

KRITIKA

Varga P. Ildikó

A kultúraszervező Vikár Béla

Erdélyi Múzeum-Egyesület
Kolozsvár, 2024

VARGA P. ILDIKÓ

A
KULTÚRSZERVEZŐ
VIKÁR BÉLA



Balázs Renáta

AKINÉL A KULTUSZ ÉS AZ ÖNKULTUSZ KÉZ A KÉZBEN JÁR

Kívánhat-e az ember annál többet, hogy egy nemzeti eposz ünnepeelt fordítójaként vonuljon be a magyar, illetve finn művészeti és tudományos emlékezetbe? Varga P. Ildikó Vikár Béláról írt monográfiáját olvasva a válasz egyértelműen igen. Azonban megváltoztatni valakinek a kulturális emlékezetben elfoglalt helyét korántsem egyszerű, és talán nem is a leghálásabb feladat. Varga P. Ildikó már monográfiájának címadásával – *A kultúraszervező Vikár Béla* – erre vállalkozik.

Vikár Béla (1859–1945) mindenekelőtt a mai napig a finn nemzeti eposz, a *Kalevala* magyar fordítójaként, illetve az ehhez a tevékenységéhez szorosan kapcsolódó népköltészeti alkotások gyűjtőjeként ismert. Pedig a mintegy hat évtizeden át tartó munkássága során legalább annyira vallhatta (és vallotta is) magát lapszerkesztőnek, irodalomszervezőnek, sőt (mai szóhasználattal élve) feminista aktivistának, mint fordítónak. Tevékenységével a finn–magyar kulturális kapcsolatok terén is elévülhetetlen érdemeket szerzett. Pályája azonban nem volt ellent-

mondásoktól és konfliktusoktól mentes. Varga P. Ildikó könyve ezen töresek, meg nem valósult törekvések tárgyalásának is teret enged, ami egyrészt a kötet monografikus célkitűzésével magyarázható, másrészt viszont abból a megfontolásból ered, hogy a kevésbé sikeres vállalkozások bemutatása is lényeges információkkal szolgálhat Vikár kultúraszervező szerepét illetően. A kötet esettanulmányokon keresztül tárja az olvasó elé azt a széles körű és állhatatos lobbitevékenységet, amelyet Vikár a magyar és a finn kultúra, illetve saját személye népszerűsítéséért végzett. Az esettanulmányokon keresztül azonban nemcsak az ő személyéről, hanem a két világháború közötti finn–magyar kapcsolatok működéséről is képet alkothatunk.

A kultúraszervező Vikár Béla esettanulmányai módszertanilag két elméleti keretbe ágyazódnak: az egyik az Itamar Even-Zohar munkásságához fűződő (több)rendszerelmélet, a másik pedig a magyar irodalomtudományban elsősorban Németh Zoltán nevével fémjelzett hálózatelmélet. Az irodalmi (több)rendszerelméletből való kiindulás lehetővé teszi, hogy a szerző Vikár munkásságának vizsgálatát az irodalmi rendszer több elemének együttes bevonásával végezze el, különböző, de egymással szoros kapcsolatban lévő elemekként tekintve fordítói, szerkesztői, lapalapítási, valamint irodalmi társaságokban vállalt tevékenységére.

Vikár Béla kultúraszervezői tevékenysége az 1880–1945 közötti időszak finn–magyar kulturális kapcsolatainak központi részét képezi. Varga P. Ildikó a kapcsolattörténetet olyan hálóként értelmezi, amelynek személyek és produktumok is a csomópontjait képezhetik. A korszak finn–magyar kulturális kapcsolatainak maga Vikár egyik ilyen csomópontja, produktumként pedig a *Kalevala*. *A magyar–finn kulturális kapcsolatok 1945-ig* című fejezetben röviden olvashatunk Bán Aladár, Szinnyei József, Weöres Gyula, Gulyás Pál, Emil Nestor Setälä, Yrjö Wichmann, valamint Antti Jalava a korszakban betöltött szerepéről is. Varga felhívja rá a figyelmet, hogy a két ország kapcsolattörténeti csomópontjairól szóló áttekintés hiánypótló céllal született. A magyar szakirodalomból ugyanis mindeddig éppen a két világháború között virágkorukat élő finn–magyar együttműködések tárgyalása hiányzott. A történeti áttekintés során a szerző hangsúlyozza, hogy a különféle félhivatalos, általában társaságok közötti együttműködések a személyes kapcsolatok révén váltak szorosabbá.

Vikár Béla kapcsolathálójának kiterjedtségére már az a 2017-ben, szintén Varga P. Ildikó által publikált kötet is felhívta a figyelmet, amely

a magyarországi és finnországi levéltárakból összegyűjtött, Vikár által írt leveleket tartalmazta. Ez a mintegy hatszáz küldemény képezi jelen kötetnek is az elsődleges forrásanyagát. Varga már a kötet alcímének megválasztásával – *Finnország egyik leglelkesebb diplomatája itt több mint 50 éven keresztül* – kijelölte azt a kontextust, amelyet elsődlegesnek tart Vikár munkásságát illetően, ez pedig a finn kultúra, a finn irodalom. Meglátása szerint Vikár kapcsolathálója jórészt a finnel foglalkozó magyar kulturális és akadémiai élet meghatározó alakjaiból áll.

A kultúraszervező Vikár Béla című könyv fejezetei tematikusan szerkesztődnek, de a szerző igyekezett figyelni arra, hogy ahol lehet, megtartsa a kronológiai rendet. Így a tematikus elrendezés nem szab gátat annak, hogy Vikár tevékenységének és a korszak viszonyainak alakulását időrendben követhessük nyomon. Szintén a befogadást segítik a törzsszövegbe épített, rövid magyarázatokkal ellátott fontosabb eseményekre történő előre- és visszautalások. A szerző nemcsak épít Vikár leveleire, de idézi azokat. A citált finn nyelvű részletek Varga P. Ildikó fordításában olvashatók, és bár ez elsősorban a levelezést feldolgozó kötetet dicséri, érdemes itt is megemlíteni, hogy a korhű megszólítások, mondatszerkezetek, szófordulatok következes alkalmazása révén sikeresen és élvezetesen idézik meg a tárgyalt miliót. Egy-egy hosszabb levél terjedelmét talán érdemes lett volna rövidebbre szabni, annál is inkább, mert Varga könnyed, de a tudományos jelleget sem nélkülöző értekező prózanyelvét önmagában is felüdülés olvasni.

Vikár Béla három, időben egymástól távol eső finnországi útját (1889, 1905, 1928) önálló fejezetekben tárgyalja a kötet. Mindhárom utazás a kapcsolattörténeti csomópont produktumához, a *Kalevalához* kapcsolódott valamilyen formában, de Vikár ezek során ismerkedett meg a finn kulturális és akadémiai élet több tagjával is.

Az első utat a nyelvtanulás motiválta. Ám ezen, valamint a kapcsolatépítésen túl még egy fontos hozadéka volt, amelynek a szerző önálló fejezetet szentel *Vikár Béla és az 1890-es évek magyar feminizmusa* címmel. Vikár ugyanis ekkor ismerkedett meg a korai feminizmussal, az ott megszerzett ismereteket pedig hazatérése után rögtön kamatoztatni kezdte. Varga P. Ildikó leírja, hogy miképp lépett fel Vikár nemcsak lapszerkesztőként, hanem mai szóval élve aktivistaként is a nők tanításának érdekében. Érdekes társadalomtörténeti adalékkal szolgál Vikárnak a korabeli arisztokrata nőkkel az első budapesti leánygimnázium ügyében folytatott levelezésének bemutatása. Vikár sokkal fejlettebbnek látta a korabeli finn iskolarendszert, amelyre a koedukált

gimnáziumok voltak jellemzők, a finn modell ebben a formában való átvétele azonban a magyarországi körülmények között még túlságosan radikálisnak számított.

Vikár Bélát nemcsak a nőkérdés ügye iránt elkötelezett lelkes értelmiségi szerepében, hanem szerkesztői minőségében is bemutatja a kötet. Varga ugyanis rámutat azokra a mai szemmel (is) kifogásolható eljárásokra, amelyek révén Vikár ebben az esetben elsősorban az *Élet* című lap szerkesztőjeként igyekezett súlyt szerezni az általa képviselt ügynek, például oly módon, hogy szabadon helyezett el betoldásokat egy-egy cikkben, vagy a szerzői hozzájárulást nem megvárva jelentetett meg cikket. Vikár szervezői munkáját az első budapesti leánygimnázium megalapítására vonatkozóan nem koronázta ugyan siker, de a finnországi nőképzésre mindvégig modellként tekintett, és ezt a magyar közönség felé is igyekezett közvetíteni.

Varga úgy látja, Vikárnak az *Élet* keretében a női emancipációért kifejtett munkásságát egy másik lap, a *Westöstliche Rundschau* alapítása körüli teendők szorították háttérbe, amely egy oroszellenes politikai és irodalmi lap kívánt lenni. A szerző arra is felhívja a figyelmet, hogy bár Vikár a leveleiben nem indokolja, hogy miért éppen német nyelven alapította meg a lapot, a választás egyértelmű oka, hogy a 19. század végén egy német nyelvű orgánus sokkal nagyobb olvasóközönség számára volt hozzáférhető, mint egy magyar. A lapot nemzetközi vállalkozás keretében az észti Harry Janssennel együtt hívták életre, és igyekeztek finn írókat is megnyerni, azzal az ígérettel, hogy garantálják nekik az anonimitást, hiszen Finnország ekkor az Orosz Cári Birodalom autonóm nagyhercegsége volt, a nyílt oroszellenesség tehát a legtöbb finn szerző számára nem lett volna vállalható. A lap számára megnyerni kívánt szerzők között a 19. századi finn irodalom ma már kanonikusnak számító írói szerepeltek, többek között Minna Canth, Juhani Aho és Alexandra Gripenberg. Canth elsősorban szépíróként, Gripenberg közíróként küzdött a finnországi női emancipációért, Vikár már korábban is igyekezett tőlük fordításokat megjelentetni. Varga P. Ildikó arra is kitér, hogy ennek ellenére miért alakulhatott úgy, hogy Finnországban a lap szinte csak magánlevelezésekben fordul elő, alig tudni róla valamit, Észtországban viszont teljesen összefonódott Janssen nevével, és fontos nemzetközi orgánusként jelenik meg.

Vikár fordítói, nyelvjárásgyűjtői, irodalomszervezői tevékenysége mind a kortársai, mind az utókor számára ismeretesebbek. Arról viszont már kevesebbet olvashatunk, hogy az akadémiai pályát is ambicionál-

ta volna, sőt, tulajdonképpen egész életében kudarcként élte meg, hogy nem lett belőle egyetemi tanár, és az Akadémia is csak levelező, nem pedig rendes tagjává választotta. *Az akadémiai életpálya – a próbálkozástól a pályázáson át a kudarcig* című fejezet, akárcsak a nőkérdésről szóló rész, számos kor- és tudománytörténeti érdekességgel szolgál. A korabeli magyar–finn kulturális és akadémiai kapcsolatokat mi sem jellemzi jobban, mint az, hogy a Helsinki Egyetemen megüresedő finn nyelv és irodalom professzori állására jelentkezők pályázati anyagát magyarországi egyetemi tanárokkal is véleményeztetik. Ez sokat elmond arról, hogy az idehaza művelt finnugor összehasonlító nyelvészetnek mekkora presztízse volt a 19. század végén.

A helsinki egyetemi állaspályázatot azért ismerteti Varga, mert Vikár közvetítőként vett részt benne, az egyik pályázónak, E. N. Setälänek referált arról, hogy a bírálatra felkért Budenz József és Simonyi Zsigmond őt vagy egykori oktatóját, Arvid Genetzet támogatják. Vikár szívesen vállalta ezt a szerepet is, hiszen Setälével még az első finnországi útja során kötött barátságot, és a későbbiekben kapcsolathálójának egyik legfontosabb csomópontja lett. 1901-ben, amikor a kolozsvári egyetemen felszabadult a magyar és összehasonlító nyelvészeti állás, Vikár már saját személye miatt lobbizik többek között Setälénél. Varga P. Ildikó izgalmasan arra világít rá, hogy miként konstruál Vikár magáról egy, az egyetemi állás betöltéséhez szükséges tudósidentitást azokon a leveleken keresztül, amelyek címzettjei között Setälä mellett a kolozsvári intézményben több, szintén fontos tisztséget betöltő személy is megtalálható. Varga P. Ildikó ezen küldemények elemzésénél az emlékezetkutatás vizére evez, olyan jelenségeket vonva be a vizsgálatba, mint például a *marketingelt emlékezés*.

Vikár Béla 1909-ben fordította le a *Kalevalát*, 1935-ben pedig egy díszkiadás is napvilágot látott. A két megjelenés között, 1928-ban került sor a harmadik finnországi útra, ahová Vikár már ünnepeelt fordítóként érkezett, a két ország között végzett kulturális közvetítő szerepéért ekkorra a Finn Fehér Rózsa lovagrend keresztjét is magáénak tudhatta. A Kalevala Baráti Kör meghívására utazott Helsinkibe, ahol a Kalevala-napi ünnepeken vett részt, a rendezvény díszvendégéként. Ennek részeként a társaság egy ingyenes, kényelmes, mondhatni az egész országra kiterjedő körutat szervezett neki. A finnországi tartózkodás, mely Varga P. Ildikó szerint akár „körmenetnek” (134) is nevezhető, kiválóan szemlélteti a kötet központi alakjának a magyar–finn kapcsolatban ekkorra elfoglalt strukturális pozícióját.

Ennek a centrális helynek a kivívásáért Vikár nagyon sokat tett. Az *Önkultuszépítés mint marketingstratégia* című fejezet részben Varga disszertációjához nyúl vissza, amelyben a szerző már megállapította, hogy a Vikár-féle *Kalevala*-fordításnak abban is rejtett a sikere, hogy a fordító valóságos önkultuszt teremtett saját maga köré. Varga P. Ildikó két történetet vizsgál meg ezen a téren. Az egyik nemcsak Vikár személyét, hanem tulajdonképpen a *Kalevala* teljes szövegének első fordítóját (1871), Barna Ferdinándot érinti. Előbbi ugyanis Budenz József szájába adva kezd el terjeszteni egy szójátékot, amely szerint az egyetemi professzor maga mondta volna először, hogy Barna eposzfordítása annyira rossz, hogy azt *Kalevala* helyett inkább csak *Barnevalának* kellene hívni. A szójáték eredete tulajdonképpen máig nem tisztázott, de Vikár az évek során többször, többféle történetbe ágyazva is felhasználta saját fordításának fényezése céljából. A *Barnevala* elmarasztaló megnevezés mögött az a gondolat rejlik, hogy Barna Ferdinánd szövege költőiség tekintetében messze elmarad az eredeti eposztól. Ahogy Varga rámutat, Vikár többször felidézi azt a momentumot, amikor megkapta egyetemi tanáraitól a felkérést (felhatalmazást) arra, hogy a „silányul” sikerült Barna-féle változat mellé készítse el a *Kalevala* újabb, „méltó” fordítását. A megidézett történet odáig megy, hogy tanárai már egy összeesküvés keretében ügyködnek azon, hogy rábírájék Vikárt az eposz újrafordítására. Saját munkájának pozicionálása érdekében Vikár vagy megidézi a múltbéli korok elismert szerzőit, mint például Arany Jánost; vagy ha az illető saját korának központi alakja, akkor megpróbálja megnyerni az eposzi ügynek, hogy azáltal is legitimitást szerezzen a saját fordításának. Ennek a stratégiának fontos részét képezi, hogy az 1935-ös díszkiadás előszavának megírására Kosztolányi Dezsőt kéri fel.

Varga P. Ildikó újabb elméleti keret, a fordítástudomány bevonásával vizsgálja meg azt a vitát, amely Hunyadi Sándor *Fekete cseresznye* című drámájának finnre fordítása körül bontakozott ki. A fejezetben a korabeli finnországi színjátszás magyar vonatkozásairól is képet kapunk. Ami ennél is érdekesebb, az annak a stratégiának a bemutatása, hogy Vikár miként szerez érvényt annak, hogy neve egy olyan magyar dráma finn fordítójaként tündökölhessen, amelyhez valószínűsíthetően ő csak egy nyersfordítást készített. A vita során, egy levélben érveinek alátámasztására használja a következő mondatot: „Elküldtem a kérést a Színműírók Egyesületének a dolgomról a Finn Nemzeti Színházzal, és biztos vagyok benne, hogy eljár az érdekemben, amiben teljes joggal

bízom, mint Finnország egyik leglelkesebb diplomatája itt több mint 50 éven keresztül (*félkövér az eredetiben – B. R.*)” (158).

A kulturális csere, innováció és legitimáció című fejezetben Varga rávilágít arra, hogy a diplomata munka olyan feltételek mellett valósulhatott csak meg, mint például az *anyagi javak cseréje*, amelynek keretében Vikár és Setälä kölcsönösen intézte egymás anyagi ügyeit az adott ország kulturális életének vonatkozásában: tagdíjakat fizettek be egymásnak, lapokat és könyveket rendeltek, különnyomatokat készítettek fontosnak tartott tanulmányokból.

Vikár irodalomszervezői tevékenysége a többedmagával 1920-ban alapított La Fontaine Társaság keretei között bontakozott ki igazán. A társaság célja a névadó francia szerző meséinek magyarra fordítása és kiadása volt. Vikár a későbbiekben igyekezett megnyerni a kor rangos íróit, magát a társaságot pedig műfordítók egyesületeként működtetni. A tagok toborzása sem korlátozódott Magyarországra területére. Az ekkorra kiépült finnországi kapcsolathálóját is mozgósította természetesen, így a La Fontaine Társaság programjában több alkalommal is szerepeltek finn tematikájú műsorok. A tagok között olyan nevek is feltűnnek, mint Toivo Lyy, aki *Az ember tragédiáját* fordította 1943-ban finnre.

A kultúraszervező Vikár című kötet már a harmadik a Varga P. Ildikó által írt azon szakkönyvek sorában, amelyek tágabb-szorosabb módon Vikár Béla személyéhez köthetők. Az eddig megjelent könyvek is azt bizonyítják, hogy Varga nem vitatja Vikár a két világháború között finn–magyar kapcsolatokban betöltött centrális pozícióját, de szükségesnek tartja, hogy a kultikus beszédmód helyett kellő kritikai attitűddel viszonyuljunk a személyéhez. A Vikárról alkotott kép újrafarmálása az irodalmi rendszer hálóként való megközelítésében (óhatatlanul) hatást gyakorolhat a hozzá köthető produktumok és azok kapcsolathálójának megítélésére, így a magyar *Kalevala*-fordításokra is. A kötetben csupán egyetlen fejezet erejéig olvashattunk Vikárnak az egyik általa alapított irodalmi társaságban betöltött szerepvállalásáról, jóllehet ez több mint húsz évet ölelt fel a kultúraszervező életéből. Ezt az aránytalanságot minden bizonnyal ki fogja küszöbölni az a lábjegyzetben tett ígéret, mely szerint Varga P. Ildikó a La Fontaine Társaság történetét is monográfia formájában tervezi feldolgozni.



Balázs Attila

A déli végekről*Regényes irodalomtörténet*

Kortárs–Forum

Budapest–Újvidék, 2024

Szarvas Melinda

NYUSZI A KALAPBÓL

Előzetesen meglehetősen olcsó megoldásnak gondoltam volna egy Balázs Attila-kritikát bármiféle nyulás utalással kezdeni. Már csak azért is, mert lehet abban valami igazságtalan, ha egy szerzőt nem engedünk továbblépni az első nagy sikerén – még ha az oly megérdemelt is volt, mint a *Cuniculus* esetében. Csakhogy ami miatt mégis nyulazni kényszerültem e kritika címében, az az, hogy Balázs Attila legújabb kötete, *A déli végekről* című, szó szerint a kezdetekhez nyúl vissza. Az új kötet újabb tökéletes kicsúcsosodása az eddigi életműnek, ami azt is jelenti, hogy a szerző prózájának legelemibb jegyei köszönnek benne vissza. Azt lehetne gondolni ez alapján, hogy a Kortárs és a Forum kiadó közös kiadványa nem tartogat újdonságot a próza milyenségét illetően az eddigi Balázs-kötetekhez képest. Azonban ez a könyv több szempontból is esszenciális. Elég az alcímet elolvasni ennek belátásához: Balázs Attila regényes irodalomtörténetet írt. Nyuszi a kalapból.

A kötetet szerzője dr. Bori Imre emlékének ajánlja. A húsz éve, 2004-ben elhunyt irodalomtörténész gazdag életművének legmeghatározóbb darabja a vajdasági irodalom története, amely több, folyamatosan bővített és az éppen aktuális politikai helyzethez, államformához igazított kiadást is megélt. Bori koncepcióját folyamatos kritika éri, leginkább az általa vizsgált irodalom gyökereinek felfejtése okán. Bori a földrajzi területhez köthető irodalmi, nyelvi emlékek sorra vé-

telével kezdte az 1982-ben megjelent *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története* című munkáját, így egyebek mellett a Huszita Bibliát jelölte meg az általa átfogni kívánt irodalom egyik kezdőpontjaként. Balázs Attila úgy revidálja Bori koncepcióját és munkáját, hogy mese révén transzformálja az irodalomtörténész által listázott adatokat egy közösség múltjává. A fülszövegben ez olvasható: „A történelem tulajdonképpen: mese. Nem is história, mint mondták a régiek, nem is történet, amerre hajlunk mostanában a kifejezések részben árnyalódó, részben szétmázolódo használatát illetően, hanem egyszerűen mese.” Balázs ugyanezzel az írói módszerrel élt a *Cuniculus* írása során, amikor a családregény kereteit „mesélte szét”, vagy a *Kinek észak, kinek dél* című regényében, amikor Újvidék várostörténetét narrálta hasonlóképp. Amiben más *A déli végekről* című munka, hogy itt van egy alapszöveg, amelyet Balázs újféleképpen használ, ennek pedig az lesz az eredménye, hogy az adott textus is új polcra kerül. Magyarán Bori Imre irodalomtörténetét a továbbiakban nem lehet Balázs Attila regényes irodalomtörténete nélkül vizsgálni.

A déli végekről első fejezete két papról szól: egyikük Pécsi Tamás, aki „felcseperedvén majd az eretnek tanok terjesztésének és a szentírás bemocskolásának súlyos vádja, illetve annak kegyetlen következményei elől menekülni kényszerül. Csaknem kéz a kézben lelki barátjával, Újlaki Bálinttal” (9). A fejezet végén tisztul a kép: ők ketten, „a mi kezdőrúgást anno elvégző két kamanci papunk” (15) fordította a töredékesen fennmaradt Huszita Bibliát. Balázs fogja tehát a Bori által adatolt és felkutatott (ös)történetet, s személyes múlttá *dúsítja*. A kortárs vajdasági irodalomnak van egy meghatározó figurája, aki ilyen módon írt regényeket. A Gion Nándorhoz kötött *dúsított realizmus* mintha Balázs regényes irodalomtörténetében is csúcsra járna: az egykor szikár történet mágikus és mesés elemekkel gazdagítva szervesül a személyes és közösségi múltba. *A déli végekről* egyik rétege ez: „Dr. Bori Imre számkra roppant fontos, vonalvezető” (98) művének elmesélése, ami által a sokat kritizált, adathalomnak tekintett előtörténet legendává, egymásnak mesélt hagyománnyá alakul. Balázs természetesen nem meséli el a teljes irodalomtörténeti kötetet, de a legfőbb események és személyek nála is megjelennek: több külön fejezet szól a Bori-féle *Előtörténet* további szereplőiről, Zrínyi Miklósról, de feltűnik Csáth Géza, és szó esik a húszas és harmincas évek legfőbb fórumairól, Szenteleky Kornélról („A jugoszláviai, főképp a vajdasági magyar irodalom húszas éveinek végén és harmincas éveinek elején az irodalmi

vezéregyéniség egy nagyon furcsa kis vékony, kitinpáncélos, alapjában véve mimózelelkű, de ha kellett, csípni is tudó, fura fiúbogarcka volt” [152]), s a kortárs alkotókról. Balázs Attila meséi túl azon, hogy szórákkoztató olvasmányok, irodalomtörténetet formáló erejük okán tudományos elemzésre is alkalmasak, legyen szó irodalmi narratológiai eszközrendszer felfejtéséről (lásd „fordított irányú” dúsitott realizmus) vagy irodalomtörténeti vizsgálódásról, esetleg a mese narratológiai és hagyományképző funkciójának elemzéséről.

A déli végekről másik fontos rétege Bori Imre személyéhez kapcsolódik. Balázs Attila kvázi személyes emlékeket idéz az irodalomtörténeusről, aki neki egyetemi tanára volt. „Egyszer Bori tanár úr azelőtt, hogy elkezdte volna óráját Újvidéken, még a magyar tanszék régi helyén, elgondolkodva nézett e sorok írójára, aki ott ült a hallgatók közt, s a ceruzáját hegyezve várta a kibontakozást” (114). Nemcsak Bori Imre alakja kap személyes színezetet s élethű arcéleket Balázs kötetében, de az olvasó bepillantást nyerhet az irodalomtörténész egyetemi tanári praxisába is, legyen szó szemináriumi tematikák leleplezéséről vagy épp a hallgatókkal való viszony megmutatásáról. Előbbire rövid példa: „Dr. Bori Imre nem beszélt diákjainak a Szűnyog csárdáról, ellenben a szőrös békával kapcsolatban annál többet Csáth Gézaról, érintve a rendhagyó elmeállapotát is. De leginkább a Szabadkához való kötődését boncolgatta mind Kosztolányinak, mind unokatestvérének, Csáthnak” (125). Míg utóbbi, a tanulnivalót játékosan felvezető tanári praktikára példa: „Egyszer aztán Bori tanár úr azzal jött be az órára, hogy mindenki kerítsen egy papírlapot, majd firkantsa rá, mi jut eszébe arról, hogy: Híd” (201).

Irodalomtörténeti művet újramesélve elkerülhetetlen, hogy Balázs Attila irodalomtörténeti állításokat is tegyen. Legtöbbször persze mások munkáit idézve teszi ezt – a többes szám azért indokolt, mert nem Bori Imre az egyetlen, akinek megállapításai visszaköszönnek a most megjelent regényes irodalomtörténet lapjain. Pintér Jenő 1928-as, Budapesten megjelent irodalomtörténetét említve Balázs Attila kiemeli: abban az olvasható, hogy a Vajdaságban kezdetben nem volt önálló kulturális-irodalmi élet vagy hang, magyar folyóiratok, színielőadások hiányában a helyiek hírlapokból tájékozódtak, illetve kommunista szellemű bécsi könyvforrásokból. Majd hozzáteszi: „(Ezzel Pintér Jenő megtörli a száját az irodalomtörténet képzeletbeli színpadán, feláll az asztaltól és el.) Bori tanár úr nem állít homlokegyenest mást Pintér Jenő »idősebb« kollégánál, azonban amit ő ír erről a kérdésről, az természet-

sen sokkal árnyaltabb, rétegesebb és előremutatóbb. Mondhatnók úgy is, hogy »magasröptűbb« és »mélyenszántóbb« (145). A színpadiasság nem áll messze *A déli végekről* szövegeitől, Havas Emil és Szenteleky Kornél a valóságban újságcikkeken keresztül zajlott ideológiai vitáját Balázs párbeszédes formában dramatizálja, majd ott is a zárlat: „Ismerős színmű, érdekes szereposztásban. Figyelmet érdemlő váltásokkal, helycserés támadásokkal, de nincs idő folytatni” (156).

Szenteleky Kornél, pontosabban az általa életre hívott és szerkesztett Kalangya folyóirat az, amely kapcsán Balázs Attila maga is irodalomtörténeti összefüggéseket láttat, távlatokra mutat rá. Az első időkben különösen is folyóirat-kultúrájú vajdasági magyar irodalom egyik nagy hegylánca felderíthető ezen lapok sorra vételével, s aligha maradnának ki a prózairodalomban is nagyot alkotott szerzők, akik mind kapcsolódtak egyik vagy másik (akár több) lap gárdájához is. Balázs Attila esetében is elmondható mindez, akinek írói pályája ugyancsak az Új Symposion folyóirat kötelékében indult. A lehetséges előzményekről gondolkodva azt írja: „*Appendix*. E sorok írója, aki semmiképp sem tudja a fejleményeket előzmények hiányában elképzelni, modernizmust tradíció nélkül, T. S. Eliot örök mucsai rajongója, említette már, és most megerősítené: ha nem is a helyi színek ma már helyel-közzel megmosolyogtató elmélete nélkül, de bármilyen furcsának tűnik is, Szentelekyék »kalangyás« fundamentuma nélkül aligha jött volna létre az az (avantgárd 2-es) Új Symposion folyóirat, amelynek aztán sikerült saját legendát kovácsolni a határokon túl is hallható, pimasz és heves ülőcsapkodással” (158). Ugyanakkor Balázs Attila nem csak szépíróként dolgozott különféle médiumoknak, s ennek is felfedezhető nyomai *A déli végekről* oldalain. Sajat korábbi interjúira hivatkozva ír Új Symposion-os kortársakról: „– Az avantgárd nálam a gyomromban kezdődött – vallotta az egyik, e sorok írójának adott interjúban L. K.” (234). Ladik Katalin azon kevés női szerzők egyike, akikről külön fejezet szól a regényes irodalomtörténetben – e tekintetben az alapul szolgáló Bori-munka hiányosságai köszönnek vissza.

A kötet harmadik rétegét a személyes érintettség adja. *A déli végekről* fejezeteiben Balázs Attila saját irodalmi múltját fejtegeti egyrészt a tényszerű adatok újramesélésével, másrészt egyetemi éveinek felidézése révén – utóbbinak csodált főszereplője Bori Imre. A személyesség árnyalja ugyanakkor a kortársakról szóló fejezeteket. Balázs Attilát nem köti az irodalomtörténésztől elvárt objektivitás vagy tapintat. Sajat élményei és emlékei révén a szóba kerülő írók is emberi mivoltukban

válnak a kötet szereplőivé, nem pedig csak műveik szerzőiként. A legjobb példa erre Gion Nándor, akiről magyarországi recepciója egyre nagyobb hanggal egy végletekig tudatos, felmagasztalt határon túli író képét közvetíti. Ezzel szemben az őt személyesen ismerő Balázs Attila e regényes irodalomtörténetében nem ír a legnépszerűbb műnek tekinthető tetralógiáról vagy az ifjúsági regényekről, ellenben felidéz több találkozást is Gionnal, amelyek során „sokat rendeltünk, sokat fizettem, azonban így volt rendjén” (264), máskor is „természetesen megint nagyot fizettem. (Hülye vagyok, hogy ezt említem, de a gyarlóság mindennél erősebb)” (264). Így zárul a részben Gionról szóló fejezet: „Tudod, azt hallottam, a szegedi kórházban, ahová került, amikor ott az ápolónő kérdezte, kérne-e valamit, azt mondta, egy kis konyakot, nővérke, ha még lehetne. – Ha akkor kap, lehet, Gion Nándor ma is él, mondtam” (266). Gion alkoholizmusa olyan tabu a magyarországi recepcióban, amelynek tudomásulvétele pedig jobban érthetővé tenné például a szerző budapesti novelláinak miliójét, az azokban lefestett alvilági társadalom motivációit és Gion közéleti megnyilatkozásaiban tetten érhető politikai megfelelési kényszerét is.

A déli végekről személyes rétegéhez tartozik Balázs Attila benne és általa megjelenő alakja is. A többnyire csak „e sorok írójaként” megjelenő szerző mellett a felidézett (fiktív vagy valós) emlékek révén jelen van az újvidéki magyar tanszék lelkes egyetemi hallgatója, valamint az Új Symposion gárdájába tartozó kortárs író is. Ez a hármas valójában már a kötet borítóján megjelenik. Szerzőként szerepel Balázs Attila neve, a múltidézt jelzi az alcím regényes irodalomtörténet műfaji megjelölése, az Új Symposion közegét pedig a borító vadnyugati jelenetet ábrázoló képéhez is tartozónak vélhető narancssárga félgömb jelzi. Utóbbi az *ŰS*-emlémaként ismert Brâncuși-félgömböket idézi, amelyek a lap címdalán helyezkedtek el alul-fölül.

A kötet negyedik rétegét éppen ez, a vizualitás adja. A munkát Benes László egész oldalas színes munkái illusztrálják, amelyek majd minden esetben kiegészülnek egy rövid szöveggel, amelyet a képen szereplő alakhoz igazított szövegbuborékba illesztett az alkotó. Követve az irodalomtörténet kronológiáját, ezek a képek töredékes képregényként mesélik újra (vagy párhuzamosan) az olvasottakat. Ez a műfaj pedig egyáltalán nem áll messze Balázs Attilától sem. Ladányi István 2023-ban megjelent *Új Symposion*-tanulmánykötetében ír arról, hogy „Balázs Attila az 1977. januári számban tartalmas esszében fordul

a képregény felé, amelynek vizuális anyaga az egész lapszámot meghatározza, és ezt az érdeklődését később is érvényre juttatja”.¹

A déli végekről című kötet, túl azon, hogy igen szórakoztató olvasmány, rengeteg munka és tudatos szerkesztés eredménye, és nemcsak Balázs Attila életművén belül foglal el előkelő helyet, de a vajdasági magyar irodalom történetében is. Mégpedig azért, hogy az eddigi egyetlen teljes koncepciójú tudományos munkát alapul véve Bori Imre irodalomtörténetének leginkább kritizált vonását húzza helyre: a mese segítségével teszi szerves történetté, utólagosan is tényleges hagyománnyá azt, ami *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története* című munkában még szikár adathalmazként szerepelt.

1 LADÁNYI István, *Megújuló befejezetlenség – Az Új Symposion folyóirat arculata, szerkesztési gyakorlatai és műfajai*, Gondolat, Budapest, 2023, 103–104.



Szemes Botond

Digitális irodalomtudomány

*Olvásás, számítás és ábrázolás
egysége az irodalmi elemzésben*

Kijárat
Budapest, 2024

Makkai T. Csilla

AZ ADATOK VONZÁSÁBAN

A tudománytörténet valójában paradigmaváltások sorozataként is felfázolható, melyek során az új felfedezések, technológiák és elméletek alakítják a gondolkodásmódot, a módszertant, egyben meg is határozzák az újabb kutatási irányokat. A bölcsészettudomány különböző területeit provokálja az elmúlt évtizedekben kiforrni látszó *digitális bölcsészet* (*digital humanities*) – mely területtel kapcsolatban méltán vetődik fel a kérdés, hogy képes-e beteljesíteni ígéretét? Miközben egyre több konferencia, szakmai műhely, képzés, kutatócsoport szerveződik a digitális bölcsészet jegyében, a bölcsészettudományi kutatások módszertanát, kérdéseit még nem változtatta meg gyökeresen; tehát továbbra sem dőlt el, hogy paradigmaváltó erővel bír-e hosszú távon a bölcsészettudomány területén, vagy pusztán eszközöket biztosít a gyorsabb, pontosabb, nagyobb adatmennyiségen alapuló kutatásoknak.

A diszciplína hazai intézményesülését jelzi mindenesetre a 2018-ban alapított Digitális Bölcsészet folyóirat, valamint a Helikon Irodalom és kultúratudományi Szemle a témának szentelt lapszámai (2017/2., 2020/1.). Meglátásom szerint ebbe a tendenciába illeszthető Szemes Botond átfogó, tudományos eredményeket felmutató munkája is, a *Digitális irodalomtudomány – Olvasás, számítás és ábrázolás egysége az irodalmi elemzésben* című kötet. A mű megkerülhetetlenné válik mindazon

kutatók számára, akik magyar nyelvterületen a digitális irodalomtudomány elméleti megfontolásaival, módszertani kérdéseivel és tudományos eredményeivel kívánnak foglalkozni. A kutatások részeredményei tudományos folyóiratokban független tanulmányok formájában is olvashatók, és mivel a könyv alapját a szerző doktori értekezése képezi, sokak számára ismerős lehet a kérdések tárgya és elméleti keretezése. Mindezek ellenére több okból is indokolt a Kijárat Kiadó és a szerző döntése, hogy az eredményeket könyv formában is publikálják: egyrészt hiánypótló jellege miatt különösen hasznos ez a megjelenés, másrészt pedig mindazok számára, akik figyelemmel kísérték a szerző munkásságát, végre összeáll a kép, láthatóvá válik az összefüggések hálózata.

Szemes Botond a kötetében nem taglalja túl hosszasan a tágan értett digitális bölcsészet múltját és jövőjét, érvelésének fókuszsa, ahogy a cím is jelzi, a *digitális irodalomtudomány*. Pontosabban az, hogy milyen ismeretekhez vezet a gépi olvasás, valamint az egyéb olvasásmódok szintézise alapján végzett értelmezői munka – a *digitális irodalomtudomány* definiálásához a szerző tehát episztemológiai dimenziót javasol. Ha már a digitális irodalomtudomány megnevezésnél tartunk, első látásra az olvasó talán kételkedik a cím ígéreteiben. A kötet viszont sikeresen teljesíti a vállalt feladatot: nemcsak a fogalom meghatározása történik meg az olvasás, számítás és ábrázolás kultúrtechnikáinak viszonylatában, hanem esettanulmányok formájában válaszokat kapunk olyan valós irodalomtörténeti kérdésekre is, mint például, hogy miként változott a magyar nyelvű regények mondathosszúsága, valamint hogy a tagmondatkapcsolatok feltárása által mit tudunk meg egyes szerzők prózanyelvről. Míg az irodalmi szövegekkel foglalkozó, digitális bölcsészeti módszertant érvényesítő publikációk jelentős hányada megmarad az elvégzett kvantitatív vizsgálatok bemutatásánál, vagy kizárólag elméleti kérdéseket fogalmaz meg, esetleg a tudományterület egy-egy vitatott témájáról értekezik, ebben a kötetben egyszerre történik reflexió mindezekre, kiegészülve a rendelkezésre álló adatok értelmezésének mozzanatával.

A mű első felében az olvasás kultúrtechnikáinak elméleti keretezése történik: a szerző az Új Kritikához köthető *close reading* nagy karriert befutó módszerét kontextualizálja, majd kiegészíti azon új, tudományos olvasási tendenciákkal, melyek a mediális környezet változása hatására jöttek létre, olyanok, mint a *helyrehozó*, *szakadózó*, *felszíni* olvasás, amelyek közös vonása, hogy „az emberi olvasásfolyamatot digitális–online

logika szerint kívánják újragondolni” (24). A tárgy szempontjából a fejezet legfontosabb mozzanataként a távoli és gépi olvasás közötti különbségtételt jelölném meg. Szemes reflektál a Moretti-féle *distant reading* fogalomra, aki „nem kifejezetten számítógépes környezetben végzett és statisztikai számításokon alapuló szövegelemző eljárásokra alkotta meg a kifejezést” (34), hanem leginkább a nyomtatásalapú megismerés, a termelés és fogyasztás kvantitatív alapú feltárására dolgozta ki koncepcióját. A kortárs digitális bölcsészeti technikák pedig nem feltétlenül a távoli olvasás gyakorlata, mint inkább az adattudomány diszciplínája felől közelíthetők meg. Ebben a keretben a digitális szöveg maga adatként funkcionál, és a nagy adathalmazon elvégzett műveletekkel állítható elő új ismeret. Függetlenül attól, hogy az elvégzett műveletek a szövegbányászat (text mining), a természetesnyelv-feldolgozás (Natural Language Processing – NLP), a kvantitatív stilsztika vagy a stilometria módszertanát követik, közös jellemzőjük, hogy statisztikai alapon dolgoznak fel digitális szövegeket, különböző – az emberi olvasás számára elfedett – nyelvi markerek megszámlálásán keresztül. „A gépi olvasás nem állít mást, mint hogy ezek a területek, vagy legalábbis egy részük, igenis számszerűsíthetők, és az így kapott számsorok statisztikai kiértékelésével releváns irodalom- és kultúrtörténeti ismeretek hozhatók létre” (40), oly módon, hogy a gépi olvasás során nem a szavak jelentése, hanem például előfordulásuk gyakorisága bír relevanciával.

Viszont a számadat önmagában – főleg nagy adathalmaz vizsgálata esetén – nem elegendő ahhoz, hogy új következtetések szülessenek, szükséges az eredmények ábrázolása is. A szerző a diagramok, ábrák, térképek, grafikonok jelentőségét nemcsak pusztá szemléltető eszközökként kontextualizálja, hanem a kultúra diszkurzív működésének kiegészítőjeként: dialektikus viszonyt tételezve diszkurzivitás és ábrázolás között. A leképezés kérdését vizsgálva Sybille Krämer vonatkozó munkáit veszi alapul, aki a médiaelmélet felől jut el a *diagrammatológia* fogalmához. Emellett Charles Sanders Peirce a logika felől közelít a kérdéshez, állítása szerint „a diagramok segítségével meghozott következtetések minden gondolkodási folyamat és (deduktív) következtetés modelljét (szó szerint láthatóvá tételét) jelentik” (91). Bár a 150 regényen végzett kutatások eredményeinek kommunikációját nagymértékben elősegítik a grafikonok, az ábrázolások kapcsán érdemes megemlíteni, hogy a kötet borítóján látható hálózat, amely vizuálisan erőteljes és figyelemfelkeltő, sajnos nem kap érdemi elemzést a könyvben. A háló-

zatelmélet diszciplínája talán szétfeszítette volna a dolgozat kereteit, de így mindenesetre némi félreértést kelthet az olvasóban. A megépített hálózat létrehozásáról olvashatunk a *Függelék*ben, de az összességében talán inkább esztétikai célokat szolgál, semmint hogy szerves része lenne a kötet tudományos érvrendszerének.

A *Digitális irodalomtudomány* egészét szakmai alaposág és átgondolt felépítés jellemzi. A szerző óriási ismeretanyagot mozgat (azt kutatva, hogy a diagramok hogyan és miért fontosak az ismeretek előállításában, Szemes Botond a térképészet kezdetéig kalauzol minket), és bár meggyőzően érvel amellett, hogy a téma ezen vetületeit külön-külön is ismernünk kell ahhoz, hogy megértsük relevanciáját és azt, hogy milyen kiaknázatlan lehetőségek rejlenek a digitális bölcsészetben a kultúratudomány nexusában, olvasás közben mégis létrejön egyfajta várakozás, türelmetlenség arra nézvést, hogy szóba kerüljön a téma gyakorlati oldala is. Nem mintha a kötet első részében nem találkozott volna az olvasó megannyi újszerű, inspiráló gondolattal, de a feltevések „bizonyítása”, a mérések prezentálása és az eredmények értelmezése csak ezután következik.

A mondathosszúság egyszerű stílusmarker, valamint egy korszak irodalmi nyelvi normájának közvetítője. A tézis, miszerint csökkenő tendencia látszik a mondathossz változásában, talán ismerősen hangzik, viszont magyar nyelvterületen ezt eddig csak kisebb méretű korpuszban, emberi számításokkal mérték meg. Módszertanilag jó kiindulópont a tárgyjal kapcsolatos, statisztikai alapokon nyugvó kvantitatív stilsztikai kutatások ismertetése és tárgyalása, viszont egyértelmű, hogy a szerző 150 regényen elvégzett mérései jelentik a témában az igazán releváns eredményeket. A kötet erőssége, hogy végrehajtja azt, amit állít az ismeretközvetítés és -előállítás diagrammatikus természetéről: a diagramok nemcsak a mérések eredményeit prezentálják, hanem új, további kutatást kívánó összefüggésekre is rámutatnak. A regények átlagos mondathosszának kapcsán tehát a csökkenő tendencián túl az 1970-es évektől meghatározóvá váló hosszúmondatos prózanyelv kiugró értékei is figyelmet érdemelnek úgy, mint az az új keletű tendencia, miszerint sokkal nagyobb szórás figyelhető meg ebben az időszakban: az extrém hosszú mondatokból építkező regények mellett (30–45 szó között), eltérő szövegekben az extrém rövid (5–6 szó) frázisok kapnak helyet (123). Nem véletlen tehát, hogy ebben a tekintetben a szerző az 1970-es, 1980-as évek regényeit elemzi kvantitatív adatokból kiindulva.

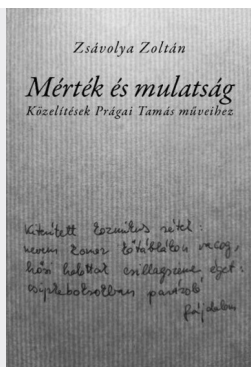
A kötet felépítését a szűkülő fókuszs jellemzi. A mondatosszra vonatkozó elemzéseket a tagmondatkapcsolatok gyakoriságelemzése követi: „[...] az összetett mondatok kötőszavakkal kidolgozott, így nyelviileg hozzáférhetővé tett fajtáinak statisztikai elemzése [...] árnyaltabb megközelítést tesz lehetővé” (151). Szemes ezen a ponton lép párbeszédbe az egyes regények recepciójával, és ehhez viszonyítva tárgyalja az eredményeket. Az ellentétes kapcsolatok esetében például Nádas Péter regényei kerülnek az első két helyre, melyre reagálva a szerző megállapítja, hogy ez rávilágít Nádas prózájának sajátosságára: a világ jelenségeit ellentétes viszonyokba rendezi (276). Miközben az eredmények alapján Szemes több kanonizált szerző recepcióját is bevonja az értekezésbe, sikerül elkülönítenie a tagmondatkapcsolatok vonatkozásában két, egymástól élesen elváló stílushagyományt.

Az utolsó fejezetek Mészöly Miklós és Déry Tibor prózanyelvének elemzésére vállalkoznak. Mészöly kapcsán a szerző arra keresi a választ, hogy milyen nyelvi markerek jelzik és segítik jobban a prózanyelv megértését a recepcióban szereplő „*sűrített, megfeszített, érzéki, vizuális, sugalmazó*” (193) jelzőkön túl. Szemes „az okozatiság kidolgozatlanságát” (200) bizonyítja be, továbbá azt, hogy az életművön belül különválasztható két írói technika, mely elősegíti azt. A korábbi munkák esetében „ezt a hiányt a magyarázatok hiánya tovább erősíti, vagy a magyarázó kapcsolatokat mondathatárok törlik meg, addig a később született művek gyakrabban dolgoznak ki magyarázó mellérendeléseket, azok érvényességét azonban folyamatosan felülírják a rákövetkező szöveghelyek, amik szintén a tágabb összefüggések elbizonytalanodását eredményezik” (200). Ez összefüggésbe hozható az ellentétes mellérendelések használatának kiugró értékével, mely tovább erősíti azt a narratívát, mely a Nádas-prózapoeitikat erőteljesen a Mészöly-prózához köthetőnek tartja.

E néhány példával próbáltam szemléltetni a kötet belső logikáját, valamint azt, hogy milyen értékes, a szöveghagyományok közötti hasonlóságokra és különbségekre rávilágító számtalan következtetést tartalmaz a munka. Ilyen értelemben a könyv mintegy iránymutatás is a jövő digitális irodalomtudományi kutatásai számára, amelyek a digitális módszertanok mélyebb megértését és szélesebb körű alkalmazását hivatottak előmozdítani a magyar tudományos diskurzusban.

Zsávolya Zoltán
Mérték és mulatság
 Közéltések Prágai Tamás műveihez

Cédrus Művészeti Alapítvány
 Budapest, 2022



Marton Réka Zsófia

TÖMÖR ARANYBÓL (EL)GURULT ÉREM...

Több műfajban kiemelkedőt, jellegzetest hozott létre az 1968 és 2015 között élt Prágai Tamás, beleértve ebbe az irodalomkritika vagy -tudomány területét is. Egyebek mellett a jelenkori magyar folyóirat-kultúra emlékezetes szereplője, szerkesztője (*Kortárs, Napút, Szépirodalmi Figyelő, KÉPÍRÁS*), kreatívírás-kurzusok vezetője volt. Most életművének az irodalomtörténetbe való beillesztése merül fel kérdésként, kihívásként. Ami ilyen sarkosan megfogalmazva kissé teátrálisan hangozhat, közvetlen feladat gyanánt viszont annál érdekesebb.

Aki pedig ezt a munkát elvégzi, Zsávolya Zoltán, a közeli tanú, egykori pódium-, asztal- és nemzedéktárs, az Immun Csoportnak, Prágai egyik fő szakmai bázisának tagja. Egyúttal az újabb, manapság használatos értelmezési elméletek elszánt letéteményese. Az általa feltehetően megcélzott működési pozíciót a következőképpen rekonstruálhatjuk: a teljes kötet során folyamatosan közvetíteni az elvontabb, „szakmaibb”, nehezebben hozzáférhető szemlélet(ek), megközelítés(ek), nyelvezet(ek) és a középiskolai tanárok napi gondolatai között. Előzékenyen felkínálva az anyagot egy, az érettségi vizsgán az egyetlenként szereplő kortárs magyar irodalmi tételhez.

A valóság ezzel szemben az, hogy szorosabban azonosítható irodalomértő iskola módszertanát éppenséggel nem lelhettük fel Zsávolya Zoltán megközelítéseiben. (Ha a könyv létrehozója egyáltalán *vala-*

milyen ebből a szempontból, akkor, mondjuk, önkéntelen formalista, strukturalista, grammatikalista.) Sokkal inkább – ahogyan azt Prágai tudományára ő mondja – „folklorizálódott” (313), tehát nem szigorúan hivatkozott, ellenben közkincsnek tekintett, és nem utolsósorban éppen maga által, jelen munka keretében értelmezői köznyelvvé formált alakban bukkan fel a könyvben bizonyos teóriák, néha konkrét elméleti művek emlékezete, képzete. Találomra megragadva az egyik ilyen szöveghelyet, hatásos például, amikor a „tipográfiai paktum” (273) kifejezéssel illeti az *Inka utazás* azon sajátosságát (amelyet egyébként a regény fiktívnek vehető szövegkiadója a bevezetőben kifejezetten el is magyaráz), hogy a normál, az „eltérő”, valamint a dőlt betűtípus használata a különféle szövegrészekben egyszersmind különböző (időhorizontú) elbeszélők háromféle narrációjára utal. Itt ugyanis a Philippe Lejeune *Le pacte autobiographique* című alapvető munkájáról való tudás fogalmazódik meg az értekezésben, ám nyilván csak *beleértve* és áttételesen, hiszen ezúttal nem valamiféle, az önéletírásra vonatkozó alkotói-befogadói „megállapodásról” van szó, hanem éppenséggel más, viszont szintén az olvasást érintő előzetes megfontolás érvényesítéséről, ajánlatáról. Illetve annak értékeléséről. Máshol Zsávolya képes mintegy flegmatikus mellékességgel odavetni: „[a](z) (kritikai) értelmezés menetének [...] egyik ideális modellje a művel folytatott [...] párbeszéd” (320). S jóllehet, ezen a ponton éppen a Prágai Tamás által vagy vele készített interjúk szellemi hozadékai felé fordul a szerző, mindazonáltal (vagy éppen ezért?) borzongató a Hans-Georg Gadamer alkotta *Wahrheit und Methode* diszkrétan befújó lehelete.

A *Mérték és mulatság* – amellet, hogy a könyv figyelmi köreit jelentős részben az *œuvre* műnemi-műfaji határai szerint jelöli ki – újra meg újra rátér vizsgálódási halmazainak nemcsak a számára adódó elemekre, de az azokból történő kiemelésekre, áthelyezésekre is. Továbbá a keletkezéstörténeti kronológia sem éppen elhanyagolható Zsávolya számára. A „könyves indulás [...] műveivel” (8) kezd, hangsúlyosan, igen részletesen szól róluk, ám itt 2000 tájékatól indulóan „tényleges” (7) pályakezdést különböztet meg egy állítólagos, még korábbi „áldebüttől” (329), mely utóbbit az 1993-as líra-/próza-kötet (*Madarak útján*) képviseli vélekedése szerint. Ugyanilyen határozottan igyekszik kijelölni a sajnálatosan korán megszakadt munkásság úgymond „érett korszakát” (7), illetve annak poétikai kontúrjait is – egyébként versben, prózában eltérően. Ez közelebből azt jelenti, hogy Prágainak a 2000–2007 vagy akár 2009 közötti, néhány esztendőről eltekintve

folyamatosan tartó „könyvpublikációs tűzijátékán” (17), vagyis a periódusban szinte évente megjelenő kötetek szereplési alkalmain belül, azok sorában eltérően húzható meg a pályakezdő/érett választóvonal a lírát és az epikát illetően. Az előbbi terén az *Ellenanyag* (2005), az utóbbi esetében legkorábban a *Pesti Kornél* (2007) érné el ezt a szintet. Az imént jelzett „áthelyezés” eljárását pedig az a gesztus mutatja meg legjobban, amely az indulás/professzionális megerősödés átbillenési pillanata/szakasza/kritériumai szempontjából kifejezetten górcső alá kerülő „distancia-évtizedet” (23), tehát a 2000-es éveket, azok impozáns kötetközlés-vonulatát valóságosan megnyitó munkát, a 2000-ben megjelent regényt, az *Inka utazást* rögtön kiemeli abból a vizsgálódási körből, amelyhez az alapvető anyagbeosztás elvileg e vonulat legelső darabjaként rendelné ezt a művet.

A *Regényíró projekt* azonban külön fejezetet kap a kötetben, és e helyt az ugyancsak 2014-ben megjelenő másik regénnyel (*Veller*) történő értelmezői szembesülés nemcsak azért vonja tehát magához indokoltan a korábbi, mert az utóbbi munka az előbbi félreismerhetetlen folytatását jelenti motivikusan és a főhős szempontjából, hanem azért is, mert a regények feldolgozásának könyvrésze a költészeti és a novellisztikai elemzéseket követően szerepel a könyvben. Ilyen módon pedig összességében már évtizedes léptékű írói törekvést, és a nagyobb lélegzetű és poétikailag is komolyabb falatot képező műfaj terén végrehajtott összefüggő, mintázatot kirajzoló szerzői kísérletet láttat, illetve igyekszik megragadni. Egyúttal azon alkotói szándék tiszteletben tartása is ez az értelmezői eljárás, amely intencionalitás csaknem évtizednyi szünet után, valamikor 2009 közepe tájától indulóan visszatért a Sobriewicz-történetkör „expedíciós” részének nagyepikai alakításprogramjához. Mert a Sobriewicz-történetkörnek kisépikai alakításprogramja is van. Mint azt Zsávolya kutatásai kimutatják, a 2004-es novelláskönyv anyaga nagyrészt ide sorolható: vagy megnevezett, emlegetett szereplőként, vagy azonosítható, kikövetkeztethető fikatív elbeszélőként, de sok itteni írásban előbukkan, illetve szerepet játszik az az Arnold Sobriewicz, akinek alakja a regénydiskurzusoknak szintén az érdeklődési középpontjában áll.

Főként a líra és a kispróza vizsgálatánál találkozunk Zsávolya Zoltánnak a néhol a(z) (ön)kínzásig menő precizitásával, aprólékos, szövegközeli megfigyeléseinek analitikus módszerességével. Kiderül, azaz bőségesen dokumentálódik ezeken a többszörös oldaltucatokon, hogy a verseskönyvek időbeli és szellemi rendje nem feltétlenül áll

egyenes arányban az értelmezés keretei között; vannak a fentebb példaszerűen már bemutatottra technikailag emlékeztető interpretatív „áthelyezések”, amikor még konkrét verskötetet is felbont és különböző kronológiai, poétikai helyiértékkel vesz számba az interpretáció. Amely nem azonos súllyal foglalkozik minden egyes szövegdarabbal, írással, szerzői kötettel, akad viszont, amivel kimerítően. (Ez igazán emlékezetesen a *Dzsibb és Dzsibbola* című novellával kapcsolatosan figyelhető meg.) A szerző mindemellett nem retten meg a nagy ívű esztétikai átfogásoktól vagy a fajsúlyos értékelő címkék osztogatásának felelősségvállalásától sem. Ennek megfelelően küzd meg az ifjú, a szakma elsajátítása terén talán túlbuzgóságba is eső Prágainak az értelmezés egységét véleménye szerint veszélyeztető szövegi eljárásaival, felvillantva-eltávoztatva még az „ininterpretabilitás” (331) rémét is, és ennek jegyében alkotja meg a vizsgált életmű számára végső soron a „(harmonikus-traditionalista) posztmodern” (323) meghaladhatatlanul felemelőnek szánt kategóriáját. Hogy ez pontosan mit jelent? Hogy nem mindenki harmonikuséletmű-birtokos. Legkevesebb annyit: nem mindenki (poszt)modern, és a posztmodern talán nem is *nem-modern*... (De Prágai Tamás: igen!) Hogy egyetlen, nagy modernség van csak talán, 1700-tól 2015/2022-ig nyúlóan – hogy Prágai Tamás halála, illetve a róla szóló könyv megjelenési évét használjuk most hozzávetőleges korszakhatárként. Prágai hőssé avatódik: teoretikus vállalkozással elméleti-rationális, egyben játékos pozicionáltságú, hedonista-kreatív alkotói attitűdjének elfogadtatásáért, de legalábbis érvényes körvonalazásáért áll ki Zsávolya. S ennek az egyéni P. T.-kevercsnek jelképes foglalatja maga a kötetcím is: *Mérték és mulatság*.

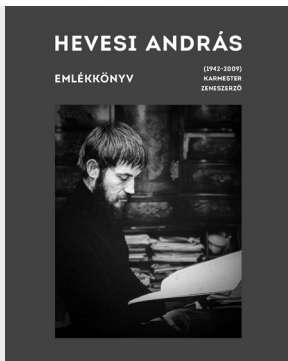
Zsávolya Zoltán írói mivoltát monográfiája készítésekor sem tagadta meg, noha azt cáfolja, hogy műfajilag monográfiát írt volna, a „monografikusságot” (5, 331) elismeri. Az íráság perspektívája, ihletése, pontosabban különös, érdekes motiváltsága abban a kardinálisnak tetsző interpretatorikus kezdeményezésben, mondhatni alapállásban szintén kifejeződik, hogy az esztétika, az irodalomelmélet, a kritika művelése jóformán előbbre való, mint a művészi műfajokban való alkotás. Illetve hogy a belletrisztika motorja, végső húzója az elméleti tájékozottság, sőt, kifejezett szemlélet, egyenesen az efféle gondolkodásmód lehetne.

Ezt a felfogást egyfelől messzemenően igazoltnak veszi a szerző. És ebben helyesen is jár el, mivel az irodalomról szóló beszéd bizonyosan az irodalom részének tekinthető. Másfelől viszont Zsávolya még mindig, folyvást szükségesnek tartja bizonygatni ezt a megközelítést.

Mint aki mégsem hisz benne teljesen? Vagy kevés igazi, maradandó jelét látta a beállítottság érvényesülésének? Esetleg ő maga szenved(ett) az ellenkező típusú kezeltetéstől?

Mindenesetre ilyen és hasonló szempontok, indíttatások érvényesítésének együttes eredménye lehet *A líra felfedezése* című alfejezet, amely (*Az indulás művei* fejezet nyitóanyagaként) meglehetősen látványos, eredeti és virtuóznak tekinthető értelmezési teljesítményként mint paralel jelenségeket futtatja együtt a 2001-es, az első és kizárólag a kortárs magyar lírával foglalkozó kritikagyűjtemény, illetve a 2002-es, *Sötétvilágos* című verseskötet anyagát (legalábbis az utóbbi javát), afféle kvázi páros szövegkezelkezési projektum(ok) gyanánt. Egyben sajnálkozik, hogy 2001 után Prágai Tamás már nem akart annyira kritikus (is) lenni. A könyv idevonatkozatható megfogalmazásvariációi keresztül-kasul átjárják a monográfiát (nevezzük mégis annak!), és együttesen a „kritikus habitusú írótypus mint olyan emblemikus felmutatása” (292) felé tesznek határozott lépést. És ha a kritikai, irodalomtörténeti, sőt, -tudományi aktivitást a szépirodalmi és ezzel az általános, a teljes írói munkára jelentőségteljesen, meghatározó módon rávetülő tevékenységi vénaként tételezi a monográfus – és úgy Prágai Tamásnál, mint ahogyan nyilván másoknál, tehát akár önmagánál is –, akkor kevésbé meglepő, hogy a munka nem elhanyagolható mennyiségben foglalkozik szerzője (áldozata?) ehhez a területhez tartozó kötetivel is. A „kritikák kritikája” mindig sajátos élmény az olvasónak; szokatlanok, de kétségtelenül logikusak a könyvnek ezek a részei. Edzett befogadót kívánnak!

Végül Kosztolányi Dezső *Költő a huszadik században* című versének egyik részlete juthat eszünkbe: „Szavam, ha hull, tömör aranyból / érem. / [...] / s a peremén / a gögös írás: / én.” „Gögről”, persze, aligha lehet itt szó, a szükségképp valaki mást tárgyaló monográfia inkább az alázat műfaja. Mégis felvetődhet, hogy pontosan ki örökített meg? Hiszen Zsávolya Zoltán olyan érmet kalapált, amelynek egyik felén Prágai Tamás arcmása látható, érvényesen, ám a másikon óhatatlanul a sajátja.



Tüskés Anna (szerk.)

Hevesi András (1942–2009) karmester, zeneszerző

Emlékkönyv

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
Pécs, 2024

N. Mandl Erika

EGY SZÍNHÁZI MUZSIKUS (H)ARCAI

Tüskés Anna a kötet első összegző tanulmányában a színházi karmesteri hivatás utolsó képviselőjének nevezi Hevesi Andrást, aki mindemellett „figyelemreméltó zeneszerzői életművet hozott létre” (12). Mivel Hevesi sokoldalú zenei munkásságának mélyebb értékelése korábban nem történt meg, a róla szóló emlékkötet elsődleges célja a zenei életmű részletes áttekintése a hagyatékban fennmaradt zene-művekre, a kapcsolódó szöveges és fényképes dokumentumokra alapozva. A szerkesztő közli az egyes alkotói korszakokhoz kapcsolódó pályatársakkal történt közelmúltbeli beszélgetéseit, valamint feldolgozza a korabeli kritikák, tanulmányok, interjúk anyagát, Hevesi saját írásait is bevonva a korpuszba. Tüskés Anna értékelése szerint a forrásanyag nem teljes, mivel – különösen a színházi előadásokhoz készült zeneművek jelentős részéről – nem áll rendelkezésre kotta vagy hangfelvétel. A szerkesztő célja „Hevesi művészetének első számbavétele és beillesztése a kortárs magyarországi zene és színház történetébe” (12).

A kötet kronológiai sorrendben tekinti át az egyes alkotói korszakokat, ennek megfelelően a gyermek- és ifjúkori hatásoktól a pécsi, kecskeméti, majd a kaposvári zenei és színházi impulzusokig és alkotói kihívásokig kirajzolódik az az út, amely az alkalmazott színházi zene fontos figurájává avatta Hevesi Andrást. A színházi munka által meg-

kívánt találékonyágnak és alkalmazkodóképességnek a gyökerei részben a gyermekkori élményekben keresendők. Varga Csaba erről a következőképpen nyilatkozott: „Már gyermekkorában is keresményeiből tartva fenn magát, kifejleszthette annak egészséges érzékét, hogy a szükségből is erényt, egyenesen élvezetet, sőt közösségében magának kiemelkedési lehetőséget kovácsoljon. Malomban zsákolás, pályaudvaron vagonkirakás. És alkalmi zenélések, akár üzemi megrendelésre eseti hakniként, akár az Apolló moziban [...] a filmjátást megelőzően rendszeresített, rövid vetítívászson előtti duós vagy triós muzsikálásként” (25). Selmeczi György szerint Hevesi „attól lehetett modellértékű figurája a vidéki színházi létnek, mert a szálak összefutottak a kezében. [...] Remekül tolmácsolta a muzsikusok számára a rendezői akaratot, vagy a színészi szándékot. És remekül tolmácsolta a rendező és a színész számára a zenei törvényszerűségeket. [...] Aki birkatürellemmel volt képes kivárni azt, hogy az un-muzikális színész ráhibbanjon arra” (111–112), hogyan is kell a rá osztott énekes szerepet előadni.

A kötet részben arra is megadja a választ, hogy miért a kaposvári évtizedek alatt vált Hevesi a színházi muzsikus szakma emblematisz figurájává, és miért ott találta meg végső alkotói otthonát. Felesége, dr. Ugróczky Mária a következőt nyilatkozta erről: „Most azt gondolom, úgy vélte, a kaposvári színháznak mondanivalója van a magyar társadalom számára, és ő részt akart venni ennek kifejezésében a maga eszközeivel. Szenvedélyesen ragaszkodott ehhez az országhoz, és csak ide volt érvényes a mondanója. Szüksége volt az élő kapcsolatra az emberekkel, a visszajelzésekre, [...] és erre a színház mint alkotóműhely volt a legalkalmasabb” (10). Bár Hevesi színházi zenészként Kaposváron teljesedett ki, a pécsi időszakban ismerkedett meg azokkal a műfajokkal, amelyeket később sikeresen integrált a színpadi zenéibe is.

Az emlékező kötet – a fontos útítársak megszólaltatásával – hangsúlyt ad azon pécsi állomásoknak, amelyek Hevesi zenei és összművészeti ízlését, szemléletét formálták. A pécsi Erkel Ferenc Zenei Gimnázium jelentette az első életre szóló zenei alapot, itt kapta az első fontos alkotói impulzusokat a pécsi zenei élet sokszínű hatásai mellett. A dzsessz műfajhoz való vonzódása is a pécsi időszakban kezdődött, Hevesi rendszeresen énekelt spirituálékat zongorajátékával kísérve. Előadásmódját gazdag, az akkori hazai lehetőségekhez képest teljesnek mondható, tudatosan épített dzsesszlemez-gyűjteménye is segítette. A dzsesszben való jártasságát kamatoztatta tánczenekari nagybőgős-

ként az Olimpia Eszpresszóban, később a Tisza Szálló Ifjúsági Dzsessz Klub klubestjein, ahol zenei illusztrációkkal kísért izgalmas előadást is tartott a 20. századi dzsesszről. Az 1963-ban megalakult Pécsi Jazz Clubba is rögtön belépett. Számos pécsi kórus és zenekar aktív tagja is volt, Bécsy Tamás félamatőr színpadának (TIT Művészeti Szakosztály) előadásain színészként és zeneszerzőként egyaránt szerepelt. Fontos stílusiskola volt számára a Bóbita Bábegyüttes, melynek több darabjához írt zenét 1965 és 1969 között, és többször elnyerte a legjobb zeneszerző díját az Országos Bábjátékos Napokon.

A kötetben Keserü Katalin, Erdős János és Bükkösi László mutatott rá, hogy a Bóbita báb- és árnypantomimes produkciói nemcsak a színpadi látvány és technika tekintetében, hanem – Hevesi Andrásnak is köszönhetően – zeneileg is különlegeseek, moderneek, az addigi hazai bábos hagyománytól eltérőek voltak. Hevesi a Pécsi Balett munkatársaként is számos darabban részt vett, jelentősen bővítve zenés-táncos színpadi jártasságát is. Pécsi korszakában fontos volt számára, hogy a helybéli vagy pécsi kötődésű költők műveit is megzenésítse (például Bertók László, Janus Pannonius vagy Weöres Sándor verseit).

A kötet szerkesztője összegző tanulmányában felhívja a figyelmet Hevesi András antikarrierista vonásaira, amelyek fiatal útkereső időszakára és már befutott színházi zenészként az egész pályájára jellemzőek voltak. Ilyenként értékelhető, hogy Hevesi számos művének nem maradt fenn kottája, ezekről csak a bemutatók meghívói tanúskodnak, hiszen a Szerzői Jogvédő Irodánál sem jelentette be őket.

A pécsi korszak utolsó állomása a Pécsi Nemzeti Színház volt, ahol az ügyelői, majd a korrepetitori beosztás után a karmesteri kötelezettség és feladatok ellenére nem kapott a képességeihez méltó karmesteri státust. A visszaemlékező interjúk tanúsága szerint a baranyai szellemi gyökerektől, az ottani zenei és színházi élettől soha nem szakadt el, a Pécsi Nyári Színház produkcióinak rendszeres meghívottja volt karmesterként, illetve érdekes kapocs volt Pécs és Kaposvár között az a – Zsámbéki Gábor kezdeményezésére megalakult – művészeti szabadegyetem, amelyet pécsi művésztörténészek, zenészek, zenetörténészek bevonásával indítottak el a Csiky Gergely Színházban, a kaposvári társulat többirányú „intellektuális formálása” (54) céljából.

A fentebb említett okok miatt Hevesi 1973-ban az akkor formálódó, megújuló, pezsgő kulturális életet élő Kecskemétre szerződött át karmesternek. Mivel a város bőkezű volt a színház dotálásában, magas színvonalú előadások készültek. Hevesi hamar barátságot kö-

tött Mikulás Ferencsel, a Kecskeméti Rajzfilmstúdió vezetőjével is. A kötet tanúsága szerint 1975-ben Ruszt József – ismert későbbi zenés színházi orientációja ellenére – a zenés darabok teljes megszüntetését javasolta a kecskeméti színházban, így Hevesi András számára egyértelművé vált, hogy a kaposvári műhelyhez való csatlakozás szakmailag jóval több lehetőséget rejteget számára.

Az emlékkönyv kaposvári korszakot bemutató harmadik részében számos olyan vallomások jellegű visszaemlékezés, korábbi interjú található, amelyekből egyértelműen kirajzolódik, hogy a Kaposvár-jelenség a „Hevesibandi-jelenséggel” (117) együtt volt teljes, és az alkalmazott színházi zene sokszínű eszköztárát, stíluskavalkádját birtookolva Hevesi András az egyik legfontosabb, legkreatívabb alkotótársa volt a színház kísérletező, formabontó produkcióinak, teljesen megváltoztatva a zenés műfajt Kaposvárott.

A Csiky Gergely Színházban játszott előadások művészien megformált rejtett üzeneteinek nagyon fontos hatáseleme volt a zene, így az a kikacsintás, ellenpontozás legfinomabb eszközévé vált. Ebben Hevesi Andrásnak meghatározó szerepe volt. Korábbi műveiben a humor és a parodisztikus eszközök gazdag tárházát mutatta fel, és ezek később is segítették eszköztárának alakításában.

Weber Kristóf összegző értékelésében Hevesit „a magyar zenetörténet Karinthjának” (123) nevezi. A zeneszerző szerint Hevesi kötőidőből az derül ki, hogy egy zenei korszakhatáron alkot. Már huszonevesen felismerte az idehaza akkoriban formálódó beat jelentőségét, sőt leleményesen beépítette színpadra alkalmazott zenés darabokba, valamint figyelembe vette a dzsessz eredményeit is. Számára az a közvetítő szerep volt fontos, mellyel a hagyományos tonális zene, illetve a dzsessz harmóniavilágát kötötte össze a kortárs klasszikusok eredményeivel. A hatvanas években komponált művei kiváló korrajzok is, zenei humora egyedülálló volt, és ennek szinte minden művében tanúbizonyosságát is adta. Weber hangsúlyozta, hogy Hevesi képzetesebb volt a kor lehetőségeinél és elvárásainál, főleg vokalista volt, „színházi munkái is abba az irányba predesztináltak, hogy sokat foglalkozzon az énekhanggal” (120). Korai, hatvanas évekbeli kórusműveiben például gyakran alkalmazta az akkori stílus kifigurázásának finom eszközeit. Színházzenei repertoárját is gazdagította, hogy még hallhatott eredeti kuplét, pesti dalt, sajátos intonálású cigányzenét, népies műdalokat és operetteket.

Az emlékkötet szerkesztője úgy állította össze a művészbárátok, pályatársak, egykori mesterek, segítők visszaemlékezéseit, régebbi interjúit, hogy azokból kirajzolódhassanak az egyes színházi tevékenységterületek (karmester; zenei vezető; korrepetitor; színpadi zenész-színész; színpadi zeneszerző) egyediségei, ugyanakkor hiteles összegző művészportrét is kap mind a szakmai, mind a laikus, színházkedvelő olvasó.

Hevesi a zenekar és az egyes színészek adottságaihoz igazodva számtalanszor áthangszerelte a darabokat, hogy minél jobban működjön az előadás. A rendszerváltás után a vidéki prózai színházakban a színházi zenekarokat felszámolták. Hevesi ekkor is megvédte a társulat zenészeit, mert tudta, hogy „a zenekar minősége kihata a színpadi történések minőségére is [...] A kaposvári zenekar elkerülte a kivégzést, és talpon maradt egészen az ő haláláig” (21–22), a vidéki – opera vagy balett tagozat nélküli intézmények – színházi zenekarai közül egyedülüként.

Bezerédi Zoltán visszaemlékezése szerint Hevesi élvezte a zenészlétnek ezt a köztes állapotát, a zenés színházi előadás teátrális erejét. Selmeczi György kiemelte, hogy Hevesi adta meg a zenei lehetőségét, egyediségét a nagy kaposvári operett-előadásoknak, később pedig a musicaleknek. Ugyanő nagy mulasztásnak tartja, hogy a Kaposvár-jelenséget elemző munkákban nem kapott kellő hangsúlyt Hevesi szerepe. Egészében véve úgy látja, hogy a zenei vezetőkkel, a színházi muzsikussal szemben sok adóssága van a szakmának.

Hevesi korrepetitorként is sokat nyújtott a színészeknek. „Könyörtelenül követelte a hangokat” (110) – emlékezett vissza Bezerédi Zoltán. Komplet zenei elemzésekkel mutatta be, hogy minden hangnak, dinamikának, csendességnek jelentősége van a játszott előadásban. Koltai Róbert aláhúzta, hogy „a zenei oldal nagyon megerősítette azt a folyamatot, amelynek eredményeként a színház elérte azt, hogy az ország egyik legrosszabb színházából az egyik legjobb [...] lett az 1980-as években” (86).

Zenei vezetői szerepéből adódóan Hevesi András volt az egyik olyan alkotó, aki a legtöbb előadást és a legtöbbször nézte végig a Csiky Gergely Színházban. Egy idő után olyan speciális tudás birtokában volt, hogy mindenki természetesnek vette, amikor a színpadi árokból időnként fellépett a színpadra, hiszen többször szerepelt kisczenekarral, ha a rendezés úgy kívánta, és néhány jelentősebb színészi szerepe is volt.

Az ismertetett kötet árnyalt és méltó portrét rajzol egy kivételesen elhivatott színházi muzsikusról, aki beleivódott a színház egészének szövetébe, és a pécsi, valamint a kecskeméti művészeti műhelyek útravalójával tovább indulva a Kaposvár-jelenség nélkülözhetetlen és meghatározó alkotójává vált. Az emlékkönyv dokumentációjának is köszönhetően Hevesi András mára a színházi zenei vezető szakma ikonikus alakjává és mércéjévé vált, aki „nemcsak megtanította a színház aranykorának szereplőit a zeneértésre”, hanem tulajdonképpen ő honosította meg a „színen muzsikáló színészek hagyományát” (115).