábelt és meghatározza történelmünk folytatását. Az erőszak bátor, mert elismeri és elfogadja a fájdalom és a bűn létét. Az erőszaknak megvan a bátorsága a bűnhöz."[26]

[25] Conti , Ermanno: Gli „anni di piombo" nella letteratura italiana, 2013, i. m., 178.

[26] Vasta, Giorgio: A mefogható idő, i. m., 78.

Hannah Arendt Hatalom és erőszak[27] című tanulmányában hívja fel a figyelmet arra, hogy „[…] az erőszakot azért nem méltatták figyelemre, mert a bal- és jobboldal egyhangú vélekedése szerint a hatalom és az erőszak egy és ugyanaz a dolog, illetve az erőszak nem több, mint a hatalom legeklatánsabb megnyilvánulása."[28] Azonban e két fogalom között erőteljes különbség van, a két fogalom ellentéte egymásnak, hiszen „ahol az egyik abszolút módon uralkodó, ott nincs meg a másik. Az erőszak ott lép színre, ahol a hatalom veszélyben van; ha az erőszakot átengedik a benne magában rejlő törvényeknek, akkor a végcél, az erőszak célja és a vége, a hatalom eltűnése."[29] Ez a megállapítás összecseng az akkori olasz politikai élettel is. Hiszen az 1968-as tiltakozási hullám következtében elkezdődött a feszültség stratégiája (strategia della tensione) alkalmazásának időszaka, amelyhez az újfasiszta szervezetek, illetve elterjedt álláspont szerint, különböző állami szervezetek és titkosszolgálatok tevékenysége fűződik. A cél az volt, hogy kompromittálják az egyre erősödő baloldalt és a radikalizálódó diákmozgalmakat, amelyek az államhatalom destabilizációjához vezetettek. Pier Paolo Pasolini egy 1974-es cikkében azt írja, hogy ismeri azok neveit, akik ezekhez a merényletekhez kötődnek; bár neveket nem sorolt, helyszíneket igen. A cikk megjelenése után alig egy évvel máig tisztázatlan körülmények között megölték.

Az egyik ehhez fűződő nevezetes merénylet az 1974. augusztus 4-én az Italicus expressz vonat felrobbantása volt, mely 12 emberéletet követelt és 105-en megsebesültek. De újfasiszta szálakhoz vezetett a nyomozás a bolognai főpályaudvar felrobbantásakor is (1980. 08. 02.) – amely szimbolikusan az ólomévek lezárását jelképezi, és az ólomévek legnagyobb vérengzésének számít (80 halott és több mint 200 sebesült).

Ilyen cselekvések és stratégiák figyelhetőek meg a regénybeli kamasz fiúk viselkedésében, hozzáállásában is. Elég ehhez csak a fentebb idézett részre gondolni, amikor Nimbusz arról elmélkedik, hogy az Állam és a Vörös Brigádok logikája ugyanaz. Ugyanakkor az a céljuk, hogy mindenféle hatalmat megdöntsenek (éppen ezért választanak szimbolikus tetteket és áldozatokat), kezdve az iskolával, amely a hatalom egyik

---

27 Arendt, Hannah: Hatalom és erőszak = Az árnyék helye. Tanulmányok a hatalom, a morál és az erőszak kérdéséről szerk. Gulyás Gábor, Széplaki Gerda. Pozsony, Kalligram, 2011. 173–196.

28 Uo., 174.

29 Uo., 195.

intézménye. A Vörös Brigádok is szimbolikus támadásokat vitt véghez, egy-egy személyt vagy épületet kiválasztva.

Nyelvezet

A nyelv kérdése makro- és mikroszinten is fontos a regényben. A narrátor, Nimbusz tizenegy éves, azonban csak látszólag képvisel gyermeki nézőpontot, a világlátás és a nyelvi szerkezetek felnőtt elbeszélőre utalnak. Az ólomévek irodalmában a gyermeki nézőpontot csak mostanában kezdték el eljárásszerűen alkalmazni. Mindez azonban nem tekinthető előzmény nélkülinek: Vasta regénye hasonlóságot mutat a szintén az újabb írógenerációhoz sorolható Giuseppe Culicchia Il paese delle meraviglie [A csodák országa] című, 2006-os regényével, amely szintén gyermeki nézőpontból beszéli el az óloméveket.[30] Ugyancsak iskoláskorú narrátor tűnik fel Aldo Nove Én örök szerelmem (Amore mio infinito) című regényében, a főhős kisiskoláskori élményeit mesélve el.

> „A tanárnő megfenyegette hogy végérvényesen kirúgatja az iskolából ám Diego nem veszítette el a higgadtságát sőt megállapította hogy így legalább nem kell iskolába járnia és végre terrorista lehet belőle. Azokban az években dúlt a terrorizmus és a szünetekben persze mi is terroristának és bűnözőnek képzeltük magunkat.
> Én Pierluigi Concutellit alakítottam Diego meg Vallanzasca bőrébe bújt majd szerepeket cseréltünk és képzeletbeli személyeket is eljátszottunk.
> Egyszer például Pierluigi Concutelli állt szemben Mikiegérrel máskor Curcio Fantomassal egy barátunk Michele pedig Basettoni felügyelőt játszotta."[31]

Az idézetből jól látható, hogy a gyerekek felnéznek a terroristákra, ez a naiv gyermeki nézőpont (például a Mikiegér és Basettoni felügyelő mesefiguráinak beemelésével), olyan fiúké, akik még nem értik a dolgok súlyosságát, mindössze pár évnyi tapasztalatukból kiindulva számukra

30 Vitello, Gabriele: Il tempo materiale, http://romanzo.unitn.it/recensioni/IlTempo Materiale.htm (2015.04.20.)

31 Nove, Aldo: Én örök szerelmem, Bastei Budapest Kiadó, Budapest, 2002, 55.

pozitívnak tűnnek fel a körülöttük zajló események, hiszen csak odáig jutnak el a következtetésben, hogy egy terrorista élete izgalmasabb az iskolába járásnál. Ezzel ellentétben Giorgio Vasta regényében egyáltalán nem naiv, ártatlan gyermekszereplőkről van szó, hanem megfontolt, kegyetlen és szadista főszereplőkről, akik az erőszakot természetes, sőt szükséges dolognak tartják. Vagyis Vasta teljesen felülírja azt az olvasói elvárást, hogy azért szerepeltessen, alkalmazzon gyermeki elbeszélőt, hogy az ártatlanságot, a naivitást hangsúlyozza, és így tekintsen a történtekre –a narrátort e helyett arra használja fel, hogy feldolgozza és megértesse azokat a változásokat, amelyek Olaszországban végbementek.

Mindemellett azonban időről időre megjelenik a főhős gyermeki mivolta is, a tizenegy éves Nimbusz képzeletében folyamatosan tűnnek fel állatok, amelyek rádöbbentik egy-egy cselekedete nem „helyes" mivoltára. A már említett interjújában az író az állatok funkcióját így taglalta: „ [...] kilépnek ebből a belső térből, elfoglalják helyüket a külvilágban, és párbeszédbe lépnek a szereplőkkel. Ahogy a Pinocchióban a Tücsök is valamiképpen a fabábu tudata."[32] Nimbusz képzeletében azok a torz állatok (sánta kutya, daganatok lepte galamb, vak macska) kerülnek elő, amelyekkel találkozott, sőt, amelyeket ő kínzott meg. Ám míg Pinocchiót a Beszélő Tücsök jóra igyekezett tanítani, addig ezek a képzeletbeli szülemények szexről, erőszakról, harcról és a programjukról beszélgettek Nimbusszal, és, noha nem biztatták, nem is ellenezték a terveiket, csak rádöbbentették egy-egy hibára, amit az akcióknál elkövettek.

A dialektus helyzete a regényben

Az olasz irodalmi nyelv modernizálása és terjesztése a Risorgimento korszakában következett be, és főként Alessandro Manzoni nevéhez köthető, aki nemzeti nyelvként az akkori firenzei dialektust választotta, és programot is írt arról, miként kell elterjeszteni. Sokat segített Ebben a XIX. század végén bevezetett kötelező iskoláztatás és a sorkatonaság, illetve a tömegsajtó, majd később a rádió és a televízió elterjedése is. Mindazonáltal a mai napig az olaszok többsége két nyelven beszél: „hivatalos" helyen a köznyelvi olaszt használva, míg otthon a családtagokkal

[32] Vasta, Giorgio: Az időt akartam megfogni. Jakab Éva interjúja Giorgio Vastával 2010. http://www.litera.hu/hirek/giorgio-vasta-az-idot-akartam-megfogni (2014.12. 05.)

a saját dialektusában kommunikál. Azonban a modernizáció hatásai, különösképpen a televízió, a dialektusokat kikezdte, azok háttérbe szorultak és lenézettebb pozícióba kerültek.[33] Ezért a már kezdetektől létező észak-dél ellentét felerősödött, mivel a délebben fekvő területeken elterjedtebb a népnyelv használata, mint a fővároshoz és az iparvárosokhoz közelebbi északi területeken.

A dialektus e marginális helyzete jelenítődik meg A megfogható időben is. A regény nagy része Szicília székhelyén, Palermóban játszódik, amely földrajzi szempontból is periféria. A szerző célja részben az volt, hogy szembenézzen vele és mélységeiben lássa a Palermóval, szülővárosával való konfliktust.[34] Elmondása szerint a regényben a város helyzetét jelképezik a Palermo utcáin fel-felbukkanó, kóbor kutyák is.

> „Emellett ezek az állatok, különösképp a magukra hagyott kóbor kutyák, az ugyancsak magára hagyott Palermót is szimbolizálják, és egy mindennapi erőszakot reprezentálnak, egy nagyon archaikus erőszakot, mely a városi szövetbe ékelődve emlékeztet minket életünk történelem előtti dimenziójára, melyben mindennek ellenére, a mai napig nyakig benne tapicskolunk."[35]

A műben ez a periferizáltság egy nagyobb halmazba illeszkedik bele. Mivel a mű színtere legtöbbször Palermo, így a periferizált helyszín központtá alakul, ám fontos, hogy gyakran esik szó Rómáról, sőt, kiemelt szerepet kap. Többször hangsúlyozzák a szereplők, hogy ami Rómában megtörténhet, az Palermóban nem, így nem csak földrajzi helyzetéből kifolyólag, hanem az ólomévek történései szempontjából is perifériára szorul. Ugyanakkor a főszereplők többször utaznak el kisebb falukba, a regény terének középpontjától, Palermóból, és nyomatékosan meg is állapítják, hogy az már vidék – ebből adódóan az ott élő lakosokat lenézik, mivel a legtöbben csak a dialektust beszélik/értik azon a környéken. Azonban fontos itt hangsúlyozni, hogy habár ez a magyar fordításból

---

33 Sztanó László: Olasz-magyar kulturális szótár, i. m., 157–158.

34 Vasta, Giorgio: Az időt akartam megfogni. Jakab Éva interjúja Giorgio Vastával 2010. http://www.litera.hu/hirek/giorgio-vasta-az-idot-akartam-megfogni (2014.12. 05.)

35 Uo. http://www.litera.hu/hirek/giorgio-vasta-az-idot-akartam-megfogni (2014. 12. 05.)

lehet, hogy nem egyértelmű, az eredeti olasz nyelvű mű irodalmi nyelven íródott, nem használ dialektust, a nyelvjárásnak csak státuszjelölő szerepe van a regényben, éppen ezért nem jelent problémát a magyar fordításban ezt visszaadni. Kiváló példa az a jelenet, amikor Bocca, Scarmiglia és Nimbusz a városon kívülre utaznak, és elkezdenek a lakókról és a palermói dialektusról gondolkodni, beszélgetni.

> „A sikátorok mélyén laknak a palermóiak. […]. Szavuk csupa felkiáltás. A palermói felkiáltó nyelv. Történik valami, akármi, a palermói azonnal rázendít. Sokszor egyetlen ismétlődő mondat, csak a hanglejtés módosul, erőteljes kántálás, aztán újrakezdi, még rátesz egy lapáttal, mintha egy igazi, helyi kis botrányt kommentálna. De azért fenyegetőn, haragosan. A palermói dialektusban előadva ugyanis minden esemény kész horror."[36]

Nemcsak a dialektust, hanem az azt használó embereket is lenézik. Például Crematogastrát, a házvezetőnőjüket, akivel Nimbusz csak azért kerüli a beszélgetést, mert dialektust beszél; így viszonyulnak Moranához is, aki szintén népnyelven beszélő családból származik, és emberrablásuk, majd gyilkolásuk áldozata lesz. A felsőbbrendűségük tudatát jól tükrözi az a külvárosban zajló jelenet, melynek során arról beszélnek, hogy az itteni palermóiaktól félni kell. Bocca odamegy egy idős házaspárhoz, és beszél velük, majd visszamegy, és elmagyarázza a többieknek, hogy nem fél tőlük („Nem félek tőlük, mondja Scarmiglia, mert én olaszul beszélek"[37]). Ezután a nyelvi fölényüket, illetve a nyelv helyes használatának örömét fogalmazzák meg azon keresztül, hogy mit tudnak az egyszerű emberekhez képest.

„Kérdeztem tőlük valamit, de úgy, hogy végig csak kötőmódot[38] használtam. […] Nekik a szavak szög és kalapács, magyarázza, kanál és kés. Csak arra valók, hogy megnevezzenek valamit, semmi másra. Csak a dialektust értik, […] Mi tudjuk mi az öröm a nyelvben, mondja. Nemcsak a kötőmódét: ismerjük az összetett mondat örömét is. […] Olaszul

[36] Giorgio Vasta: A megfogható idő 2013, i. m., 50.

[37] Uo., 52.

[38] A kötőmódot (congiuntivo) még mai napig az olaszok 30%-a tudja helyesen használni

beszélni, teszi hozzá Scarmiglia, annyi, mint bonyolultan beszélni;"[39]

Azért is fontos a nyelvhez való viszonyuk, a nyelvezet vizsgálata, tanulása, mert a Vörös Brigádok közleményeinek nyelvezetét vették át (mely tele van kötőmóddal és többszörösen összetett mondatokkal), hogy ezzel is fölényüket érzékeltessék. Azonban fontos hangsúlyozni, hogy a Vörös Brigádok nyelvezetére is alakítható tárgyként tekintettek.[40]

Nimbusz, a tizenegy éves elbeszélő úgy tekint a nyelvi jelenségekre, mint egy felnőtt. Szavakra, mondatokra, mondatszerkezetekre fordítja le a világot, mindennek szintaktikai jelentősége van. A pubertáskorban lévő Nimbusz központi témája a szexualitás is. Igyekszik megérteni, feldolgozni és belehelyezni a saját világába, azonban még erre is nem egyszer nyelvileg gondol. Amikor a taxi párás ablaküvegére egy férfi nemi szervet és fölébe egy nyitott szájat rajzol (majd az anyai tekintet következtében átalakítja virággá és nappá, hogy fenntartsa az ártatlanság képzetét), akkor is az jut eszébe, hogy az erekciót palermói dialektusban bogozásnak (sbrogliare) hívják, és elgondolkodik a jelentésén, majd megjegyzi, hogy ő nem használja a dialektust, csak kívülről szemléli őket, úgy tekint rájuk, mint mesterséges szavakra.

A nyelv átalakítása

A regény egyik fő motívuma a nyelv. Mint Gerőcs Péter a könyv utószavában írja: a mű világában „van egy muníció, amely egy koordinátarendszer reduktív hálóját teríti az állandó változóra: a nyelv, a ráció, amely zárvánnyá válik, narcisztikussá, önmagában szemlélődő öncsalássá."[41] Nimbusz a nyelvet nemcsak megfigyeli, hanem alakítja is, törekszik a jelenségeket szavakká formálni, illetve folyamatosan új szavakat, nyelvet alkot, ezért már a regény elején mitopoétának nevezi magát.

Ilyen, a nyelvvel való kísérletnek lehet felfogni a befogott csigák esetét is. Nimbusz szerelmének, a kreol kislánynak, az iskolában úgy igyekszik üzenni, hogy csigákat gyűjt össze, majd a házukra felírja a „Te ki vagy?" mondat betűit. Azonban mihelyt kirakja őket a járdára, a csigák

---

39 Vasta,Giorgio: A megfogható idő, 2013 i. m., 52–53.

40 Vitello, Gabriele: L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana, Massa, Transeuropa, 2013, 84.

41 Gerőcs Péter: Az illegalitás iszonya Giorgio Vasta: A megfogható idő utószava , 273.

elmásznak, összekeverednek, ezáltal más értelmet kap vagy akár értelmetlenné is válik a mondat. Ezt addig ismételgeti, próbálgatja, amíg a kreol kislány észre nem veszi, azonban ő nem a csigák alkotta feliratra, hanem a halott csigák összetört házára figyel fel, ami felhalmozódott a járdán az eltelt, kísérleti időszakban, ezért csak a rombolást, az értelmetlen áldozatokat látja benne. Értelmezhető mindez úgy is, hogy Nimbusz a nyelvet kísérleti tárggyá, megfoghatóvá teszi és a kifejezés nehézségével, annak határával találkozik.

Terrorista sejtjük programjához külön jelrendszert hoznak létre, úgynevezett „némábécét", mely huszonegy jelből, pozitúrából áll, mint ahogy az olasz ábécét is 21 betű alkotja; ennek ötletét Nimbusz a méhek táncából vette.

> „Arról van szó, hogy testünket ideogramokká kell alakítanunk. Bizonyos testtartásokat veszünk fel, és azokhoz jelentést rendelünk. Ily módon egy ábécét és egy nyelvtant hozunk létre. Elhagyhatjuk a hangosan kiejtett szavakat, helyettük a különböző pozitúrákkal mondunk el mindent. Ezek összekapcsolásával alkotunk mondatokat."[42]

A pózokat a popkultúrából veszik, ismert filmekből, reklámokból, énekesektől vagy színészektől, így azt érik el, hogy bár a be nem avatott embereknek ismerős a póz, mégsem tudják hova tenni és kívül rekednek. Ilyen például a Yuppi Du című filmből vett, Adriano Celentano által megjelenített sólyom-cselekvéssor[43], mely fenyegető veszélyt jelent. A Rettore albumborítója válaszutat, a zombik utánzása cselekvést, akciót jelent. A Bud Spencer – Terence Hill filmből vett pozitúra a szégyent fejezi ki, mivel az egyik főszereplő úgy érzi, hogy „ezek az önmagukra tekeredő szereplők a mi olasz létezésünkre tekerednek, a mi nemzeti identitásunkra, amely mindig vásári komédiában oldja fel a harcot."[44] A 21 jelből talán az egyik legfontosabb a magzatpóz, ami „meghalni"-t jelent, és ami Aldo Moro holttestére utal, amelyet a Renault 4-es csomagtartójában találtak meg.

---

42 Vasta, Giorgio: A megfogható idő 2013, i. m., 107.

43 Celentano sólyom-mozdulatsora: https://www.youtube.com/watch?v=Bo2pMm9nw9E

44 Vasta, Giorgio: A megfogható idő 2013, i. m., 112.

„Aldo Moro, aki meghal és megszületik a Renault 4-es fém méhéből. Két hónap alatt annyiszor láttuk ezt a képet, hogy számunkra az összes halál képévé vált"[45]

Azért is fontos ez mondat, mert a regényben máskor is előfordul a motívum, mely szerint a magzatpóz a halállal egyenlő, mivel ezután nem sokkal megtudjuk, hogy pár éve Nimbusz édesanyja elvetélt és ezt a családi tragédiát a gyerekek még nem tudták feldolgozni. Pamut, Nimbusz testvére, azóta is egy zsemlét hordoz magával (ami a meg nem született testvér szimbóluma), Nimbusz pedig azóta idegennek tekinti az anyját, így a családi tragédia összeköthető a nemzetivel. Lényeges kulturális utalás a műben az abortusz témájának előkerülése (Nimbusz anyja vetélését természetes abortusznak tekinti), hiszen Olaszországban törvényben 1978-ban szabályozták először, addig minden esetben illegálisnak számított, és a törvény meghozatalát rengeteg ismert botrány előzte meg.

A „némábécé" jeleire visszatérve: a testüket alakítják beszéddé, úgy hogy közben sokszor természetellenessé és viccessé válnak. Azonban a gyakorlatban kiderül, hogy ez a nyelv korlátozott, és nem alkalmas a kommunikációra. Ilyen például az az eset, amikor az igazgató autóját akarják felrobbantani, de a cselekvés közben nem tudják figyelmeztetni társukat a veszélyre, vagyis arra, hogy valaki közeledik, mert nem vette észre a néma testbeszédet, nem hallotta meg, ezért (bár ekkor még akaratlanul) mások majdnem meghaltak miattuk. Azonban ezt a tökéletlenséget a fiúk nem veszik észre, csak Nimbuszt figyelmeztetik a képzeletbeli, megkínzott állatok. Felhívják a figyelmet arra is, hogy belekerültek a nyelv csapdájába, hiszen eddig azért érezték magukat fölényben, mert az irodalmi olasz nyelvet helyesen tudták használni, és mindent ki tudtak fejezni (ezért le is nézték a dialektusban beszélő palermóiakat), azonban azzal, hogy áttértek a „némábécé"-re, lemondtak erről az előnyről. A három fiú „némábécé"-je párhuzamba állítható azzal, hogy Nimbusz egy siketnéma lányba, Wimbowba szeret bele, aki szintén képességei és jelelése miatt kívülálló. Ő is önmaga kifejezésével küzd, amelyben a teste van segítségére, később ő változtatja meg Nimbusz nézeteit, és miatta szűnik meg a fiúk sejtje is, így alakja a megmenekülés allegóriájaként is értelmezhető.

[45] Vasta, Giorgio: A megfogható idő 2013, i. m., 118.

A saját nyelv(ezet)hez a főszereplők saját nevet is választottak maguknak. A csoportjuk neve (amit a magyar fordítás sajnos csak félig ad vissza: MI: vírusos mikrosejt[46]) NOI: Nucleo Osceno Italiano[47] (Obszcén Olasz Mag), azért is fontos, mert erősíti azt a fajta belső változást, amivel a regény idején belül a kamaszok küzdenek, és ami meghatározza identitásukat is. A sejtalapításhoz hozzátartozott, hogy új mozgalmi neveket választottak maguknak, amivel új identitást próbáltak alkotni: Scarmiglia Repülő („mert ebben a szóban benne van a terv, a föntről lefelé irányuló tekintet és álom"[48]), Bocca Sugár lett („Az egyik sugár szeretnék lenni a sok közül, melyek összekötik a peremet a középponttal",[49] Nimbusznak pedig itt kapjuk meg a neve jelentését („A nimbusz, magyarázom, egy fény. Egy sors, amelynek a harchoz van köze."[50]).

Érdemes itt megemlíteni azt is, hogy a regény terén belül a másik hely, ahol nagy jelentősége van a neveknek Nimbusz családja, egyik családtagnak sem tudjuk az igazi nevét (mint ahogy Nimbuszét sem), csak a főhős által létrehozott becenevekkel ismerjük meg őket. Az anya a Madzag, az apa a Kőszikla, a kistestvér pedig a Pamut nevet kapja. Láthatóan a családban betöltött szerepüket jelöli, az anya összetartja a családot, az apa a pillére, a kistestvér pedig az, akit mindig gyámolítani kell. A tulajdonnévvé alakított köznevek az átlagos család képét erősítik, ami ott húzódik az egész regény hátterében. Ez nem elhanyagolható tényező, mert általánosságban elmondható az ólomeveket tematizáló művekről, hogy gyakran jelenítik meg az akkori korszak generációs ellentétének problémáját. A megfogható idő ilyen szempontból kivételnek tekinthető.

Konklúzió

Giorgio Vasta A megfogható idő című regénye a bevezetőben felvázolt harmadik szakaszba helyezhető. A mű 1978 eseményeit, köztük az Aldo Moro-ügyet oly módon építi be a cselekménybe, hogy ne maga az esemény, hanem az általa okozott nemzeti trauma kerüljön előtérbe. Sokkal

46 Vasta, Giorgio A megfogható idő. 2013, i. m., 171.

47 Vasta, Giorgio Il tempo materiale. 2008, i. m., 176. - A noi a mi névmást jelenti.

48 Vasta, Giorgio A megfogható idő. 2013, i. m., 81.

49 Uo,. 82.

50 Ua.

inkább a narráció mikéntjére helyezi a hangsúlyt azzal, hogy gyermek elbeszélőt alkalmaz felnőtt gondolkodásmóddal, világlátással. E kettősségből adódóan a hangulat átadását és a hitelességet segítő kulturális utalásoknál egy-egy időbeli elcsúszást is érzékelhetünk, ami szintén azt a feltevést erősíti, hogy nem Aldo Moro elrablásának és meggyilkolásának hű ábrázolása a regény fő célja, hanem azzal a traumával való számvetés, ami (az író véleménye szerint is) a ma napig kihat az olaszok nemzettudatára.

Megfigyelhető, hogy a mű kamasz szereplői segítségével a terrorizmus mechanikáját, illetve az akkori állam és különböző hatalmak működési elvét igyekszik megvilágítani. Tehát nem a – és a Vasta-mű a korpuszon belül ezért is különleges –a személyek közötti konfliktusokat akarja bemutatni, hanem a '70-es évek társadalmi változásait; míg az ólomévekről tematizáló művek központi témája általában az apa-fiú ellentét megjelenítése. Mint Gerőcs Péter is megállapítja, a főszereplők nem kiformált személyiségek, hanem inkább karakterek, akik egy-egy gondolkodásmódot képviselnek, azonban személyként felcserélhetőek. Ezért is működhet jobban közösségi emlékezetként az ólomévekről, mivel az akkori időnek az általános érzését igyekszik megfogni.

Irodalom

Arendt, Hannah, Hatalom és erőszak = Az árnyék helye. Tanulmányok a hatalom, a morál és az erőszak kérdéséről, szerk. Gulyás Gábor, Széplaki Gerda, Pozsony, Kalligram, 2011. 173-196.

Baldoni, Adalberto, Provvisionato, Sandro, Anni di Piombo. Sinistra e destra: estremismi, lotta armata e menzogne di Stato dal Sessantotto a oggi, Sperling –Kupfer, 2009.

Conti, Ermanno, Gli „anni di piombo" nella letteratura italiana, Ravenna, Longo Editore, 2013.

Giorgio Vasta: Az időt akartam megfogni, (Jakab Éva interjúja Giorgio Vastával) 2010. http://www.litera.hu/hirek/giorgio-vasta-az-idot-akartam-megfogni (2016.02.09.)

Madarász Imre, Az olasz irodalom története, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994

Mitchel, W.J.T., A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Szó és kép a terror idején. 2008. http://apertura.hu/2008/osz/mitchell

(2015.01.28.)
Nove, Aldo, Én örök szerelmem, Bp., Bastei Budapest Kiadó, 2002.
Olaszországban kiirtottak egy nemzedéket, (Puskár Krisztián interjúja Nanni Balestrinivel), 2013. http://kotvefuzve.postr.hu/olaszorszagban-kiirtottak-egy-nemzedeket (2016.02.09.)
Paolin, Demetrio, Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana, Il Maestrale, 2008.
Pollini, Luca, Musica leggera anni di piombo. Assalto al cielo a colpi di note nell'Italia degli anni Sessanta, No Reply, 2013.
Szabó Tibor, Olaszország politikatörténete (1861-2011), Szeged, Belvedere Meridionale, 2012.
Sztanó László, Olasz-magyar kulturális szótár, Bp., Corvina, 2008.
Sztanó László, Taljánok, olaszok digók. Sztereotípiák fogságában, Bp., Corvina, 2014.
Uva, Christian, Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italino, Soveria Manelli, Rubettino, 2007.
Vasta, Giorgio, A megfogható idő, ford. Lukácsi Margit, Bp., JAK-L'Harmattan Kiadó, 2013.
Vasta, Giorgio, Il tempo materiale, Roma, minimum fax, 2008.
Vitello, Gabriele, Il tempo materiale, http://romanzo.unitn.it/recensioni/IlTempo Materiale.htm
Vitello, Gabriele, L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana, Massa, Transeuropa, 2013

Linkgyűjtemény:

A Vörös Brigádok közleményei: http://www.archivio900.it/it/documenti/finestre-900.aspx?c=423
Az első közlemény szövege: http://www.archivio900.it/it/documenti/doc.aspx?id=47
A hamis közlemény szövege: http://www.archivio900.it/it/documenti/doc.aspx?id=53
A kilencedik közlemény szövege: http://www.archivio900.it/it/documenti/doc.aspx?id=56
Celentano sólyom-mozdulatsora: https://www.youtube.com/watch?v=-Bo2pMm9nw9E

NYOM-KÖVETÉS

Válogatott irodalomtudományi tanulmányok

Szerkesztette:
Novák Anikó és Kocsis Lenke

Szerzők:
Balogh Lilla
Crnkovity Gábor
Kelemen Emese
Kulcsár Sarolta
Matijevics Anikó
Ondrejcsák Eszter
Romoda Renáta
Szakál Katalin
Vass Dorottea

Vajdasági Magyar Doktoranduszok és Kutatók Szervezete
Szabadka, 2016

ISBN 978-86-89635-06- 5