

NAGY IMRE: ÁGISTÓL BÁNKIG (A DRAMATURGIA NYELVE ÉS A NYELV DRAMATURGIÁJA)

Pécs, 2001, 306 l. (Pannónia Könyvek).

Nagy Imre jellegzetesen az a tudós, aki irodalomtörténeti és filológiai képzettségben és megbízhatóságban az elmúlt korok specialistáival is állja a versenyt, s közben nem lehet azzal vádolni, hogy rest volna a legfrissebb elméleti felfedezések méltánylására. Sőt: tanulmánykötetének már felépítése is arra utal, hogy mer és tud szembenézni újabb kihívásokkal. Kiindulását ugyan akár hagyományosnak is mondhatnánk, hiszen az műfaji, műfajttörténeti. Ennek megfelelően az első ciklusban, amely *A dramaturgia nyelve* címet viseli, a dialogizált történetként felfogott dráma, drámák titkait kutatja. A második tanulmánycsoport (*A nyelv dramaturgiája*) is abból indul ki, hogy a szereplők beszédük által léteznek, de figyelmét arra fordítja, hogy az *Ágistól a Bánk bánig* terjedő időszakaszban megváltozik a nyelvhez való viszony, amennyiben a nyelv a megismerés eszközéből a megismerés tárgyává válik. (Ezt olyan súlyú fordulatlak véli, hogy Bessenyei és Csokonai drámáiban, valamint a korareformkori vígjátékban a népies és a deákos iskolával egyenrangú, vagy legalábbis velük egy sorban említhető hagyományt fedez fel.) A harmadik ciklus (*Tudatválság és nevetéskultúra*) tulajdonképpen az 1810-es években lejátszódó paradigmaváltással összefüggő kérdéseket taglalja. Igazán jelentős újdonsága azonban talán abban keresendő, amire (sok más hely mellett) a 12. lapon utal, mondván, hogy az *Ágis tragédiája* értékeesebb dráma, mint eddig feltételeztük. S ezt követően valóban eltávolítja Bessenyei művét mindazon sokszor indokolatlan

normától, elvárástól, melyek miatt elmarasztaltatott. S ez nem kevesebbel kecsegtet, mint azzal, hogy az „érdekesség” romantikus igénye, bizonyos eszmei hangsúlyok marxista követelménye, valamint sok más egyéb (s épp a posztmodern kor értékrendje által megingatott) kritérium nélkül mutatkozhatnak meg immár az *Ágis* és más alkotások értékei.

A nyitó tanulmány, az *Agiaris lámpása* alighanem Bessenyei tragédiájának legszakszerűbb interpretációja. A korábbi, gyakran „messziről néző” elemzésekkel szemben itt valóban a dramaturgia kategóriái dominálnak. A drámai és a megjelenített scenikai tér viszonya; a szereplők egymást értésének, egymást értékelésének módzatai; az érkezések és távozások, a jelenetek olyan természetű vizsgálata, mely az egész mű lényegét hozza közelebb. Kleombrotés és Leonidas párbeszédét nem valamely politikai, ideológiai ellentét sémájára húzza rá szerzőnk, hanem a retorikai párhuzamok és ellentétek figyelemmel kísérésével rekonstruálja a mikrojelenetet, melyben nemcsak Leonidas eltökéltsége mutatkozik meg, hanem az is, hogy „részéről afféle családi perpatvarról van szó, amelynek során az apa rendreutasítja kötelességeiről megfélekedezett gyermekét, s ennek egészen más a hangulata, mint az iménti kvázi-dialógusnak, amelyet a sértett uralkodó az ellen-szenves közvetítőként kezelt és lázadóként dezavualt Ágissal folytatott.” (24.)

A' *Filosófusnak*, Bessenyei vígjátékának elemzését adja a *Csevegésből szőtt idő*, amely a hagyományos témát újfajta

terminológiával dolgozza fel. Amikor a forrásairól szól (arra a következtetésre jutva, hogy Bessenyei ezúttal sem egyetlen minta után dolgozott), „architextuális háló”-ról beszél (44). Amikor az kerül szóba, hogy a darabot a nézők a maga idejében legnagyobb sikert arató alakjáról, Pontyiról nevezték el, akkor arra mutat rá, hogy a „szerző által választott címet mint paratextust [...] kiegészítette az egykori nézők spontán-szóbeli paratextusa.” (47.) Maga az elemzés azonban inkább műfaji hozadékú, amiképpen a következő tanulmány is nyelvi kiindulású, ám sok minden másról is szól: „*Mitsoda a Szerелеm?*” (*Szövegen belüli szöveg*). Például *A' Filozófus* befogadás-történetéről: az utóéletet előbb forráskutatások, majd eszmetörténeti kérdések uralták, amit a mimetikus elvű esztétikára jellemző előfeltevések követtek, mígnem Szauder „nem a korabeli élet tükröképét, hanem az egykori viszonyokra reflektáló szerző alakját vélte felfedezni a vígjátékban.” (69.) Ehhez képest minősíthető újnak Nagy Imre felfedezése, aki a dialógusszerveződés sajátos, ismétlődően alapuló, nyomatékostító logikája alapján (70) állítja, hogy természet és morál összhangjának sugalmazása az isteni gondviselés eszméjével egészül ki. Ezen kívül még sok mindenre derül fény ebben az írásban, például a női princípium dominanciájának következményeire (73), amit már a *Tariménes*ben megfigyelhetünk, s ami talán nem független a Bessenyeit meghatározó Mária Terézia-élménytől. (Ez utóbbi már a mi feltételezésünk.) Az *önszeretet dramaturgiája* (mely Ungvárnémeti Tóth László *Nárcisz* című tragédiájában veszi sorra a szereplők közötti viszonyokat) arra is jó példa, hogy a teljes körű elemzés (minden tudománytörténeti para-

digmaváltás ellenére, vagy legalább mellett is) kiegészülhet izgalmas életrajzi mozzanatokkal.

Az intertextuális vizsgálódás speciális esetét jelenti a „*Villanat az éjben*” címet, s *A drámaiság Benyák Bernát Joas-ában* alcímet viselő tanulmány, mely egy 1770-ből származó piarista iskoladramát elemez. Ám a Biblia, a Metastasio-dráma és Benyák művének szövege, ezek viszonya úgy hozható kapcsolatba, hogy egy 18. századvégi szembenállást illusztrál egyszersmind. Szerzőnk eme téma kapcsán is alkalmat talál mind műfaj történeti (a csel-dramaturgiával való összefüggés), mind elméleti (a beszédaktus-elmélet fogalmi rendszerét hozva be a párbeszédék illokúciós aktusával) szempontok érvényesítésére, ami azt is jelenti, hogy a művészi-esztétikai értéktől független viszonylatrendszert léptet életbe. Az *Arckép és hasonmás (Textus, paratextus, intertextus A' Filozófus-ban)* című tanulmányba azzal a gyanakvással foghat a rosszhiszemű olvasó, hogy netalán sokak által felértékelt elméletek és kategóriák használatába veti bizalmát Nagy Imre. Valójában éppen itt mutatkozik nemcsak szükségszerűnek, de természetesnek is Kristeva, Genette fogalmainak alkalmazása. Tagadhatatlan ugyanis, hogy a szereplők listájából hiányzik a családfő, Eresztra férje, az elhalt apa. Kizárólag Pontyi jellemzése szól róla. Szerzőnk ezt veti össze Bessenyei *Ajánló levelével* (mely paratextusnak minősül, hiszen nem közvetlenül a dráma része). Szöveg és függelékszöveg viszonyának taglalása tehát nem egyszerűen egy „korszerű”-nek nevezhető eljárás ezúttal, hanem Bessenyei értékrendjére (rokonszeretőnek, nyájasnak, szelídnek, nemesnek, istenfélőnek és igaznak mondja Pontyi az

elhalt családfőt) jellemző, amely ember-
eszmény egybeesik az *Ajánló levélével*.
Mindez nem más, mint egy ideának a
szcenikai tér jelenében történő realizálása,
illetve Nagy Imre hozzáértő fogalmazása
szerint: „a megfigyelt paratextuális vi-
szony arra a feltételezésre serkentett, hogy
Eresztra nemesi házában egy olyan arckép
található, amelynek jelenlétéről már a mű
olvasásának kezdetekor tudomást szerez-
hetünk, hiszen az *Ajánló levélben* [...] maga a szerző hívta fel erre figyelmünket,
miközben az arcképet egy függelék-szö-
vegben el is rejtette, s egykori modelljéről
csak az ötödik játékban értesülünk Pontyi
szavai által, míg a nemesi ház jelenében –
egészen a végkifejletig – ez az ideális
portré csak széttörten, részeire szakadoz-
va-torzulva létezik.” (140.)

A *hiányzó nyelv A' Filozófus* nyelvi
komikumának változatait veszi számba,
A *Tempefői játékos magyar nyelve* ugyan-
ezt teszi meg Csokonai drámájával. Ez
utóbbi sok-sok állításával értünk egyet,
csak abban nem elég meggyőző talán,
hogy Mu'sai Földi doktor hasonmása
lenne. (182.) Annál érvényesebb és érde-
kesebb, amit a kultúra domináns pozíciói-
nak megszerzéséért folytatott harc nyelvi
eszközéről mond, a kultúrátípusok és
nyelvváltozatok közötti kommunikációról,
aminek jellegzetes megnyilvánulásai a
határátlépések. Ennek egyik fajtája a tá-
madó áthatolás: Rosalia Szuzsmír világába
lép át, amikor tőle szokatlan módon „vessz
a pokolba”, majd „bújj a Minotaurus há-
tuljába” nyers kifejezésekre ragadtatja
magát. Másik a taktikai közelítés: erre
példa, amikor Tempefői egy ponton átvált
Fegyverneky fogalmaira. Egy köztes szfé-
rában is találkozhatnak a dialógust folytató
szereplők: illusztráció gyanánt itt Nagy

Imre Rosalia és Éva vitáját hozza fel, cá-
folván ezzel Pukánszky Kádár Jolán
azon nézetét, hogy a *Tempefőiből* az iga-
zán egymásnak felelő dialógusok hiányoz-
nak. A következő eset olyan vita, amely-
nek során az egyik szereplő (ezúttal Tem-
pefői) a másik szereplő (ezúttal Tsikorgó)
nyelvén szólalva meg arat diadalt. Mindez
(s persze sok más is) azáltal nyeri el végső
értelmét, hogy az ismétlődő folyamodás és
kérelem kapcsán, ami jellegzetesen illokú-
ciós cselekvésnek minősül, a szerző adek-
vát módon iktatja ide a beszédaktus-elmé-
let fogalmait, gondolatébresztően hozva
összefüggésbe az ezredvég teóriáit egy
kétszáz évvel korábban született drámával.

Ungvárnémeti Tóth László *Nárciszáról*,
valamint a pásztorjátékról szól A „*mennyei
nectar-edényke*” – vagy az értelmetlenné
vált áldozat című tanulmány, mely Tóth
László speciális görögség-élményére mu-
tat rá. Mélységesen igaz Nagy Imre észre-
vétele: „Az alapjában derűs szemléletű
felvilágosodás, amelyből általában hiány-
zik más korszakok szorongása, mint tud-
juk, csak rejtett jelenlétet engedélyezett
Thanatosnak, hiszen már Locke azt hang-
súlyozta, hogy a halálfélelem nem *idea
innata*, tehát nincs elvi akadály annak,
hogy megszabaduljunk tőle.” (210.) A fel-
világosodással induló új paradigma (mely
végül is – elég általános vélekedés szerint
– a 20. század derekán–végén ér véget a
posztmodern fellépésével) azonban nem
hatja át a kultúra, az irodalom egészét,
hiszen az istenvilágnak Euripidészre emlé-
keztető ábrázolása (a *Nárcisz* szerzője
esetében is) az a „mű világát átható szen-
vedélyes kétségbeesés” (208), ami nálunk
újra és újra felbukkan (a felvilágosodás
optimista és affirmatív paradigmája mö-
gött és ellenére), Péterfy Jenőnél például,

mintegy száz év múlva, aztán a szépíró Németh Lászlónál, s másoknál is. Feloldási kísérlet – persze – sokféle említhető. Szerzőnk Kisfaludy Sándor *Hunyadi János*-ára utal, akinél a halálélmény „magasabb rendű újjászületés, misztikus nász a hazával egy profán miseliturgia keretében.” (210.) Ennek is van egyébként folytatása, s nem is független a felvilágosodástól öröklődő feloldási kísérletektől, például Arany Jánosnál (*Szondi két apródja, Széchenyi emlékezete*).

Már bevezetőben is utaltunk rá (miképpen Nagy Imre is az *Előszó*ban), hogy a kora reformkori magyar vígjáték dramaturgiájának új beállításával („*Heraklit és Demokrit*”) drámatörténetünk „átrajzolás”-ára történik sikeres kísérlet, amennyiben Csokonai és Bessenyei nagy, irányt mutató kezdeményezései mellett láttatja ezen eddig kevesebbre becsült műfaj szerepét az előremutató tendenciák között. Igaz, már Horváth János észrevette Kisfaludy Károly vígjátékaiban a kultúra centrális jelentőségét. A műveltség valóban témává válik itt, a komikum pedig kulturális függvényé. Eltérő műveltségtípusok együttlétezése a színpadon nem más, mint eltérő beszédmódok találkozása. Egy olyan „nevetéskultúra”-hoz kerülünk közel ily módon, amelyet többnyelvűség, s az ebből fakadó félreértések éltetnek. Szerzőnk itt arra céloz, hogy Kisfaludy Károly mintegy nyelvi szempontból „engedi szabadon” figuráit. (Székházy bárót modoros, franciás frázisok, Perföldit latinosság, Baltafyt ízes-régies magyarosság jellemzi.) Ebből születik Nagy Imre messzire vivő konklúziója: mindennek „bizonyára fontos ösztönző szerepe volt az egyszerű, homogén hazai epikus beszédmód lebontásában, s a reformkor záró évtizedében megszüle-

tő, a korábbinál tagoltabb-osztottabb elbeszélésmód kialakulásában is, vagyis vígjátékaival közvetve hozzájárulhatott az epikus nyelv megújulásához.” (222.)

Nagy távlatú gondolatsor ez, melyet legfeljebb azzal egészíthetünk ki, hogy Kisfaludy Károly nemcsak vígjátékaiban, hanem szépprózájában is leküzdötte a homogén módon affirmatív beszédmód egyoldalúságát sok-sok önironikus, parodikus játékkal. Az irodalmi sablonokat teszi nevetéssé az *Andor és Juci* antiromantikája éppúgy, mint a *Bánkódó férj*. Ez utóbbi esetében a „nevetéskultúra” többhangúsága azt jelenti, hogy a *Mohács* című elégiájának sorával („Hány szűz fonnyada el zsarlónk buja karjain ekkor”) egyenrangú dialógusba lép a „Szegény tatár!” sóhaja, mely a heroikus szembenállás, a véres-lovagias tett helyére a nőrabló, gonosztevő idegen áldozattá történő átminősítést állítja. Olyan önreflexív alkotásmód tanúsítói ezek a gesztusok, amelyek nem pusztán a mechanikus olvasói várakozás megtréfálását tekintik céljuknak, hanem az irodalmi formákkal üzhető játék tudatosításával egy komplexebb irodalom-fogalom közelébe visznek. Amikor a doktor azt mondja Tollagi Jónásnak, hogy „izzasztószer gyanánt versírást ordinálok, mentől többet, mentől magasbat írand, annál előbb tér vissza az egészség”, akkor a legszentebb (a nemzet fennmaradását biztosító irodalom) a legprofánabbal (testi esetlenség) lép érintkezésbe, s ezzel annak a megjelenítésmódnak jutunk a közelébe, amit (kissé vulgárizálva Bahtyin teóriáját) karnevalizációnak szokás nevezni.

Katona József *Rózsájának* elemzése (*Arachne szötte*) mitológiai téma és honi, kortársi milió egymásra vonatkozta-

tását végzi el, ama nem lebecsülendő konklúzióval, hogy „e groteszk-ironikus cselvígjáték az 1810-es évek magyar drámairodalmának kiemelkedő értéke” (246), *A rejtőzködő* címmel pedig Orosz László *A Bánk bán értelmezéseinek története* című munkájáról készült ismertetés. Ez utóbbi, bár szakkritikának is kiváló, az egyik legizgalmasabb, legközérdekűbb darabja a kötetnek. Evidencia immár, hogy bármely klasszikus alkotás befogadástörténete hozzátartozik a műhöz, a *Bánk bán* esetében azonban sokszorosán igaz ez. Legfeljebb a fogalmak bizonytalan körvonala okoz zavart: ha Orosz László Arany elemző módszerét (némi anakronizmussal) strukturalistának nevezi, ezen nyilvánvalóan szerkezeti szempontjait érti. A befogadás első szakaszáról joggal állapítja meg Nagy Imre (Orosz László nyomán), hogy a színháztörténeti szempont uralja (míg kiadása visszhangtalan maradt, színpadi bemutatói indították meg a siker, majd a kanonizálás útján), legfeljebb azt a megállapítást véljük vitathatónak, hogy míg az idősebbek, Kisfaludy Károly hívei, egy Széchenyi, egy Vörösmarty nehezebben barátkoztak meg a *Bánk bán*nal, addig a fiatal írók egyhamar a magukénak vallották. Hiszen az említett Garay nem is biztos, hogy új generációt jelent a nálánál mindössze tizenkét esztendővel idősebb Vörösmartyhoz képest. (Sőt: feltevésünk szerint, ámbár éppen középtájt született Vörösmarty és Petőfi között, a lényegyet tekintve sokkal inkább az előbbi, mint az utóbbi nemzedéktársa.)

Leginkább talán azért a gondolatmenetért lehetünk hálásak Nagy Imrének, amely (látens paradigmaként) a Toldy Ferenctől Hevesi Sándorig többektől hangoztatott, a kompozícióra, a jellemrajzra, a tragikum-

felfogásra vonatkozó kifogások mentén öltött testet. Itt nyer megfogalmazást az, hogy bár Bánkban tényleg benne van egy Hamlet politikai habozása, de emellett is „határozott cselekvési programot kidolgozó államférfi”, aki rangsorolni próbálja a „drámában beállt kritikus helyzet megoldásához szükséges lépéseit, nem hagyja, hogy az események eltérítsék kijelölt útvonalától”, s „végsőig küzd az ellen, hogy az indulatai vezéreljék” (258). Ragaszkodik a ország nyugalmit biztosító rendhez, a király tekintélyének megőrzéséhez. (Jellemző, hogy ez bénító lojalitásnak látszik Lukács György felől, s ugyancsak jellemző módon Németh László ebből, a többi szereplő szemléleti horizontját meghaladó magatartásból eredezteti Bánk áttörhetetlen, rettenetes magányát, 259.) Így következik be az, hogy Bánk annak ellenére, hogy (köznapias logika szerint) szinte Petúr helyett öli meg a királynét, valójában fölötte áll Gertrudis és Petúr azonos méretű elfogultságot megjelenítő ellentétének. Bánk ugyanis csakugyan nem sérelmi politikát folytat. Orosz Lászlót, illetve Gyulai Pált idézve helyesen mutat rá Nagy Imre, hogy Bánk éppenséggel nem „az elnyomás elleni harcra lelkesített, hanem baljóslatú következményeire figyelmeztetett”. Valóban a Széchenyiével rokon dilemma az övé, amiképpen ezt Nagy Imre is érzékeli. A törvényes útról való letéréstől egyforma hévvel (s egyforma eredménytelenséggel) óvja az udvart és a nemzetet Bánk éppúgy, mint majd a valóságban a politikus Széchenyi. És éppúgy nem tudja útját állni Széchenyi sem a katasztrófának, mint Bánk. Sőt: éppoly joggal érzi utóbb magát a legfőbb vétkesnek és a legfőbb vesztesnek. (Miközben tény szerint mindketten óvtak, visszatarta-

ni akartak a konfrontációtól – tehetjük hozzá –, ők kockáztatták és ők veszítették a legtöbbet.)

Az *eltört váza* egy neves olasz színész (Salvini) 1897-es Bánk-alakítása, illetve a szerepre készültében írt tanulmánya kapcsán a „hamleti” vonásokat értelmezi. (Az olasz színész szerepfelfogásának fő névumaként azt emeli ki a kortársi kritikus, hogy Bánk és Gertrudis nevezetes vitájában a csúcspontnak azt tekintette, amikor Bánk azt közli a királynéval, hogy felette áll, ura, mert a király helyetteseként mindenre fel van jogosítva, 268.) A tanulmánykötetbe foglalt írások tárgyához, az 1810-es évekhez kapcsolódik S. Varga Pál „Az ember véges állat...” című könyvéről készült ismertetés (A „vizsgálódó” és az „ábrándozó”). Herder 1820 körül kulmináló recepciója (elsősorban Kőlcseyre gyakorolt hatása) az antropológiai nézőpontot emeli ki: „hogyan lehet eljutni a humanitáshoz mint egyetemes értékfogalomhoz, s mekkora a relevanciája ennek a fogalomnak az egyes kultúrákban?” (Idézi Nagy Imre – könyvének 272. lapján – S. Varga Pál monográfiájának 14. lapját.) Herder – vallja S. Varga Pál – nemcsak a modern antropológiának előfutára, hanem az egy adott kultúrszférához kötöttségnek, a territorialitás szükségszerűségének nyelvfilozófiai meghirdetője is, ami későbbi feltevéseket előlegez, amelyek szerint „az ember mindig egy adott nyelv által meghatározott lény, s csak annak a közösségnek a jelrendszerét ismerheti, amelyhez anyanyelve által tartozik.” (273.) A *Palástra varrt betűk* (Vörösmarty *A' bujdo-*

sók című drámája mint palimpszeszt) a „visszafelé ható olvasás sajátos” esetéről szól: nem a *Bánk bán* hatott *A' bujdosókra* (mint sokan – s az időrend szerint joggal – vélhették), hanem fordítva. Vörösmarty utóbb született művének segítségével, annak tükrében vált nyilvánvalóvá a *Bánk bán* jelentése. Az történik itt, Jauss-szal szólva, hogy mindaddig nem ismerhető fel egy mű virtuális jelentősége, „amíg az 'irodalmi evolúció' egy újabb forma aktualizálásával el nem éri azt a horizontot, amely a félreismert régi forma megértéséhez megnyitja az utat.” (298.)

Nagy Imre tanulmánykötetének fő érdeme (s erre igen jó példa ez utóbbi, a kötet végén álló tanulmány), hogy nem jól értesültségének dokumentálása kedvéért, nem a korral lépést tartó beavatottság hangsúlyozásáért folyamodik újra és újra Jauss, Foucault és mások egy-egy eszméjéhez, hanem valóságos dilemmákra keres és talál megoldást ilyen módon. A hagyományos irodalomtörténész valamennyi erényét felmutatva tud (legtöbbször szolidan, de mégis) „ezredfordulós” kutatónak mutatkozni. Az olvasó (akár szakmabeli, akár érdeklődő) szívesen bízza rá magát. Az *Előszó* végén szóba hozott pécsi magyar szakos és veszprémi színháztörténet szakos egyetemisták pedig bizonyosak lehetnek benne, hogy ezekkel a kutatási eredményekkel elsőtül megismerkedve egyszerre kaptak megbízható kalauzt a magyar dráma történetéhez és a legfrissebb irodalomelmélethez.

Imre László