

NYELV- ÉS IRODALOMTUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK

LXV. évf

2021

1. szám

TARTALOM

Tanulmányok

NAGY CSENGE, A siker konjunktúrája. Khao Hszing-csien <i>A buszmegálló</i> című darabja a Kolozsvári Állami Magyar Színházban (1989)	5
BIRÓ ENIKŐ, Székelyföldi magyar egyetemi hallgatók kódváltási és transzlingválási szokásai a digitális térben	46

Műhely

KESZEG ANNA, Az identitáspolitikák média- és irodalomtörténete. Beszélgetés Hermann Veronika irodalom- és médiakutatóval	63
--	----

Szemle

IMRE ATTILA, Introduction to Translator Studies (<i>Ajtony Zsuzsanna</i>)	67
TÜSKÉS GÁBOR (szerk.), <i>Critica</i> . Források az irodalom- és kultúratudományi szakkritika történetéhez 1986–2020 (Bányász Melinda)	70
BÓNÉ ÉVA, Geleji Katona István prédikciói: szövegalkotás, teológia és retorikai kérdések a Válság titkában (<i>Kovács Kinga-Tünde</i>)	74
BILIBÓK RENÁTA – BÍRÓ ANNAMÁRIA – SERESTÉLY ZALÁN (szerk.), <i>Életeink</i> . Horváth Andor-invokációk (<i>Antal Balázs</i>)	77

Aktuális

TAMÁSNÉ SZABÓ CSILLA, Péntek János 80 éves	82
--	----

A ROMÁN AKADÉMIA KIADÓJA – BUKAREST
EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE – BUCUREȘTI

STUDII ȘI CERCETĂRI DE LINGVISTICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

Anul LXV

2021

Nr. 1

S U M A R

Studii

- CSENGE NAGY, Conjunctura succesului. Drama *Stația de autobuz* de Gao Xingjian la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca (1989) 5
- ENIKÓ BIRÓ, Code-switching și obiceiurile translingvistice în spațiul digital al studenților maghiari din Ținutul Secuiesc 46

Atelier

- ANNA KESZEG, Istoria mediatică și literară a politicilor de identitate. Interviu cu Veronika Hermann, cercetător literar și media 63

Recenzii

- ATTILA IMRE, Introduction to Translator Studies (Introducere în traductologie) (*Zsuzsanna Ajtony*) 67
- GÁBOR TÜSKÉS (red.), Critica. Források az irodalom- és kultúratudományi szakkritika történetéhez 1986–2020 (Critica. Surse pentru istoria criticii studiilor literare și culturale 1986–2020) (*Melinda Bányász*) 70
- ÉVA BÓNÉ, Geleji Katona István prédikciói: szövegalkotás, teológia és retorikai kérdések a Válság titkában (Predicile lui István Geleji Katona: compoziția textului, teologie și probleme retorice în Válság titka) (*Kinga-Tünde Kovács*) 74
- RENÁTA BILIBÓK – ANNAMÁRIA BÍRÓ – ZALÁN SERESTÉLY (red.), Életeink. Horváth Andor-invokációk (Viețile noastre. Invocații ale lui Andor Horváth) (*Balázs Antal*) ... 77

Actual

- CSILLA TAMÁSNÉ SZABÓ, János Péntek la 80 de ani 82

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE – BUCUREȘTI
CALEA 13 SEPTEMBRIE NR. 13

JOURNAL OF LINGUISTIC AND LITERARY STUDIES

Year LXV

2021

Nr. 1

C O N T E N T S

Studies

- CSENGE NAGY, Conjuncture of Success. Gao Xingjian's *Bus Stop* at the Hungarian State Theatre in Cluj-Napoca (1989) 5
- ENIKÓ BIRÓ, Code-switching and Translingual Habits in the Digital Space of Hungarian Students in Szeklerland 46

Workshop

- ANNA KESZEG, Media and Literary History of Identity Policies. An interview with Veronika Hermann, literary and media researcher 63

Book Reviews

- ATTILA IMRE, Introduction to Translator Studies (*Zsuzsanna Ajtony*)67
- GÁBOR TÜSKÉS (ed.), *Critica. Források az irodalom- és kultúratudományi szakkritika történetéhez 1986–2020* (*Critica. Sources for the History of Criticism of Literary and Cultural Studies 1986–2020*) (*Melinda Bányász*) 70
- ÉVA BÓNÉ, Geleji Katona István prédikciói: szövegalkotás, teológia és retorikai kérdések a Válság titkában (Sermons by István Geleji Katona: Text Composition, Theology and Rhetorical Issues in Válság titka (*Kinga-Tünde Kovács*) 74
- RENÁTA BILIBÓK – ANNAMÁRIA BÍRÓ – ZALÁN SERESTÉLY (ed.), *Életeink. Horváth Andor-invokációk* (Our Lives. Invocations of Andor Horváth) (*Balázs Antal*) 77

Actualities

- CSILLA TAMÁSNÉ SZABÓ, János Péntek at 80 Years 82

EDITED BY THE ROMANIAN ACADEMY – BUCHAREST
EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE – BUCUREȘTI

TANULMÁNYOK

NAGY CSENGE

A SIKER KONJUNKTÚRÁJA

Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című darabja
a Kolozsvári Állami Magyar Színházban (1989)

Kulcsszók: Kao Hszing-csien, *A buszmegálló*, kolozsvári produkció, hagyományos kínai színház, abszurd színház.

1. Bevezetés

Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámáját 1989. április 23-án vitte színpadra a Kolozsvári Állami Magyar Színház társulata. A kolozsvári produkció elemzése során a következő kérdésekre keresem a választ: A 20. század második felében játszotta-e más ázsiai szerző drámáját a Kolozsvári Állami Magyar Színház társulata? Fellelhető-e a műsorban más abszurd dráma, amelyet színpadra vittek ebben az időszakban? Miért éppen a '89-es forradalom előtt került megrendezésre Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámája, és ez mennyiben járult hozzá sikerességéhez? Továbbá az is foglalkoztat, mi volt a kritikusok és a színészek véleménye a produkcióról, ők miben látták sikerességét.

A kolozsvári produkció vizsgálata mellett ugyanakkor fontosnak tartom, hogy kitérjek Kao Hszing-csien életútjára és beágyazzam e darabját életművébe, ezáltal pedig megállapítsam, vonható-e bármiféle párhuzam a kolozsvári és a kínai előadások között, illetve, hogy a szerző élete és munkássága befolyásolta-e a dráma erdélyi színpadokon való előadását. Emellett röviden kitérek a Kínai Kommunista Párt kormányzási stratégiájára, azt vizsgálva, milyen hatással volt a kínai irodalmra és színházra, illetve Kao Hszing-csien munkásságára.

Mivel az európai (Kínához viszonyítva nyugati) kultúrában keveset tudunk a hagyományos kínai színház formáiról, jellemzőiről, hagyományairól, ezekre is kitékintek, arra összpontosítva, hogy ezek közül Kao Hszing-csien melyeket érvényesít e drámájában. Kao életére nemcsak a hagyományos kínai színház volt nagy hatással, hanem az abszurd drámáirók munkássága is, ezért erre is figyelek, arra a kérdésre keresve a választ, milyen abszurd drámákra jellemző elemeket épített be műveibe, és hogyan fogadják ezen újításait szülőhazájában.

E tanulmány írásakor külön problémát jelentett Kao Hszing-csien drámái címének magyar nyelvre való fordítása, valamint az, hogy az általam felhasznált forrásokban több város, intézmény, szervezet neve angolul szerepelt, amelyek egy részét lefordítottam magyarra (ebben az esetben zárójelben feltüntettem az angol címet, nevet is); néhány esetben azonban megtartottam az angol megnevezést a könnyebb információközelítés miatt. Mivel legtöbb művét Kao Hszing-csien anyanyelvén, azaz kínaiul írta, fontosnak találtam drámáinak címét kínai fonetikus írással (pinyin) is feltüntetni.

2. *A buszmegálló az erdélyi színpadokon*

Kao Hszing-csien egyik legjelentősebb műve *A buszmegálló* című dráma, amely Kínában 1983-ban jelent meg a *Sijüe* című kínai folyóiratban; az ezt követő évben magyarul is megjelent Polonyi Péter fordításában 1984. márciusában, a *Nagyvilágban* (Kao 1984). Az Újvidéki Színház színpadán már ugyanebben az évben, 1984. október 18-án előadták Harag György rendezésében, és néhány évvel később, 1989. április 23-án a Kolozsvári Állami Magyar Színházban is bemutatásra került Tompa Gábor rendezésében. A darab Újvidéki Színházban való előadásáról, és megrendezésének nehéz körülményeiről Franyó Zsuzsanna (1953–2017) dramaturg és az Újvidéki Színház művészeti vezetője *Az ideai irodalmi Nobel-díjas műve az Újvidéki színház színpadán már 1984-ben* című tanulmányában (Franyó 2000) írt. Ebből kiderül, hogy a bemutató előtt két nappal leállították a próbákat, arra hivatkozva, hogy meg kell vizsgálni a darabot (ebben az időben Kao Hszing-csien gyanússá vált Kínában, és menekülnie kellett az őt ért támadások elől). Franyó Zsuzsannát kérték fel a dráma szövegének lefordítására, azonban tartva attól, hogy megtiltják *A buszmegálló* színrevitelét, időközben a bemutatóra meghívták a belgrádi kínai nagykövetség tagjait. Úgy vélték ugyanis, hogy ha a nagykövetség munkatársai vállalják a részvételt az előadáson, akkor a szerző személyével sem lehet semmi gond. A bemutató napján Milenko Nikolić miniszter letiltotta az előadást. Időközben azonban megérkezett a kínai követség, így a darabot mégis bemutathatták. Nagy sikert arattak, és ezt követően az előadással eljutottak Belgrádba és Budapestre is (Franyó 2000: 1024–1025).

Öt évvel később a Kolozsvári Állami Magyar Színház rendezője, Tompa Gábor is hasonló gondokkal küszködik, ugyanis egy vele készített – jóval későbbi – interjúból kiderül: ők maguk is csodálkoztak azon, hogy az előadást át tudták vinni a cenzúrán. A rendező úgy véli, ennek oka az lehetett, hogy a hatóságok nem mertek szembenézni az előadás metaforikus jelentésével. Amikor lefordították a szöveget az ideológiai bizottság egyes tagjainak, azt állították, hogy a darabban egy buszvállalatról van szó, és azt bírálják a szereplők; így sikerült megvalósítani a bemutatót. Nem csak politikai akadályokba ütköztek, nagyon szűkösek voltak anyagi lehetőségeik is, és Tompa Gábor szerint ez volt a színház történetének egyik legolcsóbb előadása (Varga 2015). Mindezek ellenére 1989. április 23-án sor került a dráma bemutatására, amellyel talán még nagyobb sikert arattak, mint

Harag György a mű újvidéki előadásával, ugyanis a '89-es forradalom előtt néhány hónappal nagyon aktuális és igaz helyzetet írt le, amelyet mind a színtársulat, mind a közönség magáénak érzett.

Miért keltett ilyen nagy hatást ez a darab? Hogyan értelmezte a közönség és hogyan a kritikusok? A 89-es forradalom után is ugyanolyan sikeres volt? Kínában is ugyanolyan lelkesedéssel fogadták, mint Erdélyben? Ki is ez az ázsiai szerző, aki ennyire aktuális kérdéseket képes felvetni az európaiaknak? A továbbiakban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

3. Kao Hszing-csien (nem tipikus) élete és munkássága

Ebben a fejezetben Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámáját ágyazom be a szerző életművébe, bemutatva életét, munkásságát, és érintem a támadásokat, amelyek élete során érték. Ennek bemutatására Quah Sy Ren *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theatre* (2004) című könyvét használom, ugyanis a szerző szakmai pályafutását tanulmányozva megbízható és tartalmas forrásnak találtam, amely részletezi és összefoglalja Kao Hszing-csien munkásságát, viszonyulását a kínai és a nyugati irodalmi hagyományokhoz. A szerző a Nanyangi Technológiai Egyetem (Nanyang Technological University) Bölcsészettudományi Karán tanít. Kutatási területe a modern kínai irodalom, színház és kultúra, valamint a szingapúri színház története. Munkásságában kulcsfontosságú szerepet játszik Kao Hszing-csien is, ugyanis Kaóról a fent említett könyv mellett több cikket és tanulmányt is írt ebben a tárgyban, valamint az egyetemen oktat egy olyan tantárgyat, amely Kao Hszing-csien életével, munkásságával és műveivel foglalkozik (Study of Gao Xingjian). Kao Hszing-csienről írt könyvét azért találtam fontosnak, mert bevezető részében részletesen bemutatja a drámaíró fiatalkorát, tanulmányait, munkásságát és Kínából való távozásának okait.

Quah Sy Ren könyve mellett fontosnak vélem Jianyi Li doktori disszertációját (Li 1991), amely a hagyományos kínai színházi tárgyalása mellett tárgyalja Kao életművét és kiemeli annak jelentőségét. A színháztörténeti és nyugati hatások mellett külön értekezik azokról a külföldi írókról, akik nagy hatást gyakoroltak az író gondolkodásmódjára, hangsúlyozza *A buszmegálló* bemutatása fontosságát, a művet Samuel Beckett (1906–1989) *Godot-ra várva* című drámájával is összehasonlítja.

Kao Hszing-csien életének bemutatására felhasználok Baracs Dénes újságíró cikkét is (ő a Magyar Távirati Iroda munkatársaként 1969-től több éven át tudósításokat írt Kínából, ugyanis a „kulturális forradalom” idején Pekingbe került); valamint Polonyi Péter tanulmányait, cikkeit. Ő 1961-ben végzett kínai nyelv és irodalom szakot a Pekingi Egyetemen és 7 évet töltött Kínában. Nemcsak a kínai klasszikus és kortárs irodalom foglalkoztatta, hanem külön érdekelte Kína politikája, a kínai társadalom és történelem is.

Kao Hszing-csien ifjúkorának ismertetésére Quah Sy Ren fennebb említett könyvét használom fel, ez részletes leírást nyújt az író életéről, Kínában átélt

nehézségeiről, művei fogadtatásáról, továbbá külön hangsúlyozza az író nevelése művészeti aspektusát. Munkájából megtudjuk, hogy Kao Hszing-csien 1940. január 4-én született Csianghszi (Jiangxi) tartományban, Kancsou (Jiangsu) településén. Ősei gazdag sókereskedők voltak Taizhou-ban, azonban dédnagyapja a családnak majdnem teljes vagyonát felhasználta egy állami állás megvásárlására. Apja és nagyapja a Bank of China kereskedelmi bankban dolgoztak. Édesanyja a misszionáriusok által vezetett iskolában tanult, és a Chinese Young Christians Association Salvation Drama Troupe nevű társulatnál dolgozott. Házasságkötése után ott kellett hagynia a társulatot az utazások miatt, de a színház iránti érdeklődése megmaradt. Kao Hszing-csien édesapja banktisztviselő volt, így a család társadalmi köreiből olyan értelmiségiek is beletartoztak, akiknek komoly ismereteik voltak a nyugati kultúráról, és akik az összejövetelek során néha angolul beszélgettek. Kao már gyermekkorában ki volt téve a nyugati hatásoknak, és anyja révén hamar elkezdődött a drámával, a színházzal és a színészettel való ismerkedése. Édesanyja gyakran írt drámai jeleneteket saját szórakoztatására, ezeket gyerekei, Kao és fiatalabb testvére otthon előadták. Kao már tinédzserként járt nagybátyjával a pekingi operába (*jingju*), ahol fokozatosan felerősödött érdeklődése a hagyományos kínai színház iránt. 1951-ben a nanjingi, 10-es számú középiskola (Nanjing Number 10 Secondary School) diákja lett, az ott töltött évek fontos szerepet játszottak művészi képességeinek kialakulásában. Az iskolai évek alatt otthon hegedülni tanult, az iskolában pedig az olajfestés és a szobrászat művészetét sajátította el a híres Yun Zongyin irányítása alatt, aki aztán beajánlotta őt a Központi Szépművészeti Akadémiába (Central Academy of Fine Arts). Anyja ellenezte, tudta ugyanis, hogy a Kínai Népköztársaságban a művészek munkája abból áll, hogy propaganda célú plakátokat festenek. Annak ellenére, hogy nem vált a Szépművészeti Akadémia tagjává, Kao a zenében és a festészetben való korai elmélyülése végigkísérte egész életén, sőt legfontosabb színházi elképzeléseit is a zene inspirálta. Miután befejezte a középiskolát, döntenie kellett, milyen egyetemen folytatja tanulmányait. Legfőbb vágya az volt, hogy íróvá váljon, és egy színházban dolgozzon, arról azonban lemondott, hogy kínai irodalmat tanuljon, mivel úgy vélte, ez nem fogja segíteni jövőbeli tervei megvalósításában. Azt is fontolóra vette, hogy színházi tanulmányokba kezd, erről is le kellett azonban mondania, mivel a felvételi alapkövetelménye 3 évnyi színészi tapasztalat volt; és Kao alacsonyabb is volt az előírt magasságnál. Egy cikk olvasása közben, amely a párizsi művészek romantikus és inspiráló életmódjáról szólt, úgy döntött, hogy francia nyelvet és irodalmat fog tanulni. Így 1957-ben a pekingi Idegen Nyelvek Főiskolájának francia szakán kezdte el tanulmányait. Ebben egymást követték a politikai mozgalmak, ennek következtében az egyetemi hallgatókkal különböző kampányok anyagait, valamint Karl Marx, Lenin és Mao Ce-tung műveit olvastatták. Szabadidejét Kao arra használta fel, hogy a tananyagon kívüli műveket olvasson, és mivel az angol nyelvű műveket szigorúbban cenzúrázták, az enyhébb cenzúrájú, francia nyelvű könyveket olvasta.

Egyetemi hallgatóként aktív dramaturgiai tevékenységet folytatott. 1960-ban néhány társával együtt megalapította a „*Seagull*” (Sirály) elnevezésű színjátszó csoportot, színészek, rendezők, és irodalommal foglalkozó emberek számára. Emellett társaival a pekingi Népi Művészeti Színház (Beijing People’s Art Theatre) és a Nemzeti Ifjúsági Színház (National Youth Theatre) számos előadásán vett részt. Azon szerencsés emberek közé tartozott, akik részt vehettek a Nemzeti Ifjúsági Színház próbáin. Később a színház igazgatója, Deng Zhiyi személyes tanácsadójává vált. A próbákon olyan tapasztalatokra tett szert, amelyekhez olvasmányai nem juttatták hozzá. 1962-ben végezte el az egyetemet, és fordítóként kezdett dolgozni az Idegen Nyelvi Hivatalban (Foreign Language Bureau), azonban a fordítás nem igazán érdekelte, ezért szabadidejében sokszor késő éjszakáig foglalkozott történetek és drámai művek írásával (Vö. Quah 2004).

Baracs Dénes a „nagy proletár kulturális forradalom” kitöréséhez köti azt, hogy első darabjának, amelyet 26 éves korában, 1966-ban írt, bemutatását nem engedélyezték (Baracs é. n.). A forradalom kitörése után Kao minden írását elégette, köztük 10 drámáját és befejezetlen regényét, valamint számos versét és jegyzetét, attól tartva, hogy ezek bajba keverhetik. Quah Sy Ren szerint ezt követően „1969-ben egy kádersikolába került, azonban észrevette, hogy súlyos politikai veszély fenyegeti, ezért kérte a vidékre való kihelyezését” (Quah 2004 :7). Bár Quah Sy Ren azt állítja, Kao észrevette, hogy veszély fenyegeti, és ő maga kérte vidékre való kihelyezését, a politikai háttérrel megvizsgálva azt a következtetés lehet levonni, hogy a döntést nem önként hozta, hanem kényszerítették a távozásra, mivel azon értelmiségiek közé tartozott, akik veszélyt jelentettek a Kínai Kommunista Párt és Mao Ce-tung politikájára. Quah arról sem tesz említést, hogy a továbbiakban hogyan érte el az író, hogy előbb Jiangxi tartományba, majd Anhujban helyezték tanítónak. (Valószínűnek tartom, hogy ez a tanítói állás is hasonló lefolyású lehetett, mint az átnevelő táborkokban végzett fizikai munka.) Tanítói pályaszakasza idején magányos volt, újból írni kezdett, önmonológokat írt magányossága enyhítésére. Ezeket az önmonológokat, amelyek jellemző szövegtípusává váltak, később felhasználta drámáiban is. 1975-ben visszahívták Pekingbe, az Idegen Nyelvi Hivatalba, ahol továbbra is fordítói munkát bíztak rá. A kínai fordítások szabályzatainak módosítása érdekében a francia nagykövetség tisztviselője meghívta a modern francia irodalom előadásaira; erősen hatott rá az abszurd drámával való megismerkedés. A nagykövetségen használhatta a könyvtárat, Samuel Beckett több művét is kikölcsönözte, köztük a *Godot-ra várva* című drámát is. Beckett művei mellett Jean Genet (1910–1986) és Eugène Ionesco (1909–1994) műveit is olvasta (Quah 2004: 7–8).

Itt érdemes kitérnünk arra, hogy a nyugati színházi elemek milyen hatással voltak a szerző irodalmi újításaira, amelyek miatt az következő évtizedekben támadások célpontjává vált. Li Jianyi és Polonyi Péter egyaránt kiemelik Kao azon törekvéseit, hogy a nyugati (abszurd) dráma és a hagyományos kínai dráma elemeit ötvözze, utalnak arra is, hogy emiatt hazájában a kínai hagyományoktól idegen eszközök használatával vádolták.

Dramáiban fontos újítás a párbeszédok használata; ez a nyugati színházi hagyományokra jellemző; a kínai hagyományos színházban a színészek többnyire monológok által kommunikálnak a közönséggel. A párbeszédok alkalmazása mellett Kao bevezette a narrációs technikák használatát is, annak érdekében, hogy a színészek közvetlen módon kapcsolatba kerülhessenek a közönséggel, beszéljenek érzelmeikről, gondolataikról, múltjukról.

Kao nem hajlandó követni a kínai színjátszás merev mintáit, darbjait mégis jellemzik az olyan hagyományos kínai dramaturgiai elemek, mint, a tánc, az ének és a maszkok használata. Az énekek fontos alkotóelemei műveinek, de nem hagyományos kínai énekeket alkalmaz. És előadásaiba bevezeti a népzénet, valamint a nyugati stílusú dallamokat. Először *A vademberek* (Yeren) című darabjába épített be népi énekeket, és különböző hangszerekkel előadott népzénet, hogy hatásosabban ábrázolhassa a Hubei tartományban élő népcsoportok szokásait, hagyományait. A tánc és az énekek mellett többször alkalmazott maszkokat és arcfestést – ami szintén a hagyományos kínai színházra volt jellemző –, az erőteljesebb hatás érdekében. *A vademberek* című drámájában például fából faragott maszkokat alkalmaz. Végül fontos kiemelni, hogy drámáiban a színészek jelzik az idő múlását, valamint – cselekvéseiken keresztül – a tér változását is, úgy, hogy közben a színpad beállításai változatlanok maradnak.

Új drámakoncepciója révén 1976-ban a kulturális forradalom végén egyre több műve született, modern műveit azonban több folyóirat is visszautasította (Li 1991: 29). 1977-ben a Kínai Írószövetség tagjává vált, és 1978-ban megjelent első tanulmánya *Pa Csin Párizsban* címen (Polonyi 2001). Valószínűnek tartom, hogy részben a Pa Csinről (Ba Jin) írt tanulmányának köszönhető, hogy 1979-ben a Kínai Írószövetség őt kéri fel, legyen Pa Csin tolmácsa Franciaországban. Korábban nem járt Európában, mégsem lepődött meg azokon a dolgokon, amelyeket Nyugaton tapasztalt, hiszen fordítási munkájának köszönhetően irodalmi olvasmányai és tudósításai révén sokat tudott a nyugati kultúráról.

Franciaországi tartózkodása során több francia művésszel és íróval beszélgetett, akiket meglepett Beckett-ről, valamint más modern írókról való tudása (Quah 2004: 8). 1980-ban lefordította Eugène Ionesco *A kopasz énekesnő* című drámáját, amely az abszurd dráma számos jellemzőjét tartalmazza. 1981-ben *Preliminary Discussion of Contemporary Narrative Techniques* címmel írt könyvet, amellyel bevezette az olvasókat a kortárs nyugati narrációs technikákba. A mű alap gondolata, hogy a modern íróknak nem az egyén megformálására, valamint a környezet ábrázolására kell törekedniük; továbbá fontos, hogy a szerzők folyamatosan új, korszerű írói technikákat alkalmazzanak (Li 1991: 7). Bár műve két kiadást is megért, számtalan kritikát kapott, sokan azzal vádolták ugyanis, hogy aláássa a kínai realizmus hagyományait. Pa Csinnek és Xia Yannak köszönhetően sikerült kivédenie a támadásokat.

3.1. A drámaszerző pályaszakasz

1981-ben fordulópont következett életében, a pekingi Népművészeti Színház gyakornok drámaírója lett. A színház alelnöke, Yu Shizhi azonnal felkérte egy dráma

megírására, így készült el *A buszmegálló* (Chezhan) című játéka. Mivel abszurd elemeket tartalmazott, elutasították, és olyan darab megírására szólították fel, amelynek stílusa közelebb áll a realizmushoz. Ekkor írta meg *A tökéletes jel* (Juedui xinhao) című művét, ez nem tartalmazott abszurd jellemzőket. A Népművészeti Színház ezt is visszautasította, arra hivatkozva, hogy ambivalens módon olyan érzékeny kérdéseket boncolgat, mint a munkanélküliség vagy a kínai nép jövője. A tiltások ellenére a próbák titokban, a színház alelnöke támogatásával folytatódtak.

Lin Zhaohua (1936), a színház fiatal igazgatója lelkesedett Kao drámái iránt, ő ugyanis nyitott az új drámai koncepciók felé, átvette az irányítást, és egy erős csapatot állított össze, amellyel új előadói stílusokat próbált ki. 1982 és 1985 között Lin rendezte meg Kao összes Kínában előadott drámáját, és ennek az együttműködésnek is köszönhető, hogy az 1990-es évekre Lin Zhaohua Kína egyik legjelentősebb rendezőjévé vált. Az ő támogatásával adták elő 1982 novemberében *A tökéletes jel* című drámát, amelyet – bár a színház néhány vezetője gyanakvóan állt hozzá – az előadáson részt vevő vendégek pozitívan fogadtak. Így a lelkesedésre való tekintettel több mint százszor adták elő.

Ezt követően Lin és Kao előkészítették a terepet *A buszmegálló* előadására, a színház pártbizottsága azonban még mindig nem hagyta jóvá a mű bemutatását. Kao nem adta fel a próbálkozást, és megszerezte Cao Yu (1910–1996) drámaíró beleegyezését, aki a színház tiszteletbeli elnöke volt, és ennek köszönhetően 1983-ban sikeresen színre vitték a darabot. A tizedik bemutató után aztán leállították az előadását, pártellenesnek nyilvánították (Quah 2004: 8–10). A hivatalos álláspont szerint témakezelése a társadalmi valóság torzképét nyújtja, valamint hozzájárul ahhoz, hogy a társadalom bizalmát veszítse a reformokat illetően. A Kommunista Párt tézise az volt, hogy a modern irodalomban megjelenő nyugati ideológiák beszennyezik és átalakítják a kínai emberek gondolkodásmódját, ezek terjedését vissza kell szorítani (Li 1991: 10). Az írónak az őt ért támadások miatt menekülnie kellett, Yu Shizhi (1927–2013) kínai drámaíró segítségével Délnyugat-Kínába menekült, majd 1983 végén – 1984 elején öt hónapon keresztül utazgatott nyolc tartományban és hét természetvédelmi területen. Utazásai során antropológusokkal is találkozott, akik bevezették az egyes etnikumok kultúrájába. Kao határozottan érdeklődött e népcsoportok életmódja, vallásos szertartásai iránt. Utazásai során szerzett tapasztalatai hatására 1984-ben, Pekingbe visszatérve megírta *A vademberek* (Yeren) című drámáját, amely a kisebbségek kultúrájáról és a veszélyben lévő természeti környezetről szól. A darab bemutatására 1985-ben került sor, ez újból heves vitákat váltott ki, a hivatalos szervek szerint előadásmódja nem követi a pekingi Népművészeti Színház hagyományait (Quah 2004: 10). A támadások ellenére 1986-ban megírta *A másik part* című játékát, ezt is azonnal betiltották. Ezután több írása nem jelenhetett meg Kínában.

A kialakult helyzet miatt úgy döntött, hogy Franciaországba utazik. Menedékjogot kapott, és 1987-ben Párizsban telepedett le (*A Nobel-díjas...* 2010). Ugyanebben az évben Németországba látogatott a Morat Institut-ba, és itt tartózkodása idején úgy döntött, hogy továbbra is a művészetből él meg. Az írás mellett gyakran

készített kínai tusfestményeket, amelyek ekkor már ismertek voltak Nyugat-Németországban, sőt 1985-ben önálló kiállítást is volt a berlini Künstlerhaus Bethanien-ban. Ezt követően Európában több helyen is kiállították festményeit, számos európai művészeti galéria és múzeum gyűjtötte alkotásait. Míg Kínában műveinek többségét cenzúrázták, külföldön művészként ismerték el, 1983 elején a *Le monde* francia napilap megjelentette *A buszmegálló* című drámája fordítását. 1985 és 1986 között Kao különböző művészeti szervezetek meghívására számos európai országban, köztük Németországban, Franciaországban, Angliában, Ausztriában és Dániában tartott előadásokat. Aggodalmaktól, anyagi és ideológiai korlátoktól mentesen élt, Európában elismerték mint festőművészt, és írói munkáját is szabadon folytathatta.

Különböző művészeti szervezetek megbízásából újabb drámákat írt, amelyekben humanista témákat dolgozott fel. 1989-ben megírta *A menekülteket* (Taowang), amely az amerikai függetlenség napján zajló eseményeket dolgozza fel, 1992-ben Svédországban elő is adták. Ezután több drámája is született, köztük a *Halálvilág* (Shengsi jie), amelyet 1993-ban adtak elő a Renaud-Barrault Színházban; a *Párbeszéd és viszontkérdés* (Duihua yu fanjie), ezt 1992-ben adták elő Bécsben a Theater des Augenblicks-ben, Kao maga rendezte; valamint az *Éjszakai isten* (Yeyou), amelyet Avignonban mutattak be 1999-ben. További művei a *Weekend quartet* (Zhoumo sichongzou), valamint az *Incquiring death* (Kouwen siwang), amelyet 2003-ban adtak elő.

Három fontos alkotását még Kínában elkezdte, azonban csak Párizsban tudta befejezni. Témájuk szorosan kapcsolódik Kínához, a kínai életmódhoz hagyományokhoz. *A sötét város* (Mingcheng) című játékát eredetileg Jiang Qing táncosnak írta, és ezt a hongkongi táncgyűttes (Hong Kong Dance Company) mutatta be 1988-ban. A *Shanghaijing története* (Shanghaijing zhuan) megírásának oka eredetileg az volt, hogy 1987-ben elérje Kínában való maradását, művét 1993-ban tudta befejezni. Ez a dráma ősi kínai mitológiai elemeket tartalmaz.

Első regényét Kao már 1982-ben elkezdte, azonban csak 1989-ben fejezte be, és *Lélek-hegy* címmel ugyanebben az évben publikálta (Quah 2004: 11–12). A regény alapját a '80-as évek elején tett utazásai adják, benne több személyben és több nézőpontból ír önmagáról; Polonyi Péter szerint ezt a munkát főként újszerű szerkesztésmódjáért értékelté (Polonyi 2001).

E három alkotásának befejezésével Kao megszakítja minden kapcsolatát Kínával, és úgy dönt, hogy új életet kezd. Életének több mozzanatából láthatóvá válik, milyen nehezen tudott beilleszkedni a kínai irodalmi életbe; hiszen legtöbb műve nem felelt meg a politikailag előírt irodalmi normáknak, színházi és irodalmi újításai miatt is akadályokba is ütközött, sőt számtalan támadás érte, mindezek késztették végül az országból való távozásra.

Fentebb említést tettem arról, hogy *A buszmegálló* című dráma előadását nemcsak Kínában tiltották be, hanem az Újvidéki Színház színpadán is nehéz körülmények között sikerült színre vinni, figyelembe vették ugyanis Kao Hszing-csien

korabeli helyzetét. Milyen veszélyt jelenthetett munkássága, és miért kellett menekülnie szülőhazájából? Miért nem felelt meg a politikai normáknak és miért érezték veszélyesnek műveit, újításait? A továbbiakban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

4. Politikum és művészet: Mao Ce-tung politikájának hatása a kínai kultúrára és a hagyományos kínai színház

Ebben a fejezetben röviden kitekintek a Kínai Kommunista Párt törekvéseire – hiszen Kao Hszing-csien a kormány politikájának köszönhetően gyanús, ellenséges figurává vált – annak érdekében, hogy érthetővé váljon, miért vált a támadások célpontjává a szerző, illetve Kína miért nem ismeri el a Nobel-díjra való jogosultságát a mai napig sem. Továbbá ismertetem a hagyományos kínai és az abszurd színház jellemzőit, hiszen Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámájában, valamint számtalan művében ezek motívumainak, elemeinek, stílusának és előadásmódjának az ötvözése figyelhető meg.

A fejezet első részében a Kínai Kommunista Párt és Mao Ce-tung (1893–1976) törekvéseit ismertetem röviden, amelyek nemcsak gazdasági, társadalmi és politikai káoszhoz vezettek, hanem radikális változásokat hoztak a kultúra és a művészetek terén is. Ezeket a törekvéseket Vámos Péter sinológus és történész *Mao utolsó forradalma* című tanulmánya (2011), Jordán Gyula, a modern kínai történelem kutatója *A „nagy proletár kulturális forradalom” és utóélete* (2011) című tanulmánya, valamint Juhász Ottó (1936) sinológus, volt kínai nagykövet *A modernizáció és a tradíció kérdései Kínában, 1840–2012* (2012) című tanulmánya segítségével foglalom össze.

Tanulmányában Vámos Péter (1969) Mao Ce-tung politikai tevékenységét, valamint a kulturális forradalom társadalmi és politikai hátterét mutatja be, amely szerint 1949-ben a Kínai Népköztársaság (1949. október 1.) kikiáltása után Mao Ce-tung nagy hatalomra tett szert, a „nagy ugrás” gazdasági és társadalmi mozgalommal azonban az országot szegénységbe és éhínségbe kergette. Vu Han pekingi alpolgármester történelmi drámáját 1965-ben éles kritikákkal illették, ugyanis Mao elleni támadásnak vélték. A kialakult helyzetet tovább nehezítette, hogy 1966 nyarán a diákság és az egyetemisták egy része fellázadt és az oktatási rendszer reformálását követelte. Ez a „kulturális forradalom” kezdetét jelentette, amelyet 1966-ban a Kínai Kommunista Párt szentesített (Vámos 2011). Vámos Péterrel ellentétben Juhász Ottó Mao Ce-tung tradíciókhoz való viszonyát emeli ki, amely szerint a „kulturális forradalommal” a hagyományok és a tradíciók ellen is támadás indult, és ezzel Mao arra ösztönözte a fiatalokat, hogy fellázadjanak az idősebb generációk ellen, jelentsék fel szüleiket, rokonaikat, barátait (Juhász 2012).

Jordán Gyula (1940–2012) arra hívja fel a figyelmet, hogy a forradalomnak nemcsak az volt a célja, hogy fellázza a fiatalokat, hanem Mao számára alkalmas eszköznek bizonyult arra, hogy a kialakult helyzetben könnyebben el tudja távolítani a

párt- és az állami apparátus egy részét (Jordán 2011: 14). Vámos Péter kiemeli az 1968 és 1969 közötti politikai események fontosságát, ugyanis ekkor a népítőletnek nevezett tömeggyűlések következtében sokakat halálbüntetéssel sújtottak, és a meghurcolt értelmiségiek közül többen az öngyilkosságba menekültek. A forradalom idején kialakult vörösgárdista csoportok elfoglalták a kormányhivatalokat, ezek az alakulatok azonban lassan irányíthatatlanná váltak, ugyanis egyre több ellentét és versengés alakult ki közöttük (Vámos 2011: 6).

Jordán Gyula Mao politikájának tulajdonítja a művészek, az írók és az értelmiségiek meghurcolását, szerinte ugyanis Mao, látva a kialakult helyzetet, bevetette a hadsereget¹ annak érdekében, hogy helyreállítsa a rendet. Azokat, akiket a nép ellenségeinek kiáltottak ki, javító-nevelő munkára ítélték, és vidékre száműzték. Ennek áldozatai többek között a városi fiatalok, az értelmiségiek és a vörös gárdisták voltak, akiket az alacsonyabb-, paraszt rétegek fizikai munkára próbáltak átnevelni. Ez a folyamat néhány hónaptól akár több évig is eltarthatott (Jordán 2011: 14).

1969-ben a Kínai Kommunista Párt IX. kongresszusa után véget ért a „kulturális forradalom”, ezt követően Mao Ce-tung az alkotmányba beépítette eszméit, majd kijelölte utódját. 1971 után egészségi állapota egyre jobban meggyengült, és politikai tevékenységének utolsó négy éve a radikális gondolkodású és a modernizációt támogató csoportok vetélkedése között zajlott. Csou En-laj (1898–1976) miniszterelnök halála után 1976-ban a Tienanmen téren hatalmas tüntető tömeg gyűlt össze, mivel a lakosoknak elegendő volt a szélsőséges ideológiákból. Ugyanebben az évben Mao Ce-tung halála és a négyek bandájának² letartóztatása után véget ért a Kínai Népköztársaságban kialakult káosz (Vámos 2011: 6–8).

A továbbiakban a hagyományos kínai színház fejlődésének szakaszait foglalom össze a különböző dinasztiák uralkodása idején, valamint a színjátszás jellemzőit, hogy érthetővé váljon, miért fogadták idegenkedve Kao Hszing-csien újításait és a nyugati színház elemeinek beépítését műveibe. A kínai színház hagyományos motívumainak bemutatása mellett röviden kitekintek a nyugati abszurd drámákra, azok jellemzőire is, Kao számára ugyanis ezek jelentették a fő inspirációs forrást.

5. Visszapillantás a tradícióra: a hagyományos kínai színház fejlődésének szakaszai

A kínai színház fejlődésének szakaszait Hegedüs Géza és Kónya Judit *Kecskeének azaz két és fél évezred drámatörténete* (1969) című könyve, Jianyi Li *Gao Xingjian's „The Bus-stop”: Chinese traditional theatre and western avant-garde*

¹ A Népi Felszabadító Hadsereg átpolitizálása Mao eszméinek szellemében már 1960-ban elkezdődött Lin Piao, honvédelmi miniszter vezetésével.

² Mao Ce-tung negyedik felesége, Csiang Csing (1914–1991) köré csoportosuló pártfrakció, akik a kulturális forradalom legnagyobb kezdeményezői voltak. Tagjait Mao halála után halálbüntetésre ítélik őket, azonban az ítéletet 1981-ben életfogytiglanig tartó börtönbüntetésre változtatják.

(1991) című doktori disszertációja, Peter Simhandl *Színháztörténet* (1998), valamint Révész Ágota *Lírai anatómia, avagy a színész munkája a jingju („pekingi opera”) színpadán* (2009) című munkája alapján ismertetem.

Révész Ágota (1966) 1992-ben az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán orientalista (kínai) szakot végzett, majd 1997-ben a Színház- és Filmművészeti Főiskolán színházrendező képesítést szerzett. Jianyi Li, mint említettem, részletesen tárgyalja Kao színházi tevékenységét, valamint betekintést nyújt a hagyományos kínai színjátszásba is, hogy érthetőbbé tegye, miben tér el a nyugati és a keleti drámairodalom és színház. Jianyi Li-hez hasonlóan Hegedüs Géza (1912–1999) és Kónya Judit, valamint Peter Simhandl is úgy követi végig a keleti és a kínai színház alakulását és jellemzőit, hogy ezeket folyamatosan kontrasztba állítja a nyugati és az ókori görög színházi hagyománnyal.

Révész Ágota dolgozatának középpontjában a *jingju* („pekingi opera”) típusú színház áll. Ismerteti kialakulásának szakaszait, jellemzőit, bemutatja a különböző dinasztiák uralkodása idején kialakuló és fejlődő hagyományos kínai színházat, annak formáit és típusait is. A kínai színházi játékok legfontosabb jellemzőit, sajátosságait az előbb felsorolt négy munka segítségével ismertetem, amelyek kiemelik, és magyarázzák ezek legfontosabb elemeit.

Hegedüs Géza és Kónya Judit azt állítják, hogy a kínai drámák megjelenését illetően több vélemény is létezik, ugyanis a szakértők egyik tábora szerint már az i. e. 2200 körüli időből vannak feljegyzések néhány kínai drámáról, a többiek azt állítják, hogy csak i.sz. X. századtól vannak írásos adatok ezek megjelenését illetően. Ez utóbbiak azt emelik ki, hogy írásban rögzített drámaszövegek a X–XI. századtól kezdve vannak, azonban ezekről aligha lehet megmondani, hogy valójában mikor keletkeztek (Hegedüs-Kónya 1969: 62). Révész Ágota is az utóbbiak táborához tartozik, ugyanis szerinte ezek megjelenése és felvirágzása a Tang-dinasztiához (618–907) köthető, azonban azt is kiemeli, hogy ezt még aligha lehet színháznak, színjátéknak nevezni, mivel ezek többnyire énekes-táncos mutatványok voltak (Révész 1009: 5). Hegedüs Géza és Kónya Judit a műfajiságot illetően azt jegyzi meg, hogy a korai évszázadokban a kínai dráma három műfajra különült el: egy kifejezetten kultikus-csodálatos tárgykorú (a mi kifejezésünkkel ezek a misztériumdrámák), egy történelmi drámatípusra, amelyben háborús eseményeket jelenítettek meg, és egy szerelmi bonyodalmú érzelmes játékra. Mára már nem lehet tudni, ki e játékok szerzője, ugyanis az évszázadok során sokszorosan átdolgozták őket, és a különböző nemzedékek drámaírói hagyták rajtuk kezük nyomát. A szerzők azt is hozzátesszik, hogy ez a kezdetleges három ősműfaj később kiegészült a polgárok és a parasztok körében játszódó, realiztikus életképpel, amely sok művelődéstörténeti mozzanatot örökített meg a kínai feudalizmus korának mindennapi életéből (Révész 2009: 5).

Peter Simhandl és Révész Ágota egyaránt hangsúlyozzák Xuang Zong császár (713–755) kiemelkedő szerepét a színjátszás fejlődéstörténetében, ő ugyanis különösen

kedvelte ezeket a játékokat, annyira, hogy palotájában, az „Örök Tavasz Kertjében” a lányok és a „Körtefák Kertjében” a fiúk számára hozott létre egy speciális iskolát (Simhandl 1998:48). Gyakran részt vett a színészek kiképzésében, és a későbbiekben ő vált a színészek védőszentjévé. A Song-dinasztia (960–1127) idején a színház további változásokon ment át, és ebben az időszakban intézményesült, ekkor azonban még elsődlegesen a közönség igényeit tartották szem előtt, így olyan témájú és műfajú előadásai voltak, amelyek a közönséget érdekelték és szórakoztatták (Révész 2009: 5). Hegedüs Géza és Kónya Judit szerint ebből a korszakból 280 dráma címe maradt fenn, míg a Kína más vidékein párhuzamosan uralkodó Jin-dinasztia (1115–1234) idejéből közel 960 drámáról találtak feljegyzéseket. Ezek közül nagyon kevésnek ismert a szövege, azonban a fennmaradt szövegekből kikövetkeztethető a dráma műfaja is (Hegedüs–Kónya 1969: 63).

A kínai színház felvirágzása a Yuan-dinasztia (1280–1368) korszakára tehető, amikor ugyan az előadások szórakoztató jellege megmaradt, erős történetmondói hagyomány is társult azonban hozzá. Li Jianyi és Révész Ágota egyaránt kiemelik, hogy a Song- és a Yuan-dinasztia idején a színjátékoknak és az előadásoknak több formája és változata volt, ugyanis a különböző régióktól függött, milyen elemeket tartalmaztak. A különböző változatok közül érdemes még kiemelni és szétválasztani a déli és az északi drámatípusokat, amelyek mind énektechnikában, mind nyelvhasználatban, mind szerkezetük és esztétikai hatásuk tekintetében eltéréseket mutattak.

A Yuan-kort követően a XVI. századtól kezdve a déli színjátékformának a *kunqu* típusa vált dominánssá és közkedvelté. Az ilyen típusú játékformának kimunkált dalszövegei és versei voltak, zenéjében pedig meghatározó fontosságú a fuvolajáték. Ebben még nem játszik jelentős szerepet az akrobatika, míg a XIX. századtól kezdődően a *kunqu* helyét lassan átveszi a *qiang* színjátékforma, amelyben már fontossá válik a mozgás, az akrobatika, valamint ütős és vonós hangszerkíséret jellemzik. A színjátéknak ez a típusa társadalom alsóbb rétegei, pontosabban a parasztok szórakoztatási formájává vált. A *qiang* későbbi változata a *jingjiu* (pekingi opera), amely az 1850-es évektől lett uralkodó szerepű a fővárosi színházi életben.

Láthatjuk, hogy a kínai színházi hagyományok hosszú évszázadok során fejlődtek ki, változtak, és vettek át elemeket más műfajoktól a XIX. század végéig. A drámairodalom és a kínai irodalom változása a XX. században is követhető, ekkor jelentős szerepe volt a belpolitikának, és a különböző nyugati irodalmi hatásoknak. A továbbiakban Salát Gergely két tanulmánya segítségével ismertetem a kínai irodalom és a színház helyzetét a XX. században. E tanulmányok a következők: *A sebestől a webnovelláig* (2013), valamint *A világirodalom és a kínai világ irodalma* (2015) című munka, amelyekben az irodalom és az értelmiség helyzetét mutatja be a szerző a XX. században, főként a kommunizmus idején, valamint azt, milyen nyugati hatások befolyásolták a kínai irodalom alakulását. Salát Gergely

(1975) véleménye, hogy a XX. század elejéig a kínai irodalom külső hatásoktól szinte teljesen függetlenül fejlődött, és nyelve alapvetően a klasszikus kínai volt, amelyet csak egy szűk írástudó réteg ismert. Emellett voltak a beszélt nyelvhez közel álló köznyelven írt alkotások is, ezeket azonban nem tartották igazi irodalmi műveknek, csupán a szórakoztatás egyik formájának. A kínai irodalomnak több évszázadon keresztül nem volt kapcsolata a nyugati irodalommal, ugyanis a kínaiak saját kultúrájukat és irodalmukat más kultúráknál sokkal magasabb rendűnek tartották. A császárság bukásával (1911) kezd megszületni a modern kínai irodalom, ugyanis az 1910–30-as években a kínai elit úgy vélte, hogy az ország elmaradottságát kultúrájának, hagyományainak visszahúzó ereje okozza, ezért fontos tanulmányozni és másolni mindent, ami nyugati. Salát Gergely ennek a változásnak tulajdonítja, hogy a következő években a klasszikus kínai irodalom háttérbe szorult, szakítottak ennek formáival, megjelentek a nyugati típusú művek, és az új irodalom nyelve a köznyelv lett (Salát 2015: 107–108). A művészek szerepe is megváltozott, ugyanis már nemcsak a hagyományok őrzői voltak, hanem a társadalmi-politikai változások szószólói, a nemzetépítés élharcosai, valamint saját egyéniségük kiteljesítői lettek. A kommunista párt kormányzása alatt Mao Ce-tung nyíltan kimondta, hogy a művészetnek és az irodalomnak csupán egy célja lehet, mégpedig az, hogy a politikai érdekeket és a párt mindenkorai irányvonalát közvetítse (Salát 2013: 27). Ezt figyelembe véve tehát nem kérdéses, hogy Mao miért küldte munkatáborokba azokat az értelmiségieket, akik nem az ő eszméit követték, és miért lett több költő, író öngyilkos.

Révész Ágota arra hívja fel a figyelmet, hogy ebben az időszakban a kínai színjátszás is politikai befolyás alá kerül, hiszen Mao Ce-tung felesége Csiang Csiang színésznő volt, aki észrevette, hogy a színház ideális eszköz lehet Mao eszméinek terjesztésében. Így a kulturális forradalom idején Csiang Csiang olyan forradalmi minta-operákat hozott létre, amelyek új látványvilágot mutattak be (Révész 2019: 12). Salát Gergely is kiemeli, hogy ebben az időszakban a kulturális kínálatot nyolc forradalmi opera és Maónak egy-két műve jelentette, valamint mindkét tanulmányában azt hangsúlyozza, hogy Mao halála után Teng Hsziao-pingnek (1904–1997) jelentős szerepe volt a kínai kultúra és irodalom újbóli felvirágzásában. Miután ő lett a Kínai Népköztársaság vezetője, meghirdette a „reform és nyitás” politikáját, így a művészeket és az értelmiségieket hazaengedték a vidéki kényszermunkából, újra megnyíltak az egyetemek, és újjáalakult a művészeti élet szerves rendszere. Az irodalomtörténet ezt az időszakot „új korszaknak” nevezi (2015: 109). Kína társadalmá, politikája egyre inkább változni kezdett, és ennek köszönhető az is, hogy az irodalom egyre sokszínűbbé vált. Az ideológiai kontroll is jelentősen fellazult, így mindenki szabadon kibontakoztathatta írói egyéniségét.

Salát Gergely tanulmányaiban a korszak témák szerinti elhatárolását mutatja be, amely szerint a 70-es évek végétől körvonalazódó irányzatot a „sebek irodalmának”

(*shanghen wenxue*)³ nevezik, ugyanis az alkotók ezekben a művekben az őket ért megpróbáltatásokat és szenvedéseket kívánták feldolgozni. A 80-as években az író-olvasó kínai értelmiséget az identitásválság jellemezte, így az új kínai azonosságtudat egyik fő irányzatát a „gyökerkeresők irodalma” (*xungen wenxue*) jelentette. E művek jellemzően falun játszódtak, szereplőik egyszerű parasztok voltak.

Az identitáskeresés harmadik irányzata a „kínai avantgárd” (*xianfeng wenxue*), amely szintén az 1980-as években alakult ki. Az ide tartozó írókra jellemző a nyelvvel való kísérletezés, műveikből hiányzik bármiféle eszményben való hit, és a külvilág pusztán a szubjektum kivetülését jelenti. Az avantgárd írók történetei gyakran szurreálisak, a szövegek furcsa átváltozásokat, történéseket, groteszk figurákat és titokzatos jelenségeket írnak le hideg tárgyilagossággal.

Salát Gergely e három irányzat elkülönítése mellett még olyan álláspontot is megfogalmaz, hogy ebben a korszakban a kritikai realizmus is újjáéledt, amely a XX. század első felében volt uralkodó irányzat. A kritikai realizmus azt a régi eszményt támasztotta fel, mely szerint az író dolga a társadalmi változások elősegítése, hogy a valóságot eszményítés nélkül ábrázolja. Így az ide tartozó szerzők társadalomkritikát fogalmaztak meg. Az 1980-as éveket élénk társadalmi–politikai–művészeti viták jellemezték, amelyeknek az 1989-es Tiananmen téri események vetettek véget. Ezt követően a hatalom a demonstrációk véres felszámolása mellett döntött, amely a művészetre is kihatott, és ennek következtében számos kínai író emigrált (Salát 2013: 29–35).

5.1. A hagyományos kínai színház jellemzői

Miután bemutattam a kínai színház fejlődésének történetét, a továbbiakban a drámák hagyományos elemeit, motívumait, eszközeit szeretném ismertetni, ugyanis ezek jelentős különbségeket mutatnak a nyugati színházhoz és annak műfajaihoz képest. Hegedüs Géza és Kónya Judit a *Kecskeének azaz két és fél évezred drámatörténete* című könyvének *A Távolsági drámairodalom* című fejezetében a kínai drámairodalmat összehasonlítja a nyugati, pontosabban az ókori görög drámairodalommal, és azt a következtetést vonják le, hogy míg a görögök esetében egyetlen kultikus szertartás alakult át színházi előadássá, addig a kínaiaknál több is. Így a hadisten tiszteletére és a győzelem felidézésére rendezett varázstáncokból, az időjárást befolyásolni kívánó kultikus táncokból és karénekből, valamint a természet jelenségeit jelképező szertartásokból is az évezredek folyamán különböző játékok születtek (Hegedüs-Kónya 1969: 62). Peter Simhandl is hasonló forrásokból eredezteti a kínai drámákat, azt állítja, hogy ezek gyökereit a vallási játékokban és mimikus népszokásokban kell keresni, valamint szerinte fontos szerepük volt a sámánok rítusainak és szertartásainak is (Simhandl 1998:

³ Ennek az irányzatnak első műve Lin Xinhua *Sebek (Shanghen)* című 1978-as elbeszélése, majd ezt követték az olyan művek, amelyek a munkatáborok és a börtönök hangulatát idézték.

47). E két álláspontot figyelembe véve azt a következtetést lehet levonni, hogy a hagyományos kínai színjátszás eredetét mindenképpen a népszokásokban és a különböző kultikus szertartások elemeiben kell keresnünk.

Li Jianyi azt emeli ki, hogy a kezdetleges kínai színjátékoknak egyszerű történeti vázlata, minimális cselekménye volt, és az előadásmódot az akrobatikus mutatványok jellemezték (Li 1991: 23). Peter Simhandl ehhez azt is hozzáteszi, hogy e jellemvonások mellett még kiemelkedő szerepe volt a zenének is, valamint megállapítja, hogy ezek az elemek egyaránt érvényesek voltak a bábjátékokra, az árnyjátékokra, valamint az embereket szerepeltető színházra. Továbbá mindkét szerző azt hangsúlyozza, hogy a kínai drámák témáikat a társadalmi valóságból, a mondavilágból, és a többnyire legendaelemekkel díszített történelemből merítették (Simhandl 1998: 47).

A hagyományos kínai színháznak ebben az időszakban elsősorban szórakoztató funkciója volt, amelyet Li Jianyi szerint leginkább vígjátékok és helyzetkomikum érvényesítése által valósított meg. A színháznak ezt a funkcióját az alábbi állítással támasztja alá: „Amíg nézik a műsort, a közönség szivarazhat, ehét és beszélgethet, ugyanis az előadások történetei általában familiárisak.” (Li 1991: 26). Révész Ágota ehhez azt teszi hozzá, hogy a kínai színház azért is tekintette fő feladatának a szórakoztató funkciót, mivel vidékről, az alacsonyabb rétegektől indult, ahol többnyire a vígjátékot, nem pedig a tragédiát kedvelték (Révész 2009: 24).

Peter Simhandl a kínai színdarabokban különös szerepet tulajdonít a vokális és a testi kifejezőeszközöknek, amelyek magas fokon stilizáltak és rendkívül kifinomultak (pl. a bejövételnek hatvan, a járásnak ötvenhárom, a kar mozdításának hetvenkét és az ujjakénak ötven különböző módozata van), és mindenik mozdulat jelentése sajátos. A darabokban megjelenített mozgások nem hétköznapiak, és Simhandl szerint az ázsiai színészek, köztük a kínai színészek is, már gyermekkorukban elsajátítják a művészetük lényegét alkotó mozgáskonvenciókat (Simhandl 1998: 40–48). Li Jianyi azt állítja, hogy ezek a színészek nem a valószerűségekre törekedtek, hanem az esztétikai elemek alkalmazására, hatásokra, amelyeket ezek a mozgások kiválthattak. A nyugati színészekhez viszonyítva a kínai színészeknek ilyen értelemben több szabadságuk volt a színpadon, valamint jelentős különbség az is, hogy ők nem éltek bele magukat az általuk játszott szerepekbe. Az esztétikai hatás által ugyanakkor nemcsak a szórakoztató funkciót tudták fokozni, hanem lényeges erkölcsi elveket is bemutattak. Ilyen értelemben pedig fontos kiemelni a kínai színház nevelő funkcióját is (Li 1991: 23–27). Simhandl a kínai színművek nevelő funkciójának kialakulását abban látja, hogy Kína lakosságának túlnyomó része írástudatlan, ezért a színház látta el az oktatás feladatát. Mivel az évszázadok során a konfucianizmus egyre inkább kiszorította a buddhizmust és a taoizmust, a színház feladatává vált a konfucianizmus értékeinek közvetítése; ezáltal népszerűsítette a bölcsességet, a jóságot, a hűséget, a bátorságot, a tiszteletudást és az engedelmességet.

Li Jianyi szerint a kínai drámák cselekményének szerkezete kevésbé volt fontos, a hangsúly többnyire a zenei és a költészeti elemeken volt. Az előadások során

hagyományos, konvencionális öltözetek, jelmezeket használtak, amelyek kifejezték a karakterek lényegét, a megjeleníteni kívánt társadalmi helyzetet, a nemet és életkort (Li 1991: 25). Peter Simhandl ehhez azt teszi hozzá, hogy a látványban fontos szerepük volt a fantáziadúsan kifestett arcoknak, hiszen az arcfestés színéből a felkészült néző rögtön tudta, milyen karakterű a figura. (Hét színt lehetett felfedezni az arcfestésben, amelyek más-más jelentéssel bírtak: a piros a bátorságot és a hűséget, a fekete a nyíltságot és a becsületességet, a lila a zárkózottságot, a kék a leleményességet, a sárga a ravaszságot, a zöld az alattomos cselszövőt, a fehér pedig a gazfickót, az áruját jelképezte.) A színek kombinálása és az arc különböző pontjain való elhelyezése a nézők számára mindent elárult a szereplő személyiségéről (Simhandl 1998: 48).

A díszletet illetően Li Jianyi és Peter Simhandl azonos következtetésre jut. Simhandl szerint a vándortársulatok – főképp anyagi okokból – szűkös és takarékos díszletmegoldásokkal éltek, ugyanígy az állandó színházakra sem volt jellemző a díszletezés. Háttér és oldalfalak gyanánt függönyöket alkalmaztak, és ezeken keresztül valószínűleg meg a bejárást a szereplők. A színpad jobb oldalán helyezkedett el a zenekar, ez fúvósokból, vonósokból és ütősökből állt. A berendezés szűkös volt: gyékényszőnyeg, asztal, néhány szék, és ezek a tárgyak is használati módjuktól függően különböző jelentéseket hordoztak (Simhandl 1998: 48). Li Jianyi szerint azért használtak nagyon kevés díszletet, mert a helyszín elképzelését a közönség fantáziájára bízták (Li 1991: 28).

Mint korábban is említettem, a tánc, a gesztusok, a különböző mozgások mellett a kínai színpályaszínházban hangsúlyos szerep hárult a hangszeres zenére és az énekekre. Az előadások fókuszában az ária előadása állt. Révész Ágota a nyugati drámákhoz viszonyítva ehhez azt is hozzáteszi, hogy a kínai színpályaszínházokat csupán a szólóének (ária) jellemzi, nem jelenik meg benne sem a duett, sem a karének. Zenei elemeit tekintve többnyire élőzene és hangszeres kíséret jellemzi, amely nem törekszik a szimfonikus hangzásra (Révész 2009: 4). Li Jianyi a narrációs technikát illetően arra hívja fel a figyelmet, hogy a színész játssza a narrátor szerepét, aki elmagyarázza a helyzetet, leír egy tájat, valamint közvetlen megjegyzést tesz a játékról a közönségnek. A kínai drámákat nem jellemzi a korlátozott tér- és időhasználata (Li 1991: 28). Peter Simhandl a nyugati színházzal összehasonlítva azt a lényeges különbséget is hangsúlyozza, miszerint a kínai előadó nem csupán énekes és színész, mint a nyugati darabokban, hanem táncos, pantomimművész és akrobata is. A hagyományos kínai zenés színház legfontosabb típusfigurái a kínai férfieszményt képviselő *seng*, a *tan* nevű női figura, a *csing* nevű gonosztevő, valamint a *csou* nevű mókamester (Simhandl 1998: 48).

Tehát áttekintve a hagyományos kínai színházi műfajok sajátos jellemzőit, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a kínai sok tekintetben különbözik a nyugati, európai színpályaszínházról, hiszen sajátos szerkezete van, létrehozói a hangsúlyt az esztétikai látványra, az arcfestésre, a finoman kimunkált mozdulatokra és a zenére fektetik, amelyek, bár elsődleges funkciójuk a közönség szórakoztatása, morális

alapelveket mutatnak be, ősi történeteket mondanak el annak érdekében, hogy a közönséget megtanítsák valamire, rámutassanak a lényeges erkölcsi kérdésekre.

Kao Hszing-csien a hagyományos kínai színházi elemekből többet is beépít műveibe. Ezt Li Jianyi azzal indokolja, hogy Kao meg volt győződve arról, ha felhasználja tudását a kínai hagyományokról, képes lesz felfedezni azokat az erényeket, amelyek a klasszikus kínai színházban megmaradtak, és ezeket saját színházi újításaiban alkalmazni is tudja. *A buszmegálló* című drámájában is alkalmaz több olyan hagyományos kínai színházi elemet, amelyet értékesnek tart, hiszen azt javasolja, hogy a dráma az előadásmódját tekintve a szereplőket eljátszó színészeknek tanulniuk kell a hagyományos színházi előadóktól ahhoz, hogy a játékot élénken, de ne mimetikusán adják elő (Li 1991: 29–32).

Emellett további három hagyományos kínai színházi jellemzőt emelnék ki, amelyeket Kao Hszing-csien szintén beépített *A buszmegálló* című drámájába. Ezek közül az egyik a szereplők öltözképzésére vonatkozik, ugyanis a szereplők nincsenek megnevezve, egy-egy társadalmi csoportot képviselnek, és erre a társadalmi csoportra jellemző hagyományos kínai öltözképzést viselnek. A kolozsvári társulat produkciójában is arra törekedtek, hogy ezt hitelesen közvetítsék, Krizsán Zoltán és Kalmár Pál írásaiból kiderül, hogy a jelmeztervező hétköznapi kínai öltözképzést tervezett (Krizsán 1989: 3), amelyek utaltak a karakterekre és nagyon visszafogottak voltak (Kalmár 1989: 08., 43), azonban erre részletesebben a kolozsvári produkció elemzésénél térek ki.

A hagyományos kínai színház jellemzőinek bemutatásánál az is kiderült, hogy az ilyen típusú színház nem jellemezte a túlzott díszlehasználat, és az a kevés díszlet is, amely a színpadra felkerült, különböző jelentést hordozott. *A buszmegálló* című drámában mindössze egy vaskorlát – a buszmegállót jelezve – és egy vasfüggöny, a színház tényleges vasfüggönye – a bezártság, a korlátozottság szimbólumaként értelmezhetően – szolgált díszletként.

Harmadik észrevételem a drámában megjelenő zenére vonatkozik, hiszen ugyanúgy, ahogyan a hagyományos kínai színház, Kao is lényeges szerepet tulajdonít a zenének, azonban, míg a kínai színházban a hagyományos kínai énekformát alkalmazzák, ő nyugati dallamokat is beépít műveibe (például a kolozsvári előadáson a Hallgatag férfi Bach- és Chopin-dallamokat játszik.)

6. Az abszurd színház jellemzői

Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámája a hagyományos kínai színházi elemek mellett egyaránt tartalmaz az abszurd drámára jellemző jellemzőket, technikákat, amelyekkel a szerző Quah Sy Ren szerint Samuel Beckett, Jean Genet és Eugène Ionesco művein keresztül ismerkedett meg (Quah 2004: 7).

Mit is jelent az abszurd dráma? Van-e pontos meghatározása? Kik a képviselői és mondható-e irányzatnak?

A továbbiakban e kérdésekre keresem a választ, valamint az abszurd színház jellemzőit, világfelfogását ismertetem Martin Esslin, drámaíró, újságíró *The Theatre of*

the Absurd (1960) című tanulmánya, Hermann István magyar filozófus, esztéta, kritikus *A modern színpad* (1966) című könyvének *Új drámai stílus vagy új dráma* című fejezete, Mihályi Gábor színikritikus, irodalomtörténész *Kísérletek és eredmények* (1969) című tanulmánya, Nicolae Balotă, román esszéíró, irodalomkritikus és történész *Abszurd irodalom* (1979) című könyvének *Abszurd színház* című fejezete és Ungvári-Zrínyi Ildikó színházteoretikus, színháztudományi szakíró, műfordító *Az abszurd az irodalomban* (1998) című doktori disszertációja segítségével.

Ungvári-Zrínyi Ildikó (1959) az abszurd irodalom fogalmát vizsgálva azt a következtetést vonja le, hogy e fogalom körül sok a tisztázatlanság; azt állítja, hogy gyakran ebbe a fogalomkörbe sorolják az egzisztencialista drámákat, az avantgárd drámákat, Dürrenmatt drámáit, de olyan is akad, aki az abszurd drámát a szürrealista dráma egy változatának tekinti (Ungvári-Zrínyi 1998:14–15). Mihályi Gábor (1923) és Nicolae Balotă (1925–2014) egyaránt kiemelik, hogy az abszurd drámák szerzői nagyjából egy időben, de egymástól függetlenül jelentkeztek. Balotă szerint e szerzők elutasították még az „abszurd” jelzőt is, amellyel drámáikat minősítették, hiszen nem tartották magukat irodalmi mozgalom képviselőinek, sőt némelyikük inkább „ellenirodalmi” mozgalom égisze alá sorakoztatta műveit (Balotă 1979: 405). Az abszurd elnevezés Mihályi Gábor szerint sem a drámák szerzőitől ered, hanem Martin Esslintől, aki az abszurd drámáról írt könyvében elsőként kísérlete meg összefoglalni ennek az irodalmi irányzatnak a jegyeit (Mihályi 1969: 1).

Martin Esslin (1918–2002) tanulmányában az abszurd drámák jeles képviselőiként nevezi meg Samuel Beckettet, Arthur Adamovot és Eugène Ionescót, akik állítása szerint valóban egymástól függetlenül jelentkeztek, valamint mindhárom írónak saját forrásai és saját megközelítései voltak, mind formában, mind témában. Ezek ellenére Esslin mégis több közös vonást fedez fel műveikben, úgy látja ugyanis, hogy hasonló, mély érzéseket mutatnak meg az emberi elszigeteltségről és az emberi állapot feloldhatatlan jellegéről, és mindegyik tartalmaz abszurd elemet. Szerinte az abszurdnak mindhárom szerzőnél sajátos a megjelenése, hiszen Beckettre az öregkori kiábrándulás, a reménytelenség és a hiábavalóság érzése a jellemző, Adamovnál ez sokkal agresszívabb, társadalmi és politikai vonatkozásokkal telített, míg Ionesco abszurditása sajátos fantasztikus hangulattal rendelkezik (Esslin 1960: 4). Nicolae Balotă és Ungvári-Zrínyi Ildikó úgy vélik, hogy az abszurd drámák majdnem mindegyikére jellemző a magányos ember motívuma Ezt Ungvári-Zrínyi Ildikó azzal magyarázza, hogy az abszurd írókra egyaránt jellemző volt a magány létélménye, amely onnan eredeztethető, hogy bár mindannyian Párizsban éltek, a világ különböző tájairól származtak, és ezért egyfajta idegenség-tudat jellemezte őket (Ungvári-Zrínyi 1998: 16–17).

Feltehető a kérdés, milyen technikákat, szimbólumokat, motívumokat alkalmaznak az irodalmi abszurd drámák írói, amelyek eltérnek a konvencionálisan elfogadott technikáktól, és ezekkel mi volt a céljuk.

Ungvári-Zrínyi Ildikó az identitásválságot emeli ki a modern kor problémájaként, és szerinte az abszurd dráma példázza, hogy a modern ember számára

hiányoznak a támpontok a koherens önazonosság megteremtésére. Ebben az identitás-problematikában fontos szerepet játszik az ember tárgyként való megjelenítése, amely tehetetlenségéből, áldozat-mivoltából ered, és amelynek kiegészítő mozzanataként jelentkezik akarat-nélkülisége és cselekvésképtelensége. Továbbá a modern korban az ember életérzésére jellemző a szorongás és a haláltól való félelem, amelyet az abszurd drámairodalom nagy része tapasztalatként fogalmaz meg, még akkor is, hogyha nem közvetlenül a halálról, a meghalás aktusáról szól a dráma (Ungvári-Zrínyi 1998: 16–17). Hermann István (1925–1986) és Nicolae Balotă egyetértenek abban, hogy az abszurd színház felborítja a hagyományos színházi konvenciók szabályait, ugyanis Balotă szerint ez az új színház fölbontotta a drámai konfliktust, a cselekményt, a párbeszédet, a jellemeket, és ezáltal sajátos konvenciókat, és formákat alakított ki. A szerző azt is hozzáteszi, hogy az abszurd színház minden nem teátrálistól megtisztított színháznak tartja magát, ezért a legtöbb abszurd drámából hiányoznak a történelmi, társadalmi keretek, a szereplők jellemvonásai, a tettek igazolása, és helyettük a műveket modellhelyzetek, sematikus jellemzett szereplők, egyszerű cselekvésminták jellemzik (Balotă 1969: 409–410). Hermann István jelentős különbségként nevezi meg azt, hogy míg a „régidramaturgiában” a szereplő nem ismerte fel saját körülményeit, és a közönség alkotott ítéletet, addig az abszurd színház dramaturgiájában nem a drámai hős csapódik be, hanem a közönség (Ungvári-Zrínyi 1998: 114–115). Ungvári-Zrínyi Ildikó a cselekvést emeli ki mint a modern dráma hiány-jelenségét, szerinte ugyanis a drámaforma leginkább a drámai cselekvés lehetetlenségét sínyli meg, amelyben tulajdonképpen nem is a cselekvés lehetetlen, hanem az értelemteljes, hatékony, közvetlen cselekvés lehetősége nem adatik meg a szereplőknek. Szerinte az abszurd dramaturgiájának másik specifikuma, hogy a szereplőket állapotaikban mutatja be, hiszen a legtöbbjükre a várakozás és a bezártság jellemző, valamint azt, hogy az abszurd hősöknek primér tulajdonsága cselekvésképtelenségük (Ungvári-Zrínyi 1998: 114–119).

A szerzők többsége szerint az abszurd színház eltávolodik a hagyományos színház által használt szimbólumrendszerrel és annak eszközeitől. Hermann István az abszurd színház eszköztelenségét hangsúlyozza, amelyet keresztülvisz a színpadon, eltörli az erőszakolt szimbólumrendszert és a színpadot lényegileg kiüresíti (Hermann 1966: 219). Ungvári-Zrínyi Ildikó egyetért abban Hermann Istvánnal, hogy az abszurd dráma tere vagy semleges vagy üres tér, vagy csupán annak látszik, s valójában fenyegető, rejtett veszélyekkel teli tér. Jellegzetessége a zártság és a körülhatároltság, valamint kedvelt drámatechnikai megoldása a hirtelen bezáródó, idegen helyiség, szoba, stb. Az abszurd drámákban ugyanakkor kevés tárgy van, éppen ezért ezek nem funkcionálisak, hanem szimbolikussá válnak. Ungvári-Zrínyi Ildikó az abszurd dráma által felhasznált motívumok közül kiemeli az időt, amely állítása szerint jellegzetesen abszurd motívum-csoportot alkot, ahol a cselekvésről, térről és tárgyról levált idő témává válik és kifejezési lehetőségeket keres, valamint gyakran előfordul az óra motívuma, amely a legtöbb esetben nem tölti be az időt domesztikáló funkcióját (Ungvári-Zrínyi 1998: 131–132).

Nicolae Balotă az abszurd drámát a szó drámájaként nevezi meg, ugyanis az abszurd írók a nyelvet, az emberek közötti kommunikáció és a színház kommunikációs eszközét szétbontják, mivel gyűlölik a kliséket, a közhelyeket és az üres hiteltelen fecsegést. Ennek célja az, hogy az elértéktelenedett nyelvet új értékkel töltsék meg (Balotă 1969: 407). Ungvári-Zrínyi Ildikó a nyelvet szintén kulcsfontosságúnak tartja az abszurd drámákban, ugyanis az író a nyelv abszurd használatával arra akarja felhívni a figyelmet, hogy a nyelvjátékok, amelyeket használunk, mennyire nem vonatkoznak a valóságra. A verbális nyelv már nem képes uralni az emberi kommunikációt, ezért a drámában olyan másfajta közlőrendszerek kapnak hangsúlyosabb szerepet, mint a képiség. A szerző szerint a kép az optimális hordozó közege az abszurdításnak, ugyanis az abszurd minőség lényegét verbális leírással nehezen lehet tolmácsolni a nyelv linearitása miatt, ezzel szemben a vizuális nyelven megfogalmazott fantasztikuma a térbeli elrendezésnek köszönhetően azonnal nyilvánvalóvá válik (Ungvári-Zrínyi 1998: 137–139). Ennek értelmében tehát a kevés tárgy vagy eszköz használata éppen ezért nem funkcionális, hanem szimbolikus; az abszurd dráma a látvánnyal, a képiséggel próbál meg valamit átadni a közönségnek.

Az abszurd dráma hatását és mondanivalóját illetően Balotă azt állítja, hogy egyfajta „sokkterápiát” alkalmaz; nem hangoztat tételeket, nem (vagy csak ritkán) mutat be társadalmi tényeket, mégis rámutat egy világ fekélyes sebeire, valamint szétfoszlatja az idealista illúziókat (Balotă 1969: 411). Hermann István az abszurd drámák előadásakor a közönség kritikáját tartja a legfontosabbnak, amely nem a megvetésben vagy elutasításban, de nem is a föl- vagy túlértékelésben jelentkezik, hanem abban, hogy a néző saját élettapasztalatát mennyire tudja összevetni a színházban látottakkal. Éppen ezért a szerző szerint az abszurd dráma befogadása és értéke felől fontos az aktualitás, ugyanis „minden gondolati tartalom és mondanivaló csak akkor és olyan formában érvényesül, amikor és ahogyan a társadalmi talaj ezt lehetővé teszi” (Hermann 1966: 228).

Figyelembe véve az abszurd dráma fentebb bemutatott jellemzőit, elmondható, hogy Kao Hszing-csien ezek közül többet is beépített *A buszmegálló* című drámájába; szereplőit a cselekvésképtelenség jellemzi, nehezen tudnak kitörni helyzetükből; fontos szimbólummá válik az idő; Kína politikai helyzetét figyelembe véve azt gondolom, hogy a dráma valóban aktuális helyzetet dolgozott fel, hiszen a Kínai Kommunista Párt kormányzása alatt mindenkinek ugyanolyan kilátástalannak volt a helyzete, mint a dráma szereplőinek, éppen ezért vált a mű befogadhatóvá a közönség számára.

A buszmegálló című dráma abszurd elemeinek bemutatását Li Jianyi már többször említett munkájával egészítem ki, doktori disszertációjában ugyanis részletesen taglalja az abszurd dráma fontosságát és annak hatását Kao Hszing-csien munkásságára.

A szerző – Ungvári-Zrínyi Ildikóhoz hasonlóan – a várakozás motívumát emeli ki mint az abszurd drámák egyik fő témáját. Állítása szerint ez a várakozás

megszünteti a múltat, és elpusztítja a jelent azzal, hogy a jövő fele irányul, hiszen a szereplők egy jövőbeli történésre, az ismeretlenre várnak. *A buszmegálló* című drámában ez a várákozás összekötő hídként értelmezhető a jelen és a jövő között, hiszen a szereplőknek ahhoz, hogy megvalósítsák áhított vágyaikat, véget kell vetniük a passzív, reménytelen várákozásnak. Li Jianyi szerint a várákozás és a sétálás (elindulás a városba) kontrasztba állítható egymással és didaktikus szerepet tölt be, miszerint minden ember ura lehet saját életének, ha erőfeszítést tesz, és elindul célja megvalósításának útján. Bár a dráma abszurd helyzetet mutat be, szereplői mégsem absztrakciók, hanem valóságos figurák, akik jellemzőik által egy-egy társadalmi réteget képviselnek. Tehát a mű aktualitása nemcsak a Kínai Kommunista Párt kormányzásának időszakához köthető, hanem a szereplőkhöz is, akik Kína társadalmi rétegeinek több jellemző vonását képviselik. Ebben az időszakban ahhoz, hogy valaki jó munkát találjon, jó iskolába küldhesse gyerekeit, stb. az volt szükséges, hogy jó társadalmi kapcsolatokat alakítson ki vagy megvesztessen valakit. Ezt az embertípust képviseli Ma üzletvezető, aki a pult alatt szinte bármit be tud szerezni.

A Lány és a Szemüveges a húszas éveik végén járnak, a Kulturális Forradalom idején nőttek fel, és éppen ezért megfosztották őket a tanulás lehetőségétől. Mindketten felismerik, hogy életükből hiányoznak a legszebb pillanatok, és ezek beteljesítése érdekében igyekeznek valamit tenni. A Lány a szerelemben, a házasságban keresi élete értelmét, a Szemüveges pedig kétségbeesve igyekszik behozni lemaradását tanulmányaiban. A Faragatlan fickó műveletlen fiatalembert jelenik meg, akinek egyetlen vágya, hogy joghurtot egyen a városban. A Mester hagyományokhoz ragaszkodó ember, aki arra törekszik, hogy képességeit átadja a fiatal munkásoknak, hogy mestersége hagyománya folytatódjon. A Családanya családjáért és főként fiáért aggódik, hozzájuk igyekszik, és legfőbb vágya, hogy fiát városi iskolában taníttassa, mert a vidéki iskolák elmaradtak. A már sok mindent megélt Öregapó élete legnagyobb sakkbajnokságát akarja lejátszani, és fontos számára az, hogy idős korára elismerést szerezzen.

A többi szereplővel ellentétben a Hallgatag férfi az egyetlen olyan szereplő, aki ki tud lépni abszurd helyzetéből, hisz önállóságában, döntőképességében, és abban, hogy célja elérése érdekében tennie kell. *A buszmegálló* további hét szereplője frusztrált és ideges, mivel látszólag nem tudnak kilépni reménytelen helyzetükből (Li 1991: 60–91).

Ungvári-Zrínyi Ildikóhoz hasonlóan Li Jianyi is abszurd elemként emeli ki az idő motívumát, amely ebben a drámában is megjelenik, hiszen a szereplők tíz évig várnak egy olyan buszra, amely nem áll meg, és ez idő alatt nem esznek, nem isznak, stb. Li Jianyi szerint, bár ez a hosszú idő abszurd és eltúlzott, a közönség számára mégis elfogadható, mivel a kulturális forradalom is tíz évig tartott, és ez idő alatt nagyon sokan várákozásra kényszerültek, és reménykedtek egy jobb jövő eljövételében.

Tehát összegzésképpen megállapítható, hogy Kao Hszing-csien számára egyaránt fontosak voltak a hagyományos kínai elemek, valamint a nyugati, pontosabban

az abszurd színház jellemzői, amelyeket műveiben igyekezett ötvözni. Ennek következtében azonban nemcsak elismerést kapott, hanem Kínában számtalan támadás is érte, sokan ugyanis nem értették vagy felháborítónak találták színházi újításait. Nyugaton tisztelték, megbecsülték és elismerték műveit.

7. *A buszmegálló* című dráma története

Ebben a részben röviden ismertetni szeretném a dráma történetét és szereplőit.

A műnek nyolc szereplője van, akik különböző neműek, korúak, és egyenként érkeznek a buszmegállóba. A középkorú Hallgatag férfi érkezik elsőként, őt követi a hatvan év körüli Öregapó, aki megpróbál szóba elegyedni a Hallgatag férfival, ez azonban csak fejbólintással válaszol. Ezt követően sorra érkeznek az utasok: a tizenkilenc éves Faragatlan fickó, a huszonnyolc éves Lány, a negyvenéves Családanya, az ötvenéves Ma üzletvezető, a harmincéves Szemüveges és a negyvenöt éves Mester. Mindenki a városba igyekszik, és a szereplők beszélgetése során az is kiderül, hogy kinek mi célja van a városban. Az Öregapó élete nagy sakkjátékára, a Családanya férjéhez és fiához igyekszik, a Lány egy titkos találkozási pontra indul, a Szemüveges felvételizni szeretne az egyetemre (ezért várakozás közben is angolul tanul), a Faragatlan fickó joghurtot akar enni, a Mester műbútorasztalos, és éppen egy munkát akar elvégezni a városban, míg Ma üzletvezető vacsorára igyekszik. A Hallgatag férfi nem beszél az utasokkal, hanem közben zongorázik. Buszok jönnek és mennek, azonban egy sem áll meg, az utasok pedig egyre türelmetlenebbé, reményvesztetté válnak. A Szemüveges az órájára pillant és rádöbben, hogy már egy éve várakoznak. Kitér a pánik az utasok között, szidják a buszvállalatot és megpróbálják megállítani a buszokat, azonban mindhiába. A Hallgatag férfi útnak indul, a többi hét utasnak rögtön feltűnik a hiánya, egyikük sem meri azonban követni a példáját. Kételyek között vergődnek, attól félnek, hogy pont akkor fog megállni egy busz, amikor már elindultak. Addig várakoznak, hogy közben eltelik tíz év... Míg látszólag a külvilág megfedkezett róluk, ők egyre közelebb kerülnek egymáshoz. Ma üzletvezető hazaindul, és ahogy távozik, esni kezd az eső. A Mester elővesz egy vásznat, amely alá mindannyian behúzódnak, közben a sorsról, az elszalasztott lehetőségekről beszélgetnek. Időközben visszatér Ma üzletvezető, és ő is behúzódik a vászon alá. Az eső elálltával útnak indulnak – együtt.

8. A kolozsvári produkció

Dolgozatom utolsó részében Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámájának kolozsvári előadását vizsgálom meg és elemzem, azonban míg rátérnék ennek elemzésére, az előadást összefüggésbe hozom a Kolozsvári Állami Magyar Színház 1989-es fordulat előtti, illetve utáni műsorával. Azt vizsgálom meg, milyen műsorkínálat jellemezte a társulatot, előfordult-e más ázsiai, illetve más abszurd dráma színpadra vitele.

Ehhez Kántor Lajos és Kötő József *Magyar színház Erdélyben 1919–1992* című könyvét (1994), valamint a Kolozsvári Állami Magyar Színház által kiadott *A busz megállótól a játszma végéig* (2000) című kiadványát használom fel, amelyben a színház tizenkét évadát ismerteti részletesen 1989-től 2000-ig. Kántor Lajos (1937–2017) és Kötő József (1939–2015) az 1940-es évek műsorkínálatából két klasszikus magyar drámát emel ki, amelyek közül az egyik Katona József *Bánk bánja*, a másik pedig Madách Imre *Az ember tragédiája*, azonban míg a *Bánk bán* végigkíséri a '40-es éveket, Madách drámáját közel két évtizedig nem játsszák. Az szerzők a műsorból Shakespeare, Molière, Csehov, Gorkij, Gracia Lorca, valamint Beaumarchais darabjait emelik ki mint klasszikus színházi szerzőket, akiknek darabjait az '50-es években iktatták a műsorba.

Megvizsgálva a '40-es és az '50-es évek műsorkínálatát, arra a következtetésre jutottam, hogy ezek mellett több szovjet/országi szerző darabja is műsorra került (például: Vszevolod Ivanov, Anatolij Szofronov, Valentyin Petrovics Katajev, stb.). Bár kisebb számban, mégis felfedezhetjük néhány olasz, amerikai, spanyol, angol, német, francia szerző művét is, ázsiai szerzőktől azonban egyetlen darabot sem találunk. A Kántor Lajos – Kötő József szerzőpáros az '50-es évek közepén három olyan darabot említ, amely beilleszthető egy nemzeti színházi műsortervbe, ezek: Móricz Zsigmond *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, I. L. Caragiale *Farsang*, valamint Szigligeti Ede *Liliomfi* című műve. A szerzők állítása szerint a '60-as évektől pozitív változás következett be, amelyet néhány modern szerző és színpadi mű mutatott. Ezek közül néhány: Arthur Miller *Az utazó halála* (1960. március 11.), Bertolt Brecht *Puntilla úr és szolgálója, Matti* (1960. április 8.), Friedrich Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* (1964. április 3.), Tennessee Williams *A vágy villamosa* (1965. április 29), stb. Néhány magyar és román szerző műveit is színre vitték, például Barbu Ștefănescu Delavrancea *Fergeteg* című darabját vagy Mikszáth Kálmán, Jókai Mór, Bródy Sándor, Móricz Zsigmond műveit. Kántor Lajos és Kötő József szerint az 1970-es évektől a Kolozsvári Állami Magyar Színház elérkezett a megújulás lehetőségeihez, ebben jelentős szerepet játszott Harag György rendező szerződésének a társulathoz. Harag György sikeresen megrendezte Páskándi Géza *Tornyot választok* című darabját, Sütő András *Lócsiszar virágvasárnapja*, *Csillag a máglyán*, valamint *Káin és Ábel* című drámáit.

A műsort megvizsgálva arra következtetésre jutottam, hogy a '70-es évek végén olyan antik görög drámaírók művei is színpadra kerültek, mint Szophoklész vagy Aiszkülosz.

A könyv szerzőinek állítása szerint az 1980-as évek elejétől a kolozsvári színház játéktípusának megújítására napi szinten törekedtek, ebben fontos szerepet játszott Tompa Gábor is, aki 1981-től a színház rendezője lett. Ő kortárs színházat akart létrehozni, és ehhez társakat keresett. 1985-ben megrendezte Slavomir Mrožek *Tangó* című drámáját, amely színpadi metaforába épített tiltakozás volt a társadalmi erőszak, a manipulálás és a diktatúra ellen és ezt abszurd jegyekkel valósította meg. 1985-ben (Harag György halála éve) elindult egy folyamat, ugyanis kezdetét vette

a színészek elvándorlása, és nem akadt egy olyan szervező művészegyéniség, aki meg tudta volna ezt akadályozni. A szerzők külön kiemelik Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámáját, amely állításuk szerint sikeresen színre vitte az 1989. decemberi eseményeket megelőző társadalmi hangulatot (Kántor–Kötő 1994: 102–169).

Tanulmányozva a Kolozsvári Állami Magyar Színház műsorát az 1940-es évektől 1989-ig, azt a következtetést vontam le, hogy a társulat igyekezett színpadra vinni minél több magyar és klasszikus színházi darabot, valamint lehetőségeihez mérten igyekezett új, modern drámákat is játszani. A magyar és a klasszikus darabok mellett román, orosz, angol, amerikai, német, olasz stb. drámák is színpadra kerültek ázsiai szerzőktől azonban egyetlen művet sem találtam.

Tehát Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámája volt az első, két szempontból is, hiszen ebben a korszakban ez a kínai szerző az egyetlen, akinek a művét előadták a Kolozsvári Állami Magyar Színházban, valamint ez az első olyan dráma, amely a legközelebb áll az abszurd drámákhoz.

Eddig láttuk azt, mi jellemezte az 1989-es forradalom előtt a társulat műsorát, a továbbiakban azt nézem meg, hogy a '89-es forradalom után a Kolozsvári Állami Magyar Színház játszott-e új, modern darabokat, és ha igen, melyek voltak ezek. Ennek a kérdésnek a megválaszolására a Kolozsvári Állami Magyar Színház által kiadott *A buszmegállótól a játszma végéig* című könyvét használtam fel, megvizsgáltam benne az 1989 és 2000 közötti műsort. Arra a következtetésre jutottam, hogy Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámája korszaknyitó előadásnak tekinthető; nem tartom véletlennek, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színház tizenkét évadát bemutató kötetének címében is megjelenik, valamint azt sem, hogy ez a dráma indítja az újszerű előadások bemutatásának sorát. A többi előadást megvizsgálva észrevettem, hogy több újszerű, modern, sőt abszurd drámát is színpadra vittek a '89-es fordulat után, köztük Spiró György *Csirkefej* (1992. május 17.), *Az imposztor* (1994. június 1.), Albert Camus *A félreértés* (1993. március 5.), Örkény István *Pisti a vérzivatarban* (1993. május 21.), Láng Zsolt *A Rukmadár* (1999. május 23.) című művét, valamint több Shakespeare, Molière és Csehov darabot is játszottak. Ezek mellett pedig olyan abszurd műveket is bemutattak, mint Eugène Ionesco *A székek* és *A kopasz énekesnő*, valamint Samuel Beckett *A játszma vége* című drámái, e két utóbbit pedig Tompa Gábor rendezésében (Kelemen 2000). Tehát az 1990-es évektől változatos, színes és újszerű műsorral állt elő a Kolozsvári Állami Magyar Színház, s bár továbbra sem játszották más ázsiai szerzők műveit, abszurd drámákat sikerült színre vinni.

A továbbiakban Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című előadására, hatására, jelentőségére fektetem a hangsúlyt. Az előadás vizsgálatakor a következő kérdéseket veszem figyelembe: minek is köszönheti sikerét és miért maradt olyan nagy élmény mind a színészek, mind a közönség emlékezetében; miért érezte mindenki jelképesnek és miért volt aktuális ez a darab. Ennek vizsgálatára a két színházi műsorfüzetet (1989, 1990), az ezekben található cikkeket és különböző írásokat használom fel; a bemutató után a különböző újságokban, folyóiratokban megjelent kritikákat, cikkeket és tanulmányokat; valamint a Kolozsvári Állami Magyar Színház által kiadott –

a már korábban is említett – *A buszmegállótól a játszma végéig* című könyvet használom fel.

A hitelesebb kép kialakítása érdekében személyesen elbeszélgettem Orosz Lujza színésznővel, aki a darabban a Családanya szerepét játszotta, valamint Rekita Rozáliával, aki a Lány szerepében adhatta át a mű üzenetét. A beszélgetések során az derült ki számomra, hogy bár a bemutató 29 évvel ezelőtt volt, a színésznők emlékeiben még mindig nagyon elevenen él, és egy életre szóló élményt nyújtott nekik mind az előadás, mind a többi színésszel és a rendezővel való közös munka. Külön köszönetet szeretnék mondani Salat-Zakariás Erzsébetnek, aki több forrást is hozzáférhetővé tett számomra, köztük a dráma szövegének magyar fordítását, a már korábban említett két műsorfüzetet, valamint néhány fényképet, amelyek az előadások alkalmával készültek. A dráma szövegének sűgőkönyv-változatához sikerült hozzáférnem, amelyet Polonyi Péter fordítását tartalmazza, a fényképeket pedig Kántor László készítette. A két színésznővel való beszélgetést mellékletként csatolom dolgozatomhoz.⁴

A produkció vizsgálatához elsősorban a két műsorfüzet tartalmát ismertetném, ugyanis jelzésértékűnek gondolom, mi került bele, mit találtak fontosnak a szerkesztői, és mi a különbség, illetve a hasonlóság a két füzet tartalma között; melyek azok az információk, amelyek csak az egyikben vannak benne, vagy amelyekkel a másikat kibővítették.

Az első műsorfüzet 1989-ben került nyomtatásra, a bemutató előtt. A borítón karikatúra található, amely várakozó embereket ábrázol, azonban az alakok pontosan nem vehetők ki. Az első oldalon a *Szerző javaslatai az előadáshoz* címszó alatt kilenc szerzői tanácsot találunk, amelyek közül az első négy a dráma a zenéhez, a szimfóniához hasonló előadásmódjára vonatkozik, ahol a „főmotívumot harmóniák és variációk színesítik”. A szerző arról beszél, hogy a dráma nyugodtan használhat zenei formákat, és a rendezőnek úgy kell bánnia a részletekkel, mint a karmesternek; figyelmét a darab egészének hangulatváltozására kell összpontosítania. Ugyancsak e tanácsok közé tartozik a Hallgatag férfi muzsikájára vonatkozó utasítás is, miszerint annak egy főmotívumból és annak variációiból kell összeállnia.

A következő négy utasítás a színészekre, mozgásukra, előadásmódjukra, beszédjükre vonatkozik; eszerint a színészeknek a költőiség természetes megjelenítésére kell törekedniük; fontos, hogy a modern ember viselkedését közel hozzák, kerülve a színpadi túlzás módszereit; az előadás során a szereplők sokszor teljesen mozdulatlanok, életképszerűek, csak szavaikkal közölnek; valamint a szereplők sokszor csak a beszéd kedvéért beszélnek, ilyenkor pedig nem kell arra törekedniük, hogy mondanivalójukat világossá tegyék.

Az utolsó szerzői utasítás az előadás helyére vonatkozik, miszerint kamarszínházban, előadóteremben vagy szabad téren ajánlott bemutatni.

Tehát végigkövetve a szerző javaslatait, azt a következtetést lehet levonni, hogy a mű előadásában domináns szerepet játszik a zeneiség, a szereplők élethű, nem

⁴ Fényképek közlését a Nyelv- és irodalomtudományi Közlemények sajnos nem tudja vállalni.

túljátszott előadásmódja, és fontos az is a hatáskeltés szempontjából, hogy milyen térben adják elő.

A műsorfüzet második oldalán *Négy kérdés a rendezőhöz* címszó alatt a rendezőnek feltett kérdéseket találunk *A busz megálló* című dráma előadásmódjára, kulcsfiguráira és motívumaira vonatkozóan. A rendező, Tompa Gábor válaszaiból megtudjuk, hogy nem hagyományos művel van dolgunk, keleti (kínai) vagy európai értelemben, hanem kísérletivel, amelynek megfejtését az értelmezőkre bízák, azonban a szerző kínál néhány értelmezési és rendezési kulcsot (ezek a fennebb leírt szerzői tanácsok). Tompa Gábor a mű zeneiségét és a Hallgatag férfi szerepét emelte ki (ez utóbbit kulcsfigurának tekinti), ugyanis mint rendező a Hallgatag férfi alakjában a művészet motívumát vélte felfedezni, akinek távozása csak ideiglenes lehet. *A busz megálló* előadásában nagyon fontos szerepet kapott a színészi összjáték és a játék hitelessége, a színészeknek félre kellett dobnuk mindenféle teatralitást, amely hamisnak tűnhetett, és meg kellett szenvedniük azért, hogy igaz legyen.

Tompa Gábor válaszaiból arra lehet következtetni, hogy a szerző utasításaiból több tanácsot, értelmezési és előadási mintát alkalmazott, számára is kulcsfontosságúvá vált ugyanis a darab zeneisége, a művészet kifejezőereje és létének fontossága, a színészekre vonatkozóan az volt az elképzelése, hogy hiteles és igaz összjátéokra törekedjenek, ahol önmagukat adhatják.

A műsorfüzet 3. és 4. oldalán fényképeket találunk, amelyek – amint Rekita Rozália színésznőtől megtudtam – a bemutató előtti próbákön készültek. A következő két lapon egy magyar és egy román nyelvű összefoglalót találunk Kao Hszing-csien életéről, munkásságáról, *A busz megálló* című drámája abszurd és hagyományos kínai színházi elemeiről és a szereplőkről.

A hátlapon a szereposztás és az előadásért felelős személyek névjegyzéke olvasható, amely szerint Demény Attila játszotta a Hallgatag férfit, Senkálzky Endre az Öregapót, Rekita Rozália a Lányt, Bács Miklós a Faragatlan fickót, Bíró József a Szemüveget, Orosz Lujza a Családanyát, Miske László a Mestert és Csiky András Ma üzletvezetőt. A rendező Tompa Gábor, a díszlet- és jelmeztervező T. Th. Ciupe, a zeneszerző Demény Attila, az előadásvezető Lovász Rózsa, a sűgó Köllő Katalin, a fényeffektusokért felelős személy Czégeni Ferenc volt, a címlapgrafikát Nagy Endre, a fényképeket Kántor László készítette. Tehát a bemutató előtt megjelent műsorfüzet tartalmát megvizsgálva azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az írások törekszenek a darab befogadása feltételeinek megteremtésére és bizonyos értelmezési mintákat szolgáltatnak (pl. a Hallgatag férfi a művészet jelképe).

A Visky András által szerkesztett második műsorfüzet 1990-ben jelent meg, miután már többször is előadták a darabot. Ebben már néhány újságból, folyóiratból átvett kritika, cikk, vélemény is található az előadásról. A '89-es színlapból megtartották a szerző javaslatait az előadáshoz, a rendezőnek feltett négy kérdést, a magyar és román nyelvű leírást Kao Hszin-csienről. Ebben is szerepelnek fényképek, ezek azonban már nem a próbákön készültek, hanem az előadások alkalmával.

Mint fennebb is említettem, ez a kiadvány már több cikket, az előadásról megfogalmazott véleményt, kritikát is tartalmaz, amelyek közül a legtöbbet a szerzők eredetileg egy-egy folyóiratban, színházi lapban, napilapban jelentettek meg. Az írásokat nem az itt megjelent részletek alapján kívánom tárgyalni, hanem a teljes szövegek ismeretében. Éppen ezért más kritikákra, újságcikkekre is hivatkozom annak érdekében, hogy teljesebb összkép alakuljon ki a bemutató, a hazai és külföldön tartott előadások hatásáról, a színészek, a közönség és a kritikusok véleményéről.

Az 1990-es műsorfüzet a következő szerzők írásait tartalmazza: Visky András (1957) író, művészeti vezető és 1990 óta a Kolozsvári Állami Magyar Színház dramaturgja; Horváth Sz. István (1951) közíró, színikritikus és műfordító; Marosi Péter (1920–1998) kritikus, szerkesztő; Valentin Silvestru (1924–1996) író, dramaturg; Kalmár Pál újságíró, valamint Tompa Gábor, aki 1981-től a Kolozsvári Állami Magyar Színház rendezője, 1990 óta pedig a színház igazgatója és főrendezője. Ezek mellett még felhasználtam a Kolozsvári Állami Magyar Színház által kiadott, *A buszmegállótól a játszma végéig* című kiadványát, amely a színház tizenkét évadát mutatja be 1989-től 2000-ig, és amelyet Kelemen Kinga szerkesztett. Ez a könyv is tartalmaz néhány cikket, kritikát a kolozsvári társulat *A buszmegálló* című előadásáról, valamint a vendéglőadásokról. Felhasználtam továbbá Krizsán Zoltán (1940–1993) újságíró, kritikus *Buszra várva* (1989); Lászlóffy Csaba (1939–2015) költő, író, műfordító *A buszmegálló a Szamos-parti színházban* (1989) és Marosi Péter *Ha a sung-fu levél pereg* (1989) című írásait.

Marosi Péter és Krizsán Zoltán fennebb említett és Horváth Sz. István *Magyar Hírek*ben megjelent írásában, valamint Kalmár Pál *A várakozás méltósága* (1989) című cikkében egyaránt kiemeli a díszlet, a tételrendezés, a fény, a színházi vasfüggöny és a színészek felállításának jelképszerűségét, amely nagy hatást tett a közönségre. Krizsán Zoltán, Horváth Sz. István és Marosi Péter írásaiból értesülünk a színpad elrendezéséről: a közönség három oldalról ülte körbe a színpadot, 115 férőhely volt, a közönség nagyon közel ült a színészekhez. A néző úgy érezte, mintha részese lenne a játéknak, mintha ő is várna a tovarohanó, soha meg nem álló buszokra, hiszen őt is meg-megszólítják *A buszmegálló* szereplői (Marosi 1989: 7). Krizsán Zoltán részletesen leírja az előadás során felhasznált díszletet, amely nem volt több, mint egy leeresztett, végül játékelemként fölhúzott vasfüggöny, egy fémkorlát, egy zongora, és a felhasznált kellékek nem voltak másak, mint néhány táskás és néhány jelmez, amelyek hétköznapi az utcán használtak, kissé kínaias öltözékre hasonlítottak (Krizsán 1989: 3). Kalmár Pál hozzáteszi azt is, hogy a jelmeztervező (T. Th. Ciupe) ruhái visszafogottak voltak, utaltak a karakterekre, és kerültek minden szélsőséget, figyelmet elterelő különcködést. Szerinte az üres tér bármennyire egyszerű volt is, tökéletesen megfelelt a játéknak, ugyanis a díszlettervező dolga nem az, hogy díszítse a játékot, hanem, hogy teret adjon annak (Kalmár 1989: 3). A vasfüggönnyet mind a négy szerző jelképes értékűnek érzékeli, sőt Marosi Péter mintegy főszereplőként emeli ki, amely az előadás végén felemelkedik (Marosi 1989: 7).

Mit jelképezhetett ez a vasfüggöny?

Visky András a *Zárt terű üres doboz* című cikkében úgy értelmezi, hogy ez a vasfüggöny jól érzékelhetően a külső korlátozottság, megvont szabadság eszköze és nagyszabású metaforája helyett az alkotói szabadság sohasem adott, folyton-folyvást feladatként jelentkező metonímiájává válik (Visky 2000). *Az áttörés* (1990) című tanulmányában továbbviszi a vasfüggöny értelmezését, amely szerint a vasfüggönynek funkciója eleinte csak technikai, csupán a teret alakítja ki, azonban az előadás folyamán felmerül az a kérdés, hogy hol is van ez a vasfüggöny. Kívül vagy belül? A vasfüggöny arra kényszeríti a szereplőket (és a nézőket), hogy összepréselődjenek, és ez eleinte iszonyatos. Évek telnek el a várakozással, és végül kiderül, hogy tulajdonképpen nem is vártak semmire, hanem hirtelen észreveszik egymást, együtt vannak. Visky András szerint *A buszmegálló* kolozsvári előadása azt a pillanatot rögzíti, amikor már sehová sem lehet eljutni egyedül (Visky 1990: 41–47). Beke Mihály András *A buszmegálló Kolozsvárt* (1989) című kritikájában arról ír, hogy ez a jelképes értékű vasfüggöny mennyire elérte a várt hatást, ugyanis, amikor az előadás végén felgördül, ezzel együtt leomlik egy szemléleti korlát, egy új dimenzió nyílik, és ebben a pillanatban a néző rádöbben arra, hogy nem szemléelője, hanem alanya, szereplője ennek a várakozásnak, és magának kell eldöntenie, hibás-e a tehetetlen várakozásért (Beke 2000:13).

Tehát a fennebb leírt értelmezésekből kiderül, hogy a vasfüggönynek több-rétű értelme is volt, arra kényszerítette a (színpadon ülő) nézőket és a (színpadon játszó) színészeket, hogy egy térben, korlátok között közel kerüljenek egymáshoz, egymásra találjanak, és abban a pillanatban, amikor felgördül a vasfüggöny, amikor megérkezik a várva várt „szabadság” és fény árasztja el a színpadot, rádöbbenjenek, hogy együtt kell maradniuk, és csak együtt tudnak továbblépni, ugyanúgy, ahogy *A buszmegálló* szereplői is együtt indulnak el a városba. Emellett pedig ez a vasfüggöny a belső korlátokat is jelképezheti, amelyeket önmagunkban építünk fel.

Visky Andrásnak *A történelmi vákuum drámája* (1990) című írása, amely az 1990-es műsorfüzetben jelent meg, valójában részlet *Az áttörés* című tanulmányából; a város és a buszmegálló jelképességét elemzi. A buszmegállót úgy értelmezi, mint a senkiföldjét, a kivetettséget, a kívülálló létet, ahol nincsenek választási lehetőségek, ez a lehatárolt lét, amely keresztény szempontból a városon kívüli keresztthalál, ahol elmarad a feltámadás. A város pedig a létezés ünnepe, a megnyugvásé, a találkozásoké, az együttlété, amely a védettség, a kultúra lehetséges asszociációja, s így az idő felett aratott győzelem jelképe, az értékek megmaradásának a helye. Bérczes László *A Kolozsvári Állami Magyar Színház a Vígyszínházban* (1990) című cikkében a várost úgy értelmezi, mint ami nem feltétlenül egy fizikailag látható hely. Szerinte felmerül az a kérdés, nem bennünk vagy embertársainkban van-e ez a város; ennek függvényében pedig önmagunkhoz és embertársainkhoz kell megtalálnunk az utat, és akkor maga a buszmegálló válhat a várossá, azzá a hellyé, ahol mindenki együtt lehet (Bérczes 2000: 13).

Ezekből az értelmezésekből nyilvánvalóvá válik, hogy ahogyan a vasfüggöny és a buszmegálló, a reménytelen várakozás a tovarohanó buszokra is ugyanazt az üzenetet sugallja az utasok, a színészek és a nézők számára. Ki kell lépni a korlátok közül, legyen ez a korlát kívül vagy belül felépített, és észre kell venni a másikat, aki segíthet a látszólag értelmetlen várakozásban. Tompa Gábor 1989-es rádióinterjújában erről úgy nyilatkozik, hogy az értelmes várakozás, emberi szolidaritás meghozhatja a maga eredményét még akkor is, hogyha a várakozás időnként tűrhetetlenül hosszúnak tűnik (Bulla 2000: 14).

A város, a buszmegálló és a vasfüggöny szimbolikus értelme mellett szintén jelképes értékű a *Hallgatag férfi* alakja, amelyet több kritika, tanulmány is értelmez. Ki is ez a *Hallgatag férfi*? Hogyan értelmezte Tompa Gábor ezt a szereplőt? Mit jelképez és mi a szerepe eltűnésének, majd újbóli visszatérésének?

1989-es interjújában Tompa Gábor azt nyilatkozta, hogy bár Harag György 1985-ben Újvidéken színre vitte *A buszmegálló* című drámát, választása mégsem ezért esett erre a darabra, és nem is befolyásolta őt Harag előadása. Rendezésében Tompa a mű egyik kulcsfiguráját, a *Hallgatag férfi* figuráját teljesen másképp értelmezte és tervezte meg. Erre Kalmár Pál fennebb említett tanulmányában és Pályi András *Remény a reménytelenségben* című írásában is ráerősít, ugyanis teljesen eltérő megoldásként emelik ki azt, hogy míg Harag Györgynél a *Hallgatag férfi* a hatalom, az erőszak emberét jelképezte, aki a „hatalom csizmájával csörtetett a színen” (Kalmár 1989: 45–46), addig Tompánál a művészt, a zenészt jelképezi, aki az előadás alatt Bach- és Chopin témákra improvizál. Beke Mihály András fennebb említett cikkében, valamint Visky András tanulmányában is hasonlóképpen értelmezi a *Hallgatag férfi* alakját. Kalmár Pál és Pályi András szintén. Valamennyien felfedezik a Tompa Gábor által sugallt művészet, művész motívumát, az értelmes várakozás alternatíváját. Visky András kiemeli, hogy alapjában véve ő sem különbözik a többiektől, hiszen ő is szól a buszmegállóban várakozókhöz, csak nem a szavak, hanem a zene nyelvén. Az ő jelenléte teszi értelmessé a várakozást a többiek számára, és a többiek akkor rémülnek meg igazán, amikor a *Hallgatag férfi* eltűnik, ők pedig magukra maradnak. Bár a Faragatlan fickó megpróbálja megszólaltatni a zongorát, a hangok mégsem olyanok, mint a *Hallgatag férfi* harmóniája, hiszen ő asszociálja a művészt, az értelmiségit (Visky 1990). A kritikusok egybehangzó véleménye szerint nem véletlen, hogy a *Hallgatag férfi* az egyetlen, aki képes elindulni a városba, ezzel pedig azt teszi meg, amire a többiek csak vágyakozhatnak. Tompa Gábor interjújában (1989, 2015) azt állítja, ő és a színészek azt próbálták a *Hallgatag férfi* alakjával bizonyítani, hogy a művésznek vállalnia kell azt a küldetést, amelyet helyzete meghatároz, nem szabad elhagynia azt a szellemi térséget, amelyből vétetett, ugyanakkor az őt befogadó közegnek is érzékenyebben kell reagálnia a jelzéseire, és talán jobban oda kell figyelnie létezésére (Bulla 2000: 14). Tompa azt is hozzáteszi, nem véletlen, hogy az emberek csak akkor figyelnek fel a *Hallgatag férfira*, amikor már nincs ott, hiányzik, hiszen állítása szerint így van ez a művészettel és a színházzal is. Az embereknek természetessé vált a művészet és a

színház megléte, amelyet sokszor figyelembe sem vesznek, azonban ha nem lenne, mindenkinek rögtön feltűnne a hiánya.

A kritikákból, tanulmányokból és Tompa Gábor válaszaiból azt a következtetést vontam le, hogy nem véletlen a Hallgatag férfi szimbolikus jelentése, ugyanis általa bizonyosodik be a művészet hatalmas ereje, hiszen ahogyan a Hallgatag férfi a művészet jelképe – reményt adott a többi szereplőnek –, *A buszmegálló* című dráma 89-es előadása is reményt adott a közönségnek az akkori elkeseredett és kilátástalan helyzetben.

A vasfüggöny, a Hallgatag férfi és a produkció többi jelképes elemének értéke mellett a színészek alakításáról szóló kritikákat, valamint Orosz Lujza és Rekita Rozália színésznők emlékezéseit is kulcsfontosságúnak tartom, valamint azt, hogy a színészek hogyan érezték magukat az előadások alatt, mennyire élték át szerepüket, mennyire tudtak együtt, összhangban dolgozni egymással, és mennyire tudták átadni mindazt, ami Krizsán Zoltán szerint az 1983-as Kínában és az 1989-es Romániában közérdeklődést kelthetett, és aminek aktualitása volt (Krizsán 1989: 3).

Az 1990-es műsorfüzet szerkesztői fontosnak találták, hogy írjanak a szereposztásról, és arról, hogy a színészek miként alakították szerepüket; ezért közölték Valentin Silvestru, Kalmár Pál és Tompa Gábor írásait, akik pozitív véleményt formáltak az előadás módjáról, a szereposztásról, és a színészek alakításáról. Ahhoz, hogy pontosabb képünk alakuljon ki mindezekről, fontosnak érzem, hogy utaljak Krizsán Zoltán és Marosi Péter már említett írásaira, valamint Lászlóffy Csaba *A buszmegálló a Szamos-parti színházban* (1989) című cikkére.

Demény Attila (1955–2021) operarendező, zeneszerző, zongoraművész játszotta a Hallgatag férfi szerepét; ezt a szerepet Krizsán Zoltán Tompa Gábor alteregójaként értelmezi: kettős minőségben is önmagát játszotta, ugyanis zongorázott és zongorázásával mintegy levezényelte az előadást. Marosi Péter azt hangsúlyozza, hogy találó volt hozzá a némaszerep, ugyanis ennek a hallgatásnak a minőségével és milyenségével vette ki a részét a dialógusokból. Éppen ezzel a némasággal adott súlyt a jelenlétének.

Bíró József színművész (Ferencz 2016) (1960) Valentin Silvestru szerint a kétségbeesett Szemüveget, aki a busz lekésése által talán élete nagy esélyét szalasztja el, – azt, hogy egyetemi hallgatóvá váljon – kifejezően és érzékenyen jelenítette meg.

A fiatal Bács Miklós⁵ alakításáról – ő 1988-ban vált a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagjává, tehát *A buszmegálló* című dráma előadásakor alig egy éve

⁵ Bács Miklós 1964-ben született Bukarestben. Tanulmányait 1984 és 1988 között a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Akadémián végezte, Lohinszky Lóránd érdemes művész osztályában, 1992-ben pedig az angliai Oxford Stage Company-n részesült továbbképzésben. Alapító tagja volt 1991-ben a kolozsvári színművészeti egyetemnek. A Kolozsvári Állami Magyar Színház 2003-ban Bánffy Miklós-emlékdíjjal tüntette ki, majd 2007-ben elnyerte a legjobb férfi főszereplő díját a román komédia bukaresti fesztiválján *Az elveszett levél* című előadásban nyújtott alakításáért. (v.ö. *A kolozsvári Bács Miklós a fiatal színészek gálájának művészeti vezetője*, Krónika, 2016. február 9., <https://kronika.ro/kultura/a-kolozsvari-bacs-miklos-a-fiatal-szineszek-galajanak-muveszeti-vezetoje> letöltés ideje: 2018. június 5.)

volt a társulat tagja – megosztott a kritikusok véleménye. A műsorfüzetben alig találunk alakításáról némi információt, Krizsán Zoltán azt állítja, hogy, bár pályakezdő, játéka mégsem erről árulkodott (Krizsán 1989: 3). Krizsánnal ellentétben Marosi Péter úgy ír róla, mint aki az előadás során tényleg faragatlan, a megtestesült durvaság, vadság, aki még a vasfüggönyre is felmászik őrjöngő pillanataiban, azonban az ifjú színészt figyelmeztetni kellett arra, hogy takarékoskodnia kell indulataival, és tudatosabban kell gyakorolnia a hangváltások művészetét (Marosi 1989: 7). Marosi Miske László (Marosi 1989: 7) alakítását tartja az előadás megkoronázásának, aki funkciója szerint olyan volt, mint a legpozitívabb hős, mert el tudta a nézőkkel hitetni, hogy a Mester alakjában nemcsak mestere, művésze, hanem szerelmese is szakmájának. Ma üzletvezető szerepét is kiemeli mint a játék legbonyolultabb alakjáét, aki romlott figura és ki szeretne törni a buszmegálló kis „kollektívájából”, de a sors őt sem engedi hátrálni. Visky András jellegzetesen kelet-európai figuraként nevezi meg Ma üzletvezető alakját, aki mellett a többiek valamiféle méltósággal bírnak, szenvednek. Ő a visszavont erkölcs embere, és ő az, aki akkor is tud magyarázattal szolgálni, amikor hallgatni kellene. Ezt a figurát Marosi szerint Csíky András⁶ oly sikeresen játszotta, hogy a nézőkkel ténylegesen elhitette, hogy ő is hisz mindenféle becstelenségben, képmutatásban (Marosi 1989: 7).

Senkálsczy Endre⁷ játékát hatalmas elismeréssel fogadták. Ez abból is kitűnik, hogy az 1990-es műsorfüzetben Tompa Gábor egy róla szóló írást jelentetett meg, amelyben az ekkor 75. életévében járó színészt példamutató személyként emeli ki, akit az elkövetkezendő időkben mindenkinek ildomos lenne követni. Tompa szerint annak ellenére, hogy sokan gondolkodásmódjában és kifejezési eszközeiben egyaránt divatjamúlt színésznek tartják, előadásaiban és *A buszmegállóban* is nagyszerűen alakította az Öregapót, ugyanis teljes mértékben föl tudott oldódni, és nemcsak tanácsokat adott a nálánál fiatalabbaknak, hanem türelmesen meg is hallgatta őket. Marosi Senkálsczyt nevezi meg az előadás koordinátoraként és azt állítja, hogy bár negyvenhat éve nézője Senkálsczy alakításainak, még sohasem látta ennyire mélységesen átélni figurájának belső történéseit.

A buszmegálló című drámának két női szereplője van: egy idősödő Családanya, aki gyermekéért, Pej-Pejért siet a városba, és egy Lány, aki férjhez szeretne menni (hiszen már a húszas évei végén jár), és éppen egy találkára igyekszik. A Családanya

⁶ Csíky András 1930-ban született Székelyudvarhelyen. Főiskolai diplomáját 1953-ban kapta a Magyar Művészeti intézetben. A Kolozsvári Állami Magyar Színházhoz 1977-ben szerződött. Emlékezetes alakításai sorában tragikus hősök, drámai figurák, tragikomédiai és bohózi alakok egyaránt előfordulnak (v.ö. Székely György 1994).

⁷ Senkálsczy Endre színész, rendező, pedagógus, színházigazgató 1914-ben született Kolozsváron. Hetényi Elemér színiiskolájában tanult 1935–1937 között, majd 1949–1954 között a kolozsvári Magyar Művészeti Intézet tanára, 1964–1969 között a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója. 1978 és 1981 között 14 oratorikus stílusban előadott görög tragédiából álló ciklust rendezett. Több mint négy évtizeden keresztül meghatározó szerepe volt a kolozsvári színjátszásban. Életének 100. évében 2014-ben hunyt el (v.ö. Székely György 1994).

szerepét Orosz Lujza⁸, a Lány szerepét pedig Rekita Rozália⁹ játszotta, alakításukról a kritikák és a cikkek is pozitívan írnak. Kalmár Pál a Lányt az asszony ifjúkori képmásaként értelmezi, és azt állítja, hogy Rekita Rozália nagyon finoman, érzékenyen alakította ezt a szeretetétől fuldokló embert. Marosi Péter is csatlakozik Kalmár véleményéhez, miszerint Rekita Rozáliának a Lány szerepében kell a legnagyobb érzelmi skálán játszania, és ez a „leánya nemcsak lelki szépségével bűvöli el a nézőt, hanem helyenként: kétségbeesésének mélységével is” (Marosi 1989: 7).

Valentin Silvestru a két női figura egymásra találásának jelenetét emeli ki, ahol Orosz Lujza családanyaként vigasztalja, csendesíti, tanácsokkal látja el a Lányt, ugyanis szerinte ebből a jelenetből tűnik ki az idősödő színésznő áttetsző érzékenysége, itt figyelhetők meg pontos intonációi, gyöngéd gesztusai, amelyek már pusztán megjelenését is a poézis rangjára emelik.

Az általam felhasznált véleményekből, kritikákból kitűnik tehát az, hogy nemcsak a rendezés volt sikeres, hanem a színészek teljesítménye is nagyszerű volt; meggyőzően jelenítették meg a szereplők helyzetét, lelkivilágát, és Marosi Péter szerint ezt a szereposztás tette lehetővé, hiszen minden figura vérmérséklete szerint élhette életét, és a közel kétórás színpadi alkotás stílusjegyében bontakozhatott ki (Marosi 1989: 7).

Az eddig leírtakból látható, melyek azok a motívumok, szimbólumok, amelyek jelképekké váltak Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámájában, valamint az is, hogyan értékelték a különböző kritikusok a színészek alakítását. A következőkben Orosz Lujza és Rekita Rozália emlékezése által szeretném ismertetni azt, hogy maguk a színészek hogyan élték meg az előadást, és az általuk alakított szerepben milyen visszajelzéseket kaptak a nézőktől az előadás alatt.

Rekita Rozália emlékeiben nagyon elevenen él ez az előadás, és annak ellenére, hogy több híres műben is játszott (például a *Csongor és Tündében* Tünde szerepét), *A buszmegállóban* való szereplést állomásként nevezi meg pályáján, mint amely véleménye szerint '89 előtt a legnagyobb, legerősebb és leghatásosabb előadás volt, hiszen az, amit akkor színpadra vittek, nagyon „igaz helyzet” volt. Ugyanúgy, ahogyan a való életben, az előadásban is minden figurának annyira megvolt a saját tragédiája, hogy senki más nem érdekelt, hiszen mindenki lemaradhatott valamiről, talán élete nagy lehetőségéről. A színésznő arra törekedett, hogy hitelesen eljátszza azt a Lányt, aki már nem a legfiatalabb, akinek a városi találka lenne az utolsó lehetősége arra, hogy kitörjön kilátástalan helyzetéből, férjhez menjen, és ne maradjon

⁸ Orosz Lujza 1926-ban született, és 1950-ben végzett a kolozsvári Magyar Művészeti Intézetben, de 1948-tól már a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagja. 1977-ben nyugdíjba ment, de még különböző vendégszereplésekre visszatért. Pályafutása során tragikai és jellem szerepekben nyújtotta a legsikeresebb alakításokat (v.ö. Székely György 1994). A művésznő 2020-ban hunyt el Kolozsváron.

⁹ Rekita Rozália 1960-ban született, és tanulmányait a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben végezte el 1983-ban. Ezt követően a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagja (v.ö. Székely György 1994). 2001 után a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház, majd az Állami Bábszínház tagja, később független művész.

vénleány; azonban nem áll meg egyetlen busz sem, így reménye lassan szertefoszlik. A buszok tovarobogása, a reménytelen várakozás mély benyomást tett a színészekre, Rekita Rozália erről a következőképpen nyilatkozik: „Rettenetes és tragikus helyzet, amikor elmegy a busz, nem áll meg, és visszahozhatatlan percek tűnnek el az ember életéből [...] Akkor is nagyon erős volt az a pillanat, ami elveszett, de most, ahogy telik az idő, még erősebb.”

Tehát ezt az előadást nemcsak a kilátástalan történelmi helyzet miatt érezhették a színészek és a közönség aktuálisnak, hanem amiatt is, hogy örök érvényű emberi problémákat érintett. Az idő, a tovarohanó buszok (pillanatok) nem tesznek kivételt, hiszen Ma üzletvezetőnek sem állnak meg, aki a társadalmi hierarchiában látszólag a többiek fölött áll.

Rekita Rozália elmondása szerint nemcsak az ő emlékeikben él ilyen elevenen ez az előadás, hanem a közönségében is, egyrészt azért, mert a darab nagyon újszerű volt a zárt tér miatt, hiszen ez egyfajta bezártság érzetet adott, másrészt azért, mert az utolsó jelenetben, amikor feloldódik a bezártság-érzet, a korlátozottság, a vasfüggöny felemelkedésével ez a pillanat jelentőségteljessé, elgondolkodtatóvá vált mind a színészek, mind a közönség számára, hiszen mindenkinek ugyanolyan kilátástalan volt a helyzete, és mindenki arra koncentrált, hogyan élné meg azt a pillanatot, amikor ténylegesen felmegy a vasfüggöny, mit kezdene szabadságával.

Rekita Rozália felidézte, hogy a dráma végén elhangzó párhuzamos monológok nagy hatással voltak a nézőkre, ezeknek egyfajta lázító erejük volt, ugyanis a közönség rögtön megértette a dráma üzenetét.

A szereposztást a színésznő tökéletesen eltaláltnak minősíti, és számára az Orosz Lujzával való közös munka hagyta a legmélyebb nyomot, aki ebben az időszakban igazából is anya volt, ezért a szerepét teljesen át tudta élni, és a Lányt úgy védte, úgy vigasztalta, mint saját gyermekét (Vö. Melléklet).

A 92. életévében járó Orosz Lujza színésznő úgy mesélt *A busz megálló* című előadásról, mintha csak tegnap lett volna. A színésznő 1989-ben a darab bemutatókor már tíz éve nyugdíjban volt, évente egy-két előadásban vett részt, és számára ez az előadás egy nagyon boldog visszatérés volt. Nagyon szeretett együtt dolgozni a többi színésszel, valamint Tompa Gáborral, hiszen elmondása szerint mindenki nagyon tudott azonosulni azzal a nyelvvel, amelyet a rendező használt. Megbíztak benne, „mert ő tudta, hogy mit kezdjen a darabban, hogyan kommunikáljon a közönséggel”, és el tudta érni azt, hogy a színészek önmagukat adják.

A színésznő hitvallása az, hogy a színpadon hazudni nem szabad. A színésznek az a feladata, hogy a darabban, a szerepében mindig az igazságot keresse, folyamatosan törekedjen arra, hogy igaz legyen az, amit csinál, és ezáltal a közönséget is magával ragadja, hogy az együtt sírjon vagy nevéssen vele. Ez a helyzet akkor nagyon igaz volt, ezért a színészek abban a pillanatban tényleg a valós helyzetet, az igazságot mutatták be. Rekita Rozáliához hasonlóan Orosz Lujza is úgy gondolja, hogy hihetetlenül aktuális pillanatban került színpadra ez a darab. Mindenki felfigyelt rá, az ember nagyon érezte, hogy hozzá szól, és ez nagy hatással volt a nézőkre.

Orosz Lujza szerint az a megoldás, hogy a közönség körbeülte a teret a színpadon, nagyon közel hozta őket egymáshoz, mind fizikailag, mind lelkileg, és egyébe kovácsolta azt a pár embert, aki abban a pillanatban a színpadon tartózkodott, színészt és nézőt egyaránt. A közönség csendje olykor nagyobb jelentéssel bír, mint a színpadon elhangzó szavak.

A többi színésszel való együttműködésről a színész a következőképpen vélekedik: „*A buszmegálló* számunkra egy nagyszerű közös munka, és egy nagyszerű élmény volt. Élmény volt az együttműködés, és a kollegákkal szakmailag olyan dolgokat fedeztünk fel egymásban, amitől nagyon jól éreztük magunkat. Ez volt a hajtóerőnk a színpadon.”

Orosz Lujza elmondása szerint a *A buszmegálló* által úgy érezték, hogy ők is részesei lehettek annak a megmozdulásnak, ami azután következett, '89 decemberében (Vö: Melléklet).

A két színész elbeszéléseiből arra a következtetésre jutottam, hogy a darab '89-ben sokkal hatásosabb volt, mint a forradalom utáni előadások alkalmával. Elmondásuk szerint annak ellenére, hogy ugyanolyan lelkesedéssel, ugyanolyan odaadással igyekeztek átadni a mű üzenetét, a közönség többé már nem ugyanúgy reagált. Rekita Rozália szerint az 1990-es budapesti vendégelőadások alkalmával – bár kollégáik szépen fogadták, művészileg elismerték *A buszmegálló* értékét –, a játéknak mégsem volt ugyanolyan a hatása, mint a '89-es előadásoknak, hiszen a darab ekkor már elvesztette tétjét, aktualitását.

9. Következtetések

Dolgozatomban Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámájának fogadtatását, hatását, üzenetét és értelmezését vizsgáltam meg, amelyet 1989 tavaszán mutattak be a Kolozsvári Állami Magyar Színház színpadán.

Az előadás elemzése előtt elengedhetetlennek találtam a szerző élete és munkássága tanulmányozását, azt, hogy drámáját beágyazzam életművébe, és megvizsgáljam azt is, hogy Kínában hogyan fogadták a mű bemutatását, illetve, hogy vonható-e párhuzam *A buszmegálló* kínai és erdélyi előadásának körülményei és hatása között. Kao Hszing-csien életútja bemutatásakor a felhasznált források közül két kínai szerző (Li Jianyi, Quah Sy Ren) angol nyelvű munkáit helyeztem a fókuszba, Megállapításaikat olyan magyar szerzők cikkeivel, kritikáival és tanulmányaival egészítettem ki, akiket foglalkoztatott Kína irodalma, történelme, politikája és Kao Hszing-csien munkássága, műveinek magyar nyelvre való fordítása. A Kao Hszing-csienről szóló életrajzokból kitűnt, hogy Kínában alkotásai, újításai miatt a rendszer ellenségként tekintett rá, emiatt meghurcolták. Annak ellenére, hogy néhányan kiálltak mellette, drámáinak bemutatását vagy nem engedélyezték, vagy a belőlük született produkciók alig néhány előadást értek meg, mert a Kínai Kommunista Párt tézise az volt, hogy drámajátékai eltorzítják a kínai emberek gondolkodásmódját, mivel túl sok nyugati ideológiát tartalmaznak. Kao Hszing-csien nem volt hajlandó követni a párt által előírt szabályokat, műveiben általános érvényű kérdéseket vizsgál,

amelyek minden embert egyaránt foglalkoztatnak; így ellenséges figurává vált a Kínai Kommunista Párt szemében, csaknem áldozattá vált.

Első következtetésem az, hogy Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámájának, annak ellenére, hogy olyan emberi kérdéseket vet fel, mint a vágyak beteljesítése, a tétlenség, a reménytelen várakozás, a jobb jövő képzete, stb., mégis nagyon erős a kontextualitása, amely tágabb értelmezési skálát tesz lehetővé. A drámában felhasznált szimbólumok, jelképek kontextusba való ágyazása és aktualitása teszi erőteljessé az előadást és ad hozzá metaforikus, átvitt értelmet.

Mivel európai („nyugati”) kultúránkban kevésbé ismert a keleti (például a kínai) színház, csaknem ismeretlenek annak elemei, jellemzői, és mivel Kao Hszing-csien műveiben ezek közül többet is felhasznált, röviden kitekintettem a hagyományos kínai színház formáira, jellemzőire, hatáskeltő eszközeire. A szerző életének vizsgálatakor világossá vált, hogy Kao Hszing-csienre az abszurd dráma szerzőinek művei gyakorolták a legnagyobb hatást, köztük Samuel Beckett, Jean Genet és Eugène Ionesco, és a tőlük átvett abszurd drámai elemek szolgáltatták a fő inspirációs forrást a számára. Az általam vizsgált forrásokból kiderül, hogy *A buszmegálló* című drámára jellemző abszurd elemek a következők: a szereplők cselekvésképtelensége, a tétlen várakozás motívuma, valamint az, hogy olyan abszurd helyzetet dolgoz fel, amelyben a szereplők tíz évig várnak egy olyan buszra, amely soha nem áll meg (ezért nem jutnak el a városba). Arra a következtetésre jutottam, hogy bár ez a tíz évnyi várakozás abszurd elem, némiképp mégis a valósághoz kapcsolódik, ha a politikai és társadalmi kontextust is figyelembe vesszük. Éppen a már korábban említett aktualitása miatt halványul el abszurd mivolta.

Dolgozatom középpontjában *A buszmegálló* című dráma kolozsvári produkciója áll, annak befogadási kontextusa és jelentősége. A produkció vizsgálata előtt igyekeztem azt beágyazni a Kolozsvári Állami Magyar Színháznak a '89-es forradalom előtti és utáni műsorkínálatába.

Első tézisem a kolozsvári produkciót illetően, hogy a dráma két szempontból is korszaknyitó játéknak tekinthető. Egyrészt azért, mert az 1940-es évektől 1989-ig a műsorkínálatban több magyar, román, angol, német, amerikai, szovjet, stb. szerző műve is fellelhető, azonban *A buszmegálló* című dráma bemutatása előtt nem volt példa arra, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színházban ázsiai (például kínai) szerző művét adják elő. Másrészt azért, mert ez volt az első olyan dráma a színház történetében, amely több abszurd elemet is tartalmazott, és más abszurd drámáirók művei csak '89 után kerültek műsorra (például Eugène Ionesco *A kopasz énekesnő* vagy Samuel Beckett *A játszma vége* című drámája). Állításomat az is alátámasztja, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színház által kiadott *A buszmegállótól a játszma végéig* című könyv – amely a színház tizenkét évadát mutatja be 1989-től 2000-ig –, amint a cím is jelzi Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című előadásával indítja az előadások sorozatát.

A kolozsvári produkció vizsgálatakor igyekeztem a lehető legtöbb fennmaradt forrást felkutatni a dráma 1989 és 1990-es előadásairól. A két kolozsvári műsorfüzet, az előadásról írott kritikák, tanulmányok, újságcikkek, a rendezővel készített interjú,

valamint Orosz Lujza és Rekita Rozália színésznők 2018-as visszaemlékezései alapján sikerült valamelyest rekonstruálni a drámajáték megrendezésének és befogadásának körülményeit. Az első műsorfüzet a dráma befogadásának feltételeit verbalizálta, mivel a szerző életéről tartalmaz néhány információt, valamint különböző megközelítési, értelmezési módokat ír le. A második műsorfüzetből és a kritikusok írásaiból nyilvánvalóvá vált számomra, hogy a színészek alakításán és a drámában megjelenő motívumok értelmezésén volt a hangsúly. A legtöbb szerző a térelrendezést – azt a különleges helyzetet, hogy a közönség a színpadon ült, részese volt a játéknak –, a díszletet (a kissé idegen kínai öltözékeket), továbbá a vasfüggöny, a buszmegálló, a város és a Hallgatag férfi motívumát emeli ki. Annak ellenére, hogy nem mondják ki a mű „'89-es” üzenetét, burkoltan mégis beszélnek róla, hiszen a korlátok közül való kiszabadulást, az elnyomást, és a szabadság utáni vágyat mindannyian hangsúlyozzák. A színésznők elbeszéléseiből ezzel szemben azt a következtetést vontam le, hogy számukra a mű üzenetének hiteles és igaz átadása, valamint az a tény, hogy egy valóságos, igaz helyzetet kellett színpadra vinniük, sokkal fontosabb volt.

Második tézisem az, hogy *A buszmegálló* című dráma '89-es előadássorozata főként annak köszönheti sikerét, hogy megfelelő időben és megfelelő helyen került rá sor. Bár a mű örökérvényű emberi tanulságokat fogalmaz meg, a kolozsvári közönség körében mégis azért vált sikeressé, mert az akkori politikai és társadalmi helyzetben az embereknek reményt sugallt egy jobb jövőre nézve. A vasfüggöny nemcsak lelki korlátként értelmezhető ekkor, hanem olyan külső korlátként is, amely által a kommunizmus behatárolta minden ember életét, a város pedig nemcsak a vágyak beteljesülésének a színhelye, hanem egy olyan szabadság is, amely csak a kommunizmus bukása után következhetett be.

1989 decemberében leomlott a politikai vasfüggöny, bekövetkezett a fordulópon, eljött a várva várt szabadság, amely azt eredményezte, hogy Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámája elveszítette aktualitását és ezáltal sikerességét a Kolozsvári Állami Magyar Színház színpadán, így 1990-ben néhány előadás után lekerült a műsorról.

I R O D A L O M

- A kolozsvári Bács Miklós a fiatal színészek gálájának művészeti vezetője.* Krónika 2016. febr. 9. <https://kronika.ro/kultura/a-kolozsvari-bacs-miklos-a-fiatal-szineszek-galajanak-muveszeti-vezetoje> (2018. 06. 5.)
- A Nobel-díjas kínai író, Kao Hszing-csien 70 éves.* Új Szó (MTI) 2010. jan. 2. <https://archivum.ujszo.com/online/kultura/2010/01/02/a-nobel-dijas-kinai-iro-cao-hszing-csien-70-eves-0> (2017. 11. 10.)
- Balotă, Nicolae 1979. *Abszurd irodalom.* Gondolat, Budapest.
- Baracs Dénes 2017. *Egy kínai író kálváriája és sikere. Találkozás Kao Hszing-csiennel.* Terebess Ázsia E-Tár. <https://terebess.hu/keletkultinfo/polonyi.html#6> (2017. 11. 11.)
- Beke Mihály András 2000. *A buszmegálló Kolozsvárt.* [Film, Színház, Muzsika 1989. július 22.] = Kelemen Kinga (szerk.): *A buszmegállótól a játszma végéig. A Kolozsvári Magyar Színház tizenkét évada.* Kolozsvár. 13.

- Bérczes László 2000. *Vendégjáték – A kolozsvári Állami Magyar Színház a Vigszínházban*. [Magyar Nemzet 1990. február 22.] = Kelemen Kinga (szerk.): *A buszmegállótól a játszma végéig. A Kolozsvári Magyar Színház tizenkét évada*. KÁMSZ, Kolozsvár. 13.
- Bodó A. Ottó 2014. *Húsz év erdélyi magyar színháza (1990–2010)*. Eikon, Kolozsvár.
- Bulla Károly 2000. *Rádió-interjú Tompa Gáborral*. [Nemzetközi Kulturális Szemle, 1989. november 10.] = Kelemen Kinga (szerk.): *A buszmegállótól a játszma végéig. A Kolozsvári Magyar Színház tizenkét évada*. KÁMSZ, Kolozsvár. 14.
- Esslin, Martin, 1960. *The Theatre of the Absurd*. The Tulane Drama Review vol. 4/4: 3–15.
- Ferencz Zsolt 2016. *Bíró József: „...azért játszom, mert számomra a játék öröm”*. Szabadság, Március 15. <http://archivum2.szabadsag.ro/szabadsag/servlet/szabadsag/template/article,ParticleScreen.vm/id/123117> (2018. 06. 5.)
- Franyó Zsuzsanna 2000. *Az ideai irodalmi Nobel-díjas műve az Újvidéki színház színpadán már 1984-ben*. HÍD 2000. november:1023-1027.
- Hegedüs Géza – Kónya Judit 1969. *Kecskeének azaz két és fél évezred drámatörténete*. Gondolat, Budapest.
- Hermann István 1966. *Új drámai stílus vagy új dráma*. = U.ö. *A modern színpad*. Színháztudományi Intézet, Budapest. 211–230.
- Honti Katalin 2018. *Az abszurd színháza*. Criticai Lapok Online 2000/7–8. <https://criticailapok.hu/archivum?id=34524> (2018. 05. 5.)
- Jordán Gyula 2011. *A „nagy proletár kulturális forradalom” és utóélete*. História 33/7: 13–17.
- Juhász Ottó 2012. *A modernizáció és a tradíció kérdései Kínában 1840–2012*. Külügyi Szemle 1/2: 75–104.
- Kalmár Pál 1989. *A várakozás méltósága*. Színház 22/8: 43–47.
- Kántor Lajos – Kötő József 1994. *Magyar színház Erdélyben 1919–1992*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Kao, Hszing-csien 1984. *A buszmegálló* [Polonyi Péter ford.]. Nagyvilág 29 /3: 348–381.
- Kelemen Kinga (szerk.) 2000. *A buszmegállótól a játszma végéig. A Kolozsvári Magyar Színház tizenkét évada*. KÁMSZ, Kolozsvár.
- Kiss Eszter 1983. *Kommunikáció a drámában. Samuel Beckett kommunikációelméleti megközelítése*. Színháztudományi Szemle 10: 7–22.
- Krizsán Zoltán 1989. *Buszra várva*. Igazság 1989.05 21., 5/119: 3.
- L.Cs [Lászlóffy Csaba] 1989. *A buszmegálló a Szamos-parti színházban*. Dolgozó Nő 45/7: 12.
- Lázok Klára 2006. *Államosított kultúra?* Korunk. <https://epa.oszk.hu/00400/00458/00110/2006honap2cikk1534.htm> (2021.09.30)
- Li, Jianyi 1991. *Gao Xingjian's "The Bus-stop": Chinese traditional theatre and western avant-garde: a Thesis Submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Master of Arts*. University of Alberta.
- Marosi Péter 1989. *Ha a sung-fu levél pereg*. Utunk 5/ 5: 7.
- Mihályi Gábor 1969. *Kísérletek és eredmények*. Színház folyóirat 2. /4: 1–8.
- Pályi András 2000. *Remény a reménytelenségben: A kolozsvári színház Budapestén*. [Magyar Napló 1990/3] = Kelemen Kinga (szerk.): *A buszmegállótól a játszma végéig. A Kolozsvári Magyar Színház tizenkét évada*. KÁMSZ, Kolozsvár. 13.
- Polonyi Péter 2001. *Az első kínai író, aki Nobel-díjat kapott*. Nagyvilág. http://www.inaplo.hu/nv/200101/11_POLONYI_PETER_.html (2017. 12 3.
- Quah, Sy Ren 2004. *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theatre*. University of Hawai'i Press.
- Révész Ágota 2009. *Lirai anatómia, avagy a színész munkája a jingju („pekingi opera”) színpadán*. Doktori disszertáció. http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/revesz_agota_dolgozat.pdf. (2018.05.12)
- Salát Gergely 2013. *A sebektől a webnovelláig. Vázlat a kortárs kínai irodalomról*. Szépirodalmi Figyelő 10/2: 26–39.
- Salát Gergely 2015. *A világirodalom és a kínai világ irodalma*. Alföld 66 /3:102–114.
- Simhandl, Peter 1998. *Színháztörténet*. Helikon Kiadó, Budapest.

- Székely György (főszerk.) 1994. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest. <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/> (2018. 06. 10.)
- Telefoninterjú Orosz Lujza színésznővel *A buszmegálló* című dráma előadásairól. 2018. május 4. kérdezett: Nagy Csenge
- Tókei Ferenc – Miklós Pál 1960. *A kínai irodalom rövid története*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Ungvári-Zrínyi Ildikó 1997. *A kelet-európai abszurd-szine és visszája*. *Hungarológia* 11: 158–164.
- Ungvári-Zrínyi Ildikó 1998. *Az abszurd az irodalomban* Doktori disszertáció. BBTE, Kolozsvár.
- Vámos Péter 2011. *Mao utolsó forradalma 1966–1976*. *História* 33/7: 6–12.
- Varga László 2015. *Nem szabad a művészet prostituálása árán megszólítani a közönséget Beszélgetés Tompa Gáborral a Kolozsvári Állami Magyar Színház vezetőjével*. *Krónika* 2015. dec. 20. <https://kronika.ro/szempont/nem-szabad-a-muveszet-prostitualasa-aran-megszolítani-a-kozonseget> (2018. 03. 10.)
- Vinczellér Katalin 1995. *A „nosztalgikus abszurd”. Egy drámatörténeti kategória alternatívája*. *Iskolakultúra* 5: 99–102.
- Visky András 1990. *Az áttörés*. *Korunk* 3 /1: 41–47.
- Visky András 2000. *Zárt terű üres doboz*. Kolozsvár.

CONJUNCTURA SUCCESULUI

Drama *Stația de autobuz* de Gao Xingjian, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca (1989)

(Rezumat)

În lucrarea de față, autorul analizează drama absurdă a lui Gao Xingjian *Stația de autobuz* (1981) și factorii care au contribuit la succesul acesteia, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. În prima parte a lucrării, se prezintă o scurtă biografie al scriitorului Gao Xingjian, cu referințe privind operele sale dramatice prezentate pe scenele chineze, inclusiv drama *Stația de autobuz*, precum și o analiză al impactului produs de acestea asupra publicului chinez. Se urmărește modul în care elementele și tehnicile teatrului tradițional chinezesc, respectiv cele ale teatrului absurd, l-au influențat pe Xingjian, precum și metodele utilizate pentru a le încorpora în propriile sale lucrări. Studiind toate acestea, s-au obținut informații care ajută în interpretarea operei dramatice a lui Xingjian și oferă un punct de sprijin în analiza succesului prezentării dramei *Stația de autobuz* pe scena din Cluj-Napoca.

Cuvinte-cheie: Gao Xingjian, *Stația de autobuz*, prezentare Cluj-Napoca, teatrul tradițional chinezesc, teatrul absurd.

CONJUNCTURE OF SUCCESS,

Gao Xingjian's *Bus Stop* at the Hungarian State Theater in Cluj-Napoca (1989)

(Abstract)

In this paper Gao Xingjian's absurd drama *Bus Stop* (1981) is analyzed along with the factors to which this work owes its success on the stage of the Hungarian State Theater in Cluj-Napoca. In the first part of the paper, a brief biography of Xingjian is presented, with references to his plays shown in Chinese theatres, including the drama *Bus Stop*, as well as an impact analysis produced by them on the Chinese public. The paper explores the ways some elements and techniques of the traditional Chinese theater, and those of the absurd theater have influenced Xingjian, as well as the methods he used to incorporate them into his own works. The information achieved in carrying out

this study may provide help in interpreting Xingjian's work as a playwright and offer a support in analyzing the stage success of his drama *Bus Stop* in Cluj-Napoca.

Keywords: Gao Xingjian, *Bus Stop*, Cluj-Napoca performance, traditional Chinese theater, absurd theater.

MELLÉKLETEK

1. Orosz Lujza színművész emlékezése *A buszmegálló* című dráma előadásairól, 2018. május 4. (Telefoninterjú részlete, lejegyezte: Nagy Csenge)

Ezt a darabot én már későn, a pályám vége fele játszottam, '89-ben. Emlékszem, nagyon aktuális volt, és mindegyikünk annyira figyelt rá. Az, hogy ez a darab '89-ben került színpadra, nagy hatással volt a nézőkre, hiszen bátorította őket, emellett pedig fontos szerepet játszott az is, hogy ezt a színpadon játszottuk, és a közönség körbeülte a mi kis terünket. Ez nagyon közel hozta az embereket hozzánk mind fizikailag, mind lelkileg, és ez fantasztikus töltést adott.

Mi színészek nagyon szerettük ezt a darabot, mert új és nagyon áthallásos darab volt abban az időben. Azon igyekeztünk, hogy magunkkal vigyük a közönséget, hiszen szakmánknak egyik fő feladata az, hogy a nézők velünk sírjanak, vagy velünk nevéssenek.

Ennél az előadásnál azt éreztük, hogy valahol mi is részesei vagyunk annak a nagy megmozdulásnak, ami '89 decemberében következett. Bár ez kicsit fellengzősen hangzik, akkor ez élt bennünk. *A buszmegálló* előadásai egyégyé kovácsolták mind a színészeket, mind a színpadon ülő embereket, és egy nagyszerű élmény volt mindenki számára. Napról napra jobban vártuk ezt az előadást.

Én ekkor már nyugdíjasként tértem vissza a színpadra, évente egyszer-kétszer játszottam el egy-egy szerepet, azonban ez az előadás egy boldog visszatérés volt, és ennél éreztem azt, hogy ezt ezért csináltam egy életen keresztül. A több mint ötven év során, amit a színpadon töltöttem, úgy éreztem, az a fizetség és az ad elégtételt egy színésznek, amikor a közönséget magával viszi. Eggyé válik velük, meggyőzi őket valamiről.

Az ember sokszor feladná, mert elkeseredik, és a legkisebb kudarc is, amelyet a színpadon él meg, hosszú időn keresztül megmarad emlékeiben, azonban így van ez a jó pillanatokkal is, hiszen az ember annyira tud ezeknek örülni. Az előadásban a jó pillanatok, az igazságot kerestük, és mindannyian arra törekedtünk, hogy igaz legyen az, amit csinálunk. Nekem az a hitvallásom, hogy hazudni a színpadon nem szabad. Ha például egy gonosz személyiséget kell eljátszani, akkor azt úgy kell alakítani, hogy a közönség azt gyűlölje. Ez egyfajta pedagógusi munka is a színpadon. *A buszmegállóval* mi ezt elértük, mert mindenki boldogan jött el az előadásra, és mi boldogan csináltuk végig. Úgy örültünk minden egyes mondatnak, számunkra ez maga volt a repülés. *A buszmegálló* számunkra egy nagyszerű közös munka és egy nagyszerű élmény volt. Élmény volt az együttműködés, és a kollegákkal szakmailag olyan dolgokat fedeztünk fel egymásban, amitől nagyon jól éreztük magunkat. Ez volt a hajtóerőnk a színpadon.

Emellett nagyszerű volt Tompa Gáborral együtt dolgozni, és 62 évesen azt a nyelvezetet beszélni, amelyet Tompa használt, mert megtalálta a mi képességeinket. Mi elfogadtunk mindent, és biztonságban éreztük magunkat, mert ő tudta, hogy mit kezdjen a darabbal, hogyan kommunikáljon a közönséggel. Bár már tíz éve nyugdíjban voltam, mégis

örültem, hogy Tompa megtanított arra, hogy 60 évesen megértsem a 40 évesek, a 30 évesek és a 20 évesek problémáit is. Óriási dolog, ha az ember bele tud illeszkedni a különböző generációk gondolkodásmódjába, érzéseibe.

'89 előtt bekeretezve, bezárva éltünk, nem tudtunk kiszabadulni, csak vártunk és reméltünk. Ez a dráma ezt a bezártságot vitte színre, azonban a forradalom után, amikor megnyíltak a kapuk mindenki számára, úgy éreztem, hogy az előadásnak már nincs olyan erős visszhangja, mint azelőtt. Mi ugyanolyan lelkesedéssel és átéléssel igyekeztünk eljátszani '89 után is, minden alkalommal, hiszen bennünk megvan az a képesség, hogy újra és újra átérezzünk olyan dolgokat, amelyek már megtörténtek velünk, és ahhoz is van erőnk és képességünk, hogy ezt közvetítsük a közönség felé. Érdekes volt akkor az, hogy mi ugyanazt meg tudtuk csinálni, mint azelőtt, de a nézőktől már nem kaptuk ugyanazt a visszajelzést. Az emberek ekkor már úgy érezték, hogy megjött a várva várt szabadságuk, és minden vágyuk beteljesülhet.

Számomra *A buszmegálló* című előadás egy élmény volt mind szakmailag, mind magánéletileg, hiszen olyan volt, mintha közönsége is lettünk volna saját magunknak. Az egész alapja a drámának az volt, hogy igaz volt. Igaz volt a közönség, igaz volt a helyzet és igaz volt minden.

2. Rekita Rozália színművésznő emlékezése *A buszmegálló* című dráma kolozsvári- és vendégelőadásairól, 2018. május 2. (Lejegyezte: Nagy Csenge.)

'89-ben már nem volt a legvéresebb a diktatúra, az előadásban senkinek nem volt jövője, kilátása. Ekkor igazából már nem is törődtünk ezzel. Nagyon jó és igaz helyzetet mutatott be ez az előadás, és az érdekelt minket, hogy hogyan éljük át a színpadon, és hogyan halunk meg nap mint nap, mert a néző lábainál haltunk meg előadásonként.

Engem a színpadon az érdekelt, hogy hogyan tudom hitelesen eljátszani a Lányt, aki már nem túl fiatal, és úgy érzi, hogy csak utolsó másodpercekben tud kitörni helyzetéből, azonban nem áll meg egy busz sem, így reménye szertefoszlik. Rettenetes és tragikus helyzet, amikor elmegy a busz, nem áll meg, és visszahozhatatlan percek tűnnek el az ember életéből. Eljátszanék sok szerepet, azonban ezeket már nem játszhatom el, mert eltelt az idő. Akkor is nagyon erős volt az a pillanat, ami elveszett, de most, ahogy telik az idő, még erősebb, hiszen mi van akkor, ha a pillanatok visszahozhatatlanná válnak?

Emellett nagyon erős volt a vasfüggöny felemelkedése is. Arra is koncentráltunk, hogy hogyan élnék meg azt a pillanatot, ha a vasfüggönnyt felemelnék, akkor mit kezdenék azzal a pillanattal, és azzal a szabadsággal. Ez úgy is lett, mivel nem mindenki tudott valamit kezdeni a megadott szabadsággal. Mi a mai napig nem tudunk úgy gondolkodni, mint a mai fiatalok, hiszen akik nem éltek meg azt az időszakot, azok nem tudják, hogy mi volt akkor a helyzet.

Számomra az egyik legnagyobb öröm az volt, hogy Orosz Lujzával játszhattam. Ez egészen más volt, mint a többiekkel való ismeretség, és csak ketten voltunk nők ebben az előadásban.

Teherbe estem... És közben valójában is felment a vasfüggöny, azonban ezután már nem volt olyan sikeres az előadás. Bár Budapestre is kivittük ezt a darabot, azonban már nem az volt a tétje, ami azelőtt.

A közönség nagyon szerette ezt a darabot, sőt az a rész, ahol a párhuzamos monológok hangzottak fel, egyfajta lázítás is volt. Nagyon vette a lapot közönség, és ugyanúgy átérték, mint mi, színészek, egyszóval nagy színházi élmény volt.

A vendéglőadások alkalmával is ugyanolyan siker követte az előadást, mint Kolozsváron. Budapesten is nagyon jól fogadtak a kollegák, de ott már nem éreztük azt a feszültséget, amit azelőtt. A kollegák azt mondták, hogy művészileg szép volt.

A mi előadásunkban a Hallgatag férfi a művészbent jelképezte, akinek van átjárhatósága, akit nem lehet megakadályozni, aki mindenen túljut. Ő az, aki megtalálta az utat, a kiskaput, és egyszer csak eltűnt. Az, hogy ő egy művészt jelképezett, szerintem nagyon találó megoldás volt. A szereplőknek mindaddig nem tűnt fel a jelenléte, amíg el nem tűnt, és ugyanígy van ez a művészzel is, hiszen ha van, akkor nem veszünk róla tudomást, de ha nincs, akkor egy idő után nagyon tud hiányozni, és mindenkinek feltűnik.

A *buszmegálló*ban minden figurának megvolt a saját tragédiája, mindenki csak a saját bajával, saját magával törődött, és senki más nem érdekelt, hiszen mindenki lemaradhatott valamiről. Így van ez a való életben is. Ha ma vinnék színpadra ezt a művet, akkor bizonyára más mondanivalója lenne, hiszen ma egészen más dolgokat nem kapunk meg. A mai közönség sem azt az értelmet szűrné le, mint akkor, mert ennek akkor, '89 előtt volt a legnagyobb, legerősebb hatása.

Tompa Gábor akkor művészileg nagyon vajúdo időszakban volt, ezért akkor nagyon nehéz volt neki ezt az egész előadást lerendezni. A szereposztást illetően úgy gondolom, hogy tökéletes és eltalált volt, ezért tudtuk a várt hatást elérni. Orosz Lujzát visszahívták erre a szerepre, ugyanis ő ekkor már körülbelül 10 éve nyugdíjas volt, és neki is ugyanolyan nagy élmény volt ezt eljátszani. Mivel valójában is anya volt, ezért az Anya szerepét is nagyon hitelesen el tudta játszani, át tudta élni. Úgy óvott, védett engem, mintha az igazi anyám lett volna.

Senkálzky Endrének véleményem szerint ez volt a legtökéletesebben alakított szerepe. Bács Miklós akkor nagyon fiatal volt, és nagyon megkínlódott a dráma nyelvezetével, de a végén sikerült jól előadni.

A mai napig nagyon sokan emlékeznek erre az előadásra, hiszen újszerű volt a zárt tér miatt, addig nem nagyon történt olyan, hogy a közönség a színpadon üljön, és ez egyfajta bezártság érzetet adott. A néző ugyanúgy megélt a függöny felmenetelét, a néző is ugyanúgy eldönthette, hogy mit kezdene a szabadságával, mi lenne ezután. Tehát nemcsak mi, színészek éltük át ezt a megjelenített helyzetet, hanem a közönség is. Nekük is ugyanolyan kilátástalan volt akkor helyzetünk.

Annak ellenére, hogy abszurd dráma, akkor mégsem tűnt abszurdnak, hiszen egy élet telt el egy röpke pillanat alatt a kilátástalanságban, és úgy érzem, hogy életemben egy igazi állomás volt ez az előadás.

BIRÓ ENIKŐ

SZÉKELYFÖLDI MAGYAR EGYETEMI HALLGATÓK
KÓDVÁLTÁSI ÉS TRANZLINGVÁLÁSI SZOKÁSAI
A DIGITÁLIS TÉRBEN¹

Kulcsszók: digitális nyelvi tájkép, közösségi média, kétnyelvűség, kódváltás, transzlingválás

1. Bevezetés

A kutatás a közösségi oldalakon, jelen esetben a Facebookon tapasztalható nyelvhasználati és nyelvhasználati mintákat vizsgálja négy interjúalany adatait elemezve, a kódváltástól a transzlingválásig, a kétnyelvűségtől a többnyelvűségre jellemző nyelvi jelenségekig, egyéni repertoárokig. A kódváltás és a transzlingválás két olyan nyelvi jelenség, amelyek vizsgálata egyre összetettebb, és a digitális térben is sajátos szerepet kapnak (de Bres 2015). Mivel bizonyos nyelvi jelenségek nem sorolhatóak egyértelműen a kódváltás kategóriájába, a tanulmány a transzlingválás jelenségét is érinti. Az online nyelvi jelenségek elemzése megközelíthető a netnográfia vagy online etnográfia módszerével, kiegészítve a kutatásban résztvevő alanyokkal készített interjúkkal. Az interjúk tartalmazzák a résztvevők saját nyelvi megnyilatkozásairól megfogalmazott észleléseiket, felfedve nyelvi identitásaikat, amelyek lokális és globális vonatkozásúak. Mindezeket túl a tanulmány a kódjáték vizsgálatára összpontosít a kódváltás és a transzlingválás jelenségeinek elemzése során. A kódjáték a humor lehetőségét felhasználva él a digitális nyelvi kreativitással, és egyúttal rámutat „a nem-elit és nem intézményesített nyelvi gyakorlatokra” (Thurlow 2012: 186). A kódjáték a nyelvek keverését jelenti egy adott nyelvi megnyilatkozáson belül, egy olyan nyelvi jelenségre utal, amely a közösségi médiában is komoly szerepet kap: „A nyelvi eszközök hibrid és játékos jelenléte az interneten, vagy a digitális kódjáték, lehetővé teszi a beszélők számára, hogy ne csupán nyelvi kompetenciájukat és metanyelvi tudatosságukat mutassák meg általa, hanem többhangú identitásaikat is” (Lee 2016: 65).² Ez a nyelvi kreativitás lokális és globális kontextusban egyaránt

¹ A tanulmány támaszkodik a kutatás első fázisában készült 2 interjú elemzésére, amely az alábbi angol nyelvű kiadványként jelent meg: Biró Enikő 2019. Code Play as a Translingual Practice. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 12/2, pp. 114–128.

² Hybrid and playful deployment of linguistic resources on the internet, or digital code play, allow writers to display not only their linguistic competence and metalinguistic awareness, but also their multivocal identities. (Saját fordítás).

értelmezhető. Éppen ezért a nyelvek közötti kapcsolat vizsgálata túlmutat a hagyományos kódváltáson, és a tranzlingválás fele mozdul el az online térben.

A kutatás része a székelyföldi magyar egyetemi hallgatók digitális nyelvhasználatára vonatkozó szélesebbkörű vizsgálatoknak (v.ö. Biró 2018). A vizsgálat központi kérdése, hogy miként alakítja az online tér az anyanyelv dominanciájú kisebbségi kétnyelvűek többnyelvű nyelvhasználatát, miért kerül sor a kódjátékra, hogyan értelmezhető mindez a kódváltás és a tranzlingválás keretén belül. A kutatásban szereplő alanyok egyetemi hallgatók, magyar dominanciájú kétnyelvű kisebbségi beszélők Székelyföldről.

Az adatgyűjtés során az első szakaszban az online etnográfia részeként a demográfiai adatgyűjtésre került sor, amely során a szükséges háttérinformációkat lehetett összesíteni a résztvevőkről a megfelelő adatvédelmi feltételek mellett. Ez olyan adatgyűjtési folyamatot feltételez, amely során a kódváltás és tranzlingválás formáit lehet rögzíteni, snapshot³ technikával. A kutatás második szakaszában a résztvevőkkel folytatott interjúk során a konkrét online nyelvi jelenségek értelmezése következett. A kutatás harmadik szakasza a négy résztvevő kódváltási és tranzlingválási nyelvi mintáinak elemzését foglalja magába. A tanulmányban a kódjáték mint online nyelvhasználati jelenség bemutatására kerül sor, a netnográfia segítségével nyert adatok elemzését az interjúk empirikus vizsgálata követi, amely a nyelvhasználat szerepét kutatja valós idejű digitális kontextusban.

2. Lokális és globális kontextusok és nyelvhasználat

Az internet szabad tér, ahol bármi megosztható, függetlenül a társadalmi, etnikai vagy nyelvi háttértől. Nyelvi kontaktzónák alakulnak ki, ahol „a többnyelvű források és repertoárok alapvető tőkét jelentenek a sikeres kommunikációban, akcióban, interakcióban” (Leppänen – Peuronen 2012: 389). Már nem az adott nyelvek jelenlétének mértékét vizsgáljuk, hanem a többnyelvű nyelvhasználat, a megnyilatkozások egyre sokszínűbb, soknyelvi jellegzetességeit értelmezzük. A Facebook, mint közösségi média létrehozta azt a globális online teret, amelyben a felhasználók boldogulhatnak az angol nyelv segítségével, anélkül hogy feladnák lokális identitásukat és nyelvüket/nyelveiket (Lee 2016). Az identitás lokális vonatkozásának nyelvi vagy szemiotikai jelei tükröződhetnek a nemzeti szimbólumokban. Így a huszárvisélet szimbolikus referenciája és az alkalmazott intertextualitás – *Akkor szép a huszár, ha felül a lovára* – a felhasználó lokális, magyar nyelvi identitását hangsúlyozza a népdalszöveg beemelésével az egyik Facebook oldal bejegyzésében (1. ábra).

A nyelvválasztás összefügg a felhasználók szándékával, azzal, hogy lokális vagy globális résztvevőként helyezik el magukat az online térben (Lee 2016). Több nyelvhasználatával szélesebb közönséget tud megszólítani a felhasználó, és a közösségi média platformját sokoldalú kommunikációs eszközzé alakítja, „sok embert el tud érni” (ahogy egyik interjúalany is megjegyzi). Egy nyelv kizárólagos használata egyértelműen

³ Képernyőfelvétel rögzítése.

a lokális nyelvi identitást tükrözi; a többnyelvűség azonban felkínálja annak lehetőségét is, hogy globális referenciákat lokális kontextusba helyezze és fordítva. Blommaert *englobalization* és *deglobalization* terminusokat használ, jelezve, hogy az előbbi a nyelvi és egyéb eszközök globális forgalmára utal, az utóbbi pedig azt jelenti, hogy a globálisan elérhető eszközöket új lokális jelentésekkel ruházzák fel (Blommaert – Rampton 2011). Hashtagek sokaságát alkalmazhatják (2. ábra) közismert referenciákkal, és ez globális szintre emelhet egy helyi, lokális eseményt. Ilyen módon egy romániai városban zajló buli túlnövi lokális jelentését: # *a little party never killed nobody* angol dalcím globális kontextust teremt, és egyúttal többnyelvű identitásképet rajzol a felhasználóról.

3. Kódváltás és tanszlingválás, a kódjáték szerepe

A többnyelvűség és a kódváltás hagyományos fogalmait, amelyek a kortárs szociolingvisztika fókuszpontjává váltak (Pennycook 2016), újra kellett gondolni az online nyelvi sokszínűség vizsgálatában (Androutopoulos 2007; Dovchin – Pennycook 2018). Amint Leppänen rámutat, ez a közösségi médiában „szuperdiverzitást” jelent, amelyet „a nyelvi és egyéb szemiotikai eszközök mobilitása és mozgósítása generál” (Leppänen et al. 2015: 4). Úgy tűnik, hogy a két- és többnyelvűsége, valamint a kódváltás hagyományos és széles körben elterjedt elméleti hátterére nem lehet teljes mértékben támaszkodni az online nyelvi repertoárok vizsgálatában. „A legáltalánosabb meghatározás szerint a kódváltás vagy code-switching két vagy több nyelv váltakozó használata ugyanazon megnyilatkozáson vagy diskurzuson belül” (Bartha 1999: 119). A kódváltást az interakciós szabályoknak megfelelően a beszélők irányítják. A kódváltás gyakori jelenség a digitális közösségi médiában, bármely felhasználó boldogulhat több nyelven – kérdés, „hogyan használják fel az emberek a különböző nyelvek által kínált új lehetőségeket az interneten” (Lee 2016: 126). Bár az egy- vagy többnyelvű megjegyzések, megosztások egy adott közönségnek vagy csoportnak szólnak, elérhetőek lesznek egy tágabb nyilvánosság számára, közvetítve a lokális tartalmat a globális térben. Ezért ezt a folyamatot „egyfajta transzlingvális gyakorlatnak tekinthetjük, amely a termék helyett a különféle nyelvekkel való munka folyamatát hangsúlyozza, és amely a csoportok és közösségek közötti kommunikációs gyakorlatokra összpontosít, nem csupán egy adott beszédközösségen belül, és amelyet elsősorban a beszélők földrajzilag definiálható helyzete határoz meg” (Lee 2016: 126)⁴.

A transzlingválás fogalmát Cen Williams 1994-ben⁵ írta le először egy olyan pedagógiai gyakorlatra utalva, ahol a nyelveket alternatív módon használják

⁴ As a kind of translanguaging practice which emphasizes the process of working with different languages rather than the product and which focuses on communicative practices across groups and communities rather than within a specific speech community defined primarily by the geographical locations of speakers. (Saját fordítás)

⁵ A terminust Cen Williams alkotta meg az alábbi, 1994-es, kiadatlan munkájában: “*An evaluation of teaching and learning methods in the context of bilingual secondary education.*”

oktatási célokra. A fogalom túlnötte ezt a definíciót, és a többnyelvűek komplex nyelvhasználatának vizsgálatában is szerepet kapott. A transzlingválás ilyen értelemben a kétnyelvűek nyelvhasználatának jelenségeit nem két autonóm nyelvi rendszer részének tekinti, mint ezt a hagyományos megközelítések tették, hanem egy közös nyelvi repertoárként fogja fel. Új perspektíva született, amely nem húz éles határvonalat a különböző nyelvi rendszerek között. Fókuszában a nyelvi repertoár áll, amely társadalmilag meghatározott (García – Wei 2014: 2). A transzlingválás esetében a vizsgálatok arra irányulnak, hogyan használják ki a beszélők összes nyelvi lehetőségeiket a jelentés megteremtésére. Ahogy Li Wei is jelzi, a transzlingválás nem szándékszik helyettesíteni a kódváltás fogalmát. Két eltérő elméleti és vizsgálati megközelítésről van szó, amelyek ennek megfelelően eltérő céllal vizsgálják a nyelvi jelenségeket⁶ (Wei 2016). Míg a kódváltás kifejezést bináris műveletnek tekintik, és több nyelv jelenlétére utal, a transzlingválás fogalma a nyelvek közötti kreatív interakciót hangsúlyozza. Transzlingválás alatt olyan beszédmódot érthetünk, amely során a beszélő többféle nyelv, nyelvváltozat, stílus jegyeiből válogat kommunikációs céljának elérése érdekében.

Az online térben a több nyelv használatán túl a kommunikáció kiegészül olyan képi és multimodális sajátosságokkal, amelyek megteremthetik vagy hangsúlyozhatják a beszélők két- vagy többnyelvű identitását. A nyelvválasztás és nyelvhasználat egy online vagy offline csoport lokális tagjaként definiálja a felhasználót, ugyanakkor összekapcsolhatja a globális közösséggel, vagy valódi kozmopolita állampolgárként mutatja meg (Peuronen 2011). A kódjáték lehetőséget teremt a lokális és a globális kontextusok összekapcsolására. A kódjáték egy olyan hibrid és multimodális nyelvhasználat részévé válik, amely „a kultúrák közötti transzlingválás és transzlokális találkozások új formáit eredményezik” (Lee 2016: 66). A kódjáték értelmezhető kódváltásként, hiszen humoros jelentéssel rendelkezik. Ha azonban a kódjátékot a kommunikációs folyamat maximalizálása vagy megkönnyítése érdekében gyakorolják, akkor a transzlingválás jelenségével állunk szemben. Ez azt jelenti, hogy a nyelvhasználók minden nyelvi, szemiotikai eszközt felhasználnak a jelentés létrehozásához.

Végül, bármilyen keretet is használunk az online nyelvhasználat vizsgálatára, a digitális tér a többnyelvű repertoárok végtelen tárháza, a kódváltástól a transzlingválás gyakorlatokig.

4. Nyelvi netnográfia mint kutatási módszer és adatgyűjtés

Jelen tanulmány négy, magyar dominanciájú kétnyelvű egyetemi hallgató online nyelvhasználatát vizsgálja. A résztvevők a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem (a továbbiakban: Sapientia EMTE) hallgatói. Az adatgyűjtés 2020. márciusától 2020. augusztusáig tartott, és az eredmények a résztvevők offline nyelvhasználatának és

⁶ Lásd: <https://blog.oup.com/2018/05/translanguaging-code-switching-difference/>

nyelvi identitásának vizsgálatával egészültek ki, ezek jellemzőit a velük készült interjúk metadiskurzusai tárták fel. Az adatgyűjtés az online etnográfia néven is ismert *nyelvi netnográfia* (Kozinets 2006; Androutopoulos 2006) kutatási keretrendszerét követi, az online nyelvhasználat megfigyelése és elemzése érdekében. A nyelvi netnográfia egy kvalitatív kutatási módszer, amely sikeresen alkalmazza a néprajzi kutatási technikákat az online közösségek kultúrájának vizsgálatában, magában foglalja az online tevékenységek szisztematikus megfigyelését, online adatok gyűjtését és nyelvi elemzését, valamint a felhasználókkal való kapcsolattartás során gyűjtött további adatokat. A módszerek közé sorolhatjuk a szemiotikai, vizuális vagy tartalmi elemzéseket, participatív és nem-participatív megfigyeléseket, valamint interjúkészítéseket.

Az adatgyűjtés a résztvevők kiválasztásával kezdődött, akik az interjúk alanyaiként szolgáltak a jelen kutatásban. Az interjúalanyokra jellemzőek a változatos és bő, többnyelvű Facebook-bejegyzések, amelyek hasznos nyelvi adatgyűjtést eredményeztek. A személyes adatok felhasználására vonatkozó engedély megszerzése után (a GDPR követelményeinek megfelelően) retrospektív online Facebook-bejegyzések megfigyelése következett, képernyőképek rögzítették a nyelvi adatokat, a későbbi kategorizálás és elemzés céljából. Ez a megközelítés hozzáférést biztosít a résztvevők nyelvhasználatának megfigyeléséhez és „offline módszereik megismeréséhez az online nyelvi és kulturális forrásokon keresztül” (Dovchin – Pennycook 2018: 215). Végül a kutatás résztvevői az online interjúk során reflektáltak saját nyelv választásukra és nyelvhasználatukra. A beszélgetések során nem csupán a háttéradatokat egészítették ki, illetve számoltak be saját nyelvhasználati szokásaikról, hanem a képernyőképek segítségével rögzített Facebook bejegyzéseket, posztokat is magyarázatokkal látták el. Az interjúk kérdései két fő csoportot képviseltek. Első csoportban a kérdések a résztvevők offline nyelvi és családi hátterére vonatkoztak, kiegészítve az offline nyelv választásukkal, nyelvhasználatukkal kapcsolatos kérdésekkel. A második kérdéscsoport a kiválasztott, és előzőleg kategorizált képernyőképekre vonatkozott. A válaszok rámutattak az egyes résztvevők többnyelvű nyelvhasználatára, és az interjúk során ők maguk magyarázták el a nyelv választások mögött rejlő okokat, és reflektáltak a többnyelvű nyelvi jelenségekre. Az interjúfelvételek során rögzített metanyelvi adatok feldolgozására a következő szakaszban került sor, hogy feltárják a résztvevők kódváltási és transzlingválási szokásait.

5. Elemzések: kódjáték, kódváltás, transzlingválás

Az interjúalanyok magyar anyanyelvűeknek vallották magukat, két résztvevő etnikailag vegyes, magyar-román családban nőtt fel, és offline nyelvi identitásukat a román nyelv magas szintű ismerete is meghatározza. Eltérő szinten, de mindannyian tudnak angolul illetve románul, valamint mindannyian tanultak középiskolában más nyelveket is, főként német nyelvet, de önszorgalomból spanyol, francia stb. nyelvekkel is ismerkednek.

A kutatás résztvevői is jelezték, hogy az online térben egyértelmű mindenki számára, hogy a nyelvválasztás nem csupán a közlés (státusfrissítés, profilkép frissítés, tartalommegosztás) tartalmán múlik, hanem a potenciális közönségen is, amely lehet egy tágabb, vegyesebb nyelvi háttérű, vagy egy szűkebb, akár egynyelvű csoport is. Ami a kommenteket, megjegyzéseket illeti, nem feltétlenül követik a kommenteket kiváltó bejegyzés nyelvét, attól eltérhetnek, illetve keverhetik is a kódokat a kommentfolyamon belül. Ilyen értelemben a nyelvválasztás fontos közönségalkító stratégiává válhat. Jellemző, hogy a tömbmagyarságban élő résztvevők kerülnek a román nyelv használatát, online nyelvi viselkedésükre, nyelvi identitásukra nagyobb hatással van az egynyelvű magyar környezet, amelyben élnek, ezért Facebook profiljuk is hangsúlyosabban egynyelvű. A résztvevők álnéven szerepelnek a kutatásban, az anonimitás biztosítása érdekében.

5.1. Az első interjúalany: Ádám

Az első résztvevő (hivatkozási név: Ádám), férfi, 19 éves, a Sapientia EMTE elsőéves, fordító-tolmács szakos hallgatója. A város, ahol lakik, vegyes etnikumú, fele-fele arányban román és magyar ajkú lakossággal. Szülei magyarok, nagycsaládban él, ahol nagynénje román, neki köszönhetően korán elsajátította a román nyelvet. Magyar középiskolákban tanult; akcentusán és szóhasználatán román nyelvi hatás érződik. Online nyelvhasználatára jellemző a kódváltás és a tranzlingválás, ami főleg az angol nyelvi elemek áttemelését jelenti a lokális kontextusba. Nyelvhasználati identitásának offline aspektusait is jelzi. Offline nyelvi helyzetekben Ádám szüleivel magyarul beszél, de velük egy udvaron lakó román nagynénjével román nyelven kommunikál. Ugyanakkor szívesen használ angol vagy akár spanyol szavakat is, kódkeveréssel él, nyelvi identitását offline módon is konstruálja. Ádám Facebook használata intenzív, és megosztásai nagyrészt multimodális repertoárról vallanak, beleértve a YouTube-dalok, mémek, helyi és globális érdekltségű hírek megosztásait. A nyelvekkel és a nyelvtanulással szembeni attitűdje nagyon pozitív, kora gyermekkorától tanul nyelveket. Második anyanyelvének tekinti az angolt. Folyamatosan olvas és tévésorozatokot néz angolul, az angolt lingua francaként használja a többjátékos, multiplayer videojátékokban. Az interjú során is gyakran belefűz válaszaiba angol szavakat és kifejezéseket, ezzel egyedi nyelvi identitást épít: *Mindent megérttek, ha nem ilyen techno-babble*. Megerősíti, hogy az angol nyelvtudás sok kommunikációs helyzetben segít neki: *mert az mindig egy safety pillow*. Az angol mellett németül és franciául is tanult az iskolában, és igyekezett spanyolul tanulni a *telenovelák* segítségével, amelyeket otthon nézni szokott. Néhány szót megtanult görögül, érdeklődik a mitológia iránt. Finnül, portugálul és még roma nyelven is ismer néhány szót. Az interjú során azonnal bemutatja tudását, néhány példával illusztrálva. A nyelvtanulást könnyű és ösztönző feladatnak tekinti, és azt tervezi, hogy a jövőben majd elsajátítja a japán nyelvet, nagyon érdeklik az anime rajzfilmek, gyakran nézi őket. Úgy véli, hogy a nyelvek zeneisége

meghatározó, és ezért érdemes több nyelvet használni a közösségi médiában: *akkor is ha csak fejedben olvasod ki a szavakat, sokkal színesebb lesz az a megosztás [Facebookon].*

5.1.1. Ádám online nyelvválasztási szokásai

Az online térben, ha írnia kell, gyakran választja az angolt a magyar helyett, azért is, mert a magyar helyesírással nehezebben boldogul, lassítja az írás ütemét. Facebook-fiókjának alapértelmezett nyelve angol. A Facebook segítségével mémeket, poénokat vagy szórakoztató információkat olvas és oszt meg. A megosztások többsége magyar nyelvű, fő célcsoportja barátainak többsége, akik magyarok. Azonban az egyszerűbb angol nyelvű szövegeket fordítás nélkül osztja meg, mert úgy véli, hogy eredeti nyelven lehet legpontosabban átadni az üzenetet: *néha egy gondolatot egy adott nyelven lehet a legegyszerűbben kifejezni*. Egy adott bejegyzésre való reagálás vagy komment nyelvét a megosztott tartalom eredeti nyelve vagy a felhasználó nemzetisége határozza meg. Jellemző, hogy születésnapon kívánságot román barát angolul küld neki, erre tiszteletből az illető anyanyelvén, vagyis románul reagál rá. Helyteleníti a helyesírási hibákat, *grammar nazi*-nak tartja magát, így illusztrálva attitűdjét. A kódváltáshoz és a kódkeveréshez való viszonya meglehetősen negatív, használatuk akkor jogsult, ha többletértelmet hordoznak: *Ha többletértelmet hordoz a kavarás, akkor teljesen rendben van*, mondja. Az interjú során gyakran keveri az angol kifejezéseket és szavakat a magyar szavakkal. Ádám Facebook-oldalain a kódjáték és a kódváltás olyan diskurzusok mentén zajlik, ahol a beszélők jól ismerik egymást. Ezért a humoros jelentést, a többletértelmet könnyedén értelmezik. A multimodalitás és az intertextualitás szintén jellemző; természetes számára, hogy román feliratot illeszt képekhez, mémekhez vagy dalokhoz, különösen, ha bizalmas kommunikáció, bennfentesek számára érthető tréfa részét képezik (*inside joke*). Az érettségi alkalmából készült kép megosztásához (3. ábra) magyar nyelvű *Szalagavatónk* felirat kerül, de román nyelvű komment érkezik rá: *Ai de viata mea!* [Ó, életem!], ami, bevallása szerint egy román YouTube-felhasználóra utal, a barátok által is ismert idézetre, ez a magyar és román lokális kontextusba emeli be a megosztást.

A nyelvek váltakozása és keveredése transzlingvális gyakorlattá válik „a transznacionális nyelvi-kulturális áramlás kontextusán keresztül” (Dovchin 2020: 58). Ádám angol mémeket is megoszt, ami viszonylag új szokása. Egyetemi kollégái közül sokan tudnak angolul, ezért nyugodtan megteheti. A román nyelvű mémek megosztása szintén kézenfekvő, mivel Ádám meg van győződve arról, hogy azok, akiknek meg kell érteniük az üzenetet, románul is megértik, így több nyelv használatával bővítheti közönségét. Ragaszkodik ahhoz, hogy a nyelvek keveredése akkor lehetséges és elfogadható, ha a barátok között történik, humoros tartalmat hordoz, amely dekódolható a kommunikációs helyzet összes szereplőjé számára. Ezek a jelenségek a transzlingválás gyakorlatára mutatnak rá.

5.2. A második interjúalany: Béla

A második résztvevő (hivatkozási név: Béla), férfi, a Sapientia EMTE másodéves, fordító-tolmács szakos hallgatója, 21 éves. Online nyelvhasználatára jellemző a kódváltás és a tranzlingválás, amelyek angol, francia és más nyelvek használatát, nyelvi tartalmak relokalizációját jelentik a magyar és román nyelvi jelenségek keveredésével. Nyelvhasználata nyelvi identitásának offline aspektusaira is rámutat. Béla magyar családból származik; anyanyelve magyar. Édesanyjával él egy kisvárosban, ahol a lakosság 30 százaléka magyar, míg a lakosság többsége román. Kora gyermekkorában kezdett románul tanulni, és naponta beszél románul. Az interjú közben időnként keresgéli a megfelelő magyar szavakat. Már kora gyerekkorában megtapasztalta a kétnyelvű közösség előnyeit és hátrányait, ezért a hétköznapi kommunikációs helyzetekben, ismeretleneket inkább románul szólít meg. Nagyon szeret nyelveket tanulni, beszél angolul, kicsit németül, és önszorgalomból franciául is tanul. Az interjú során francia nyelvű tankönyvet mutat, ami annak is köszönhető, hogy rokonai élnek Franciaországban. Úgy véli, eredetiben kell olvasni, meghallgatni dalokat, verseket, vonzóbbnak tűnnek eredeti nyelvükön, fordításukkal értéküket veszíthetik.

5.2.1. Béla online nyelvválasztási szokásai

Az őt körülvevő elektronika, számítógép és laptop alapértelmezett nyelve angol. A telefonján kézenfekvőbb volt a román nyelv beállítása. Sok videójátékot játszott régebben, és többjátékos, multiplayer videójátékokban színes volt a nyelvi környezet: angol, francia, német, spanyol és kínai. Az angol nyelv azonban lingua franca-ként működik ezekben a játékokban, illetve a nyelvek keverése elfogadott a videójátékok során vagy a hozzájuk fűzött megjegyzésekben.

Közösségi médiában jelen van, Facebook oldala több éve van már, és ragaszkodik ahhoz, hogy a partner nyelvi identitása és nyelvhasználata határozza meg az adott nyelv használatát az online kommunikáció során. Hasznosnak találja a román nyelvű megosztásokat, hiszen Erdélyben szinte mindenki ért ezen a nyelven. Nem tartja lényegesnek, hogy kizárólag magyar nyelvű tartalmakat osszon meg, minden ismerőse kétnyelvű. Nyelvi tudatosságát viszont kihangsúlyozza: *mindig odafigyelek, melyik nyelvet használjam*. Meggyőződése, hogy az angol a lingua franca, a Facebook semleges nyelve. Nyelvi identitására jellemző a semlegesség, nem ragaszkodik egyik nyelv dominanciájához sem. Szerinte a szélesebb közönség megszólításához az angol nyelv használata szükséges, még akkor is, ha a kommunikáció egyik résztvevője sem angol anyanyelvű. Másrészt nyelvválasztását a médiatartalom is meghatározza: szerinte a fordítások megfosztják a szövegeket eredeti értelmüktől. Ádámmal hasonlóan ő is tiszteletben tartja partnerének nyelvi identitását a diskurzusban; a kommentíró nyelvválasztását a megosztott tartalom eredeti nyelve vagy a felhasználó nemzetisége határozza meg. A nyelvek keveredése

a humor lehetőségét aknázza ki. Egyik megosztásának francia felirata: *Je ne parle pas français* [nem beszélek franciául] szándékos választás volt, amely egyszerre közvetít öniróniát és globális tartalmat egy lokális helyzetben. Így a kódjáték többnyelvű nyelvi jelenséget képvisel (4. ábra).

Béla ugyanazon megosztáson belül is keveri a nyelveket: francia, angol, román és magyar szavak egyaránt megjelenhetnek. A kommentekben használt kódjáték létrehozza a helyi referenciát, a lokális jelentést. A *Hazucc* magyar nyelvű komment elindítja a kódjátékot, ahol már román és magyar szavak keverednek: *Gelos vagy* [Féltékeny vagy]. A magyar *hazucc* szó helyesírási hibája belső tréfára utal – derül ki az interjú válaszaiból. Így a résztvevő kreatívan ötvözi a két nyelvet, nyelvi identitása mindkét nyelvet magába építi, mindkettővel azonosulni tud. További humoros és lokális vonatkozású tartalmat hoz létre a következő kódjáték (5. ábra), amely nemcsak a felhasználó nyelvi identitását jelzi, hanem megengedő nyelvi viszonyulást tükröz, és a kreativitás fontosságát hangsúlyozza a digitális térben. A résztvevő ötvözi a román és az angol nyelvi elemeket, a hatás fokozása céljából. A humoros nyelvi keveredésen túl, a beágyazott román *grătar* szó a lokális referenciát képviseli: *Waiting for the grătarra* [Várakozás a grillre], míg az angol nyelv használata a globális kontextust teremti meg. Ugyanakkor az interjúalany szerint a kódjáték lehetővé teszi, hogy *egy semleges kód keveredjen egy nem semleges kóddal*. A kommunikáció gördülékenysége jelzi, hogy transzlingválás történik. Ehhez hasonló az angol szleng elemek intenzív használatát, amelyeket többnyire lokális kontextusban használ. Példaként említi a *cringe* (görcsös) szót, amely nagyon népszerűvé vált, általában valami kerülendő dologra utalva. Ezek használata megkönnyíti a kommunikációt, és ezt a nyelvi jelenséget áttekeri a transzlingválás gyakorlatába.

5.3. A harmadik interjúalany: Réka

A harmadik résztvevő fordító-tolmács szakos elsőéves hallgató a Sapientia egyetemen, 19 éves, nő. Székelyföldön, megyeközpontban lakik, a város nagy többsége magyar etnikumú. A tömbmagyarság nyelvi háttere egyértelműen meghatározza nyelvi identitását offline helyzetben. Mint jelzi, vannak román barátai, de keveset beszél velük. Jellemző, hogy találkozásaik során a román nyelvi elemeket angol nyelvi elemekkel keveri, mert így könnyebben megérteti magát velük. Online helyzetben nagyon szívesen használja az angol nyelvet. Angolul kiválóan tud, saját bevallása szerint korán, még elemiben kezdett el angolul tanulni, majd nagyon sokat fejlődött online játékok játszásával. Tanult németül is, középiskolában, illetve a dán nyelvvel ismerekedik az egyetemen. Facebook felhasználó már 7 éve, a platform alapértelmezett nyelve az angol, ahogyan számítógépének is. Telefonján a magyar nyelvet állította be. A Facebook elsősorban információigényt szolgál ki, csoportokban jelentkezett be, és aktív résztvevője ezeknek.

5.3.1. Réka online nyelvválasztási szokásai

Örvend annak, hogy több nyelven is követni tudja az információkat, szívesen olvas angolul híreket, megosztásokat. Nincsenek preferenciái arra vonatkozólag, hogy milyen nyelven osszon meg híreket, mémeket – ugyanígy bármilyen nyelven elolvas különböző megosztásokat, szívesen követi a román nyelvű megosztásokat is. Megosztásai főleg angol nyelvű mémek, amelyekhez nem fűz megjegyzést, nem illeszt feliratot, csak továbbítja a barátok számára. Globális kontextusba helyezhetőek ezek a megosztások, sajátosan lokális tartalmakat csak akkor oszt meg, ha adott csoport számára fontos információkról van szó. Úgy gondolja, hogy az online kommunikációt meghatározza a beszélgetőtárs vagy a megosztás nyelve. Ezt a közösségi média íratlan szabálya diktálja: *azt hiszem, ez így helyes.*

Véleménye szerint a kódjáték, vagyis a nyelvek keverése egy kommenten belül, néha a kommunikáció zavarát is előidézhetheti, számára lényeges egy adott nyelven következetesen kommunikálni. Az angol nyelvű kommunikáció szerinte határozott kereteket teremt a felhasználó számára: *biztonságosabban érzi magát az illető, ha kizárólag angolul kommunikál.* Az angol nyelvű kommunikáció udvariasság része is lehet. Egyik mém megosztása kapcsán kifejti, hogy a mém román oldalról volt, és a kommentet író barát magyar, ennek ellenére az illető angol nyelven írta meg kommentjét. Az interjúalany szerint ez egy udvarias gesztus volt (6. ábra).

Az angol és magyar nyelvi elemek keverése szokássá vált a barátok és egyetemi társak között, sajátos nyelvhasználatot eredményezett, amely egyrészt a csoportdinamikát jellemzi, másrészt jelentéstartalmakat hordoz, amelyek egy nyelvű kontextusban elvesznének.

5.4. A negyedik interjúalany: László

A negyedik interjúalany, férfi, 21 éves, szintén székelyföldi, egy kis faluban lakik, ahol gyakorlatilag teljesen magyar nyelvű környezetben nőtt fel. Magyar nyelvű tanulmányait, iskolai éveit a közeli városban fejezte be, majd ugyancsak a Sapientia EMTE fordító-tolmács képzős hallgatója lett, ahol most harmadéves. Az iskolában angolul tanult, németet is tanítottak, de saját bevallása szerint keveset tud németül. Nyelvtanulói autonómiájára jellemző, hogy mivel román nyelvtudása igen elmarad az angol mögött, késztetést érzett egy román nyelvtanulói tanfolyam elvégzésére, igyekezett elmélyíteni román nyelvi tudását: *úgy éreztem, hogy ez nagyon sokat fog segíteni nekem.*

Az angol nyelvtudását elsősorban számítógépes és online játékoknak köszönheti, de az egyetemi tanulmányok fejlesztő hatása mellett az is segítségére volt, hogy egy nyáron át Amerikában dolgozott. Jellemző, hogy Amerikában román barátokra is szert tett, akikkel együtt dolgozott, velük azóta is tartja a kapcsolatot: *velük is inkább angolul kommunikálok.* Ugyancsak ott bővült a baráti köre amerikai angol, illetve spanyol ajkú ismerősökkel.

5.4.1. László online nyelvválasztási szokásai

Online nyelvválasztási és nyelvhasználati szokásaira nagy hatással van angol nyelvtudása, illetve az angol nyelv iránti szeretete. Mint jelzi az interjú során, kezdetben magyar nyelvű alapértelmezése volt a Facebook oldalának, utána viszont nagyon hamar áttért az angol nyelvűre, most viszont román, hogy minél több román nyelvi hatás érje. Nyelvválasztása tudatos. Lászlóra is jellemző, hogy az online tér íratlan szabályai alapján tiszteletből az adott barát nyelvén szól megosztásokhoz, vagy válaszol kommentekre. Ő elsősorban angolul szokott megosztani híreket, mémeket, arra hivatkozva, hogy ezek a globális, érdeklődésre számot tartó információk. Úgy véli, hogy az angol nyelv használata trendi az online térben, de kiemeli, hogy az évfolyamtársai között szokás, akár offline helyzetben is, angolul beszélni, vagy angol szavakat használni, és ez online helyzetben még nyilvánvalóbb (7. ábra). Bár Lászlóra jellemző, hogy nem szokott nyelveket keverni, egyetért azzal, hogy vannak néha olyan kifejezések, amelyek jobban kifejezik az adott fogalmat. Példaként említi a *cringe* angol, és a *șmecher* román szavakat. Román nyelvtudását még bizonytalannak érzi, ezért nem oszt meg híreket románul, nem ír ki románul semmit, mert tart tőle, hogy nyelvhelyességi hibákat fog elkövetni.

6. Következtetések

Jelen kutatás az online közösségi oldalakon tapasztalható egyéni nyelvválasztási és nyelvhasználati mintákat vizsgálta. A kódjáték szerepére összpontosított a kódváltás és a transzlingválás jelenségeinek elemzése során, amely a humor lehetőségét felhasználva él a digitális nyelvi kreativitással, és a nyelvek keverését jelenti egy adott megnyilatkozáson vagy kommenten belül.

A résztvevők online kommunikációjára jellemző, hogy bár egy közös nyelv használata rendelkezésükre áll, más nyelveket is beemelnek megnyilatkozásaikba, hogy az online tér szereplői közötti kommunikációt zökkenőmentesebbé és szórakoztatóvá tegyék. Nyelvválasztási motivációik sokfélék lehetnek. Fontosnak tartják, hogy az offline környezet alakította nyelvi identitásukból fakadóan az online térben is hasonlóan konstruálják nyelvi identitásukat, de gyakran a csoportdinamika és az ahhoz fűződő íratlan kommunikációs szabályok határozzák meg nyelvválasztásukat. A több nyelv keveredését szépen mutatják a kódjáték példái, amelyeket szemiotikai és kulturális elemek (hiperhivatkozások, képek, feliratok, megjegyzések stb.) egészítenek ki. A kódjáték így túlmutat a kódváltáson, segítségével a felhasználó egyszerre teremthet lokális kontextust, illetve válhat globális felhasználóvá. Ezért fontos, hogy a közösségi oldalakon tapasztalható nyelvhasználat különböző formáit egy tágabb rendszer részeként értelmezzük, amely a jelentésteremtés új lehetőségeit jelzi az online térben.

A kutatásban szereplő interjúalanyok nyelvi és nyelvtanulói tudatossága, önállósága messze túlmutat az átlagos közösségi média felhasználójának nyelvtudásán

és nyelvhasználatán, ugyanakkor nyelvhasználati szokásaik jelezték, hogy az online térben már jelentésteremtő erővel, kommunikációt megkönnyítő sajátossággal használják és keverik az általuk (akár részben) ismert nyelveket. Az angol nyelv lingua franca a magyar anyanyelvű hallgatók körében, de gond nélkül nyúlnak román nyelvű megosztásokhoz, színesítve digitális nyelvi repertoárjukat. Az angol nyelv használata egyfajta biztonságot teremt, részben azért, mert lokális identitásukat így globális szintre emelhetik, megtöbbszörözve közönségüket, másrészt azért, mert trendinek mutatja őket, és így zökkenőmentesebb beilleszkedést jelent az általuk választott csoportokba.

A kódjáték használata, a nyelvek keverése megkönnyíti a kommunikációt, és ez jelzi a tranzlingválás jelenlétét a mindennapi online kommunikáció körében.

Az online nyelvhasználat vizsgálata a lehetőségek tárházát nyitja meg a digitális térben, a kódváltástól a tranzlingválásig. A tranzlingválás kiegészíti a felhasználók nyelvhasználatának jól meghatározott, lokális szerepét az online közösségi médiában, ahol a globális kontextusban többnyelvű repertoárok alakulnak ki.

I R O D A L O M

- Androutsopoulos, Jannis 2006. *Introduction: Sociolinguistics and computer-mediated communication*. Journal of Sociolinguistics 10(4): 419–438.
- Androutsopoulos, Jannis 2007. *Bilingualism in the mass media and on the Internet*. = M. Heller (ed.): *Bilingualism: A social approach*. Palgrave Macmillan, New York. 207–232.
- Bartha Csilla 1999. *A kétnyelvűség alapkérdései*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Biró Enikő 2018. *More Than a Facebook Share: Exploring Virtual Linguistic Landscape*. Acta Universitatis Sapientiae, Philologica 10/2: 181–192.
- Biró Enikő 2019a. *Linguistic Identities in the Digital Space*. Acta Universitatis Sapientiae, Philologica 11/2: 37–53.
- Biró Enikő 2019b. *Code Play as a Translingual Practice*. Acta Universitatis Sapientiae, Philologica 12/2: 114–128.
- Blommaert, Jan – Rampton, Ben 2011. *Language and superdiversity*. Diversities 13(2): 3–21.
- de Bres, Julia 2015. *Introduction: Language policies on social network sites*. Language Policy 14(4): 309–314.
- Dovchin, Sender – Pennycook, Alastair 2018. *Digital Metroliteracies: Space, Diversity, and Identity*. = K. Mills – A. Stornaiuolo – A. Smith – J. Z. Pandya (eds): *Routledge handbook of digital writing and literacies in education*. 211–223.
- Dovchin, Sender 2020. *Language, Social Media and Ideologies: Translingual Englishes, Facebook and Authenticities*. Springer, Cham.
- García, Ofelia – Wei, Li 2014. *Translanguaging: Language, bilingualism and education*. Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Kozinets, Robert 2006. *Netnography 2.0*. = Russel W. Belk (eds): *Handbook of Qualitative Research Methods in Marketing*. Edward Elgar, Cheltenham. 129–142.
- Lee, Carmen 2016. *Multilingualism Online*. Routledge, London. 84.
- Leppänen, Sira – Peuronen, Saija 2012. *Multilingualism on the Internet*. = Martin-Jones, M. – Blackledge, A. – Creese, A. (eds): *Handbook of Multilingualism*. Routledge, London. 384–402.

- Leppänen, Sirpa – Møller, Janus – Nørreby, Thomas – Stæhr, Andreas – Kytölä, Samu 2015. *Authenticity, normativity and social media. Discourse, Context & Media*, 8, 1–5.
- Peuronen, Saija 2011. 'Ride Hard, Live Forever': *translocal identities in an online community of extreme sports Christians*. = C. Thurlow – K. Mroczek (eds): *Digital discourse. Language in the new media*. Oxford University Press, Oxford. 154–176.
- Thurlow, Crispin 2012. *Determined creativity: Language play, Vernacular Literacy and New Media Discourse*. = R. Jones (ed): *Discourse and Creativity*. Pearson, London. 169–190.
- Wei, Li 2016. *New Chinglish and the Post-Multilingualism Challenge: Translanguaging ELF in China*. *Journal of English as a Lingua Franca* 5(1): 1–26.

CODE-SWITCHING ȘI OBICEIURILE TRANSLINGVISTICE ÎN SPAȚIUL DIGITAL AL STUDENȚILOR MAGHIARI DIN ȚINUTUL SECUIESC

(Rezumat)

Studiul începe cu definirea contextului lingvistic local și global în spațiul digital. Facebook, ca platformă de socializare, oferă oportunități pentru practicile zilnice de alfabetizare digitală, cum ar fi code-play-ul. Code-play-ul permite amestecarea codurilor și a repertoriilor, având, de obicei, o referință umoristică. Se argumentează că interacțiunea dintre limbi creează nevoia metodologică pentru o abordare translingvistică pe lângă teoria tradițională a schimbării codurilor, pentru a explica fenomenele lingvistice online. Adoptând o abordare netnografică, această lucrare prezintă istoria lingvistică a patru participanți, practicile lingvistice online și percepțiile asupra propriei alfabetizări digitale, explorând portretul lor de identitate (multi)lingvistică cu rezonanță locală, translocală și globală. Cercetarea exploatează posibilitățile de joc de cod pentru a atinge obiective comunicative prin schimbarea de coduri și prin translanguaging cu un public divers din punct de vedere lingvistic.

Cuvinte-cheie: peisaj lingvistic digital, rețea de socializare, bilingvism, code-switching, translanguaging.

CODE-SWITCHING AND TRANSLINGUAL HABITS IN THE DIGITAL SPACE OF HUNGARIAN STUDENTS IN SZEKLERLAND

(Abstract)

The study starts with the definition of local and global linguistic context in the digital space. Facebook, as a social media platform, provides opportunities for everyday digital literacy practices, such as code play. Code play allows mixing codes and repertoires usually with a humorous reference. It is argued that creative interaction among languages creates the methodological need for a translingual approach besides the traditional code-switching theory to explain online linguistic phenomena. Adopting a netnographic approach, this paper presents four participants' linguistic history, online linguistic practices, and perceptions of their own digital literacy, exploring their portrayal of (multi)linguistic identity which has local, translocal and global resonance. The research exploits possibilities of code play to accomplish communicative goals through code-switching and translanguaging with a linguistically diverse audience.

Keywords: digital linguistic landscape, social media, bilingualism, code-switching, translanguaging.

MELLÉKLETEK

1. ábra. Magyar szimbólumok – lokális identitás



2. ábra. Hashtag-ek, globális hivatkozással

About last night 🍷🍷🍷

.

.

.

#party #greatparty #withmygirls 👯 #myladys 👯 #mybesties #partydecorations
#tdk #medicineTDK #dancing #goodvibes #goodlife #photography #love
#riseandshine #everyday #elegant #outfit #fashion #bershka #bershkastyle
#alittlepartyneverkillednobody 🍷🍷 #champagne #redlipstick 👄 @ Gallery
Wedding Garden

Fordítás megtekintése



3. ábra. Kódjáték, mint belső tréfa



4. ábra. Kódjáték és többnyelvű kreativitás



5. ábra. Kódjáték, mint belső tréfa



6. ábra. Magyarok közt, angolul, játékosan, kódokkal.



7. ábra. Az angol nyelv, a lingua franca.



Biró Enikő

Sapientia EMTE, Marosvásárhely
Alkalmazott Nyelvészeti Tanszék
biro.eniko@ms.sapientia.ro

MŰHELY

KESZEG ANNA

AZ IDENTITÁSPOLITIKÁK MÉDIA- ÉS IRODALOMTÖRTÉNETE Beszélgetés Hermann Veronika irodalom- és médiakutatóval

Kulcsszavak: politika, irodalom, politizálás, identitáspolitikák

2020-ban jelent meg Hermann Veronika Helyettem a nyelv. Identitáspolitikák az irodalomban című kötete az Erdélyi Múzeum-Egyesület Letöltés média- és kommunikációtudományi könyvsorozatában (Kolozsvár, 2020). A könyv a szerző doktori dolgozatának szerkesztett változata, melyet az Eötvös Loránd Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktoriskolájában védett meg, miközben ugyanazon intézmény Média és Kommunikáció Tanszékén oktatott. A könyvről, szakmai meggyőződésekről, irodalom- és médiatudomány viszonyáról Keszeg Anna, a sorozat alapító-szerkesztője kérdezte a szerzőt.

*

Mindketten alapvetően irodalmár végzettségűek vagyunk, miközben médiatudományi tanszéken oktatunk. A Helyettem a nyelv. Identitáspolitikák az irodalomban is egy nagyon irodalom-fókuszú könyv. Hogyan került nálad közel egymáshoz ez a két diszciplína? Milyen diszciplináris határokat látsz? Vagy inkább arról van szó, hogy ugyanannak a világnak ugyanazon jelenségeit értjük meg más médiumok felől a két területen?

Úgy gondolom, hogy inkább az utóbbiról van szó: ha megnézzük a média-tudomány vagy a kultúratudomány kialakulását az 1960-as évektől kezdve, azt látjuk, hogy a művelői a klasszikus nagy diszciplínák, különösen pedig az irodalomtudomány felől érkeztek. A mai médiakutatók között is számosan vannak, akik irodalmárként kezdtek, vagy ilyen végzettségük van: az irodalomértés – és így annak tudományos megközelítései lényegében a világot behálózó szövegrendszerek közötti szelektálást teszik lehetővé, olyan struktúrákat sajátít el az ember, amelyek minden típusú szöveg megértésére alkalmassá teszik. A narratívák, a dramaturgiai megoldások, a befogadói oldalról szóló elméletek, a szövegek ideológiai telítettsége vagy éppen esztétika és hermeneutika viszonya minden olyan értelmezésben releváns, amely valamilyen

kulturális szöveg megértéséhez vezet. A megértést nem véletlenül hangsúlyozom: végső soron mégiscsak ez a társadalom- és humán tudományok lényege.

Ugyanannak a kérdésnek a diszciplína-elméleti oldala: hogy látod, a legnagyobb presztízsű médiumnak, az irodalomnak a vizsgálata milyen tanulságokat hozhat a médiatudománynak? És tágabban, ma a médiumok nagy láthatósági versenyében milyen helye van az irodalomnak?

Ahogy az előbb is utaltam rá, az irodalmi szöveg működésének, modell-szerűségének, sőt: szövegszerűségének megértése minden, más típusú szöveg megértéséhez közelebb visz. De nemcsak emiatt érdekes a két tudományág viszonya. Az irodalomtörténet ugyanis – még ha minden elméleti megfontolástól meg is szabadítom – evidensen társadalomtörténet is, hiszen a szövegek nem csak úgy, a légtérben keletkeznek, hanem saját korszakuk intézményeinek, kánonjának, társadalmi imagináriusának, egyáltalán: episztémájének termékei. A szépirodalom az elmúlt évtizedekben szerintem felismerte, hogy milyen versenyben kell helyt állnia, és kultúránként eltérő, struktúrájában mégis hasonló választ adott erre a kihívásra. A digitális irodalomnak, a laikus műfajoknak, az irodalom közösségi mediabeli megjelenéseinek vagy éppen a kiadói stratégiák változásainak nálam sokkal jelesebb szakértői vannak – például Gács Anna vagy Glózer Rita – de ezeknek a létezése máris bizonyíték arra, hogy irodalomnak sok mindent nevezhetünk – amíg van olvasója. Emellett ott vannak az általam kedvelt történeti analógiák tanulságai: a regény a 18. század végének újítása volt, a fikció és a valóság viszonya más volt a 19. század elején, mint ma, a kánonban is más helyet foglaltak el a különböző műfajok, mint most: az irodalom nem egy szent állandó, hanem folyton változó közeg, egyben pedig a legfontosabb médium.

A könyved alcíme Identitáspolitikák az irodalomban. Majd a könyvedben szerepel a következő mondat: „Az identitás, az identitásválság és az identitásmodell az elmúlt évtizedek társadalom- és kultúratudományi diskurzusainak vezető fogalmaivá, a velük való foglalatosság pedig intellektuális divattá vált” (11.). Az identitáspolitikák a kortárs politikai kontextusokban nagyon terhelt kifejezés, annak ellenére, hogy univerzális fogalom, sokszor kapcsolják össze egy neoliberális politikai beszédmóddal. Nálad milyen fogalmi háttére van az identitáspolitikának? Milyen szerzőkre támaszkodva használod?

Az identitáspolitikának egy viszonylag szikár kiterjesztését próbáltam meg használni, annál is inkább, hiszen a 19. századi szövegek és az akkori társadalmi kontextus tekintetében nem érdemes a neoliberális koncepciót nézni, talán nincs is értelme. Ami engem a legjobban érdekelt, hogy azok a diszkurzív, a nemzet, a közösség meghatározására irányuló kísérletek, amelyek alapvetően a szépirodalomban mentek végbe a 19. század elején – elsősorban a korszak egyik sztárműfajában, a honfoglalási eposzban – hogyan szervesültek politikai koncepcióként, hogyan lettek az autonómia követelésének alapjaivá, másképpen fogalmazva: hogyan hozott létre egy fikció tartós politikai közösséget. A mai, ma már persze nagyon elhasznált, kiüresített

és jelentését veszített nacionalista szövegek egy része ebből az időből származik. Ebből is látszik, hogy az irodalom hatása lenyűgöző lehet tartósságában.

Újraírja-e a magyar irodalomtörténetet ez az identitáspolitikai olvasat? Milyen szerzők értékelődnek fel, kik azok, akik az identitáspolitikák tekintetében új beszédmódot, hangot hoztak a magyar irodalomtörténetben? A könyvednek van bármiféle kánonállító szándéka?

Rögtön az utolsó kérdéssel kezdeném, nincs kánonállító szándéka, nem is hinném, hogy ez a mai tudományos-diszkurzív széttagoltságban (vagy reménytelibben fogalmazva, diverzitásban) bárkinek szándéka lehetne. Arról nem is beszélve, hogy szaktudományos munkák ma már ritkán fejtenek ki nagyobb társadalmi hatást, az irodalmi kánon végcélja pedig mégiscsak az olvasó. Mindazonáltal hasznosnak tartanék egy olyan irodalomtörténetet, ami kifejezetten ilyen szűrőn keresztül nézi meg a szövegek keletkezését és működésmódját, különös tekintettel a sokszor láthatatlan női vagy kisebbségi szerzőkre. Lehet, hogy ez unalmasnak tűnik, mindig a női szerzőkkel jönni, de ma Magyarországon nem is lehetne aktuálisabb: a középiskolai irodalomoktatásból például teljesen kiszorították a női szerzőket, és hiába van a kortárs irodalom tereiben erre nagyon sok jó kezdeményezés, az átlagirodalom magyarul még mindig az öreg, fehér férfi a szerző. Pedig, ha körbenézünk rendesen, akkor ez korántsem így van. Hasonló a probléma itt, mint például a Black Lives Matter mozgalom álkonzervatív értelmezésében, hogy ugye mi van a többi étellel, azok nem számítanak? Dehogynem, csak itt most nem arról van szó, hanem specifikusan egy létező társadalmi problémáról. Azok az emberek hópihéznak, akik megsértődnek azon, ha valaki megjegyzi, hogy a világ nem homogén. Nem lesz attól kevésbé jó egy öreg, fehér, férfi szerző, ha közben kiderül, hogy élvonalbeli női szerzők is vannak, és nemcsak a kortárs irodalomban. Az identitáspolitika célja általában a több, és nem a kevesebb, a láthatóság, és nem az elrejtés. Annyira átpolitizálták ezt a kérdést, hogy sokan bele sem fognak a tematizálásába, félnek vagy fáradtak. Pedig érdemes lenne kimondani jó hangosan, jó sok embernek, mennyire retrográd a magyar társadalomszemlélet, mennyire retrográd a tudományszemlélet, és ennek óriási katalizátora a politika. Ha nem teszünk így, örökre beleragadunk azokba a szövegekbe, amiket, hogy egy irodalmi közhellyel éljek, már Ady Endre is nagyon pontosan megírt több mint száz évvel ezelőtt. Ideje lenne továbblépni.

Milyen irányokba tervezel tovább építkezni? Mennyire foglalkoztatnak identitáspolitikák más médiumokban megjelenő kérdései?

Az irodalmi elbeszélések alapvetően kultúratudományos, kritikai olvasatától egyenes út vezetett más médiumban megjelenő elbeszélések vizsgálatához. Ha a 19. századi értelmezői rendszerek és társadalmi folyamatok elsődleges terepe az irodalom volt, úgy ma ugyanezt a népszerű kultúra termékeiben találjuk meg. Irodalommal, irodalomkritikával folyamatosan foglalkozom, de emellett jó ideje oktatói és kutatói szinten is foglalkozom sorozatelemzéssel, illetve a szeriális mozgóképes tartalmakban (direkt nem mondom, hogy televíziós) megjelenő identitásmodellekkel- és politikákkal. A popkultúra azért is fontos terepe a

kultúratudománynak, mert jó lakmuszpapírként reagál a társadalmi folyamatokra. Jelenleg szerintem a legnagyobb veszélyt a populista, szélsőjobboldali politikai formációk térnyerése jelenti, ahogyan ezt Magyarországon naponta tapasztaljuk, de világviszonylatban is probléma. Donald Trump több tízmilliós rajongótábora nem tűnik el hirtelen csak azért, mert éppen más az elnök az Egyesült Államokban, legfeljebb alternatív terekbe szorulnak, és még mindig úgy gondolják, hogy egy ilyesfajta politika jelenthet megoldást a különben abszolút létező problémáikra. A bizonytalanság – amelyre a pandémia okozta szorongás és gazdasági válság csak ráerősít – a digitális megfigyelés kultúrája, a bezárkózás, az avított nacionalizmus, a nőellenes politikai szövegek mind ott vannak a popkultúra termékeiben, fontos vizsgálni, hogy miért és hogyan.

ISTORIA MEDIATICĂ ȘI LITERARĂ A POLITICILOR DE IDENTITATE
Interviu cu Veronika Hermann, cercetător literar și media

(Rezumat)

Acest interviu este o discuție între Veronika Hermann, lector la Universitatea Eötvös Loránd din Budapesta și Anna Keszeg, lector la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, vizând noua carte a lui Hermann, intitulată *Helyettem a nyelv* (*Limba, în locul meu*), publicată la Editura Societății Muzeului Transilvan. În cadrul interviului se discută probleme de politică identitară și de literatură, aspecte disciplinare ale teoriei literare și ale studiilor mediatice, legate de texte ale literaturii maghiare din secolele 19–21.

Cuvinte cheie: politică, literatură, politicizare, istorie literară, politică identitară.

MEDIA AND LITERARY HISTORY OF IDENTITY POLICIES.
An interview with Veronika Hermann, literary and media researcher

(Abstract)

The interview is a discussion between Veronika Hermann, lecturer at Eötvös Loránd University Budapest and Anna Keszeg, lecturer at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca regarding Hermann's newly published book entitled *Helyettem a nyelv* (*Language Instead of Me*) published at the Publishing House of the Transylvanian Museum Society. The interview focuses on issues of identity politics and literature, disciplinary aspects of literary theory and media studies related to texts of the Hungarian literature from the 19th to the 21th Century.

Keywords: politics, literature, politicisation, literary history, identity politics.

Babeș-Bolyai Tudományegyetem
Kommunikáció, Közkapcsolatok és Reklám Intézet
Kolozsvár / Cluj-Napoca
str. Gen. Traian Moșoiu nr 71
keszeg.anna@fspac

SZEMLE

IMRE ATTILA, **Introduction to Translator Studies**. Editura Universităţii Transilvania din Braşov / Brassói Transilvania Egyetem Kiadója. Brassó, 2020. 218 l.

A fordítástudomány területén folytatott kutatások elsősorban a fordítást mint eredményt (*translation*) és mint folyamatot (*translating*) helyezik vizsgálódásuk középpontjába. Viszonylag kevés figyelem jut azoknak, akik ezekben a folyamatokban részt vesznek, vagy akik ezeket a szövegeket létrehozzák: a fordítóknak. Éppen ezért a neves fordításkutató, Andrew Chesterman a fordítástudományok alternatív osztályozását javasolta és ezen belül egy új alterületet jelölt ki, Translator Studies elnevezéssel.¹ Tanulmányában Chesterman (2009) amellet érvel, hogy a fordítástudomány Holmes (1972) által megrajzolt klasszikus térképén elsősorban a szöveg kapta a fő hangsúlyt, és kevésbé figyelt a fordítást alkotókra, a fordítók státusára, identitására, a szakmáról alkotott képére. Ez a viszonylag új tudományterület tehát elsősorban és kifejezetten a fordítások létrehozóira fókuszál, Anthony Pym (2009) kifejezésével élve, a fordítástudomány „humanizálását” tűzve ki célul.

Ezt az irányzatot követi Imre Attila legújabb, 2020-ban kiadott *An Introduction to Translator Studies* című angol nyelvű kötete is, mely épp új nézőpontja miatt emelkedik ki a fordítástudományi szakmunkák közül. Mint azt a címe is elárulja, a könyv bevezetesként szolgál a Translator Studies tudományterületére, a fordító szemszögéből vizsgálja a fordítás tevékenységét. Amint azt a szerző már az első fejezetben leszögezi, a fordítást kifejezetten pragmatikus szempontból vizsgálja, elsősorban terméknek és szolgáltatásnak tekinti, szakmának és üzleti tevékenységnek, a fordítókat pedig a 21. század globális iparában résztvevő szolgáltatóknak.

A kötet öt fejezetből áll, melyek közül az első inkább elméleti szempontokat érvényesít, a többi viszont a jelen és a jövő fordítói számára igyekszik szakmai gyakorlati tanácsokkal szolgálni. Így az első fejezet a fordítás fontosságát vizsgálja a nyelv, kultúra, kommunikáció, nyelvi közvetítés kontextusában, figyelembe véve a 21. századi információs technológiai, valamint a globalizáció, internacionalizálódás, lokalizálás és fordítás (angol betűszóval GILT) okozta változásokat. Szolgáltatóként a fordítónak szem előtt kell tartania a termelékenységét is, ami ugyanakkor nem mehet a minőség kárára. Ezért van fontos szerepe a fordításértékelésnek, a lektorálásnak, a minőségbiztosításnak. Az örök dilemmában, mely szerint fordításra művészetként vagy szakmaként tekintünk-e, a szerző ez utóbbi felé hajlik. A fordítónak mint szolgáltatónak (különösen, ha szabadúszóként dolgozik), olyan feladatokat is el kell látnia, amelyeket korábban nem volt szükséges: építenie kell státusát és profilját, fejlesztenie kell készségeit és eszközeit; másfelől, mivel

¹ A magyar fordítástudományi szakirodalomban tudomásom szerint még nem honosodott meg a Translator Studies tudományterület magyar megfelelője, javasolom a „fordítóról szóló kutatások” vagy a „fordítót előtérbe helyező kutatások” elnevezést.

üzleti tevékenységet folytat, további munkavállalásait, megbízásait megalapozó és elősegítő kapcsolatépítéssel és a marketinggel is foglalkoznia kell. A számítógépeknek a fordítói munkában (is) történő térhódítása miatt – amint azt a szerző is kiemeli – a technológia naprakész ismerete és használata nem *egy* opció, hanem *az* opció. Ezért az első fejezet végén manapság már olyan alapismeretnek számító fogalmakat is meghatároz, mint a gépi fordítás (MT – machine translation), a fordítástámogató programok segítségével létrehozott fordítás (CAT – computer-assisted translation), a fordítómemória (TM – translation memory) illetve a terminológiai adatbázisok (TB – term bases).

A kötet második és egyben leghosszabb fejezete a *Fordítói menedzsment (Translator Management)* címet viseli, és ismételten hangsúlyozza a kötet fordító-központúságát. A különböző fordító típusok meghatározása után (a felsorolás magában foglalja az adófizetés terhe alól kibújó „zsványokat”, a „láthatatlan”, a másodállásban, a részmunkaidőben dolgozó fordítókat, vagy csupán az esetenként fordítást vállalókat egyaránt), a szerző rátér a mai fordító munkaköri leírására, akinek a jelenlegi munkakörülmények következményeként nem csupán a konkrét fordítási tevékenységgel kell foglalkoznia, hanem terminológusnak, fordítómemória kezelőnek, egyes szakterületek szakemberének is kell lennie, aki ismeri és kitűnően használja a fordítással kapcsolatos speciális szoftvereket, elvégzi a lektori feladatokat és más utómunkálatokat is. A látható fordítási piac számadatai meglehetősen magasak, melyek természetesen kiegészülnek a láthatatlanokkal is, hiszen ezen adatokat még megbecsülni sem lehet, hiszen a szakmában számtalan névtelen fordító és lelkes amatőr is dolgozik, akik csupán kedvtelésből fordítanak. A fejezet további része a fordító kompetenciáit határozza meg, melynek fő része elsősorban a nyelvi kompetencia, és amely kiegészül a kulturális, a szakterületi, a kutatói, valamint a technikai kompetenciával, melyek folyamatos tanulást, önfelnevelést, de a technikai ismeretek, soft- és hardver állomány folyamatos fejlesztését is megkövetelik, és melyek egyrészt a fordító önbecsülését szolgálják, másrészt életbevágóak, hogy a fordító állni tudja az erős piaci versenyt. A fejezet hátralévő fejezeteiben a szerző a fordító profilját rajzolja meg. Ezek közül különösen fontos az egész életen át tartó tanulás képessége, a nyomás alatti munkavégzés, a hűség és a szöveg iránti alázat. A hatékony önmenedzsment manapság lényeges képesség: a sikeres fordítói léthez szükség van tervezésre, szervezésre, önreklámzásra. Különösen igaz ez a szabadúszó fordítók esetében, akik egy hatásos CV-vel, névjegykártyával, egy jól megszerkesztett személyes weboldallal és egy erős szakmai hálózat kiépítésével sokat léphetnek előre. Az idővel való gazdálkodás képessége szintén kiemelkedően fontos. A fordító ismerje prioritásait, elérhető legyen józan határokon belül, tartsa be a határidőket: mindezek a professzionalizmus és a megbízhatóság jellemzői. A második fejezetben a szerző olyan gyakorlati témákat is áttekint, mint a pénzügyek kézbentartása, az árszabás, ügyfelek felé alkalmazott pótdíjak és kedvezmények, illetve olyan „kellemetlen” témát is, mint például a nemfizető ügyfelek kezelése. A fejezet során felsorolt hatalmas mennyiségű adatot saját szakmai tapasztalata, valamint hiteles források alapján gyűjti össze és tárja az olvasó elé, és nemcsak a nemzetközi, hanem „lokalizálva” a közép- és kelet-európai piacot is szem előtt tartja, különösen a romániai és a magyarországi fordítók szakmai és pénzügyi helyzetét mutatja be.

A fent bemutatott szerteágazó fordítói tevékenységek mind az ügyfelekkel, mind a kiépített hálózat tagjaival hatékony és baráti hangnemű kommunikációt igényelnek (Gouadec 2007). Ennek a gondolatnak a jegyében a kötet harmadik fejezete (címében is eljátszva az angol szavak hasonlóságával), a kapcsolatszerzés és -tartás (*contacts*) és az ügyfelekkel

kötött szerződések (*contracts*) egymással szorosan összefüggő témájára alapoz, és ezúttal is a gyakorlati megközelítést és a tanács- és mintaadás elvét követi. A fordítói szakma mindkét szegmensével kapcsolatban a szerző fontosnak tartja leszögezni a pontosság, korrektség, részletekre fordított figyelem és az ügyfelek szükségleteivel szembeni érzékenység, az altruisztikus magatartás fontosságát, hiszen hosszú távon nemcsak maga a fordítási tevékenység, hanem ezek az emberi kvalitások is hozzák a szakmai siker gyümölcseit. A kapcsolattartás oldalát tekintve a hagyományos és elektronikus levelezés, a telefonálás, valamint a videóhívások, a közösségi média etikáját vizsgálja. A szerző fontosnak tartja kiemelni, hogy az ügyfélszerzési próbálkozások folyamán a kezdő fordító ne váljék agresszívvá és a józan üzleti tevékenység határain belül igyekezzék megteremteni a helyét a fordítói piacon, melynek – a szerző javaslata alapján – a legjobb eszköze egy hatásos és profi szakmai weblap vagy a szakmai online adatbázisokban való jelenlét.

Az etikus kapcsolatteremtés és -fenntartás bizonyosan megtermi a sikeres szerződéskötés lehetőségét, mely az ügyféllel kötött írott megbízás formájában ölt testet. Ez a fejezet is hasznos tanácsokat ad arra nézve, milyen elemekre érdemes a fordítónak figyelnie a szerződés tárgyalása során, melynek az általános üzleti szerződések szokásos pontjain kívül számos, fordításspecifikus kitételeket is tartalmazniuk kell. Ilyen például a fordítás célja (információs, publikációs vagy jogi cél), a szöveg stílusa, van-e szükség kulturális adaptálásra, továbbá a szerzői jog vagy a szövegszerkesztés kérdése. A fordítónak még számolnia kell a próba fordítás lehetőségével, a titoktartásra vonatkozó követelménnyel, technikai problémákkal (milyen formátumban kéri tőle a lefordított anyagot, hogyan kezelje az illusztrációkat, táblázatokat, dátumformátumot, milyen szoftvert használ a fordítás során stb.). Végül, de nem utolsón sorban a szerződésnek tartalmaznia kell a fizetési feltételeket és a határidőket is. Mindezek hozzájárulnak, hogy hosszú távon mind az ügyfél, mind a fordító elégedett (a szerző szerint „boldog”) legyen, ezért a fordítói hitelesség, rugalmasság, de az ügyfél iránti segítőkészség egyaránt pozitívan értékelődik a hosszútávú együttműködés érdekében.

A kötet negyedik fejezete a fordítói státust veszi górcső alá, melyet négy paraméter befolyásol: a szakértelem, a fizetés, a befolyás és a láthatóság. A szerző számos olyan tényezőt sorol fel, melyek hozzájárulnak egyfelől a státus emelkedéséhez, másfelől a státus csökkenéséhez (sajnos ezek száma nagyobb). Azok a fordítók örvendhetnek magasabb státusnak, akik szembe tudnak nézni a szakma kihívásaival és lépést tudnak tartani a technikai fejlődés szédítő sebességével. A szerző egyaránt felrajzolja a szakma sötétebb és világosabb jövőjét. Szerinte a napjainkban tapasztalható népszerű közösségi fordítások, a rajongói filmfeliratozások elterjedése (*crowdsourcing*) lényegesen befolyásolják a szakma és az ebből megélők presztizsét. A fordítónak be kell látnia, hogy ezermesterré kell válnia, és a jelenlegi trend szerint azoknak áll a zászló, akik képesek az audiovizuális fordítás és a videójátékok lokalizálási piacára betörni. A végső szót a státus és a presztizs kialakulásában viszont az ügyfelek és a kormányzatok mondhatják meg. A fordítói státus és professzionalizmus emelése érdekében az utóbbi években új etikai kódexek születtek, új nemzetközi szabvány lépett életbe. A kötet ötödik, egyben utolsó fejezete a fordítói szakma ezen etikai vonatkozásait térképezi fel, a fordító és a szöveg, az ügyfél, más fordítók, szakemberek, a lektorálás és önmaga vonatkozásában.

Imre Attila *Translator Studies* című kötete tehát gyakorlati szempontból közelíti meg a fordítót, aki „mindenes” szakemberként szolgáltatást nyújt az ügyfélnek a fordítás elkészítésével. Ez a pragmatikus szemlélet érvényesül a minden fejezetet lezáró, összesen

több mint száz feladatban is, melyek az olvasottak gyakorlatba ültetését, az ismeretek elmélyítését szolgálják. Hasonló cél vezérelte a szerzőt az igen hasznos tárgymutató megszerkesztésében, valamint a kezdő fordítókat segítő függelék közreadásával is, mely többek között a Romániában működő hivatalos fordítók által jelenleg használandó standard szövegeket közli angol, magyar és román nyelven. A kötetet haszonnal forgathatja a kezdő és gyakorló fordító, a fordításképzésben részt vevő oktató egyaránt, mindazok, akiket érdekelnek a fordítókat érintő gyakori és egyre növekvő kihívások.

I R O D A L O M

- Chesterman, Andrew 2009. *The name and Nature of Translator Studies*. Hermes – Journal of Language and Communication Studies 42: 13–22.
- Gouadec, Daniel 2007. *Translation as a Profession*. John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Holmes, James S. 1972/2000. *The Name and Nature of Translation Studies*. = Venuti, Lawrence (szerk.), *The Translation Studies Reader*. Routledge, London/New York. 172–185.
- Pym, Anthony 2006. *Humanizing Translation History*. Hermes – Journal of Language and Communication Studies 42: 23–48.

AJTONY ZSUZSANNA

Sapientia EMTE, Csíkszeredai Kar
Humántudományok Tanszék
Csíkszereda/Miercurea Ciuc, P-ța Libertății 1.
ajtonyzsuzsa@uni.sapientia.ro

TÜSKÉS GÁBOR (szerk.), **Critica. Források az irodalom- és kultúratudományi szakkritika történetéhez 1986–2020**. Reciti. Budapest, 2020. 470 l.

Érdekes kiadványt vehetett kezébe az olvasó 2013-ban Tüskés Gábor szerkesztésében *Hagyomány és kritika: könyvek, könyvbírálatok a kora újkori európai irodalom és művelődés történetéhez* címmel (Bp., MTA BTK, 2013, 279 l.), amelyben általa írott recenziókat és egyes doktori értekezésekre vonatkozó opponenciáit adta közre a neves kutató. Ez a műfaji elgondolás, vagyis „az irodalomtudományi szakirodalom darabjairól írt, folyóiratokban megjelent bírálatok önálló kötetbe rendezése” – maga Tüskés Gábor jegyzi meg a bevezetőben – valóban „nem szokványos jelenség.” (7 l.)

2020-ban a fenti kötetnek inspiráló hatású továbbgondolása jelent meg *Critica* címmel a *reciti* kiadásában. Olyan könyvekről írt bírálatok és ismertetések válogatott kiadásáról van szó, amelyeket Tüskés Gábor „egyedül vagy másokkal [...] közösen írt, szerkesztett, társszerkesztett, sajtó alá rendezett, előszóval vagy kísérőtanulmánnyal ellátott.” (11) Az alcím (részben) pontosít: *Források az irodalom- és kultúratudományi szakkritika történetéhez (1986–2020)*. Az *Előszóból* és az azt megelőző tartalomjegyzékből derül ki, hogy többnyire 17–18. századi irodalom- és kultúratudományi jelenségekkel foglalkozó kötetek bírálatait olvashatja majd az olvasó, „de a kiválasztott munkák és kritikák egy része [...] túlmutat ezen az időszakon” (11): a 20. századra is találunk kitekintést a kötet végén, s alább látni fogjuk, a recenzált kiadványokban tárgyalt témák és

aktorok folytán a 17–18. századi kerettől korábbra és a 19. századra is. A kritika görcsöve alá helyezett vagy csak ismertetett könyveknek tehát mindegyike valamilyen módon Tüskés Gábor nevéhez fűzhető, illetve emellett a leggyakrabban a Knapp Évához. A recenzensek többnyire neves magyar(országi) illetve külföldi kutatók. A sajtó alá rendezés Tüskés Anna munkája. Lépéseiről eligazítást nyújt a 13., illetve – angolul – a 16. oldalon.

Egyfajta küzdőpályának tűnik a könyv: metaszövegek egymásnak feszülése érzékelhető itt (mert egymás mellé helyeződtek), ez pedig a kritikai gondolkodásnak dinamikus, gyümölcsöző impulzusait válthatja ki. E recenziók ugyan egyszer már megjelentek valahol, most azonban egymás mellé rendelve hatnak; ahogyan egy-egy kijelentés, állítás megkérdőjeleződik vagy újra megkérdőjeleződik, most az olvasóban az azonos küzdőtérben az újra- és átgondolás kreatív és termékeny értelmezésmezejét teremthetik meg. Vitára hívó erejük itt megsokszorozódik és ki- meg szerteutálnak. Nemesak a *További bírálat(ok)/Further review(s)* „menüpont” alatt felsorolt bírálatokra, hanem az olvasóban újra vagy újonnan felmerülő kérdésekre is. A „menüpont” szó fentebb a könyv összegző és gyűjteményes jellegére utal: szerteutaló képessége révén az internetes linkkapcsolatok által nyújtott lehetőségekre (is) emlékeztet. Nem véletlenül: a kutatási fejlődések lehetőségeit, a hiányosságokat, a még elvégzendő munkákat mindig érzékeny szemmel figyelő szerző fontosnak tartja „egy minél teljesebb kritikátörténeti adatbázis létrehozását” is. (12)

Jelen könyv recenzense sajátos helyzetben van: a könyvbe foglalt recenziók sokszor vitára hívnak, az ő feladata azonban a könyv recenzálása, bemutatása és nem a benne foglalt írásoké. A kérdések maguktól adódnak: Milyen céllal született a kötet? Miért az újraközlés? Milyen szempontok alapján történt a válogatás? Egy-egy kiadvány esetében miért a külföldi recenzenseké a vezető szó? E kérdések csaknem mindegyikére választ kapunk a Tüskés Gábor által magyarul és angolul jegyzett *Előszóban*. Németh S. Katalin a korábbi, *Hagyomány és kritika* című kötetet vizsgálat alá vevő írásában (amelyet a jelen könyvben újraolvashatunk) (366–369), humorosan jegyzi meg, hogy a jeles szerkesztő tūpontos felkészültségével még a kérdések feltevése előtt megelőlegez minden választ:² „új kötetét is olyan bevezetővel bocsátotta útjára, ami önmagában is kiváltja a recenziót, illetve a recenzenst sem menti meg az ismétlés csapdájától.” (366) Ez elmondható a jelen kiadványról is.

A könyv céljairól, szükségességéről, a szerkesztéssel és válogatással kapcsolatos döntésekről részletesen tájékoztat a bevezető: az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont (ma ELKH) Irodalomtudományi Intézetének XVIII. Századi Osztályán három és fél évtized alatt végzett kutatások dokumentumai is az itt újra megjelenő írások. (Nem véletlenül ezen intézmény tartalomszolgáltató internetes felülete a kiadó.) Tüskés Gábor kutatásainak fogadtatástörténete is figyelemmel követhető a személyes pálya értelmezését is megjelenítő intencionalitással, de messzebb tekintő célzattal: az Osztállyal kapcsolatban lévő magyarországi és nemzetközi műhelyekkel együtt végzett kutatómunkáról van szó és annak fogadtatásáról. Százhetven kritika közül negyvennyolc – magyar, német, angol, francia, orosz és latin nyelvű –

² Bartók István hasonlóról vallott Tüskés Gábor *Hagyomány és kritika...* című könyvéről való recenziójában, és szintén humorosan fogalmaz a jelen kötetbe be nem került, de a *További bírálatok* cím alatt jelzett írásában: „Előszavában [...] olyan világosan és meggyőzően fejt ki [ti. a gyűjtemény „szempontjait, célját és értelmét”], hogy a recenzensnek esélye sem marad az okokat és következményeket nála pontosabban meghatározni.” (Bartók István, reciti.hu 2014.09.03, <https://www.reciti.hu/2014/1968>.)

kiadványról szól itt százhusz magyar, német, francia, angol, orosz, cseh, spanyol és olasz nyelvű szöveg. De a kötet ennél a nyelvi sokféleségnél több szempontból hasznos; eddig talán fel nem merült – az újraolvasás lehetősége és az ütköztetések révén is most szembetűnő – aspektusok kerülhetnek a figyelem középpontjába: átfogóbb képet kapunk arról is, hogy a nemzetközi irodalomkutatás hogyan, milyen szinten, milyen érdeklődéssel, elvárásokkal és milyen várható eredményekkel gazdagíthatja a 17–18. századi magyar irodalomkutatás területét, valamint arról, milyen, illetve mennyire termékeny vonzata lehet e kapcsolatlehetőségeknek. A beválogatott írások meggyőző indokok alapján kaptak helyet a kötetben: nagyrészt a hangsúlyosan kritikai szellemben készült, a továbbgondolás felé is nyitó szövegek jutottak elsőbbséghez. A csak ismertetőként funkcionáló szövegek dokumentum értékük okán vannak jelen; nagyobb számban kerültek be kötetbe a nehezebben hozzáférhető (mert például régebbi) írások, és ugyanilyen megfontolásból kaptak elsőbbséget az idegennyelvű kritikák, közülük is elsősorban a külföldön megjelentek; az idegen nyelven írottak a magyarul is megjelenő változattal szemben is előnyt élveztek, nyilván a közelbehözás érdekében – tudjuk meg az előszövből.

A recenziók nyolc nagy csoportba szerkesztve olvashatók itt. *Vallási kifejezésformák; Szó és kép; Egyházi irodalom; Mikes – Rákóczi; Tárgy- és kapcsolattörténet, neolatin irodalom; Tudomány- és művelődéstörténet; XX. századi irodalom- és tudománytörténet* valamint *Vegyes tematikájú tanulmánykötetek*. A fejezetcímek angol fordításban is segítenek a tájékozódásban az esetleges idegennyelvű olvasónak.

Az alfejezetek címéül egy-egy kiadvány főcíme, kivonatolt címe vagy éppen az alcím szolgál (amennyiben ez utóbbi a könyv tematikáját jobban jelzi) szintén angol nyelvű címváltozattal is ellátva (a latin nyelvűeket leszámítva). Például: *Tanulmányok a népi vallásosság köréből* alcím a „*Mert ezt Isten hagyta...*” főcím helyett. Ugyanígy a főcím rövidített változata mellett való döntés jól illeszkedik a kötet és a Tüskés Gábor életművére oly igen jellemző nemzetközi irányultságba. Alább hozunk erre példát.

A *Vallási kifejezésformák* című fejezetbe – és a következőkben többnyire a (tágabb) szakmai közönség számára (is) jól ismert kötetek címeit sorolom – olyan kiadványok recenzióit olvashatjuk, mint: „*Mert ezt Isten hagyta...*”. *Tanulmányok a népi vallásosság köréből*. A fejezetcímbe a könyvnek csak alcíme kerül – már volt szó róla –, hiszen ez összegez úgy, hogy a kategória megnevezője lehessen; *Búcsújárás a barokk kori Magyarországon* (és ismerjük a teljes címet: *a mirákulumirodalom tükrében*); *Népi vallásosság Magyarországon a 17–18. században* és a német nyelven írott *Volksfrömmigkeiten in Ungarn*. A következő nagyfejezet *Szó és kép* címmel az emblematika és a különböző vallásos képi ábrázolásokkal kapcsolatos tudományos művek recenzióit tartalmazza. A szóban forgó kötetek: *Barokk kori kisgrafikai ábrázolások* (a fejezetcím elrejtí, hogy *magyarországi búcsújáróhelyeken* gyűjtött anyagról van szó, de mint már említettük: ez a megoldás a kötet nemzetközi irányultságát hangsúlyozza); *Jordányszky Elek: Mária kegyelem képeinek rövid leírása*; *Esterházy Pál: A [...] boldogságos szűz képeinek [...] eredeti ...* (és érthető módon rövidített címmel van dolgunk); *Emblematics in Hungary* és *Populáris grafika a 17–18. században*.

Ilyen jellegű a kötet szerkezete. További negyven kiadványról van még szó, nem soroljuk őket. A 20. századra a Tarnai Andorra és a Tüskés Tiborra emlékező kötetek tekintenek ki („*Jól őrizd helyedet*”: *Emlékezések Tarnai Andorra* és *In memoriam Tüskés Tibor: Emlékezések, esszék, dokumentumok*), valamint a német nyelvű és a modern regényt érintő *Zur Metamorphose des Schelms im modernen Roman: Jenő J. Tersánszky: Marci*

Kakuk című kötet. Az Előszó már jelezte: a beválogatott ismertetések többnyire a 17–18. század műveit érintik, de sorolhatnánk még, hogyan érvényesülnek benne korábbi és későbbi századok alkotásai, legyen szó például *A műelemzés lehetőségeiben* tárgyalt Fontane-regényről (*Effi Briest*) vagy a Faust-elemzésről, a Mikes-tanulmányok 20. századra is kitekintő darabjairól vagy Zsámboki János *Emblematájáról* a 16. századból (ha a századokat vesszük – s talán itt tehetjük – idő megjelölőnek.) A szövegek csoportosítása a tapasztalt szerkesztő döntéseinek eredménye.

Recenziót és/vagy könyvismertetőt sokféleképpen lehet írni: történjen az egy kulcsfogalom vagy a szövegíró saját kutatási területét érintő vonal mentén; kifejezetten a kritikai észrevételek által szerveződve; a különböző tanulmányok / fejezetek tartalmának rövid ismertetése révén erőteljesen vagy kevésbé egyéni megoldással: (nem utolsó sorban megannyi stílus, kritikai attitűd, szerző és téma kritikai tárháza e könyv. Amikor azonban recenzió-gyűjteményről szól a recenzió – bármennyire is (például) a Mikes–Rákóczi fejezet érdeklí a leginkább a recenzió –, nem (vagy csak futólag érintve) lehet a szerzők kritikai észrevételeinek újraismeretése és a velük való vita kezdeményezése. Bár nem hallgathatjuk el itt sem Odile Richard-Pauchet Mikes-szöveg képével kapcsolatban: íme, Mikest „divine commère”-ként is lehet látni –, és milyen találóan világít rá az idegen nyelvű *könyvítész!* Leveleit pedig mint „...keverékét inspirációnak, mondanivalónak, anekdotáknak és hangnemeknek – vidám-melankolikus pot-pourri-nak, amely kétségkívül túlságosan egzotikus ahhoz, hogy a nyugati szellem mást lásson benne, mint irodalmi, azaz intertextuális jelzeteket.”³ Továbbá, hogy Ovidius *Keserveiről* se feledkezzünk meg, ha soraiban néhol az elégiák hangját halljuk (148).⁴ A *Levelek* francia bírálóit érthető módon ihletik a Mikes-szövegek költői megnyilatkozásokra: „Montagne-től La Fontaine-ig, Pascal-ig vagy La Bruyère-ig, Fénelon-ig vagy Feury-ig, Mikes tolla, úgy tűnik, minden virágból mézet készít”⁵ és a francia recenzensek forrás-sorolása ezzel még nem zárul le...

A legérdekesebb talán a külföldi recepció, amelyet e könyv közel hoz a számunkra. Jelen recenzió szerzője csak sajnálni tudja, hogy a kötet ismertetését a német, spanyol, olasz, cseh és orosz szövegek elolvasása nélkül kell megírnia.

E helyen továbbá elmondható: egy ilyen könyv vitára inspirálni nagyobb erővel képes, mint a recenzióknak egymástól elkülönült olvasása, a különböző kötetek megjelenésekor. Tudjuk: a valóban kritikai éllel megírt recenzió sokban hasonlít egy olyan opponensi véleményhez, amelyben a „vádak”, kritikák, kérdések megfogalmazást nyernek, a szerzőnek azonban nincs módjában válaszolni is rájuk, helyben megvédenie magát, pontosabban tudományos opusát. Ugyanakkor a recenzió olvasójában is mintegy benne rekednek a saját viszonyulás kikívánczó szavai. Feszültséget hordoz így ez a könyv – kinek-kinek a maga kutatási körében érezhető a leginkább –, de termékeny, inspiráló feszültséget. Az idegen nyelvű recenziók pedig jelentőségükkel magukért szólnak mind a magyar, mind a külföldi olvasó számára.

³ „[...] bigarrure de l’inspiration, bigarrure du propos, des anecdotes, du ton – un joyeux et mélancolique pot-pourri, trop exotique sans doute pour qu’un esprit occidental y puisse trouver des repères autres que littéraires, c’est-à-dire intertextuels.” (Bernard-Bray–Odile Richard-Pauchet recenziója a *Törökországi levelek* francia fordításáról, 149. Ford. tőlem: B. M.)

⁴ A 42. levélbe foglalt Rodostó leírására céloz konkrétan a recenzens, de frissítésként is szólhat számunkra az utalás a sorsazonosság kapcsán is.

⁵ „De Montaigne à La Fontaine, à Pascal ou La Bruyère, à Fénelon, ou Fleury, la plume de Mikes semble faire son miel de toute fleur...” (Jean Garapon: 152. Ford. tőlem: B. M.)

A *Törökországi levelek* orosz fordításáról két orosz nyelvű ismertető is helyet kapott a kötetben (Elena Sakirova és Larisa Nikolaevna Polubojarinova tollából.) Üdvözlendő gesztus ezek újraközlése. Az utóbbi szerző által jegyzett szövegnek ma már elérhető a teljes magyar fordítása.⁶ Cirill betűs írásokról lévén szó, a nyelvet nem ismerők számára nem hozzáférhető – lévén ez esetben az írás képe is idegen. Kívánatos lett volna legalább a recenzens nevét latin betűkkel is kiírni a könnyebb tájékozódás végett. Ettől eltekintve – érthető módon –, a szövegértés megoldása kinek-kinek a saját dolga. (Bár talán mégis: az orosz, a cseh és esetleg a spanyol szövegek angol nyelvű fordítása lehet, hogy hozzáadott volna a könyv élvezhetőségéhez, használhatóságához.) Az újraközlés mindenképpen már önmagában nagy segítség, akárcsak a magyar fordításra való utalás a Polubojarinova–szöveg esetében.

A tiszta kritika szellemének való alárendeltség nagyfokú alázatot igényel. Ezzel a kutatói alázattal kerültek be az élesebb kritikai tollal írt recenziók is a válogatásba, akár a méltányosabb stílusban írt szövegekkel szemben is előnyt élvezve, hiszen „szempont volt az is, hogy a kritikák érintsék a könyvek minél több aspektusát, a látásmódoknak és módszereknek minél szélesebb skáláját mutassák be.” (12)

A magyar és európai irodalom- és kultúratörténet jelenségeit – és elég a szerkesztő-kutató munkásságát csak kicsit ismerni, hogy előre (is) tudjuk –: valóban súllyal felfedő és/vagy továbbgondoló, a nemzetközi asszociációk és kontextus fontosságát bizonyító kiadványokhoz egyfajta kritikai mérleggel, vagy fogalmazzunk inkább úgy, ahogy az alcím is jelzi: e mérleghez szolgáló szemelvényes forrásokkal ismerkedhet az olvasó e könyvben. Olyan kötetel, amely felhívja a figyelmet: a különböző időben megjelenő szövegekre érdemes összetettebben, összegzőn, rendszerezetten és a kritikai ítéletekből szisztematikusan tanulva figyelni, illetve azok minőségét is számon tartani. Ez is a kötet egyik felvállalt célja: ösztönözni „a magyarországi irodalmi és kultúratudományi szakkritika történeti-kritikai vizsgálatát” és hozzájárulni „a kritikai tevékenység minőségének emeléséhez.” (12)

BÁNYÁSZ MELINDA

banyaszmelinda@yahoo.com

BÓNÉ ÉVA, Geleji Katona István prédikációi: szövegalkotás, teológia és retorikai kérdések a Válság titkában. Egyetemi Műhely Kiadó – Bolyai Társaság. Kolozsvár, 2020.

A kötet Bóné Éva 2017-ben megvédett doktori disszertációjának továbbfejlesztett változata. A 220 oldalas munka a 16–17. század teológiájának és homiletikájának világába kalauzolja az olvasót. A főszöveg hét nagyobb fejezetből áll, amely elé a szerző előszava kerül, a könyvészet és a függelékek követik a fő szövegkorpuszt.

A bevezetésben a szerző kijelenti, hogy kötetének „elsődleges célkitűzése a Geleji Katona István prédikációihoz kapcsolódó filológiai, teológiai kérdések tisztázása” (Bóné

⁶ Polubojarinova, Larisa 2020. *Mikes Kelemen Törökországi leveleinek orosz kiadásáról.* (ford. Kalavszky Zsófia). Irodalomtörténeti Közlemények 2020 (4): 534–544.

2020: 9), a kutatás tárgyát egészen pontosan Geleji Katona István (1589–1649) *Váltság titka* című háromkötetes műve képezi.

Bóné Éva abból a kutatói tapasztalatból indul ki, „hogy a prédikátor megítélése erősen ambivalens a különböző szakterületeken működő kutatók körében.” (Bóné 2020: 12) Első lépésként szükségesnek látja összegezni a Geleji Katona-kutatás előzményeit, eredményeit, valamint a Gelejről szóló értékeléseket, feljegyzéseket, mivel úgy véli, „azok egyben kutatási problémákat, vizsgálandó kérdéseket is felvetnek.” (Bóné 2020: 12)

A könyv második fejezete a prédikátor életrajzát ismerteti röviden, ennek rekonstruálásához a *Praeconium evangelicum* bevezetésében megírt élettörténeti vázlatot használja fel. Már ebben a fejezetben igyekszik tisztázni olyan kérdéseket, amelyeket az eddigi szakirodalom nem fejtett ki egyértelműen. Ilyen például a Geleji születési helye körüli dilemma. A fejezet rámutat arra, hogy Geleji Katona István a Heves megyei Gelejen született, amelyet azonban a török elpusztított. Viszont „az, hogy Geleji Katona az életrajzában Eger vidékére utal, természetes, mert a régi Gelej határa a Bükkig lenyúlt. Miskolc még falu volt, így egyedül Egerrel mint kiemelkedő hellyel jelölhette meg szülőfaluja fekvését, ahol már 1581-ben virágzó református egyház volt”.⁷ Az első fejezet kevésbé ismert tényeket is közöl Geleji munkásságáról, mint például azt, hogy „román nyomda felállítását javasolta a fejedelemnek azzal a céllal, hogy az itt készülő nyomtatványok segítségével a görögkeleti románságot a református vallásra térítse.” (Bóné 2020: 29) Tehát azt mondhatnánk, hogy Geleji I. Rákóczi György fejedelemnek hittérítő szándékkal tett javaslatot, a nyomdát eszköznek tartotta a cél eléréséhez. A hitviták korában ez talán békésebb és hatékonyabb módja volt a református hitre való áttérítésnek, mint az agresszív, nyílt konfrontáció.

A harmadik fejezet a *Teológiai háttér Geleji Katona István életművének feldolgozásában* címet viseli, amint a cím is jelzi, igyekszik ismertetni azt a teológiai háttérrel, amely Geleji korát jellemezte, és amely meghatározta tevékenységét. E fejezetből is kiderül, hogy a kor teológiai irányzatai közül a református ortodoxia és a puritanizmus állt munkássága középpontjában. A szerző ezt a részt a könyv egyik fő fejezetének tartja, és az említett teológiai és kegyességi irányzatok főbb jellemvonásainak a bemutatására törekszik a Geleji Katona és Medgyesi Pál között lezajlott homiletikai vita tanulságai alapján. *A Konklúzió helyett – ki az ortodox, ki a puritán?* alfejezetben nem axiómaként kezelendő igazságokat igyekszik körvonalazni, hanem árnyalja és pontosítja a Geleji vallásosságáról alkotott képet, megfogalmazva, hogy „Geleji Katona rendszerezésében tehát az ortodoxiát mint a tiszta tan, a tiszta vallás, a tiszta tudomány elemeit találjuk. Az, hogy ez milyen módszerekkel érhető el, a beszédek olvasása során tisztázódik.” (Bóné 2020: 41–42) Szabó Géza az ortodoxia és a puritanizmus jellemzőit úgy összegzi, hogy „[...] az orthodoxok az értelem emberei, az intellektus és a logika rabjai, akik a keresztyénséget az észre alapítják, mindent az értelem útján igyekeznek felfogni és magyarázni. A puritánok viszont az érzelem rajongói, akik a keresztyénséget az egyéni élményre, a lelki élet szubjektívizmusára építik fel. Az orthodox teológus ért és tud, a puritán érez és rajong.”⁸ A Szabó-féle meghatározás helyett Bóné Éva egy árnyaltabb megközelítést kísérel meg, inkább „egy hármasság irányba kiterjedő ortodox/puritán értelmezést tartok helytállóknak: 1. az irányzat fő alapvetése (Krisztus az

⁷ Bóné a kiadvány 24. lapján idézi: Gál Lajos 1939. *Geleji Katona István igehirdetése*. Debrecen. 197.

⁸ Bóné a 43. lapon idézi: Szabó Géza 1943. *A magyar református ortodoxia. A XVII. század teológiai irodalma*. Budapest. 34.

egyedüli Fő, a Megváltó, a Szentírás pedig a róla szóló tanítás/a kegyes élet alapja), 2. etikai-morális elvárás, 3. az egyházi szervezetről vallottak figyelembevétele (presbiteriális/episzkopális rendszer).” (Bóné 2020: 44)

A negyedik fejezet a „*Szürke sziklatömb*” sorozat – *filológiai feltárás*” címet kapta, amelynek keretében a *Váltság titka* három *volumenének* a leírását végzi el. Tarnóc Márton *Kettőstükör* című könyvében így nyilatkozik Geleji Katona István művéről: „vaskos kötetek, szürke sziklatömbként emelkedve.”⁹ Bóné Éva ebben a fejezetben ezt az előítéletet igyekszik lebontani, a Geleji szövegéről feltételezett „szürkeségét” árnyalni. A szerző részletesen foglalkozik a kötetek címével, címlapjaival, a prédikációk témájával, de fontos részét képezi ennek a fejezetnek a három kötethez tartozó előjáró beszédek vizsgálata, ezek összevetése is. Használja a talán kevésbé ismert „pretextus” fogalmát is, amelyet Pesti Brigittával egyetértve kizárólag az előjáró beszédre (bevezetés, prológus) és a dedikációra alkalmaz. „A Geleji Katona terminológiájával »ajanlo elő-beszéd«-ként megnevezett paratextusokban keverednek a dedikáció és az előjáró beszéd műfaji vonásai úgy, hogy magukon viselik mindkét szövegforma tartalmi és stílárius jegyeit.” (Bóné 2020: 54)

Az ötödik fejezet címe *Geleji Katona István prédikációírással kapcsolatos elvei*, a következő alfejezetekből áll: *A(z) ortodox) prédikáció mint műfaj, Geleji Katona István homiletikai elvei, Homiletikai következtetések*. Ennek a fejezetnek a rendeltetését a szerző eképpen összegzi: „A könyvnek ebben a fejezetében arra törekszem, hogy a prédikáció műfaji meghatározásából kiindulva megvizsgáljam azok jellemzőit, különös tekintettel az ortodox vonásokra, majd ezek fényében rávilágítsak Geleji Katona Istvánnak a kötetei előjáró beszédeiből kiolvasható homiletikai elveire.” (Bóné 2020: 83) A szerző szavaival összefoglalva ezt a fejezetet, azt mondhatjuk, hogy „Geleji Katona István számára a *Praeconium evangelicum*, valamint a háromkötetes *Váltság titka* prédikációgyűjtemény előjáró beszédei szerint a prédikáció nem egyszerű igemagyarázat csupán, hanem históriákkal, rövidebb fabulákkal díszített, bonyolult szerkezetű, igényes retorikai alkotás, amely lehetőséget nyújt a prédikátornak teológiai kérdések felvetésére, megvitatására, szónoki felkészültségének és tudományos műveltségének bizonyítására.” (Bóné 2020: 88) Bizonyára a prédikáció szövege igazodott a célközönség – „a fejedelmi udvar művelt, olvasott, teológiai ismeretekkel rendelkező hallgatóinak szánta” (Bóné 2020: 88) – igényeihez és műveltségi szintjéhez is.

A hatodik fejezet Geleji Katona István prédikációinak elemzésére vállalkozik, ez a könyv legerjedelmesebb és a szerző szerint egyik legfontosabb fejezete, amely a prédikációk különböző szempontú elemzésével foglalkozik, és a következő alfejezetekre tagolódik: *Exemplum vizsgálat a Váltság titkában, Ortodoxia és/vagy puritanizmus a Nagy- és Kis-karatonra való prédikációkban, Bibliai metaforák a Váltság titkában, Polémia a Váltság titkában*. A szerző e fejezet által Geleji Katona István teológiai és művelődéstörténeti műveltségéről való meglévő tudásunkat szeretné gazdagítani. Számomra nagyon izgalmas ennek a résznek az utolsó alfejezete, hiszen a szerző hipotézise ezzel a résszel kapcsolatban az, hogy a prédikációkban megszólaló polemikus hang nem öncélú, illetve „a polémia másodrangú, az ortodox intellektusnak, a didaktikus funkciónak rendelődik alá.” (Bóné 2020: 14) Ebben a szövegrészben a szerző így nyilatkozik az eddigi Geleji-kutatásokról, amelyek középpontjában Geleji konfesszionalitása kérdése áll: „Az áttanulmányozott szakirodalmi apparátus mélyen hallgat az esetleges közeledési szándékokról, vagy netalán a határátlépésekről. Csupán két kutatónál fedeztem fel eddig, hogy a két egymásnak feszülő irányzat képviselőinek szerzői

⁹ Bóné a 45. lapon idézi: Tarnóc Márton 1988. *Kettőstükör*. Magvető, Budapest. 100.

munkásságát elemezve kijelenti, hogy a Geleji Katona és Medgyesi közötti ellentétek irodalomtörténeti szempontból való kiélézése nem helytálló.” A Bóné Éva által említett kutatók Bartók István és Oláh Szabolcs. (Bóné 2020: 133)

Miután e két kutató felvetéseit röviden ismerteti, továbblép az egyéni kutatás útján. 23 prédikációt elemez, amelyek alapos vizsgálata arra enged következtetni, hogy Geleji Katona István nem kizárólag az ortodoxiára jellemző sajátosságokat tudott magáénak: „A prédikációk ismeretében nem egymást kizáró jelenlétről beszélhetünk az ortodoxia és puritanizmus jellemzőit illetően, sokkal inkább primátust nevezhetünk meg az irányzatok esetében” (Bóné 2020: 149). Íme erre egy példa: „A dogmatikai téziseket kibontó, pontos szabályok szerint megszerkesztett beszédek a hitigazságok birtokában lévő hívek személyes üdvösségére koncentrálnak. Kisejlik viszont belőlük az a fajta szociális érzékenység is, amely már puritán jellegzetességeket mutat.” (Bóné 2020: 137)

A könyv záradékában összefoglalásra kerülnek az addig kifejtett fontosabb információk, arra a következtetésre juthatunk, hogy a hipotézisek beigazolódtak. Örömmre, a szerző megfogalmazza a jövőbeli kutatási terveit is. Szeretné újraolvasni a szövegkorpuszt a *Magyar Grammatikatska* szempontjából, „megvizsgálva a traktátusban megfogalmazott elvek, tételek gyakorlati alkalmazásának módját.” (Bóné 2020: 184)

További kutatásai nyelvtörténeti megközelítést is feltételeznek, ugyanakkor *Titkok titka* beszédeiben fellelhető polemikus jelleg vizsgálatára való kitérést is érdekes kutatási témának tartja.

Örömmre szolgál hogy találkozhattam és párbeszédbe léphettem ezzel az olvasmányos és igényes munkával, amely Bóné Éva tollából született. Különösképpen kiemelném a szöveg soraiból és sorai mögül felfedezhető egyedi hangot és a bátorságot, amelyet a saját, önálló kutatási eredményei alapoznak meg. A kutatás során egy sztereotípiákkal terhelt életmű került felfedezésre, a szerző ugyanakkor árnyalja a kálvinista ortodoxiáról és a puritanizmusról alkotott képet is, megvizsgálva alaposan a primér forrásokat.

A szövegben szakszerűen kerülnek használatra a különféle tudományterületek terminusai, amelyek a szerző alaposágát, olvasottságát, az interdiszciplináris megközelítésre való képességét bizonyítják. Ezek használata viszont nem teszi nehezkessé az olvasást, hiszen csupán olyan szöveghelyeken fordulnak elő, ahol szükségszerűek.

KOVÁCS KINGA-TÜNDE

Babeş-Bolyai Tudományegyetem
Magyar Irodalomtudományi Intézet
Kolozsvár/Cluj-Napoca, Horea 31
kkingat92@gmail.com

BILIBÓK RENÁTA – BÍRÓ ANNAMÁRIA – SERESTÉLY ZALÁN (szerk.), **Életeink. Horváth Andor-invokációk.** Bolyai Társaság – Egyetemi Műhely Kiadó – Erdélyi Múzeum Egyesület. Kolozsvár, 2020.

Szomorú gesztus az emlékkötet összeállítása, vagy ahogy az *Előszó* fogalmaz, az „istenhozzád” kimondása, de talán az egyik legnemesebb, ami a tehetetlen utókornak marad, tanítványoknak, barátoknak, kollégáknak, akik már nem hívhatják vissza a be nem fejezett beszélgetésekbe szeretett tanárukat, barátjukat, kollégájukat. A 2018-ban elhunyt

Horváth Andor 2019. március 8-án töltötte volna be 75. életévét. Közös ünneplés helyett azonban megemlékező konferenciára nyitott teret mindössze a sors. Jelen kötet úgy indult, hogy a tanácskozáson elhangzott előadások szerkesztett változatait tartalmazza majd – végül mégsem az lett belőle, hanem annál sokkal-sokkal több. A romániai magyar közösség sokoldalú értelmiségije, a szerkesztő, fordító, esszéíró, egyetemi oktató, közéleti szerepeket is vállaló, funkciókat is betöltő Horváth Andor hátrahagyott írásai, előadásai, nyitott beszélgetései, 2000 utáni interjúi is helyet kaptak a borítólapok között, így nem csak róla szóló, életművéhez kapcsolódó írásokon keresztül idéződik meg személye, hanem saját szavai által is. Közülük is kiemelkedik önéletrajzi írása, a kötetnek végülis címet adó *Életeink*, amelyről túlzás nélkül állíthatom, hogy páratlan anyag, a kötetnek pedig egyértelműen legfontosabb írása.

A könyv négy részből áll. Első része a mondott önéletrajzi írás, mely bár be nem fejezett, három kerekre írt fejezete mégiscsak teljességet sugall. Különösen, hogy egyik-másik megkezdett történet folytatást kap a könyv harmadik fejezetében, mely a Horváth Andorral készült interjúkból válogat. Közöttük kap helyet a könyv második fejezeteként a 2013-2016 között a *Láthatatlan Kollégium* szervezésében a kolozsvári Transzit Házban lefolytatott *Mellérendelő* beszélgetéssorozat hat beszélgetésének írott változata, mely beszélgetéseken Horváth Andor fontos szerepe(ke)t töltött be. Csak mindezek után, a könyv utolsó részében kap helyet az a tizenegy tanulmány, melyek az emléktanácskozáson elhangzott előadások anyagát tartalmazzák. Bár maguk a tanulmányok is reflektálnak Horváth Andor sokoldalúságára, hiszen munkásságának valamennyi szegmense megidéződik az írásokban, azt hiszem leginkább mégiscsak a kötet változatos szerkezete illusztrálja a legjobban azt. Hiszen, ahogy Horváth Andor mondja az egyik interjúban, ahhoz túl későn került a BBTE magyar irodalom tanszékére, hogy az egyetemi életben szocializáltnak gondolhassa el magát – már valóságos „életpálya” áll mögötte, amikor ide kerül. Ez a remekül összeállított kötet igyekszik minél több felől rálátást nyújtani Horváth Andor életeire.

Az *Életeink* három írásból áll össze. Az első a születéstől a tanári pályára kerülésig és annak elhagyásáig tart, mármint az első, közoktatási tanári munka elhagyásáig, melyre az induló *A Hét* szerkesztőségének hívása kedvéért került sor. A második írás egy az egyben a lapnál töltött évekről szól, végül a harmadik már csak egyetlen nagy fejezetből áll, amelynek címe mindent elmond a tartalmáról: *A szeku*. A saját életét megíró Horváth Andor akkor fog neki a munkának, amikor a szépirodalomban, azaz legszűkebb szakterületén, újra fölerősödik a realizmus iránti igény, amely egyenesen a tényirodalom felé nyitja fel a szépírás kapuit. Horváth Andor nem nyit a regényesítés felé. Kiegyensúlyozott, visszafogott értekező prózája nem mentes a metaforizáltságtól – pl. mindjárt a legelső lapjain, mikoris tulajdonképpen írása célját próbálja összefoglalni –, ám költői erudíciók helyett mindvégig a tudatos számvetés igénye vezeti a tollát. „Az időben visszatekintve azt keresem, ki volt előbb egyik, majd másik énem, mivel telt egyik, majd másik életem. Hová lett a gyermek, aki voltam, hová az ifjú és az érett férfi?” (11.) Bár e mondatok mást sugallnak, igen kevésbé jellemző az *Életeinkre* a nosztalgikusság. Talán már maga az önéletrajzi írás címe is azért T/1 alakú, hogy jelezze: a szerző tisztában van a túlzott személyességből eredő problémákkal, és azokat elkerülni igyekszik. Nos, a három fejezet azt hiszem kiváló forrásnak tekinthető a második világháború utáni erdélyi magyar értelmiség-történeti kutatásokhoz. A világháború utáni Kolozsvár rajza, a jellegzetes miliő felvázolása a maga embereivel, helyszíneivel, lovaival (!), aztán az iskolaévek, az egyetemi időszak, a pályakezdés korszaka, úgyis mint

egyfajta „világhangulat-sugallatok” – mind fontos kordokumentumok. Nem különben az a jövő irodalom- és sajtótörténészei számára az a példátlan anyag, amelyet *A Hét* indulásáról, a szerkesztőség életéről, a munkafolyamatokról, s a cenzúra intézményéről mond el Horváth Andor. Az utolsó egyértelműen a sötét történelmi tapasztalatoknak engedti át a főszerepet. Horváth Andor közvetlen közletről tanúja a diktatúra erőszak- és megfélemlítőgépezete működésének – legalábbis írása a tanú szerepét hangsúlyozza, el akarván kerülni, hogy áldozatnak láttassa magát. Pontosan ez a mindhárom írásban végig meglevő önreflexív, türelmes higgadtság az, ami az *Életeinket* fontos dokumentummá teszi.

Egy pillanatra még mindig meg kell állni e munkánál. Horváth Andor esszéi, fordításai, műértelmezései jól ismertek. E kötet tanúságai szerint műhelyében lappanganak még további kiadatlan munkák is (ezekről még lesz szó), ám ha jól értem, egyelőre teljes egészében még láthatatlan életművében is párját ritkító a személyesség – hiszen nem olyan műfajokban alkotott. Az *Életeink* tehát egy nagyformátumú értelmiségi, közéleti ember egyetlen a szó szoros értelmében vett személyes jellegű munkája, mely azt is megmutatja, hogy a kultúrateremtő és -értelmező ember világmegértési kódjai hogyan születnek meg és alakulnak rendre át meg át a történelem és a sors különösen emberpróbáló időszakaiban. (Talán rokon vonásokat lehetne felfedezni 2016-ban megjelent román nyelvű kötetével – melynek alcíme magyarul úgy hangoznék, hogy *Melyben a szerző elbeszéli, hogyan lett magyar* –, ám az e gyűjteményben később szereplő egyik interjúban, Szilágyi Aladár kérdésére válaszolva Horváth Andor kifejti, hogy nem magáról beszél abban a kötetben, hanem egy általánosabb mentalitástörténeti értelmezést kívánt adni a román olvasóknak az erdélyi magyar létről.)

A *Mellérendelő* beszélgetésekre 2013 és 2016 között került sor Kolozsváron. Az egyetemi élethez szorosabban kapcsolódó eseménysorozatról van már szó, az a Horváth Andor, aki a hat közölt beszélgetésből ötben a tulajdonképpeni társ-főszereplő (a kimaradtban moderátor), egyszerre az értekező és egyszerre a tanár. A beszélgetéssorozat aktuális témákat, aktuális jelenségeket tárgyal, értelmez, helyez politikai, kulturális, irodalomtörténeti, esztétörténeti, vagy egyszerűen csak történelmi kontextus(ok)ba. A beszélgetések alapkonceptiója szerint Horváth Andor, az ötödik alkalmat kivéve, afféle főreferáló a megadott témákban, mely referátumokra a felkért hozzászóló, a kolozsvári magyar tudományosság többféle ágának egy-egy jelese reflektál, hogy aztán párbeszéd bontakozzék ki, melyet a moderátorok terelgetnek, s melybe olykor a közönség is bele-belekérdez. Az előkerülő témák maguk is széttartóak: a háború, a radikalizmus, az erdélyi inkompatibilitások, Camus (a 2013-as Camus-évhez kapcsolódóan), a kritika, majd végül az állatok állnak a beszélgetések középpontjában. Az írott változatok arról tanúskodnak, hogy a beszélgetőpartnerek szíves-örömmel feledkeznek bele a párbeszédbe (leginkább talán az *Erdélyi inkompatibilitások c.* esten, ahol a beszélgetőtárs Salat Levente volt, a moderátor pedig Horváth István), a szövegek pedig üdvösen megtartják az élőbeszédszerűséget, noha természetesen javítják annak esetlegességeit. A sokféle téma megintcsak sokféle arcélét villantja fel Horváth Andornak. Egymástól egészen eltérő tudományok szempontrendszerében, nyelvében, fogalomhasználatában mutatkozik a legnagyobb természetességgel jártasnak, legyen szó akár a legkedvesebb szerzői egyikéről, akár arról a társadalmi közegről, mely életét részben meghatározta, részben ki is töltötte, akár távoli világok kataklizmáiról, melyhez a ma emberének – és

felkészültségében Horváth Andor mindenképpen ilyen, hiába is hangoztat néhol, nyilván félig-meddig tréfásan mást, hiszen naprakész – inkább csak elméleti köze van, mint gyakorlati, vagy akár ököpolitikai kérdésekről is. A személyesség itt is megvan, s nemcsak mert többször elhangzik, hogy számára fontos témák kerülnek terítékre, hanem mert leginkább itt érhető tetten az a habitus, amely Horváth Andor egyetemi előadásait is jellemezte, s amelyre többen is kitérnek úgy a beszélgetőpartnerei, mint majd később a rá emlékező előadások előadói közül is.

Az *Interjúk Horváth Andorral* c. fejezet hét beszélgetést közöl. Itt is akad személyes jellegű (*Mi teszi Önt boldoggá...?*, a kérdező Zsigmond Andrea), de többnyire sokféle szerepe és munkája egy-egy aspektusára kérdeznek rá a kérdezők. Dánél Móna és Gál Andrea a Korunk-szerkesztőt, az önálló romániai állami magyar egyetemért szerepet vállaló közéleti személyiséget, valamint a fordítót faggatják, Bányai Éva az *A Hét* főszerkesztő-helyettesét, úgy is mint a hetvenes-nyolcvanas évekbeli bukaresti magyar értelmiségit, Bíró Annamária már átfogóbb jelleggel a kultúrában élő szakembert, az esszéíró és a fordítót kérdezi. A blokkot három rövidebb anyag zárja. Előbb a *Látó* folyóirat Camus-ről rendezett virtuális kerekasztal-beszélgetéséről kerülnek elő Horváth Andor válaszai, majd előbb Szilágyi Aladár, utóbb Demény Péter kérdezi életében utolsónak megjelent, román nyelvű kötetéről (*Carte de vizita – Cum am devenit maghiar*, 2016). Mint fentebb az *Életeink* kapcsán jeleztem, a személyesség itt újra fokozottan előtérbe kerül, hiszen a beszélgetések kapcsán rendre találkozunk önértelmező reflexiókkal. Nagyon jellemzőnek látom azt, hogy mennyire nem veszi félvállról Horváth Andor a válaszokat. Emlékeim szerint a Transindex portál *Mi teszi Önt boldoggá?* sorozatában megjelent miniinterjúk többnyire könnyed, ahogy mondani szokás, kis színes anyagok voltak. Nos, Horváth Andor a maga boldogság-értelmezésében olyan belátásokig és felismerésekig jut el, amelyek aztán rendre visszaköszönnek e kötet reflexív, róla szóló részeiben is. A legfontosabb mondatok nyilván ezek: „[A] kultúrában élni nem azt jelenti, hogy az ember felkerekedik, évente egy-egy félórás túrával megszemléli a nagy katedrálisokat, s így ötven év alatt ötszáz katedrális előtt tölt el egy-egy félórát. A kultúra egészen mást jelent. Egyetlen katedrálisban le lehet élni ötven évet a kultúrában.” (240.) Azt hiszem, mindezt különösen elemezni felesleges. Metaforikussága ellenére is tiszta, kifejező beszéd.

Mindezek után a kötet utolsó százötven lapján sorakoznak a Horváth Andor emlékére szervezett tudományos ülés dolgozatai. Ahogyan az előszó jelezte, valamilyen formában mindegyik kapcsolódik a személyéhez, sokoldalú munkájához. Több írásban is ő maga a „téma”, s ha nem, akkor pedig leginkább a témaadó, az ötletgazda, egy valamikori beszélgetés elindítója, melynek folytatása, és talán lezárása a megvalósult tanulmány. Demény Péter Horváth Andor arcképének felvázolására tesz kísérletet, elsősorban két, a román-magyar kapcsolatok szempontjából is nagyon fontos munkája, a *Korszellem és önismeret. Válogatás a két világháború közötti román esszéirodalomból* és a *Tanúskodni jöttem. Válogatás a két világháború közötti román emlékirat- és naplóirodalomból* c. 1988-ban, illetve 2003-ban megjelent fordításkötetei, illetve a hozzájuk írt tanulmányértékű előszó-esszék alapján. Bányai Éva, kapcsolódva a korábbi fejezetben szereplő, általa készített interjúhoz, *A Hét* szerkesztőségében végzett munkáját vizsgálja. Gondos Mária Magdolna és Orbán Gyöngyi az esszéíró Horváth Andort méltatják. László Szabolcs az önálló egyetemi gondolat történetét végigélő közéleti emberről értekezik. Különösen izgalmasak Kányádi András és Berszán István írásai, amelyekből nem csak azt lehet megtudni, hogy Horváth Andor

műhelyében elkészült Proust nagy művének, *Az eltűnt idő nyomában* első kötetének teljes fordítása, hanem előbbinél a Proust-fordítások összehasonlító elemzését, utóbbinál egy Horváth Andorral folytatott „párbeszéd” lezárásaként egyrészt szintén összehasonlító, másrészt a fordítás elméleti kérdéseivel is számot vető írást olvashatunk. A záró négy tanulmányban olyan kérdések kerülnek elő, melyek az irodalomtudós Horváth Andor érdeklődési körébe tartoztak, olyannyira, hogy Bíró Annamária és Keszeg Anna esetében is egyenesen ő ültette el a tanulmány „ötletét” a fejükbe. Előbbi figyelmét ő irányította a huszadik század eleji Bécs felé egy kulturális kaland erejéig. Bíró Annamária egy „botrányos” osztrák szerző, a Jozefine Mutzenbacher álnevet viselő Felix Salten pornográf regényén keresztül a századelő társadalmi viszonyairól, a kora huszadik századi gyermek-képről értekezik. Balázs Imre József a román szürrealista költészet nyelvvaltozó költőiről közöl egy nagyon érdekes tanulmányt, nyilván nem elválaszthatatlanul attól, hogy Horváth Andor nem csak fordított románból, hanem végül egy teljes kötetet is írt románul. Horváth Andor széleskörű világirodalmi érdeklődéséhez kapcsolódik Selyem Zsuzsa, aki kortárs regényekben vizsgálja a tények és a fikció viszonyát. Legvégül Keszeg Anna egy Horváth Andor adta cím alatt (*A férfimosoly története*) a tulajdonképpeni irodalomtudományból átvezeti az olvasót a tágabban értett kultúratudományok, a kommunikáció- és a médiatudomány terepére.

Egy emlékkötet összeállítása egyszerű és felemelő feladat. Legfőképpen azonban kihívás abban a tekintetben, hogy méltó legyen ahhoz, akire emlékezik. Az *Életeink. Horváth Andor-invokációk* c. kötet mindenféleképpen méltó Horváth Andor csendes, elmélyült, sokoldalú személyiségéhez, a tőle közölt szövegekkel pedig egyértelműen felül is tud emelkedni az emlékezőkötetek sokaságán, és önjogán is igazán fontossá tud válni. A kolozsvári, a romániai magyar kulturális és közélet, de nem különben a magyar kultúra egésze jelentős személyiségének állít méltó emlékjelet e könyv.

ANTAL BALÁZS

Nyíregyházi Egyetem
Irodalomtudományi Intézeti Tanszék
Nyíregyháza Sóstói út 31/b
antalbal77@gmail.com

AKTUÁLIS

PÉNTEK JÁNOS 80 ÉVES

Péntek János tanár urat nemcsak a magyar nyelvtudományi kutatásokban, hanem az erdélyi magyar közéletben kifejtett munkássága is méltán avatja napjaink meghatározó egyéniségévé. Pályáját magyar nyelvészként kezdte, ám egyetemi oktatói munkája nem csupán a leendő magyartanárok képzésére koncentrált, hanem – amint a körülmények megengedték – fokozatosan kiszélesedve az egész magyar nyelvközség javát szolgálta.

Péntek János 1941. július 7-én született Körösfőn. Mint általában az lenni szokott (nyelvészprofesszor elődeinél is így volt), első tudományos közleményei a szülőfaluhoz, majd a tágabb szülőföldhöz, Kalotaszeghez kötődnek (*A körösfői népi himzés szakszókincse*. NyIrK IX. (1965)/1: 179–192; *A körösfői i-zés állapota*. NyIrK X. (1966)/1: 61–75).

Középiskolai tanulmányait Nagyváradon végezte, majd 1959-től Kolozsváron a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Filológia Karán folytatta. Egyetemi pályafutását 1964-től a magyar nyelvészeti tanszéken gyakornokként kezdte, és mindvégig itt folytatta tanári és kutatói munkáját, míg 2006-ban professzorként nyugdíjazták. És hogy mi minden fért bele ebbe a 42 évbe, majd az azt követő tizenötbe? Először is a számtalan magyartanár képzése, kiknek sorába jómagam is beletartozom. Péntek tanár úrnak nemcsak Erdélyben, hanem ma már talán az egész magyar nyelvterületen, sőt azon túl is vannak tanítványai.

Publikációs listáját olvasva (*Péntek János*. Erdélyi Magyar nyelvészek 5. Szerk.: Kádár Edit. 25–82) kirajzolódik a teljes pályakép. A közlemények nagy száma, de legfőképpen sokszínűsége pedig ámulatba ejti az olvasót. 1965-től jelennek meg évi rendszerességgel tudományos közleményei először hazai, majd külföldi folyóiratokban, tanulmánykötetben. Már egyetemi gyakornokként bekapcsolódott a Márton Gyula irányításával folyó dialektológiai kutatásokba, ezt sikeresen ötvözte néprajzi tárgyú kutatásaival, illetve a román nyelvi hatás vizsgálatával (pl. *Adalékok a román eredetű népi növénynevek ismeretéhez*. NyIrK XVIII (1974)/1: 98–102). A magyar-román kontaktológiai kutatásban végzett több éves gyűjtőmunka eredményét szótárba szerkesztve tették közzé (Péntek János – Márton Gyula – Vöő István: *A magyar nyelvjárások román kölcsönszavai*. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest, 1977). Interdiszciplináris kutatásként úttörő jellegű volt a népi növényismeret kutatása, mely több tanulmányt, illetve két könyvet eredményezett, melyeket Szabó T. E. Attila biológussal társszerzőségben jelentetett meg (*Ezerjófű. Etnobotanikai útmutató*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1976, valamint *Ember és növényvilág. Kalotaszeg növényzete és népi növényismerete*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1985).

Egyetemi gyakornokként először Teiszler Pál általános nyelvészeti előadásait szeminarizálta, később e tárgy előadója lett, könyvet is írt a témában (*Teremtő nyelv*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1988), melyet mi, akkori egyetemi hallgatók nagy haszonnal forgattunk.

A 80-as években nehéz feladat találta meg: általános iskolai tankönyveket írt társszerzőkkel, gyakorló magyartanárokkal: (Péntek János – Kuszálík Piroska: *Magyar nyelv. Tankönyv az V. osztály számára*. Editura Didactică și Pedagogică Bukarest; 1981, Péntek János – Kalapáti Jolán: *Magyar nyelv. Tankönyv az VII. osztály számára*. Editura Didactică și Pedagogică Bukarest, 1983; Péntek János – Tamás Éva: *Magyar nyelv és irodalomolvasás. Tankönyv az VIII. osztály számára*. Editura Didactică și Pedagogică Bukarest, 1985.).

1990-től kezdve Péntek tanár úr vállalt feladatai igencsak megsokasodtak. A nyelvész tanár és kutató, tankönyvíró pedagógus szerepe mellé nagyon fontos megbízásokat kapott. Az egyetemen a Magyar Filológiai Tanszék vezetője lett. Mindjárt az elején új tagokkal bővítette a megfogyatkozott oktatói testületet. Mivel a néprajz iránti érdeklődése korábban is élénk volt, így természetesnek tűnik, hogy olyan szakembereket is behívott a tanszékre, akikkel a későbbiekben el lehetett indítani a magyar–néprajz szakot, és végül önálló tanszék is szerveződhetett.

Péntek János jelen volt az Erdélyi Múzeum-Egyesület megalakulásánál is, 1990-ben részt vett az alapító közgyűlésen, és azóta is tagja. Tiszteleti taggá 2004-ben, 2006-ban pedig az egyesület alelnökévé választották. Ugyanakkor a nevéhez fűződik a Kolozsvári Akadémiai Bizottság megalakulása, melynek első elnöke volt, valamint az Anyanyelvápolók Erdélyi Szövetségének megújulásához is tevékenyen hozzájárult.

Intézményalapító tevékenységének fontos állomása a Szabó T. Attila Intézet megalapítása, melynek fontos feladata a nyelvi tanácsadás és nyelvi tervezés, valamint az erdélyi szociolingvisztikai kutatások támogatása. Benő Attila ügyvezető elnökkel és kisebb-nagyobb létszámú munkacsoporttal számos kutatási projektet valósítottak meg. Az intézet tevékenysége szorosan kapcsolódik a Termini Magyar Nyelvi Kutatóhálózathoz, melynek Péntek János szintén társelnöke.

A 90-es változások után Péntek tanár úr tevékenyen vett részt a magyar anyanyelvű oktatás formálásában, a tankönyvírás és főleg –fordítás buktatóit számos cikkben, interjúban tette szóvá. Soha nem szűnt meg bátorítani, biztatni az erdélyi magyar szülőket arra, hogy gyermekeiket magyar tannyelvű iskolába, osztályokba írassák, hogy anyanyelvüket bátran használják. Az anyanyelvi jogokért is számos fórumon kiállt. Hogy az anyanyelvű oktatásért nem csak papíron aggódik, kitűnik abból az általa szerényen nem sokat emlegetett, de annál fontosabb tetteiből is, hogy tehetséges, de szegény sorsú erdélyi gyerekek számára egyesületet hozott létre, és ehhez több lelkes személyt sikerült megnyernie. 2004-ben jött létre Kolozsváron a *Nyilas Misi Tehetségtámogató Egyesület*, mely ma már önálló alapítvány, és általa több száz gyerek juthatott anyagi támogatáshoz tanulmányai folytatásához.

A romániai rendszerváltás nem utolsó sorban kutatóként is új utakat és lehetőségeket nyitott számára. Olyan feladatokat kellett megvalósítani, amelyeket a kommunizmus idején nem volt lehetséges. Így kerülhetett kiadásra *A moldvai csángó nyelvjárás atlaszának* két kötete Budapesten 1991-ben (MNyTK 193.), melyet Murádin Lászlóval készítettek elő, majd fontos szótári munkához is hozzákezdett. Ennek eredménye lett a háromkötetes *A moldvai magyar tájnyelv szótára*, melynek első két kötete a moldvai magyar – közmagyar rész, a harmadik pedig a közmagyar – moldvai magyar. Ez az utolsó kötet igazi újítás a tájszótárak bevett szerkesztési módjához képest, gazdag képanyaga pedig egyenesen lexikonszerűvé teszi.

A társadalmi, gazdasági változások nyomot hagytak az erdélyi magyarság életében is. A 90-es évektől a szórványosodás felgyorsult, és egyre nagyobb méreteket ölt. Ez a jelenség természetesen a nyelvhasználatra is hatással van. A szociolingvisztika eszközeit

felhasználva Péntek János több kutatást is indított, számos tanulmányt publikált, melyeket gyűjteményes kötetekben is megjelentetett (*A nyelv ritkuló légköre. Szociolingvisztikai dolgozatok*. Komp-Press, Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 2001; *Történekek a nyelvben a keleti végeken I–II*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2015, 2016). A romániai magyar nyelv állapotáról legfrissebb megjelent kötete a Benő Attilával együtt közzétett *A magyar nyelv Romániában (Erdélyben)*. (Szerk. Kontra Miklós. Erdélyi Múzeum-Egyesület – Gondolat Kiadó, Kolozsvár – Budapest, 2020).

A tevékenységek, megjelent munkák felsorolása korántsem teljes. Számos interjút adott, előadásokat tartott, újságcikket, előszót, ajánlást írt, több kötet szerkesztője, folyóiratok szerkesztőbizottságának tagja, így a Nyelv- és Irodalomtudományi Közleményeknek is, melynek hasábjain e rövid köszöntő megjelenik.

Péntek János munkássága itt egyáltalán nem ért véget, hiszen cselekvő részese máig is mindennek, ami valamilyen módon kapcsolódik a magyar nyelvhez, illetve e nyelvközösséghez.

Kívánom, hogy legyen jó kedve és jó egészsége munkája folytatásához!

TAMÁSNE SZABÓ CSILLA

Erdélyi Múzeum-Egyesület
Kolozsvár/Cluj-Napoca
str. Napoca nr 2
tcsilla68@yahoo.fr