

SÁJTER LAURA

Stilizáló ellentétek Bánffy Miklós *A nagyúr* című drámájában*Elméleti alapvetés*

Szecesszió és stilizálás

Kiindulópontom, hogy a szecessziós alkotó a szecessziós művészi gondolatot (a lét és a létezők közötti viszony ősi problematikája, a minden létező egységét és összefüggőségét átélő „különleges életérzés”,¹ a nyílt lét) formaelemekkel jelszerűen teszi közvetlenül érzékelhetővé. A szecessziós gondolat ugyanis csak úgy őrzi meg körvonalazatlan, misztikus jellegét, ha kimondatlan marad. A mimézis elvén túlélve a művészi gondolat önérvényesítése és a részleges mimézis alapján állva² a stilizálás szervezőelve bizonyul a kimondatlanság közvetlen jelzésére a legalkalmasabbnak.³ A stilizálás három mozzanatból (elhagyás, kiemelés, elrendezés) álló eljárás, olyan

viszonylagos fogalom, amely túlmutat magán: önkéntelenül is felveti a *miért* kérdését: miért kerülnek össze az ábrázolás folyamán ilyen és ilyen elemek, miféle zárt rendet alkotnak? [...] Miért emelem ki éppen ezeket, és miért nem másokat? Miért rendezem a megmaradtakat éppen így és nem másképp? A stilizálás minden mozzanata igazodik valamihez: *szempontot* sürget, amely magyarázza. Ez a szempont pedig nincs adva a 'valóságban', mi visszük bele érzelmi vagy jelentésbeli mozzanatok révén. Ezt a kifejezésbeli és jelentésbeli tényezőt, amely a stilizálás szempontját vagy szempontjait szolgáltatja, *eszmének* nevezzük...⁴

1 Klaus Peter DENCKER, *Literarischer Jugendstil im Drama*, Wien, A. Schendl, 1971, 11.

2 Kiss Endre, *Szecesszió egykor és ma*, Bp., Kossuth, 1984, 26–47.

3 „A stilizáció a kiemelésnek és összefoglalásnak egy olyan racionális módzata, amely túlmutat az utánzás elvén.” DIÓSZEGI András, *A szecesszióról*, ItK, 71(1967), 155; „A szecesszió a valóság stilizálásának igényével jött”. HALÁSZ Gábor, *Vázlat a szecesszióról*, Nyugat, 32(1939)/10; <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00645/20781.htm>

4 Sík Sándor, *Az olvasás tudománya*, Szeged, Sík Sándor Piarista Egyetemi Szakkollégium, 2000, 45–46.

Szeccsszói az irodalomban

Az irodalmi szeccsszói túllép a mimézis elvén, következésképpen az ábrázolt valóság elemeiből egyeseket „elhagy”, másokat „kiemel”, tehát ismétléssel nyomatékosít, hangsúlyoz. A „kiemelt” elemek egyrészt dekorativitásuk okán és a dekorativitást szolgáló céllal kerülnek kiválogatásra, másrészt viszont szembeállíthatóságuk, oppozíciókba rendezhetőségük miatt, s ezek a szembeállítások a továbbiakban jelentéssugalló erővel bírnak. A szeccsszói irodalmi mű ily módon oppozíciókba rendeződő dekoratív elemek, a stilizáló ellentéteknek, antitéziseknek az elemzése éppen a fenti ún. „szempont”, illetve „eszme” megfejtéséhez, s ezáltal a szeccsszói gondolat, illetve az egyszeri műalkotás üzenetéhez visznek közelebb.

A stilizálás mind a szövegfelszínen, a nyelvi szinten, mind pedig a világszerkezet és a világfolyamat⁵ nagyobb egységeiben is megnyilvánul.

Nyelvi stilizálás

A szövegfelszínen megragadható stilizálást Szabó Zoltán kutatta. Szerinte a szeccsszói legáltalánosabb, legjellegzetesebb stílustechnikája a stilizáció. Lényege, hogy a „díszítő motívumok négy jelentésköréből, főleg az érzéki érzetek legáltalánosabb világából” származó bizonyos szavak éppen gyakori ismétlődésük miatt feltűnőek, figyelemfelhívók lesznek, és strukturális, valamint szemantikai többsajátosságra tesznek szert.⁶ A nyelvi stilizáció alapfeltétele tehát a nyelvi elemek, szavak ismétlődése. A két többsajátosság összefügg egymással, egymást kölcsönösen feltételezik. Az egyik sajátosság strukturális jellegű: az ismétlődő szók a jelentés szerkezeti vázát alkotják, lényegüket kiemelő és összefoglaló funkciójuk van: a tartalmat, a jelentést, a stílust alapvető vonásaira egyszerűsítik. A szemantikai sajátosság arra utal, hogy az ismétlődő szók elsődleges jelentésük mellett egy mélyebb és elvontabb, olykor szimbolikus jelentést is kifejeznek.

Stilizálás a világszerkezet és a világfolyamat nagyobb egységeiben

A világszerkezet és a világfolyamat nagyobb egységeiben megragadható stilizálást Klaus Peter Dencker a „korlátozás és korlátatlanná tevés” (Begrenzung und Entgrenzung) egymással ellentétes tendenciáiban látja megragadhatónak. Szerinte a stilizálás nem csupán az ábrázolandó lényegiségének, lényegi vonásainak tudatosítását jelenti, hanem azt is, hogy az ábrázolt jelenségnek teljes fogalmi „tisztaságában” kell megjelennie. A „maga tisztaságában megjelenő tárgy a realitásból egy új, magasabb va-

5 „Az első [a világszerkezet] a szöveg világát alkotó elemek alinearitás viszonyrendszerét, mintegy statikus összefüggéseit, a második [a világfolyamat] a világ kibontakozásának lineáris, dinamikus menetét ragadja meg. [...] A világszerkezet összetevői elsősorban a benne foglalt, a világszerkezet pillereit alkotó figurák, azok viszonyai és tulajdonságai, ám elhanyagolhatatlan [...] a tér- és időviszonyok kerete is, amelyben ezek a figurák megjelennek. [...] a világfolyamat az a dinamizmus, amely a világszerkezet jelenségeit mozgásban tartja, kibontakoztatja.” Cs. GYÍMESI Éva, *Teremtett világ: Rendhagyó bevezetés az irodalomba*, Bukarest, Kriterion, 1983, 127–128.

6 SZABÓ Zoltán, *A magyar szépirodai stílus történetének fő irányai*, Bp., Corvina, 1998, 179.

lóságba helyeződik át, mely igazságot közvetít.”⁷ Ez a valóság „meghatározhatatlanul távoli”, nem lehet tartalma, mert ez korlátolt lenne, míg a távolinak éppen ez a tartalomnélküliség, „korlátatlanság” a jellegzetessége, melyet sem kijelenteni, sem elgondolni nem lehet, hanem csupán sejteni, megérezni.⁸ A korlátatlanná tevés tendenciája (Entgrenzung) akkor érvényesül, amikor az alkotó csak a „nagy Egészet” ábrázolja minden pontosító információ nélkül, tér- és időmeghatározások nélkül, az ábrázolandó tárgyat a meseszerű, a vallásos tartalmak felé nyitja, teret enged a lélek megnyilvánulásának. A korlátozás tendenciája (Begrenzung) az előbbinek a fordítottja: a távolságot közel hozni, a megmérhetetlent, a kimondhatatlant érezhetővé tenni.⁹ A két tendencia ellentétekbe rendezi a mű világszerkezetének, világfolyamatának elemeit, és eme oppozíciós elemek összeforrottságát, egységét, harmonikus együvértartozását hangsúlyozza. A szecessziós szakirodalom rengeteg ilyen ellentétet tanulmányoz.¹⁰

Látható, hogy a nyelvi szinten megragadható stilizáció ismétlődő szavai (épp az ismétlődésnek köszönhetően) úgy a kohézió, mint egy elvontabb jelentéscső kulcsjeleivé válnak. A világszerkezet és -folyamat oppozíciókba rendeződő elemeinek stilizáltsága pedig hasonló célt szolgál. A stilizáló momentum relativizálja az ábrázolt valóságot, érvényre juttat egy, ezen a valóságsíkon felfoghatatlan másik területet, s a kettő között felvillantott ellentmondásos viszony ellenére célja harmonikus, ősi egységüket sejtetni, megéreztetni.

Stilizálás a drámában

Mivel a formaelemek műnemenként és műfajonként változnak, a mű műnemisége, illetve műfajisága döntő szerepet játszik a stilizálás mibenlétében, milyenségében.

Az ún. kulcsszavakhoz kötött nyelvi stilizáció műfaji megjelenésének gyakorisága nem egyenletes, annyi viszont tényként leszögezhető, hogy a drámai műfajokban a stilizáló ismétlés nem annyira a szavak, mint a mondatok és szövegegységek magasabb nyelvi szintjén mutatható ki. Mindemellett vannak az ismétlődésnek kevésbé szövegszerű, „nyelvi-alaki szinten kevésbé megragadható, csupán a szövegszerkezet nagyobb egységeiben kimutatható jelenségei is”.¹¹ A drámai művekben ilyen például ugyanazon tárgy, szereplő más-más szemszögből való megközelítése, jellemzése, „az antitézisszerű szereposztás mint negatív ismétlődés”,¹² (más szóval a szereplők oppozíciós diszpozíciója), azonos vagy ellentétes szituációk, dialógusszerkezetek, szereplői viszonyok.

Cs. Gyimesi Éva szerint az irodalmi szöveg nyelvének és világának szerkezetére egyaránt jellemző az ismétlődés, az egymáshoz hasonló vagy ellentétes elemek megfelelése, másképpen szólva: az egyenértékűség (ekvivalencia) elve, amely felfogható

7 DENCKER, i. m., 25.

8 Uo., 26.

9 Uo., 49.

10 SÁJTER LAURA, *A magyar szecessziós dráma stílusa*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 1999, 14–15.

11 Cs. GYÍMESI, i. m., 81.

12 Uo., 81.

fordított megfelelés (oppozíció) értelmében is.¹³ Az irodalmi szövegre jellemző egyenértékűségi viszonyok azok, amelyekben az ismételt elemek kisebb-nagyobb jelentésmódosuláson mennek át, egymásból származó jelentéstöbblettel gazdagodnak,¹⁴ továbbá a strukturális megfelelés által a kohézió tartópilléreivé válnak. A szöveg ekvivalens (vagy oppozíciós) egységei közötti (művészileg irányított, intencionált) összefüggések újrateremtése, felfedezése közelebb viszi az olvasót a többletjelentés és a művészi üzenet megfajtásához.

Stilizáló ellentétezés a szecessziós drámában

A szecessziós drámában a fordított megfelelés, az oppozícióba rendeződő elemek antitézise az, amely mind nyelvi szinten, mind a szövegszerkezet nagyobb egységeiben kimutatható olyképpen, hogy a különböző szinteken megjelenő szembeállítások nemcsak ekvivalens egységekre utalnak, egymás jelentéstartalmát kölcsönösen gazdagítva, hanem a magasabb szerkezeti szinten lévő, velük párhuzamos elemek jelentésfelépítését is elősegítik. A nyelvi, valamint a világszerkezet és világfolyamat szintjén oppozícióba rendeződő elemek a jelentésképzés strukturális és szemantikai kulcsjelévé válnak, és ily módon stilizálnak. Ezért indokolt a stilizáló ellentétezés fogalmának használata.

A szecessziós művész éppen annak a nyílt létnek a sugalmazására vállalkozik, amelyben az „ellentétek találkozásában végletek összefüggései tűnnek elő”,¹⁵ ahol a határok leomolnak, kezdet és vég, látszat és igazság, (tavaszi) szent áldozat és új élet, élet és halál egybeesik. „A szecesszió virágmotívuma¹⁶ két világot köt össze”,¹⁷ „a föld alattit, azt, ahol a halottak vannak, ahol az anyag van, és a föld felettit, ahol a lelkek vannak s ahol a szellem van. Ezért a növényi lét nyílt, olyan, mint a híd vagy a kapu, nyitva kifelé és befelé, felfelé és lefelé.”¹⁸ Az így felfogott virágnak köszönhetően rokonítható a menyasszony és a halott: „Mind a ketten a nyílt lét szimbólumai, akiken keresztül a lét szabadon jár onnan ide s innen oda, mint a hídon, akik itt vannak, de

13 Uo., 82, 84.

14 Uo., 84–85.

15 EISEMANN György, *Profécia és szépségesszmény a szecesszióban*, Vigilia, 52(1987), 787. Eisemann több ösztönző gondolatot merített Hamvas Béla fejtegetéseiből, vö.: „Nyílt lét? Mi az? Olyan lét, amely az élet látható határain túlterjed. Elsősorban áttérjed az élet előtti és utáni létre, a születés előttire és a halál utánira, olyan lét ez, amelynek az élet határa nem határ, nyílt, előre és hátra, fel és le.” HAMVAS Béla, *A babérliget-könyv, Hexakümon*, Debrecen, Medio, 2015, 25.

16 „A virág tehát nemcsak az ipar- és képzőművészetek szecessziós stílusának alapmotívuma, hanem az írásművészetnek is legkomplexebb szimbóluma. Egyszerre hordozza az ígéretes tavasz, az ifjúság, a termékenység és az áldozat általi jövővállalás motívumát, ugyanakkor a szecessziós érzetkultusznak is megfelelő forrása a formák, színek, illatok végtelenjét produkáló virág. Dekorativitása és viszonylag rövid élettartama miatt gyakran asszociálódik a női nemmel és a változó emberi érzelmekkel.” AJTAY-HORVÁTH Magda, *Virágélmény a szecessziós szépirodai stílusban* = „Arany-alapra arannyal”: *Tanulmányok a magyar irodalmi szecesszió stílusáról*, szerk. SZABÓ Zoltán, Bp., Tinta, 2002, 19.

17 EISEMANN, i. m., 785.

18 HAMVAS, i. m., 25.

túl is vannak, akiknek léte az élet határán átnyúlik, s akik életüket az örök földöntúli forrásból merítik, mert lelkek.”¹⁹ Fontos ennek a hangsúlyozása, mert a vizsgált dráma harmadik felvonása erre a határterületre fókuszál: a felvirágozott menyasszony, Mikolt halálosan megsebzti Attilát, aki élete apoteózisaként éli meg a nemlétbe való átmenetet. Nem véletlen, hogy a szecesszió szépségességmánya a virágfilozófiából ered, a „nyíltság szimbólumából, a végletek találkozásából. Ahol a lét variatív végtelensége és ellentétező áramlása előtűnik. A szépség tehát határjelenség, a határvonalon van. A még megélhető, elviselhető, és a már elviselhetetlen, a pusztító határvonalán.”²⁰

A stilizáló ellentétezés annál fogva is alkalmas eme szecessziós eszmény közvetítésére, mert az antitézis két, egymással ellentétes jellemzővel rendelkezik: a szemantikai kontraszt teremtése során szétválaszt, izolál, másrészt viszont egybe is foglal az ellentétek egységben történő megjelenítésével.²¹ Továbbá az sem elhanyagolható, hogy az ellentét olyan dolgokat ütköztet, amelyek egyes részleteikben hasonlóak egymáshoz, ám a fő részben egymással ellentétben állnak. A szecessziós művész az ellentét mindeme funkcióját stilizáló szándékainak szolgálatába állítja.

Bánffy Miklós drámája és a szecesszió

Bánffy Miklós *A nagyúr* című drámáját 1912. december 28-án mutatták be először a budapesti Magyar Színházban, könyv alakban 1913-ban jelent meg. A szerző ekkor a Nemzeti Színház és a Magyar Királyi Operaház intendánsa. Igaz, hogy az „1910-es években a szecesszió feltűnőbb színei elhalványultak”,²² Bánffy életművében viszont a stílusirányzat jellemző vonásai még az 1927-ben megjelent *Reggeltől estig* című regényben is felismerhetők.

Ellentétek a keletkezésnél

A befogadás-központú műelemzésben a mű világa egy, a mű jelentés-lehetőségei által is irányított, de a műből az olvasó által folyamatosan kivetített, projektált világ, s mint ilyen, az értelmezés előzménye és következménye egyszersmind.²³ A jelentéslehetőségek feldolgozása során az olvasó által projektált világba természetesen beszüremlenek a keletkezésnél jelenlévő alkotói problémafelvetések.

Bánffy művének keletkezésénél számtalan ellentét mutatható ki. Annak megmutatása, hogy ezek mivé lényegültek át és hogyan rendeződtek a szövegvilág oppozícióiba, a jelen elemzés egyik célkitűzése.

A mű eszmeisége ellentétben van keletkezési korának szellemével. Már az 1280-

19 Uo., 25–26.

20 EISEMANN, i. m., 788.

21 ROZGONYINÉ MOLNÁR Emma, *Antitézis = Alakzatlexikon*, szerk. SZATHMÁRI István, Bp., Tinta, 2008, 110–111.

22 SZABÓ, i. m., 174.

23 BÓKAY Antal, *Szövegstruktúra, szövegvilág és irodalmi interpretáció*, Literatura, 8(1981), 50.

as években két párt mérkőzött Attila alakjának megítélésében: „az Attila életmódját utánózni vágyó Kun László hívei és a Szent István-i hagyományokat előbbre helyező, pápához hű érsekprímás pártja”.²⁴ A 19. század végén, 20. század elején Kelet és Nyugatot ellentétében jelentkezett az előbbi szembenállás. Ekkor a magyarságfelfogást a nagyvárosi, nyugat felé forduló ízlés határozza meg, mely magáévá teszi azt a nyugat-európai felfogást, amely szerint az ő-keletet sötétség, kultúra-pusztító barbarizmus jellemzi. Ilyen légkörben²⁵ született Bánffy Miklós Attila-drámája, mely „[a] nyugatra bámuló magyar fejét a takargatott és európai sznobizmusunkkal már majdnem egészen megtagadott ő-keletre fordította vissza”.²⁶ Tette mindazt úgy, hogy az Attilára fókuszáló „latin” hagyományt és a magyar Attila-képet egységbe olvasztotta. A „latin” hagyomány „a hajdani Római Birodalom hun-képe: számukra Attila a pusztítás szimbóluma, Ördög, Antikrisztus. Nagyon aktív és végletesen negatív figura, akit kutyafülekkel ábrázolnak. [...] A magyar Attila-kép egyikkel sem rokon: számunkra Attila a nagy hódító, a győzedelmes uralkodó. Aktív és egyúttal pozitív alakítója a történelemnek.”²⁷

Bánffy Attila-drámája nem társtalan mű a 20. századelő magyar drámairodalmában. Gárdonyi Géza *A láthatatlan ember* című regényéből írt színművét a Nemzeti Színház *Zéta* címmel 1905-ben mutatta be. Másfél évvel Bánffy színművének első bemutatója előtt Márkus Lászlónak a magyarság és a hunok sorsazonosságát bemutató *Attila* című színműve került a Nemzeti színpadára. Két évvel Bánffy művének Nemzeti Színház-beli második bemutatója után pedig Harsányi Kálmán *Ellák* című darabját tűzte műsorra ugyanez a társulat. Említésre méltó Vajda János fél évszázaddal korábbi *Ildikó* című színműve is,²⁸ mely Attila és Ildikó szerelmi-hatalmi párviadalának kiváló ábrázolásaként kétségtelenül ihletadó volt Bánffy számára.

Az a kor ez, mely „az államalapítás kora előtti regéket [...] a művelődéstörténet szemétdombjára” száműzte, és melynek „sikerült végleg feledtetni, sőt szégyellnivalóvá minősíteni az ezerötszáz éven át szakadatlanul ápolt eredetmondát”.²⁹ Egyedül a magyar művészet ápolta változatlanul az eredetmonda mítoszát. „A *Nagyúr* a századforduló ősmagyar, illetve keleti, ahogy akkor mondták »turáni« történelmi témákat feldolgozó nemzeti késő romantikáját követi, azt az irányt, amelyet Zempléni Árpád *Csaba királyfi* című hősrégije, a fiatal Kós Károly *Atila királrról ének* című balladáskönyve,

24 NEMESKÜRTY István, *Attila, „a magyarság nagy vágyvíziója” (Előszó) = A nagyúr: Öt Attila-dráma, vál., jegyz., előszó N. I., Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 8.*

25 „[...] érdekes ellentmondás látszik a magyar színjátszás akkori általános szelleme és a darab között. A polgári, nagyvárosi és nemzetközi szellem volt akkor az uralkodó a magyar színpadon. A magyar színjátszás akkor termelte javában az export-drámákat. [...] Ami a népek egyéni titkaiból fakadó, csupán saját tudatukat mélyítő volt, alig kapott helyet az akkori színházban. [...] A nép, az egész nemzet szíve majdnem hangtalanul vert: titkait őrizve ösztöne mélyén és multja igazi rejtélyei között.” Kovács László, *A NAGYÚR: Kisbán (Bánffy) Miklós történelmi drámája a kolozsvári Nemzeti Színházban*, Erdélyi Helikon, 16(1942), 414.

26 Kovács László, *Bánffy Miklós: Vázlat egy írói arcképhez*, Erdélyi Helikon, 16(1943), 570.

27 SUDÁR Balázs, *Attila-hagyományok*, Szcenárium, 3(2015)/3–4, 92.

28 SOLT Andor, *Vajda János „Ildikó”-ja*, ItK, 48(1938), 130–139.

29 NEMESKÜRTY, i. m., 5–6, 7.

Gárdonyi Géza *A láthatatlan ember* és Herczeg Ferenc *Pogányok* című regénye, illetve valamivel korábban, még a millenniumi ünnepségekre készülődőben Munkácsy Mihály *Honfoglalás* és Feszty Árpád *A magyarok bejövetele* című festményei képviseltek.³⁰ Ebbe a megtisztelő közösségbe sorolható Bánffy Attila-drámája is, melyet magyar jelleggel bíró korszerű történelmi drámaként üdvözöltek.

Bánffynak egyéni indítékai is indokolják (a korában érvényesülő nyugatiság divatjának fősodrával szemben) a keleti téma iránti affinitását: a család feltételezhető bessenyő származása;³¹ a magyarságon belül is keleti magyar: erdélyi; egyéni természete, jelleme is a keleti emberével rokon: ő is igazi lovas ember; és nem utolsósorban mint műértőnek és művészetrajongónak a Kelet művészete egyik legnagyobb élményadója. „Kelet iránti érdeklődése, sőt a »keleti ember« iránti mély vonzódása szellemének állandó, mindegyre felbukkanó motívuma. Már Attiláról szóló darabja előtt, mintegy előjelenként jelenik meg »A császár titka« című remek kis novellában.”³²

Drámái többségében megmutatkozik egyén és közösség határozott elkülönülése. „Az író értelmezésében ez az elkülönülés a kiválóság és középszerűség ellentétét rejtette magában, azaz az egyéni, a kiemelkedő akarat és a tömeg masszájának mérkőzését. Mint grófnak, eleve adott volt a lehetősége a társadalomban, hogy higgyen az individuális cselekvési szabadságában, s felülről tekintsen a tömegre. Mint politikus, soha nem tudott elszakadni attól az elvtől, hogy a történelem során mindig egy kiválasztott egyéniségnek adatik meg, hogy népe sorsát eldöntse. Az egyén aktív, a tömeg passzív a felfogásban. Ez volt rá jellemző, mint íróra is.”³³ Eme ellentétet rejtő drámáiban a középszerű tömegből kiemelkedő magányos hős (bár szándékai és cselekedetei a közösséget szolgálják) élete kudarcra van ítélve.

Nem kutatási célom annak kiderítése, hogy ezeket az ellentéteket „divat vagy korhangulat szorította-e tolla alá – vagy egyszerűen az egyéniségből erednek-e, ösztönösen és eléggé függetlenül a külső tényezőktől”.³⁴ Feladatom ezúttal a szecesszióra jellemző végletek összevillóztatása, a stilizáló ellentétezés megnyilvánulásformáinak feltérképezése és a fordított ekvivalenciák többletjelentésének megfigyelése.

Antitézis a drámái szövegfelszínen (a keretben és a főszövegben)

A nagyúr című dráma „Színmű három felvonásban, előjátékkal”.³⁵ A drámái szövegfelszín, illetve nyelvi szint két, jól elkülönülő korpusza a keret és a szereplők dialógusaiból, illetve monológjaiból álló főszöveg. Az antitézis mind a keretben, mind a főszövegben megragadható. A kétféle drámái szövegkorpusz oppozíciós elemei egymásra utalnak,

30 POMOGÁTS Béla, *Konzervatív reformer Erdélyben (Bánffy Miklós pályafutásáról)*, Alföld, 38(1987)/11, 30–31.

31 KÓS Károly, *A gazda*, Erdélyi Helikon, 16(1943), 607.

32 KOVÁCS, *Bánffy Miklós...*, i. m., 571.

33 TÓTH Ágnes, *Bánffy Miklós drámái*, Színháztudományi Szemle, 8(1985), 238.

34 ÖRLEY István, *Farkasok: Bánffy Miklós novellái (Előszó)* = BÁNFFY Miklós, *A koronás tizes: Válogatott elbeszélések*, Kolozsvár, Polis, 1998, 7.

35 BÁNFFY Miklós, *Drámák*, Bp., Balassi, 2010 (*A nagyúr*: 27–85; a továbbiakban N), 27.

egymás jelentését erősítik, gazdagítják, árnyalják. A helyszínekre utaló szerzői utasításokban, valamint a főszöveg párbeszédeiben mutatom ki az oppozíciós elemeket.

A helyszínek oppozíciós elemei

A drámai művek helyszínét elsődlegesen a (kerethez tartozó) szerzői utasítások pontosítják, de a szereplők párbeszédei, monológjai is utalnak rá. A szecessziós szerző a helyszín-elemek oppozícióba rendezését, az oppozíciókra való többszörös utalást, árnyalást a stilizáló jelentésgazdagítás érdekében használja fel.

A három felvonásos Attila-dráma öt helyszínének mindegyike oppozíciók találkozásának határhelye. Eme helyszíneken felvillantott antitézisek a drámaszöveg különböző szintjein (szövegszintű keret és párbeszéd, valamint a világszerkezet szintű szereplők, tér-, időviszonyok és világfolyamat szintű történet) érvényesülnek, elválaszthatatlannak a fokozódó, egyre erőteljesebben domináló dekorativitástól, s ez a díszítettség a nász-jelenetnek helyet adó királyi hálóteremben kulminál. Minden antitézis az utolsó felvonás ellentétére utal, ezt készíti elő.

Az előjáték (szerzői utasításokban megragadható) dísztelen helyszíne (szláv pásztornép odúja előtti tér) ellentétben áll a dekoratív szépségű háttérrel, amely a „távoli Duna tükre fölött” úszó piros párakat, illetve a „nagy égések” fényét, „nagy tüzek”³⁶ vörös tündöklését vetíti a látóhatár peremére. Erre a vörösön izzó háttérre válasz az odú előtti téren is felgyulladó tűz, mely a szláv család tűzhelye, de az odaérkezők tájékozódást elősegítő, világító irányjelzője is.

Ugyanez az ellentét a párbeszédekben is megjelenik, mely nyelvi korrespondenciája lesz a színpadkép látványvilágában felvillantott ellentétnek, továbbá a szereplők ellentétes diszpozícióját is irányítja. A vörös távlatok másik ellenpontja a távoli fehér, ugyanis ott van tűz, ahol „a nagy fehér házak vannak”, „A szent asszonyok házai”.³⁷ A vörös-fehér távolban felvillantott ellentéte megjelenik a beszélők jelenében is: vörös inges oguzok³⁸ kísérték a fehér, szent asszonyokat rabként. Az oguzok a hunok szövetségesei, a barbár világ megtestesítői, a „szent asszonyok” pedig a keresztény világ képviselői. Vörös kontra fehér. Vér kontra szentség.

Ez a helyszín, a Duna-menti szláv pásztorok lakhelye horizontálisan ellentétes égtájak (Kelet és Nyugat) találkozhelye. Ide érkezik a görög követség keletről, a hun lovasok pedig – a görög követség ellenpárjaként – Nyugatról.

Az előjáték nemcsak horizontális, hanem vertikális ellentéteket is összeszikráztat az ugyancsak itt megjelenő Garaboncás személyében, aki replikáit hol a „Vérben nemzett, vérbe fagyott kóbor szellemek!”-hez,³⁹ illetve a távollévő Attilához intézi, hol pedig a jelenlévőkhöz.

Az előjáték vörös-fehér oppozíciója az első felvonás első színpadképében⁴⁰ is jelen van: „Kurkut, a vörös oguzok kánjának sátra” előtti teret a sátorban égő tűz és a mögöt-

36 N 31.

37 Uo., 32.

38 „Mind vörös ingesek az oguzok. Mind vörös ingesek, mint a vér.” Uo.

39 Uo., 37–38.

40 Uo., 41.

te vörös, hosszú ingben ülő kán alakja uralja. A domináns vörös háttér előtt megjelenő Mikolt fehér alakja a kontraszt által is dekoratív.⁴¹ A vörös dekorativitását az előtérben lévő tölgy ágairól lógó színes kendők, rongyok, állati koponyák fokozzák, valamint jelzik, hogy a barbárok szent áldozóhelyén vagyunk. A helyszín és a főszereplő összebékíthetetlen ellentétét villantja fel Kurkut kán: „Ez szent berek, ördögberek, tudod? Itt mindenféle lelkek járnak éjjel... Vigyázz, kis hercegnő, nehogy valami gonosz ördög kikezdje... a lelked szüzességét!”⁴²

A térről a dialógusokból tudunk meg többet: szent berek, ördögberek, ördöngös, démonos kendős fákkal, „a hun ördögök berke,”⁴³ ahol Mikolt imája nem tud felemelkedni a Pantokratorhoz.

A felvonás második képe Attila helytartójának, Berik hercegnek a sátorpalotája, amely az eddigiekhez hasonlóan hun felségterület. Tűzhely és hímzett selyemfüggöny jelzi a herceg szálláshelyét, mely a háttér dombja felé nyitott. Az előtérben az utasításokat osztogató hun felügyelő fekete alakja, a háttérben a keresztény asszonyrabok jajveszékélése. Egyfelől fekete hunok és vörös oguzok, másfelől a bálványfák között átvezetett keresztény asszonyok, majd a bizánci küldöttség. A fekete hunok sátrában megjelennek a talpig fehér golyosba öltözött pogány számadó táltosok, akik elvégzik a közösségi eskü szertartását. A *fehér* jelentéstartalma a ’keresztény szent’ jelentéstartományából a ’pogány szent’ jelentés felé mozdul el. A rabkiváltás érdekében folytatott tárgyalások során a fehér szín az arannyal együtt – szemben a hunok fekete ruhájával – az érzéki vágyak a szecesszióra jellemző dekoratív képét nyújtja.⁴⁴ Az aranyozottan fehér, titokzatos, szüzi test Berikre tett hatása oly nagy, hogy azt Attila érkezése sem tudja felszámolni.

A második felvonás mindkét képe Attila palotájának egyik termében játszódik. Ez a negyedik barbár helyszín, mely az előzőek (a szláv odú, a vörös oguzok kánjának sátra, valamint Berik herceg sátorpalotája) fokozatosan növekvő díszítettsége után faragott, mívés aranygyűrűs oszlopos termékével, mitológiákkal és díszítésekkel hímzett selyemkárpitokkal, bronzajtóval, zsúfolt, „idegenszerű és nagyon keleties”⁴⁵ dekoratív pompában áll előttünk. A keleti pompa látványa és illata a színen jelenlévő cselszövő bizánciak dominanciájának kiegyensúlyozására szolgál. Mikolt replikáiban meg is fogalmazza ezt a helyszín bódító fűszerességére való utalással: „MIKOLT: Nem. Nincs nyugtom sehol. Olyan kábító, fűszeres, keleti illata van mindennek, még a fának is. (Az oszlop felé szimatol.) Érzed? Olyan csodás illata. Mintha drága gyantával kenték volna be... [...] Minden ajtó az ő ajtaja ügyis! Minden ajtó, ha kinyílna, ő állana mögötte!”⁴⁶ A mindenki számára nyitott hun palota némán méltóságteljes, pompában beszédes

41 „KURKUT: Várj... Jegyezd meg: megtiltom, hogy a tűz fényéből kimenj, látni akarom innen a fehér alakodat, hacsak egy pillanatig eltűnnél, fűttyintek.” *Uo.*, 41.

42 *Uo.*, 42.

43 *Uo.*, 45.

44 „EUTHYMOS: [...] Ezen túl a fehér teste van. A soha nem látott fehér teste. Pedig milyen fehér lehet! Mi? Mint az alabástrom, olyan áttetsző, olyan aranyozottan fehér.” *Uo.*, 58.

45 *Uo.*, 61.

46 *Uo.*, 63.

dominanciája ellentétben áll az e dominanciát világuralmi szinten megtörni/megsemmisíteni akaró bizánciak izgatott, szervezkedő, áruláshoz, orgyilkossághoz híveket toborzó, cselszövő magatartásával. A világszerkezet szintjén a bizánci magatartás oppozíciója a következő kép leleplezési/leszámolási nagyjelenete, melyben a helyszín által stilizált kiemeléssel „előre jelzett”, „előkészített” hun dominancia a párbeszédekben és a cselekvésben is megnyilvánul.

A harmadik felvonás helyszíne Attila palotájának oszlopos terme rablott istenképekkel, arany ikonnal, míves kidolgozású trónkerevettel, ahol a háttérben az alföldi rónaságra nyílik kilátás. Az éjjeli helyszín sötét tónusában két világító fáklya, a bronzfüstölők izzó parazsa, valamint a viharos fellegeken átsütő hold és a távoli tábornövények⁴⁷ biztosítják a hely ellentétekben felizzó dekorativitását. Az éjjeli megvilágítás látványvilágának oppozíciós párja a felvonás végén a tájon végigömlő hajnali napsütés.

A felvonás tehát az elmúló éjszaka és a derengő hajnal közötti átmeneti időben játszódik. „Az éjszakából kibomló hajnal szimbóluma az egzisztenciális halálból való újjászületésre is utal. A jelenen túllépés szétfeszíti a lélek mai formáit, hogy valóban elérje a létet, az új életet” – állítja Eisemann György a szecesszióról szóló esszéjében.⁴⁸ És valóban: Mikolt és Attila nászának éjszakája ez, mely az új élet, új lét hajnalának feltétele, előzménye. Az új élet kezdetéhez hozzátartozik az áldozat, az áldozatvállalás próbája és szenvedése is.

A konkrét hely és a háttérben nyitott távlatok közötti átmenetiséget hangsúlyozza az ismételt utalás a szélvihar zúgására,⁴⁹ melyben Mikolt pogány ősei tiltakoznak a nász ellen, kérnek elégtételt.⁵⁰ Az itt virágpompában megjelenő menyasszonynak Eirénével, a dajkával folytatott párbeszédében⁵¹ hangsúlyozódnak a helyszín oppozíciói: az Antikrisztus, a varázslók királyának lakodalmas házában, nyírfaágak, virágok és ördögösséget sugalló bálványok, bálványképek között megjelenik a gondviselés uja egy szent, gyönyörű ikon, a Panagia képében. Az ikon jelenléte éppúgy, mint Eiréné utalása a szentelt gyertyákra, a szent harangokra, a keresztény templomokban Mikoltért imádkozó hívőkre a barbár helyszín, illetve a hun dominancia keresztény ellenpontosását szolgálja.

A párbeszéd oppozíciói

Az előjáték párbeszédei a színpadkép látványvilágában már felvillantott ellentétek nyelvi korrespondenciái. A látványosan vörösen izzó háttér előtt lezajló párbeszédben a tüzeztől, égésektől elbűvölt pásztorfiú beszél az imájukat befejező szláv pásztorokkal, asszonyokkal. Az asszonyok és a pásztorfiú replikáinak visszatérő eleme a tűzre való

47 Uo., 77.

48 EISEMANN, i. m., 785.

49 „Nagyon távoli zene is hangzik néha és a szélvihar zúgása.” N 77; „EIRÉNÉ: Borzasztó szélvihar van...”; uo., 80; „MIKOLT (idegesen hallgatódzik): Hogy sivit a szél!” Uo.

50 „MIKOLT: [...] Hallod a vihart? Ott üvöltene az őseim szellemei és tiltakoznak. Hallod? ... és bosszúért kiáltanak.” Uo., 82.

51 Uo., 80–82.

utalás,⁵² ezt ellenpontozza a Gazda fokozódó félelme, aki minduntalan a tüztől való elfordulásra, bezárkózásra int.⁵³ A párbeszéd ráirányítja a figyelmet a színpadkép el-
lentéire: egyrészt a vörös távlatok, másrészt a „martba vágott odú” sötétségébe való
elzárkózás. A szereplők diszpozícióját is ez irányítja: a félelem által uralt, veszedelem-
től tartó, óvatos Gazda az odú védelmet nyújtó sötétségét ajánlja, míg az asszonyok és a
pásztorfiú nem tudnak elszakadni a távoli tüzek látványának bűvöletétől.

A görög követségnek (melynek élén Euthymos archimandrita, a bizánci császár kö-
vete áll) mind a megjelenése, mind pedig dialógusai szöveghasználata arról tanúskodik,
hogy keresztény mivoltuk élesen szembeállítja őket a barbár világgal. A dialógusok-
ban gyakran ismételt kifejezések oppozícióba rendezhetők. A „szent hely”, „keresztény”,
„egyház”, „mártír”, keresztény hívők”, „angyalok” kifejezések a görög, keresztény kül-
döttség körülírására szolgálnak. Ezzel szemben „az elátkozott hely”, „gonosz démonok”,
„ördögök berke”, „istentelen”, „pogányok”, „barbár” a pogányokat, illetve hunokat és
életterük sajátosságait jelöli. Az érkezők (görögök és hunok) megjelenésére adott pásztori
reakció is ellentét. A görögöket nem ismerik, ezért óvatosak velük szemben. A hun
lovakat ismerik, ezért rettegnek tőlük. Továbbá ellentét a színre érkezésük módja,
illetve az érkezés nyelvi felvezetése. A görög követség érkezését a szerzői utasítás jelzi:
nehézkösen, sok poggyással, szolgálva érkeznek, és megrettennek a barbár tanyától.
A hun lovasok érkezését a pásztorok rémült kiáltozása vezeti be.

Megjelenésükben közös, de különböző a fegyverviselés. A görögök karddal, lán-
dzsával, a hunok kopjával, íjjal, nyilakkal, ostorral érvényesítik hatalmukat. A pász-
torokkal folytatott két dialógus szerkezete is csak látszólag azonos: mind a görögök,
mind a hunok hatalmi szóval és fegyverrel kényszerítik térdre a pásztorokat. A két
dialógusszerkezet különbségei ez alkalommal is a két csoport oppozíciós viszonyára
világítanak rá. A görögök a pástornéppel folytatott dialógus előtt és után suttozva,
rejtőzködve, lopva terveznek, a hallottakat értékelik, míg a hun hírnök esetében ez a
bevezető, illetve levezető dialógusrész hiányzik: jelenlétének értelme bejelenteni Attila
meglepetésszerű visszafordulását Nyugatról. A hírnök replikáinak határozott egyér-
telműsége, nyíltsága ellenpontozza a görögök bizonytalan, bujkáló, rejtőzködő maga-
tartását.

A különbségek tehát éppen a két csoport oppozíciós viszonyára világítanak rá: a
más-más fegyverek a kulturális szembenállást, a dialógusszerkezet különbsége pedig a
két életfelfogás, lelki habitus oppozícióját jelzik.

Az előjáték nemcsak horizontális, hanem vertikális ellentéteket is összeszikkaszt
a Garaboncás személyében, aki a szellemek világában éppúgy otthonos, mint az élőké-
ben: előrelátja, megjósolja az „aranycsapdá”-t, „a sárga halált”, és rámutat a jelenlévő
felelősökre is.⁵⁴ A fenti és a lenti világot áramoltatja vertikálisan magában. Hallgató-
sága két különböző kultúrájú, vallású embercsoport, mely a találkozási tér jelenében
oppozíciósan áll egymással szemben: a barbár, buta, babonás pástornép és a művelt,

52 „[...] innen jobban látszanak a tüzek. [...] Mennyi tűz! [...] Jaj! Mennyi tűz! Mennyi tűz!” *Uo.*, 31.

53 „Mit bánjátok! Urak dolga, nem a mienk. Jeretek be!” *Uo.*, 31.

54 „Te hoztad be a halált! [...] Köpeny alatt hoztad, tarisznnyában hoztad.” *Uo.*, 38.

tervező, megfontolt görög küldöttség. A Garaboncás megjelenésére és jóslatára adott reakciónk is ellentétes. A pásztorok *nagy, nagyszent, jövendőmondó, hatalmas* jelzőkkel illetik, és meggyőződéssel állítják, hogy a jövőbe lát. A görögök *pogány varázslónak, bűbájosnak, ördögnek* nevezik, jövendőmondása igazságértékét fenntartással fogadják. A nagyúr megjövendölt halála töredékekből összeálló, hatalmas vízió, melyben a népek elásott vérbosszúja (akárcsak Tammuz kardja) kinő a földből, kivirul. A *halál* szó szövegkörnyezetében előforduló *ölelés, csókos, sárga, szőke asszony haja, aranyzsinór, leányhaj, aranyhaj* pozitív hangulatú kifejezések a megjósolt halál meghökkentő ellentmondásosságára, látványosságára hívják fel a figyelmet.

A vörös oguzok kánjának pogány sátrában Mikolt fehér alakja és imája a megfelelő keresztény oppozíció. A vérevel, tisztaságával, a lélek szüzességével a Pantokratorhoz méltó Mikoltot lenyűgözi a pogány hely ellentétes tartalmú hatalma. Aranyos templomban, finom tömjénillatban a Pantokratorhoz szállt imája, itt, a pogány berekben Isten ostorát és az iránta érzett bosszúvágyát idézi: a vele való „találkozása” merül fel emlékezetéből úgy, hogy Attila alakja a Pantokrator ördögi ellenképeként rajzolódik ki: „görbe, gonosz orr”, „mindig öl”, „öreg ragadozó”, „bal felől áll mellette az ördög”, „keselyűorrú öreg gyilkos”, „az ördög messziről is megigézheti az embert? A nézésével?... Igaz, hogy vonzza... Messziről...”⁵⁵

Mikolt sólyom-meséje egyrészt múltidézés (Attilával való első találkozását eleveníti fel), másrészt a sors előrevetítése.⁵⁶ A sólyom-történet dekoratív szépségét és sugalló erejét a középpontjában álló madár ábrázolásának/megjelenítésének szecessziós eszközei biztosítják. A replika dekorativitása elválaszthatatlan a stilizáló kiemelésétől, a szóismétléstől. A dekorativitást az érzéki érzetek világából származó kifejezések,⁵⁷ valamint az ismétlődő szavak biztosítják. A kiemelt és ismételt szó (a madár szembenéző szeme) éppen a mesélőre tett nem mindennapi hatása miatt nyer kulcsszerepet. A hatás rendkívüliségét az erre vonatkozó kijelentések ismétlődése és fokozása jelzi: a „Szép volt” ismétlését az „Olyan szép!” fokozó erejű ismétlése követi. Majd az „Olyan merész és szép volt” kijelentést követi „a szeme... a szeme... olyan királyian...” és az „Olyan királyi volt a nézése...”. A szembenéző, királyian szép szem fogalmához a vér, az arany hajtűvel történő könnyű ölés, a bűn ellentétes fogalma társul anélkül, hogy a kép dekoratív összhangja csorbát szenvedne. A Mikolt kertjébe becsapódó sólyom (Attila előképe) megjelenésének, nézésének és pusztulásának dekoratív története a Garaboncás jóslatához hasonlóan a halálhoz meghökkentő módon társítja a szép fogalmát, és ily módon hívja fel a figyelmet a halál ellentmondásokban rejlő látványosságára.

A keresztény Pantokratorhoz és a pogány Attilához köthető két kultusztárgy (a kereszt és a kard) is az ellentétek közti hasonlóságra hívja fel a figyelmet: „a kard éppen akkora, mint a Szent Kereszt”.⁵⁸

55 Uo., 43–44.

56 Тóth, i. m., 249.

57 „[...] olyan puha volt és pettyes, mint a párdúc. Szép volt. Különösen a szeme”. Uo., 44.

58 Uo., 44.

A barbár–keresztény oppozíció (mely mind a képi, mind a párbeszédvilágban stilizáló szándékkal hangsúlyozódik) után meglepetésként hat Mikolt dacos felkiáltása, melyben a hunok fejedelmét keresztnevére nevezve hívja segítségül.⁵⁹ Anticipáló jelzése ez annak, hogy – bár a két hős között feloldhatatlan(nak tűnő) ellentét van – a szembenálló hősök közötti polaritás valamely közös sajátosság okán egymásra irányul: „a két, egymással a lehető legteljesebben szembenálló létmozzanat mindenestől egymásra irányul. A meghatározott másikra való irányulás mindkét pólus fő alkotóeleme, korrelációban és feszültségi egységben állnak egymással.”⁶⁰

Berik herceg sátorpalotájának szereplői közötti oppozíciók (hunok és oguzok, valamint keresztény rabok és bizánci küldöttség) fokozatosan készítik elő a helyszín két főszereplőjének találkozását. Mikolt és Berik viszonya oppozíciós: rab és rabtartó áll egymással szemben. Színrelépésük pillanatától kezdve minden szereplő replikája eme ellentét feloldásának (tehát a rab kiszabadításának) irányába hat. Ataulf szerint a gót származású Berik nem tarthatja foglyul a gótok hercegnőjét, Euthymos előbb Berik hatalmára hivatkozik, majd aranyat ígér váltságdíjként, majd magát a lányt ajánlja fel az Attila elleni merénylet fejében. Ezt teszi Eiréné is, aki mindent megtesz, hogy legyőzze Mikolt ellenállását: „Nem látod a kegyes terv nagyszerűségét? A te szépséged, a te szűzi tested váltja meg az ortodox birodalmat!”⁶¹ A Berik meggyőzését célzó replikák meggyőző ereje egyre nagyobb, ugyanis azok egyre jobban felkorbácsolják Berik Mikolt iránti vágyát. Nem véletlen, hogy Berik fehér virághoz hasonlítja Mikoltot. Mikolt áldásosztó kezét az érzéki érzetek világából származó szavakkal írja le.⁶²

Az eddig Berik és Mikolt által képviselt ellentét Berik személyébe költözik át, akinek választania kell Attila iránti hűsége és Mikolt iránti vágya között. A Mikolt iránti vágy növekedésével párhuzamosan – a Hírnök jelentései szerint – egyre fenyegetőbbben (mintegy alternatívát kínálva Beriknek) közeledik a Nagy Úr. A szecesszióra jellemző módon a szépség csábereje, az érzéki vágy győzedelmeskedik Berikben: a megérkező Attilának vendégként (nem pedig zsákmányolt rabként) mutatja be a lányt.

A két főszereplő elsőként Berik sátorpalotájában találkozik. A találkozás nyelvi felvezetése sejteti már, hogy bár a két szereplő ellentétes polaritású, e polaritás lényege az egymásra irányultság. A selyemfüggöny mögött sejtett titokzatosságú, „aranyozottan fehér” testű Mikolt oppozíciós párja a porfellegből ugyancsak sejtelmesen, „fekete, aranyos pikkelyű lovon”⁶³ megjelenő Attila. Mikolt belső remegéssel, gyűlölettel⁶⁴ várja

59 „MIKOLT (*végső dacban*): Majd... majd... majd... Attila megtanít. Asszonyok el. // KURKUT (*megáll*): Attila?... Attila?...” *Uo.*, 47.

60 lexikonj.katolikus.hu/P/polaritas.html

61 N 55.

62 „BERIK: Csak a kezedet nézem, azt ugye szabad? Hallom, áldást is osztasz vele. Mennyire értem. Milyen szép lehet az! Mintha egy fehér virágból, amikor leng, az illatával együtt édes szavak, szerencsés rúnák is ömlenének”. *Uo.*, 56.

63 *Uo.*, 59.

64 „HÍRNÖK: A Rettentő Nagy Úr ma reggel átkelt a Dunán! [...] // MIKOLT: (*fölugrik remegő gyűlölettel*): Attila, Attila jön!... // EIRÉNÉ: Ne félj, gyermekem, ó, hogy remeg a tested!... // MIKOLT: Jön, jön, érzem, hogy jön.” *Uo.*, 54.

Attilát, a király szövegrészesedése pedig mindössze hat olyan rövid replika, amelyekben a lány kilétére kérdez rá.⁶⁵

Az Attila palotájában zajló második felvonásban az ellentét nem a látványelemek oppozíciójában érvényesül, hanem egy (a kiemelés, az elvonatkoztatás, tehát stilizáltság magasabb szintjén álló) elmélet fejt ki, melynek igazát az oppozíciós szereplőcsoportok drámai cselekvése illusztrálja. Az ellentétet tematizáló párbeszédet az ellentétet illusztráló cselekvés követi. A nyelvileg kifejtett ellentét és a drámai cselekvésben bemutatott ellentét ekvivalenciája egymás jelentését kölcsönösen gazdagítja. Zerkon, Attila udvari bolond törpéje is ellenpárjával, a keresztény-manicheus Hiláriónnal folytatott párbeszédben fejt ki elméletét a nőstény-, illetve hímlerkü népekről, keletiek és nyugatiak ellentétes másságáról.⁶⁶ Az elmélet megvilágító magyarázatát szolgálja a Kurkut kán (az Attilához hűséges oguz kán) és oppozíciós párja, Euthymos (az Attila elleni összeesküvés feje) közötti párbeszéd, melyben Kurkut cselekvéssel⁶⁷ (leszakítja és elviszi Euthymos aranyláncát) bizonyítja be Zerkon teóriájának helyességét.

A teória illusztrálása a továbbiakban drámai eszközökkel történik: cselekvéssel. A nősténylelkűek töprengenek, megnyerik ügyüknek Berik herceget, cselt szönek, „összebúznak minden sarokban”,⁶⁸ arannyal igyekeznek Kurkut kánt is megvesztegetni, Attila meggyilkolását tervezik a bizánci kereszténység nagy és szent megmaradása érdekében. Mikolt, bár ő a csalétek Berik herceg és a gótok számára, nem ért egyet az aljas cselszövésével, a behálózással, s a szecessziós hősökre jellemző saját morál szerint a nyílt konfrontációt választja. A felvonás második képében a hímlerkűeket jelképező Attila könnyedén keresztülhúzza számításaikat, leleplezi az intrikákat, lerántja a leplet az előző szervezkedésről, melynek kisszerűsége, ügyetlensége éppen a leleplezés kegyetlen színjátékának kontrapunkciós nagyszerűsége által rajzolódik ki. A lakomának induló jelenet leszámolás lesz, ahol a nősténylelkű cselszövők nem kapnak cselekvési lehetőséget, a hímlerkűek pedig úgy cselekszenek, ahogy Zerkon teóriájában megfogalmazta: „Ezek nem látnak egyebet, mint a céljukat!”⁶⁹ A fokozatos leszámolás elején Berik herceget kikíséri a hóhér, Ataulfot már a nyílt színen nyilazzák le.⁷⁰ A kegyetlen látványosság tetőpontján a megrendült, térdelő udvar közepén kiegyenesedő Mikolt magára is – mint egyetlen igazi felelősre – halált kér.⁷¹ Egymást követő három repliká-

65 „ATTILA: Ki az a lány? [...] Ki az a lány? [...] (Berikhez) Rabod? Zsákmányod? Tied? [...] (Berikhez) Igaz ez, Berik herceg? [...] A vendéged? [...] Üdvözöllek, leány.” *Uo.*, 59–60.

66 *Uo.*, 62–63.

67 „KURKUT: Vagy úgy? Aki marad, az győz, aki elmegy, az a legyőzött. Értem. [...] Szép lánc. Én elmegyek, te itt maradsz (durván leszakítja a láncot) a csatátéren. [...] A láncot elviszem. De te elmondhatod, hogy legyőztél, mint a rómaiak Attilát.” *Uo.*, 66.

68 *Uo.*, 65

69 *Uo.*, 63.

70 „Attila előrenyújtott ujjal reá mutat. Abban a pillanatban az aranyíjas nyíllal nyakon lövi Ataulfot. Ez megtántorodik, végighátrál a színen és bal felől összeesik. Még pereg a nyíl a nyakában.” *Uo.*, 75.

71 „MIKOLT (kiegyenesedve): Engem! Engem! Engem is! Engem öless meg! Engem is ölj meg, te magad ölj meg! Én bujtattam fel őket!... Szolgák ezek, az én szolgáim voltak! Én akartam. Ők csak a szolgáim voltak. Engem öless meg! [...] (mind közelebb lép Attilához): Ők érettem haltak meg. Érettem! Csak énérettem! Én rendelttem nekik, mert én Téged úgy... úgy... én akartam, én parancsoltam... mert én

jának minden mást háttérbe szorító, ismétlődő kulcsszava (az *én* személyes névmás és ennek ragos változatai: *engem, érettem, énérettem*) egyértelműen utal arra, hogy Mikolt Attilához mérhető jelentőségű szereplőként tételezi magát, akinek akarata, rendelete, parancsa („*Én akartam*”, „*én rendeltem*”, „*én parancsoltam*”) Attila ellen irányult, és aki őrzőgő dühében helyet követel magának Attila mellett a figyelem középpontjában – még akkor is, ha valószerűtlen módon azt kéri, hogy Attila saját kezűleg végezzen vele. Az ismételt „*én*” előfordulási gyakoriságát követi a „*te*” névmás „*téged*” ragos változata. Attila ellen-replikája hiányzik (jellemző módon, hiszen ő a cselekvő, hímlelkű kultúra képviselője), helyettesíti viszont a cselekvés, amit a szerzői utasítás tartalmaz: „(*Attila hirtelen elkapja a karját és maga mellé a tróndívánra vonja. Merően szembenéznek.*)”. Mikolt replikáinak ismétlődő szavai (melyekkel/ben halált kér magára), valamint Attila ellentétes irányú (a kért fizikai megsemmisítés helyett maga mellé emelés) és szándékú (halál helyett szerelem ígérete) cselekvése – jelzése annak, hogy az egymással élesen szembenálló két figura mindenképp egymásra irányul. Ez az irányulás pedig mindkettőjük fő alkotóeleme.

A kobzosok éneke – a látottak leegyszerűsítésével, a halál fogalmára való fókuszálással – összefoglalja, dalba stilizálja a szemünk előtt történeteket. A felvonás zárójele nete pedig mintha a létigazság fényében, a halál trónján villantaná fel a két hőst, akik élet és halál határhelyén találhatnak végre egymásra.

A harmadik felvonásban a nászra váró és gyilkosságra készülő Mikolt imája szép példája annak, hogy a szereplő határhelyzetének köszönhetően nyitott a halál birodalma és az áldozatot követelő élők felé. Személyében együtt lüktet a pogány ősök bosszúvágya és a keresztény áldozatvállalás elszántsága. Ima helyett szentségtelen, pogány, lázadó segélykiáltás szakad fel belőle. A halál birodalmának pogány őseit, a boszorkányokat, a viharban üvöltő éjjeli alrunákat hívja segítségül a bosszú végrehajtásához, miközben Eiréné az áldozatvállalás szükségességét hangsúlyozza.⁷² Van elemző, aki egyenesen arról beszél, hogy Eiréné „fanatikusan hajszolja bele Mikoltot a gyilkos mártír-szerepbe”.⁷³ Mikolt bosszúra készül, és a szecessziós drámára jellemző módon nyelvi megnyilvánulása tetten éri a szereplőt a tett elképzelésekor, a tette való felkészüléskor, a habozáskor, az elhatározáskor, megmutatja azt a „felszálló” utat, amelyet a hős a tett elkövetéséig megtesz. A tette való felkészülés eme nyelvi spektakuláriumában (az Attilával folytatott párbeszédben)⁷⁴ azt állítja, ami ő maga: a gyűlöletnek az első felvonásban elkezdett mondatát folytatja, egy kultúra és a sértett nő nevében támadóan védekezik és védekezve támad.

Téged... én Téged kimondhatatlanul... kimondhatatlanul...” *Uo.*, 75.

72 „EIRÉNÉ: [...] Az Úr népét te mented meg! Tudod? Túl a római határ mentén már tudják. Sok száz templomban imádkoznak érted ma éjjel, egész éjjel teérted és a sikerért! Szentelt gyertyák égnek, és egész éjjel konganak a szent harangok, teéretted!” *Uo.*, 80.

73 TÖMÖR Mária, „*Mondd, bűn megölni egy sólymot?*” (Bánffy Miklós Attila-drámája a Nemzeti színpadán), *Szenáriumi*, 3(2015)/3–4, 99. A *nagyúr* legutóbbi bemutatója Vidnyánszky Attila rendezésében a Nemzeti Színházban volt 2014. dec. 19-én, ahol *Isten ostroma* címmel játszották és játsszák ma is. Az írás ennek kapcsán jelent meg.

74 N 82–83.

Attila mint az új világhatalom, az ellenpóluson álló győzedelmes kultúra fejedelme halk nyugodt kijelentésekkel ellenpontozza Mikolt gyűlölet-félelem-elszántságháborgását. Két szélsőségesen ellentétes világ, kultúra, szemléletmód feszül egymásnak, s éppen ez a „közöttiség”, a nem találkozó szélsőségek mégis-találkozásának összevillódzása adja a párbeszéd nagyszerűségét.

Mindkét főhős olyan tetre készül, amely határozottan érzékelteti azt az absztrakciót, amelyet a dráma világában eddig képviselt. Mikolt a bosszú, Attila a zsákmányszerző uralkodó „megszemélyesített általánossága”.⁷⁵ A gyermeki tisztaságú és elbűvölő szépségű Mikolt gyilkosságra, a barbár, gyilkos Attila nászra készül. Az előző két felvonás ellentéteinek előreutaló jellege egyre határozottabban körvonalazódik a két hős találkozásának jelenetében, ahol szépség és bűn (Mikolt), bűn és szerelem (Attila), halál és újjászületés (mindkét szereplő) ellentétes kettősségei vibrálnak. A fenti oppozíciós fogalmakat kiegészíti a két konfrontálódó kultúra szembenállása.

A tett elkövetése után az ellentétes kettősségek átrendeződnek. „ATTILA: Megmérgeztél? Igazán? *(Élesen szembenéz vele.)* Jó.”⁷⁶ „Férfi és nő egy pillanatra farkasszemet néz – ilyen közel s ilyen tragikusan messze egymáshoz sose volt a két kultúra eme díszvirága.”⁷⁷ Ebbe a záró jelenetbe zsúfolódik mindaz, ami felé végzettszerű kéréletlenséggel sodródtak a hősök. A halál és a halálhoz való viszonyulás nyelvi kijelentései (a dráma tett utáni „leszálló” ága) árnyalják, és újabb éles oppozíciókba helyezik az absztrakciókat megszemélyesítő hősöket. Attilának az életből a halálba való – nyugodt megadással fogadott – átsiklását Mikolt gyűlölet és szerelem közötti csapongása ellenpontozza. A férfi, a barbár világhódító, a férfi típusú kultúra képviselője vagy a sors mindenhatóságát elfogadó személy⁷⁸ nyugalma ez? Búcsúbeszédében mindezekre utal: utolsó zsákmányával a kezében, ősi Ázsia uraként a tetőn, a felkelő nap és a hajnali, diadalmas, büszke kürtszó zengésének közepette enyészik el azzal a tudattal, hogy ravatala magasan fog állni „Sok nagy népek tetemén,”⁷⁹ és mindig emlékezni fognak rá a Duna mentén.

Ezzel szemben Mikolt kétségbeesése vajon a nő, a művelt kereszténység, a női típusú kultúra képviselőjének kétségbeesése vagy a sors hatalmát elfogadni nem tudó ember tehetetlen vívódása? Attila a lét csúcsáról zuhan pár perc alatt a nemlétebe, Mikolt e pár perc alatt jut el a gyűlöletből a szerelem megvallásáig. A végletek találkozásának helyén és idejében vagyunk: az élet csúcsán átért halál szépségét a menyasszonynak a halál fényében felizzó szerelme ellenpontozza.

Attila (az első felvonás első képétől kezdődően) pontosan megtervezett, majd nagy elszántsággal elkövetett tettnek az áldozata: mérgezett hajtűvel ölik meg. A cselekvések ezen láncolatában ő az áldozat. (Az előző felvonásban egy ugyancsak életére törő másik cselszövésben ő diadalmaskodik: a sors kezeként büntet, s a bizánci keresztény-

75 „A szecesszió jellemei nem temperamentumok, sem nem mozgékony és sokoldalú egyéni jellemek, hanem inkább megszemélyesített általánosságok, absztrakciók vagy allegóriák.” Vajda György Mihály, *Modernség, dráma, Brecht*, Bp., Kossuth, 1981, 271.

76 N 84.

77 TÖMÖRY, i. m., 100.

78 „ATTILA: [...] A sors az úr, mindnyájunk ura. A sors. Az akaratunk és a véletlen az ő játéka csak.” N 84.

79 Uo., 85.

ség és Mikolt személyéért szervezkedő személyeket – Demetrios, Berik, Ataulf – teszi áldozattá.) Az utolsó jelenet párbeszéde szerint Attila mégsem áldozat: ő elfogadja a sorsát. Mikolt, a menyasszony az áldozat, aki lét és nemlét határán, pogány ősök és keresztény szentek kényszerítő hatása alatt királynéi magányának egyetlen éltető és hozzá méltó kapcsolatát, s ezáltal önmagát áldozza föl. Megnyugszanak az ősök, triumfálnak a keresztények, de a szerelmes – önmagát csak Attilával való kapcsolatban látó, meghatározó – nő összeomlik. Az áldozatvállalás próbája sikerült, de olyan vesztéssel jár a szenvedést okoz, melynél jobb a halál. Ezért kéri Mikolt ismételten Attila válasz-tettét, az őt megsemmisítő bosszút.

A világszerkezet pillérei: az oppozíciókba rendeződő szereplők

A szereplők ellentétpárokba rendeződnek, de nem úgy, ahogyan ezt egy konfliktusos drámában megszoktuk. A *nagyúr* nem konfliktusos dráma, a figurák szembenállását nem valamely konfliktus diktálja. A szecesszióra jellemző módon sokkal inkább valamely érzelem a „szempont”, az „eszme”, ami őket ellentétekbe rendezi. Azért mondhatja Tóth Ágnes,⁸⁰ hogy a szereplők ismétlik önmagukat, mert Bánffy ritkán használ olyan direkt leírásokat, amelyek közvetlenül ábrázolják a figura jellemét, szándékát, sokkal inkább olyan nyelvi eszközöket vesz igénybe, amelyek a szereplőket közvetett módon, a jelentésárnyalás formájában ábrázolják. A jelen kutatás szempontjából a szereplőpárok oppozíciókba rendezése az a stilizáló eljárás, amelynek segítségével az író (a direkt jellemzéssel szemben) a célzott jelentésárnyalást eléri.

Az előjáték ilyen szempontból bővelkedik az ellentétekben, amelyeket a dráma három felvonása majd kibont, szétterít a drámaszöveg egészében. Az óvatos, veszedelemtől tartó, szarmata pásztor a félelem megtestesítője, aki odúja sötétségébe zárkozna háza népével együtt. Háza népe viszont (a pásztorfiú és az asszonyok) a távoli vörös égések, tüzek (a szépségek, a távoli, az ismeretlen) ígézetétől nem tud szabadulni, s ily módon az ismeretlen vonzerejének engedő, kíváncsi ember megtestesítői. A vörös inges oguzok élükön Kurkut kánnal a hunok szövetségesei; ők a hűséges kötődést teszik érzékelhetővé. Az oguzoktól éppúgy elválaszthatatlan a vörös szín, mint ahogyan a hunoktól a fekete. A fekete hunokhoz a halál fogalma kapcsolódik, a vörös oguzokhoz pedig a vér. Az ő szövetségük megkérdőjelezhetetlen a dráma teljes szövegében: a halál és a vér, a fekete és a vörös összetartozik. A hűséges szövetségesek rabokat hurcolnak, „fehér, szent asszonyokat”: a könyörtelen oguzok ártatlan asszonyokat zsákmányként. Az érkező bizánci követséghez a cselszövő fondorlat fogalma kapcsolódik, a hun hírnökhöz és az őt kísérő lovasokhoz pedig a kérlelhetetlenség.

A Garaboncás (éppúgy, mint a fiát kereső, távoli keleti országokból érkező, irányt vesztett asszony) magában hordozza az ellentéteket: az idegen asszony földrajzi szélsőségeket hordoz magában öntudatlanul, már-már tébolyult megszállottsággal, a Garaboncás viszont vertikális világokat kapcsol össze magában öntudatlanul.

80 TÓTH, i. m., 251.

Attila helytartójának, Berik hercegnek a személyében találkoznak az ellentétek: egyszerre győztes (aki Attila szövetségeseként a zsákmány fölött rendelkezik, de köti is az esküje a zsákmány elosztására) és legyőzött (mint gót herceg); pogány, de keresztény is.⁸¹ Az ellentéteket látványosan hordozza a lényében, az ellentétes szándékok széthúzó erőmezejében vívódik. Attila hatalmának megtapasztalása, elismerése, tőle való félelme, hozzá fűző hűségesküje visszatartja az árulástól,⁸² a Mikolt iránt fellángoló vágya, valamint a görögök rábeszélése és váltságdíjként, majd vérdíjként ígért aranya viszont ráveszi az árulásra. Mikolt szépsége, valamint Attila hatalma – két, egyformán hatalmas mágikus erő, amely ellentétes irányba vonja a tépelődő Berik akaratát.

Beriknek a két erő közötti vergődése jelzi, hogy kereszténység és pogányság szembenállásánál nagyobb és jelentősebb antitézisről van szó. Berik számára kereszténység és pogányság nem összeférhetetlen szélsőségek (szorult helyzetben valamennyi istent segítségül hívja),⁸³ de hűsége Attilához és Mikolt iránti vágya összeegyeztethetetlen.

A görög követségben Ataulf az oppozíciós párja, aki rokona Beriknek, hiszen mindketten a legyőzött Aszting nemzetség tagjai, viszont Ataulf a görögök szolgálatában áll, a keresztény Mikolt hercegnő hűséges fegyverese, és büszke keresztény hitére.⁸⁴ Mindkettőjüket a Mikolthoz való viszony jellemzi, mely viszony ellentétben áll egymással: Ataulf a halálig vállalt hűség, Berik az (Attila iránti hűségét feladó, és ezzel életét kockáztató) érzéki vágy képviselője. Mindketten szélsőségekbe hajló mértékben képviselnek egy-egy érzelmet: a hűséget és az érzéki vágyat.

Zerkon, Attila udvari bolond törpéjének oppozíciós párja a keresztény-manicheus Hiláron. Mindkét szereplő a saját világában sajátos nézeteket nagy meggyőződéssel valló, perifériára szorult személy, akik egymással ellentétes érdekeket szolgálnak kémkedéssel: a törpe Attilát, Hiláron pedig a kereszténységet. Bejárásuk van minden-hova, és oda is eljutnak, ahonnan társaik különféle okokból távol tartják magukat.

Már az első felvonás első képében megjelenik a gót hercegnő, Mikolt, aki Kurkut kán rabjaként tapasztalja a barbárok életmódját, erkölcsét, törvényeit. Mikolt személye már itt ellentétek találkozási helye, akit tartózkodási helyének szelleme határoz meg. Amikor tömjénfüstös templomban tartózkodott, tiszta keresztényként szállt fel imája vőlegényéhez, a Pantokratorhoz. A pogányok ördögberkében, rabtartójának sátrában viszont a Pantokrator személyét a gyűlölt Attila váltja fel, a könnyű, tiszta imát pedig a bosszúvágy. Mikolt imájának címzettje (a Pantokrator) könnyedén behelyettesíthető a bosszú címzettjével (Attila), számára sem összebékíthetetlen a kereszténység és a pogányság (akárcsak Berik esetében).

A következő képben – Berik sátorpalotájában – Mikolt személyében újabb ellentmondás jelenik meg: szépsége, szent tisztasága nagy hatással van Berikre, ő viszont alig vesz erről tudomást, sőt: a görögök által kitervelt cselszövés eszköze sem akar

81 „BERIK: [...] Én a keresztény istent is becsben tartom. Ahhoz is fohászkodom, mert mit tudja az ember, melyik isten hallja? Nincs igazam?” N 51.

82 *Uo.*, 57.

83 „BERIK: Thór! Baldúr! segíts meg! Chreisthos! Te is segíts meg!” *Uo.*, 58.

84 „ATAULF: Igen. Én is az Aszting-nemzetségből vagyok, mint te. De én keresztény vagyok.” *Uo.*, 51.

lenni (noha egész életének értelme ez: megbosszulni családja halálát Attilán). Mikolt csak Attila nevének hallatára árul el nagy érzelmi felindultságot. A bosszúra redukált hős ő, de – bár a kereszténység talaján határozza meg magát – nem a pogányság, vagy a pogányságot jelképező Attila ellen indít támadást. Attilára, a férfira fixált hős, az Attila iránti bosszúvágy megszállottja, akinek Attilával való kapcsolata, nem szembenálló felek, hanem poláris ellentétek közötti kapcsolat.⁸⁵ Mindkét pólus (Mikolt és Attila) lényegi összetevője a másakra való irányultság, mely kapcsolatuk jellegére utal: az egymástól való függőség feszültségi egységére.

Az utolsó felvonásban feketével hímzett fehér ruhákban nyírkoszorúkkal díszített nyoszolyeáldások között jelenik meg a menyasszony, akit elborít a virág és a virágkoszorúk a fején, nyakán, könyökénél, derekán, kezében. Mikolt mint menyasszony és az őt beborító virágpompa az ellentétező létornamentika megtestesítője, nyitott a lét és nemlét, múlt és jövő, az áldozat és újjászületés felé.

Attila iránti bosszúvágyának megszállottjaként Mikoltnak hiányzik a háromdimenziós meghatározottsága, nem cselekszik hús-vér emberként. A szecesszió jellegzetesen egyoldalú, egyszerűsített, egyetlenegy vonásra, a bosszúra redukált hőse ő,⁸⁶ aki nem kelti valóságos ember illúzióját, sokkal inkább esztétikai alakzatra – nyelvjelenségre – egyszerűsített. Mikolt a megsemmisített gót nemzetség utolsó képviselője, akiben a meggyilkolt pogány ősök kérnek elégtételt, de aki a bizánci keresztények által rárótt mártírszerepet is vállalja. A Pantokrator menyasszonya és egy földi isten felesége.

Attila „vallás nélküli, tudás nélküli”⁸⁷ barbár, rabló, egy zsákmányszerző kultúra képviselője, aki a jelennek és a jövőnek él, és népek leigázójaként, istenként áll birodalma csúcsán. Bár ő a dráma címszereplője, szövegbeli részesedése a mellékszereplőkénél is kevesebb. Központi szerepe abban ragadható meg, hogy alig van a drámának párbeszéde, mely ne róla szólna, replika, mely ne rá utalna, nincs olyan szereplő, aki ne hozzá viszonyulna. Eme viszonyulások széles spektruma rajzolja fel az alakját. Schöpflin Aladár⁸⁸ szerint Kisbán [Bánffy] Miklós „egy igazi költő ösztönszerűségével” tudta éreztetni és megértetni Attila hatalmát, akinek mozdulatlan és szótlan alakja mintegy bűvölettel ragad magához mindenkit.

Mindkét főhős kívülálló, következésképp magányos is, cselekvési indítékaikat nem érti a környezetük. Szecessziós hősökre jellemző saját morál szerint cselekszenek, akaratuk is egyéni, kiemelkedő, szemben áll környezetük akaratával, de éppen ebben a különvalóságukban találunk egymásra. Sem Attila, sem Mikolt nem viselkedik életszerűen, háromdimenziós, hús-vér emberként a halál közelében (sem): Attila élete apoteózisát éli meg a halálban, Mikolt felfedezi személyiségének magánéleti összetevőjét, és egyik érzelmet (a gyűlöletet) a másokra (szerelemre) cseréli, és ezért is kész életét

85 Edelgard HAJEK, *Literarischer Jugendstil: Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900*, Düsseldorf, Bertelsmann Universitätsverlag, 1971, 57. A szerző hasonló kapcsolatot elemez Oscar Wilde *Salomé*-jának Salome és Jochanan hősei között.

86 Lásd a szecessziós dráma szereplőjének jellemzőit: SÁJTER, i. m., 26–28.

87 N 82.

88 SCHÖPFLIN Aladár, *A NAGY UR*, Nyugat, 6(1913), 74.

áldozni,⁸⁹ de szerelmes tombolásában nem jut eszébe maga ellen fordítani sem tört, sem mérgezett hajtút. A határhelyre helyezett hősök kapcsolata poláris ellentétek közötti kapcsolat, amely utolsó fellobbanásában is megmutatja nagyszerűség és kisszerűség, méltóságteli haláltusa és kisszerű vívódás kettősségét, a sors elfogadásával járó nyugalmat és a sorsfordító cselekedettel járó szenvedést.

A kép- és felvonászáró jelenetekről is kell szólnunk, ugyanis ezek ekvivalenciája (valamennyiben a két főszereplő közeledése nyer egyre végzetszerűbb töltetet) a végkifejletet anticipáló funkcióban rejlik. Az előjáték utolsó replikái megismételik a táltos jóslatát: a Nagy Úr visszafordult, „meghalni jön, jön a halálba!”⁹⁰ A következő két felvonás négy képeken minden záró jelenete összefoglalja, sűríti, mintegy stilizált egyszerűséggel irányítja a figyelmet ismételt az Attila-Mikolt viszonyra, találkozásuk kikerülhetetlen végzetszerűségére. A négy kép záró jelenete ugyanannak a mondatnak fokozást kifejező négy állítása: 1) Mikolt a keresztnévén nevezett Attilával fenyegeti Kurkutot; 2) a két szereplő szemtől szemben találkozik egymással; 3) Mikolt a közte és a gyűlölt ellenfél közötti hasonlóságra hívja fel a figyelmet („Csak én nem félek, mert én is olyan egyedül vagyok, mint ő. Olyan egyedül, mint ő.”);⁹¹ 4) Attila – a véres leszámolás záróakkordjaként – maga mellé emeli Mikoltot a trónra. Az utolsó felvonás pedig a nászban és halálban való felemelő és felkavaró találkozás kibontása.

Következtetés

Bizonyítást nyert, hogy a drámai szövegkorpusz oppozíciós elemei egymásra utalnak, egymás jelentését erősítik, gazdagítják, árnyalják.

A dráma üzenete nem a szembenálló kultúrák rangsorolása irányába hat, még csak nem is elsősorban két kultúra egymást kizáró másságáról szól (mert bármennyire is vonzóan, erősnek, hatalmasnak is mutatja be Bánffy a keleti kultúrát, mégis gyengébb kultúra lesz életképes, az lehet megmaradó, amely kevésbé vonzó, intrikáló, életet-hitet mentő): a két kultúra oppozíciós megfelelése csupán egyike a sok felvillantott antitezisnek, poláris szembenállásnak. Ezek (és leginkább a női és férfi princípium egymásra irányuló, komplementer polaritása⁹²) pedig a végletek találkozásának határhelyén zajló egyetemes emberi történések, találkozások szépségét hivatottak megéreztetni.

89 „MIKOLT: Attila! Attila! Ne így! Engem is vigyél. Itt vagyok! Tied, tied! Vedd a testem... a keblem... a lelkem. Ő, bár megválthatnának az életemmel!” N 85.

90 *Uo.*, 40.

91 *Uo.*, 68.

92 „[...] a nő szerelmét és a nemi vonzást a hatalmas hímhez úgy tudja éreztetni, hogy megközelíti vele Hebbelt.” LENGYEL Menyhért, *A NAGY UR*, Nyugat, 6(1913), 75.