

nak) ugyanis fontos szerepük volt a magyarországi kulturális életben. A „magyarországi” kifejezés nem véletlen ez esetben, hiszen jelzi azt a tény, hogy ebben a térségben több nyelvű, s nyelvi vonatkozásban többféle elkötelezett szellemi élet létezett, s e körülmény korántsem zárja ki azokat az érintkezési lehetőségeket, melyek kölcsönösen javára váltak a különböző nemzeti irodalmaknak, s emellett fontos ismereteket terjesztettek. A jeles és érdemes Schedius Lajosnak ez a kezdeményezése mintegy példázza azokat a kevésbé kiaknázott lehetőségeket, amelyek a szellemi életnek ebből a szituáltságából egyébként logikusan következnenek. S noha a hazai németnyelvű írásbeliséggel Pukánszky Bélától Kosáry Domokosig (köztük nem utolsó sorban Fried) sokan foglalkoztak, még további kutatások is szükségesek, melyek akár meglepő eredményekkel szolgálhatnak.

Látszólag kifejezetten részletkérdés, amelyet a szerző az *Ein österreichischer Biedermeier-Dichter und die südslawische Folklore* című írásában tárgyal. Johann Nepomuk Vogl e tanulmányban egy szlovén népballada fordítójaként szerepel elsősorban, annak a törekvésnek képviselőjeként, amely Hormayr bécsi körének állampatriotizmusát jellemzi a

kulturális érintkezések területén, némi rokonságban Mednyánszky, illetőleg Majláth hasonló témáival a magyar irodalom vonatkozásában. Érdekes e kérdés szorosabban stilisztikai vetülete is: a népköltészet sajátos stilizálásának, „nemesítésének” vagy az eredeti hangnemhez való hűségnek problémája. Sorolhatnánk a többi tanulmányt is. Berzsenyi „... *die Zeit flieht mich und meine Begierden...*” (Zum Gepräge der mitteleuropäischen Romantik), amely a szerző romantika-kutatásainak summázata, a Grillparzers *Monarchieerlebnis* a neves osztrák költő monarchia-élményét elemzi tanulságosan, a „*Das Charakteristikum unserer Region ist das Geöffnetsein*” a Közép-Kelet-Európa-kutatások magyarországi eredményeiről és feladatairól tudósít.

A különböző időpontokban keletkezett írásokat összefogja a szerző szemléletének, módszerének egysége, noha természetesen, a tanulmánykötet műfajából eredően előfordulnak ismétlések, átfedések, egyben-másban a szemlélet is, ha úgy tetszik módosul, fejlődik. Bizonytalannak vitatható állításai, egészében véve azonban kétségkívül hasznosnak mondható e fontos tanulmányoknak e kiadványban való közzététele.

Wéber Antal

GEROLD LÁSZLÓ: MEGLELT ÖRÖKSÉG

Tanulmányok, esszék, kritikák a XIX. századi magyar irodalomról, színházról, hagyományról és modernségről. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1994. 189 l.

Gerold László, akit korábbi könyveiből is kiválóan felkészült irodalom- és színháztörténészként, érzékeny kritikusként ismertünk, és aki – a kisebbségi szellemi lét szükséghelyzetéből erényt formálva – egyaránt otthonos a XIX. és a XX. századi klasszikus irodalmában, valamint a mai irodalomban, ezúttal érdekes módszertani kísérletre vállalkozott: hagyomány és modernség fogalomparáját a színháztörténet és az iroda-

lomtörténet-írás kettős interpretációs mezőjében vizsgálja. Az előbbihez három XIX. századi dráma (Katona József: *Bánk bán*, Petőfi Sándor: *Tigris és hiéna*, Madách Imre: *Az ember tragédiája*) napjainkig futó színpadi története kínál anyagot tanulmányai számára, az utóbbi megújulási tendenciáit pedig elhangzott előadásai és szakkritikái fejtegetik. A kötetnek sajátos szerkezeti ritmust adnak azok az adatgazdag tanulmá-

nyok, amelyek a délvidéki színházi és irodalmi életet kapcsolják a magyar nyelvterület egészéhez (*Bánk bán-előadások Szabadkán; Petőfi művei a vajdasági színpadokon; A Tragédia a színpadon, Szabadkán és másutt; Egy Tragédia-fordításról*).

A színpadi interpretációban kétségkívül megfáradni látszó klasszikusunkról, a *Bánk bán*ról készült tanulmányok (*Ellentmondások és kérdések; A Bánk bán modernsége*) a kötet erősségei: magukon viselik azt a szemléleti frissiséget, amely sikeressé tette az 1991. évi Katona-bicentenáriumot. Gerold finom és lényegre törő meglátások sorában vitatkozik a rendezői érdektelenséggel, rutinnal és felületességgel. Itt és most emeljük ki egyetlen példát! A *Bánk bán* címszerepének színészi nehézségeit szerzőnk okkal-joggal vezeti vissza arra a rossz hagyományra (is), hogy Bánk és Petur szerepét azonos szerepkörű játszószemélyre, hősszínészre osztották ki. Gerold persze óvakodik attól, hogy a helytelen beidegződés helyére régi közhelyet állítson, ezért nem újítja fel Toldy Ferenc „politikai Hamlet”-minősítését Bánkról, ám jó elemzéssel szemlélteti a két szereplő különbségeit (12–13.). Kár, hogy az 1993-ban lezárt kézirat már nem hasznosíthatta Sándor Iván ugyanebben az évben megjelent könyvének, a *Vég semmisségnek* itt még hiányolt (26.) modern magyarázatát. (A rosszkezdű, politikai kényszerhelyzetbe került szakember-értelmiségi Bánk-értelmezést az ItK 1994/1. számában méltattuk.)

A Petőfi- és a Madách-tanulmányoknak (*Kortársunk, a drámaíró Petőfi; A teremtés felének rajongója és inasa; Lehet-e kortársunk a Tragédia írója* [?]) a SZÍNIKRITIKA a főszereplője, s hogy ez mennyire tudatos megfontolás eredménye, bizonyítja, hogy az utóbbi írás első, rövidebb, 1986-os előadásváltozata még *A színikritika szerepe és felhasználása a művizsgálatban és az oktatásban* címet viselte. E műfaj sajátosságát az ad-

ja, hogy a vizsgált műalkotás, a színházi előadás csak átmenetileg tárgyiasul, s így a kritika a tárgyával csak akkor szembesíthető az olvasó számára, ha maga is látta az előadást; ráadásul ugyanazon alkalommal, hiszen a közönség aznapi összetétele, abból fakadó hangulata és reagálása megismételhetetlenné teszi magát a műalkotást. Ezért a színháztörténeti jellegű vizsgálatok során a színikritika az előadás tudományos körülírásának szubjektív jellege miatt mindenképpen más forrásokkal szembesítendő rekonstrukciós eszköze. (Kitűnő példa lehet erre a 108. oldalon Nánay István leírása az 1983-as miskolci *Tragédia* zárójelenetéről.) Ezen a helyzeten csak a teljes előadás mozgóképes, hangos felvétele változtatott. Sajnáljuk, hogy Gerold a Petőfi-tanulmányok esetében nem élt a továbbfejlesztés lehetőségével, azzal a – módszertani szempontból is kecsegtető – szerencsével, hogy a *Tigris és hiéna* mindkét szóbanforgó előadásáról teljes felvétel készült: az 1967-es körszínházi előadást az MTV archívuma és az Országos Színháztörténeti Múzeum videotékájának 139. tétele őrzi, az 1993. évi veszprémi rendezést pedig szintén a Magyar Televízió rögzítette.

A színikritikákra alapozó módszertani megfontolás teszi, hogy mind a Petőfi-, mind a Madách-tanulmányokban csak utalás formájában szerepelnek az interpretáció-történet jelenlegi legizgalmasabb kérdései. 1972-ben, a *Kortársunk, a drámaíró Petőfi* írásakor Gerold még nem használhatta Szigethy Gábor elemzését a romantikus ironia meghatározónak tartott szerepéről a *Tigris és hiénában* (először: *Petőfi tüze*, Bp. 1972. 287–310.), de a tanulmány 1993-as keltezésű utóirata is megelégszik egyetlen utalással a Szigethy-értelmezés második közzétételére (56.). Holott ennek szervesebb és érdemi megfontolása egyrészt fölöslegessé tenné a mai áthalások miatt nem igazán szerencsés

„groteszk” használatát (a szerző maga is kifejezi vonatkozó kétségeit: 53–54.), másrészt beilleszthetné a *Tigris és hiénát* – a mostani, többször hangoztatott Szigligeti-viszonyítás megtartása mellett – az 1840-es évek hazai drámairodalmának abba a vonulatába, amelyben Petőfi előzménye Telegdi László *Kegyence* (1841), legközelebbi eszmerokona pedig Czákó Zsigmond *Leonája* (1846). E művek közösek abban, hogy szerzőik a romantika lehetőségeit próbálgatva, szélső értékeit közelítve, túlhaladni igyekeztek a Victor Hugo-i (ittthoni epigonjában gondolkodva, valóban a Szigligeti-féle) dramaturgián; a bosszú-motívumra épített cselekményük mintájául pedig Shakespeare életművének az a hányada szolgálhatott mintául – elsősorban a *III. Richard* –, amelyet a romantikus esztétika (nálunk jelesül Bajza József) a zseni grandiózus tévedésének tartott. Korántsem véletlen tehát, hogy Bécsy Tamás a *Kegyenc* értelmezésében szintén a romantikus iróniából indul ki.

Gerold igen gondosan és pontosan elhelyezi a *Tigris és hiénát* Petőfi pályáján, rámutatva lírai átszövöttségére, *A hóhér kötele* című regényének megfigyelhető párhuzamaira. (Hozzátehetjük: ezek a *Felhők*-korszak kisebb verses epikai műveire, mint a *Szerelem átka*, a *Szilaj Pista*, a *Salgó* szintűgy érvényesek, míg a *Felhők*-ciklus maga inkább a tirádás romantikus dikció epigrammatikus megszaggatásának lehetett gyakorló terépe Petőfi számára.) Gerold jó érzékkel figyelt fel a *III. Richard*ről írott Petőfi-színkritika és a dráma összefüggéseire (62–64.), ám ezt csupán bevezetőnek szánta egy, napi kritikákból szőtt montázs elé, amelynek szövegei – valljuk be – nem igazán alkalmasak, hogy bizonyítsák a Shakespeare-élmény jelenlétét Petőfi drámájában (65–70.)...

Kazimir Károly javára pedig annyit jegyzünk meg, hogy a *Tigris és hiéna* fel-támasztásával egy érvényes színházi törekvéshez kapcsolódott, amely az 1960-

as években (megszabadulva a klasszikusok korábbi, kötelező ideológiai mentegetésétől) sikeres átdolgozások sorával igyekezett gyarapítani a magyar repertoárt. Gondoljunk például Keresztury Dezső átdolgozására Madách *Mózeséből* vagy a Benedek András–Mészöly Dezső szerzőpáros munkájára, amellyel színpadképessé tették Vörösmarty Mihály *Czillei és a Hunyadiak* című drámáját. A sor folytatható. Tették pedig mindezt az irodalomtörténet és a napi kritika gyakori rosszállása mellett a „szent”, bár senki által nem olvasott szövegek ún. védelmében. Mivel a megrendelések és publikációs fórumok alapján dolgozó színkritikusok erre nem voltak akkor képesek, az emberöltőnyi távlatból dolgozó történész feladata lett volna *most* a recenzió-montázs fölé emelkedni.

Hasonlóképpen: a Madách-tanulmányokban is perifériára kerül, hogy az 1980-as évek színpadi interpretációiban a hangsúly a keretszínekre tevődött át, a hatalom és az ember viszonyára, az Úr–Lucifer–Ádám szerephármásra az I., a II. és a XV. színben. Vonatkozóan a legnagyobb vitát Paál István 1980. évi, szólnoki rendezése váltotta ki; igaz, nem csupán és nem is elsősorban a rendezői interpretáció okán, hanem mert értelmezése folyományaként elhagyta a *Tragédia* általa tűrhetetlenül megtévesztőnek tartott, híres zárómondatát (109.). A kötetben a színkritikák egybevetésére szolgáló szövegválasztás (a bűnbeesés a II. színben és a zárójelenet) csak részben alkalmas mindennek megmutatására.

A könyv egyharmadát kitevő *Irodalomtörténet és modernség* fogalomkettő-sébe sok minden belefér: Babits Mihály kapcsán az írói irodalomtörténetek melletti érvelés, Szenteleky Kornél hagyományképek megrajzolása, Sinkó Ervin Csokonai-monográfiájának visszhangja, Szeli István szemléletünkbe beépült elemzései, az irodalomelmélettel megújított műelemzés és monográfia-írás le-

hetőségei Szegedy-Maszák Mihály Kemény Zsigmond-könyve recenziójában.

E helyütt csak Bori Imre kettős kötetének – *A magyar irodalom modern irányai I-II* – bírálatára térünk vissza, néhány reflexió erejéig. Gerold igen pontosan jelölte ki e könyvek tudománytörténeti helyét, amikor ezt írta: „»Visszafelé-olvasásnak« neveztem Bori Imre módszerét, olyan szemléletnek, amely a szár felől, a virágok ismeretében keresi a gyökereket, sőt a csírát próbálja megtalálni.” (158.) Meg kell azonban jegyeznünk, hogy – az egyéni olvasatnak kijáró tiszteleten kívül – más nemigen igazolja (azóta sem) Borinak azt a megállapítását, hogy Arany János, Madách Imre és Jókai Mór életműve nem lezár-összefoglal egy korszakot, hanem a modernség előfutárának tekinthető, vagy legalábbis – Gerold szebb szavával – „modernségnyomok” lehetők fel bennük szép számmal. A XIX. századközép magyar irodalmának ez a második „elperlése” a korstílusoktól (a nagyrealizmus korábbi, hasonló kísérlete után) kétségkívül jószándékú igyekezet, ám az ilyen kísérletek gyakorisága a nemzeti és irodalmi önismeret fogyatékoságaira, önbizalomhiányára utal. A drámai költemény, az eposz, a ballada nem tekinthető korszerű műfajnak az 1860-as évek után; az egyes alkotókkal kapcsolatban pedig az ellenérveket tekintélyes filológiai apparátus támogatja. Ha meggondoljuk például, hogy annál az Arany Jánosnál, aki egész epikájában és balladaköltészetében fáradhatatlanul kutatta az érzelmek és szenvedélyek fizikai kifejeződésének és irodalmi ábrázolhatóságának

mesterségbeli problémakörét, a szerelem hasonló rajzát nem kell feltétlenül a századvég szecessziós erotikája felől megközelíteni (idézve: 154.). Elfogadva Horváth János Borinál is kiindulásként szerepeltetett megállapítását az 1860 körüli „politikai kettészakadás”-ról, azt inkább a két elmaradt nemzedékváltással magyarázzuk. Amíg 1828-ban Kazinczy és Kisfaludy Károly kézfogásában, 1846-ban Vörösmarty és Petőfi együtt-szaválásában értékmentő nemzedékváltás zajlott irodalmunkban, addig 1863 táján (valóban erős politikai motivációval) elmaradt az új generáció színrelépése – jelenlétükhöz újraolvasandó például Zilahy Károly Petőfikönyve és *Tragédia*-kritikája; 1877/78-ban viszont esztétikainak álcázott irodalompolitikai okok készítették az öreg, beteg, Toldy katedróját át nem vállalt, félvak Aranyt pajzsként maguk előtt tartó Gyulai-csoportot arra, hogy egyetlen röpke év leforgása alatt kritikai értelemben leszámoljanak a versesregény fiatal művelőivel, az újromantikus drámaírókkal és a kozmopolitának bélyegzett lírikusok csoportjával. Valóban kettészakadás ez, ami szükségszerűen vezetett el oda, hogy Ady verselgető falusi nótáriusnak tekintette Aranyt, akinek követői és rajongói meg ugyanazzal a jelzővel illették a nyugatosokat, mint 1877-ben Reviczky Gyulát.

Gerold László könyve izgalmas olvasmány: továbbgondolásra készlet, olykor vitára ingerel, de mindenképpen érdeklődést kelt szerzője újabb művei iránt.

Kerényi Ferenc

S. VARGA PÁL: A GONDVISELÉSHITTŐL A VITALIZMUSIG

A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében. Debrecen, Csokonai Kiadó, 1994. 334 l. (Csokonai Könyvtár, 2.)

Immár a második kötete jelent meg a sorozatnak, amely a debreceni egyete-

men folyó műhelymunka eredményeit összegzi. Az első Debreczeni Attiláé