

ANGYAL ENDRE

## EURÓPAI MANIERIZMUS ÉS MAGYAR IRODALOM

(Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. [Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 50—51.] Hamburg, Rowohlt, 1957. 252 l. 254 illusztráció.)

A régi magyar irodalom kutatói számára nem érdektelen a művészettörténet újabb eredményeinek figyelembevétel. Főleg akkor igaz ez, ha a művészettörténész maga is irodalomtörténeti érdeklődésű tudós, ha a művészeti és irodalmi fejlődés rokonvonásainak érzékeltetésére törekszik. Ez a helyzet Gustav René Hocke új manierizmus-monográfiájánál. Szerzője, aki most ötven éves és nyugatnémet lapok tudósítójaként, valamint műkritikusként Olaszországban él, Ernst Robert Curtius tanítványa volt, és saját bevallása szerint Curtius manierizmus-elmélete adta neki az ösztönzéseket, hogy ezzel az érdekes és problematikus korról foglalkozzék.

Az előttünk fekvő, minden szempontból igen tanulságos mű csak első része egy tervezett kétkötetes munkának. Az első kötet inkább a manierizmus képzőművészeti jelenségeit elemzi, míg a második kötet, amely remélhetőleg nemsokára szintén megjelenik, az irodalommal fog foglalkozni. Ebben az első, művészettörténeti igényű kötetben is igen sok azonban az irodalmi vonatkozás és probléma. Hocke állandóan a művészet és az irodalom rokon jelenségeire szegzi szemét; az irodalmi források és szövegek állandó háttérül szolgálnak a manierista műalkotások elemzésénél.

A manierizmus fogalmát eléggé távan értelmezi a szerző. A „manierizmus kora” számára lényegében már 1520 táján megkezdődik, s 1650-ig tart: Németországban még tovább is. Az 1500 körül működő firenzei platonistákban, elsősorban Marsilio Ficinoban már a manierizmus eszmei előkészítőit látja, Leonardo da Vinciben az első manierista művészt, vagy legalábbis a manierista művészetszemlélet úttörőjét. De a XVII. század „barokk” művészetének számos lényeges alkotása is a manierizmus kategóriájába kerül: Hocke szerint még Rembrandtnál is ki lehet mutatni egyes manierista vonásokat. A rokokó pedig — a szerző megfogalmazásában — nem más, mint a manierizmus újjáéledése, kissé „précieus” formában. (Ez az elmélet egyébként más tudósoknál is jelentkezik, így a svájci Paul Hofernél, aki szerint a rokokó nem „Nachblüte des Barocks”, hanem „Nachspiel des Manierismus”.<sup>1</sup>) Irodalmi téren pedig nemcsak Marinót, Góngorát, Graciánt, Donnet, az angol „metafizikai költőket”, hanem Calderont, Shakespearet, Comeniust, sőt a német „sziléziai költőkiskola” tagjait is a manierizmus képviselőinek tartja Hocke. Hadd utaljunk arra is, hogy szerzőnk szerint a „manierizmus” nemcsak a XVI. és XVII. század stílusa, hanem vissza-visszatér más korokban is: így tehát az ún. „modernizmus” sem más, mint a XX. század „új-manierizmusa”, s a művészek közül Picasso, Klee, Kandinsky, Salvador Dali vagy a hazánkban kevésbé ismert olasz Fabrizio Clerici, az írók közül pedig Proust, Joyce, Kafka, Éluard, Musil vagy Eliot lényegében „manierista” alkotók: illetve, ahogyan Hocke többször megfogalmazza: a XVI. és XVII. századi manierizmus „őse” a modern művészeti irányoknak, s egyfajta „antiklasszikus tradíciót” jelent.

Azt hisszük, nem kell bővebben bizonyítanunk, hogy Hocke itt néha kissé ingoványos talajra téved. Nem nevezhetjük ugyan „szellemtörténésznek”: maga inkább az egzisztencialista és a pszichoanalízis követőjének vallja magát, a curtiusi filológia inspirációján túl: következtetései, konstrukciói mégis tagadhatatlanul túl merészek. A XIX. század „reneszánszlázának”, a XX. század első évtizedei „barokk-lázának” méltó utódeként Nyugaton most valamiféle „manierizmus-láz” megszületésének lehetünk szemtanúi. Ennek nemcsak Hocke könyve a bizonyítéka, hanem az a sok-sok monográfia és kiállítás is, amely német, francia, olasz, holland-flamand nyelvterületen a manierizmus iránti hatalmas érdeklődésről tanúsodik. Ez persze azzal a veszéllyel jár, hogy ugyanúgy fetisizálni kezdik a manierizmust, mint ahogy hetven évvel ezelőtt a reneszánszt, harminc évvel ezelőtt a barokkot fetisizálták.

<sup>1</sup> Die Kunstformen des Barockzeitalters. Bern, 1956. 148.

A hockei manierizmus-koncepció nagyon hajlamos arra, hogy „elnyelje” a reneszánszt, barokkot, sőt rokokót is, hajlamos arra, hogy az „örök gótika”, „örök barokk”, „örök romantika” és „örök realizmus” ködvárai mellé felépítse az „örök manierizmus” ködvárat. A szerző azt állítja, hogy az emberiség művészeti-irodalmi fejlődésében legalább öt „manierista” korszakot lehet felfedezni! Ha azonban némi óvatossággal és szkepszissel olvassuk Hocke könyvét, ha arra törekszünk, hogy nyilvánvaló túlzásait megrostáljuk, sok termékeny szempontot találunk benne.

Hocke, akinek „egzisztencialista” és „pszichoanalitikus” iskolázottsága ellenére az irodalom és a művészet társadalmi háttere iránt is van érzéke, az 1520 utáni manierizmust a XVI. század nagy társadalmi, történelmi, vallási, világnézeti krízisével magyarázza — illetve a magyarázó okok közt ezt is felhossa. Ennek az új, az élet, a világ, a művészet „problematikus” vonásait kiemelő irodalmi-művészeti-zenei áramlatnak kiindulópontja az 1520 körüli évek Firenzéje: itt ölt testet ez az irány Pontormo, Rosso, Bronzino festményeiben, innen árad szét egész Itáliába, majd Európába. A maguk „problematikus” adottságaival Leonardo és Michelangelo is ott állnak az új stílus inspirátorai közt, de ezek közé az inspirátorok közé tartozik Castiglione gróf is, az „udvari ember” eszményének kodifikálója. Pontormoék és Michelangeloék szubjektívizmusa, Castiglione udvari „formalizmusa” csak két oldala, két kifejezési formája egy és ugyanazon fejlődésnek.

A XVI. század második felében — amikor az új irány már olyan nevekkel dicsekedhetik, mint Tintoretto és Greco — a pápai Róma lesz a manierizmus szellemi és művészeti központja. Az Angyalvár különös és „rejtélyes” freskóiban látja Hocke ennek a római manierizmusnak jelképét. Ez a római manierizmus lényegében azonos azzal a korrallal, amelyet a régebbi művészet- és irodalomtörténészek „római barokknak” neveztek — lásd például Sik Sándor fejtegetéseit Pázmány „Róma-élményéről”<sup>2</sup> —, amelyet Hocke azonban elhatárol a „Hochbarock” irányától. Kár, hogy nem határozza meg világosan, mi a „manierizmus” és mi a „Hochbarock” különbsége. Magát a manierizmus fogalmát is hol a „Spätrenaissance”, hol a „Frühbarock” korával hozza összefüggésbe. Úgy látszik — a kor kedvelt szimbólumával élve — valami Janus-fejnek látja a manierizmust: egyik arcával a „reneszánsz”, másikkal a „barokk” felé néz. Világosabb definíció és pontosabb elkülönítés persze nem értett volna!

Nagyon érdekes, amit a manierizmus harmadik nagy periódusáról mond, az 1600 körüli „rudolfinus Prágáról”. Utal arra, milyen nagy jelentősége volt II. Rudolf prágai udvarának és az itt összesereglett művészeknek, tudósoknak, íróknak, humanistáknak egész Európa számára. Valósággal a csúcspontját látja a manierista fejlődésnek a kései XVI. és korai XVII. század cseh fővárosában, s nyilván nem véletlen, hogy könyvének címéhez a gondolatot is Comeniusnak, a nagy cseh humanistának híres könyve, „A világ labirintusa és a szív parádicsoma” (*Labyrint světa a ráj srdca*) adta. „A világ mint labirintus” — ez Hocke szerint a manierista szemléletnek, felfogásnak igazi szimbóluma, és Comenius, csakúgy, mint Greco, Leonardo, Michelangelo, Pontormo, Rosso, Góngora, Donne, Crashaw vagy II. Rudolf a manierizmus korának komplikált, szenzibilis, problémákkal és lelki válságokkal terhes egyéniségei közé tartozik.

A problematikus kor a maga kifejezését a legkülönbözőbb formákban leli meg. Ezekhez a kifejezési formákhoz tartozik — Hocke szerint — az *acutezza recondita* (elrejtett éleselméjség) kultusza, a stílus virtuozitásának kedvelése (*concettismo*), a mágikus, fantasztikus, álomszerű témák választása, a firenzei platonistákból kiinduló „idea-tan”, amely szerint a műalkotás igazi célja a költő vagy művész tudatvilágában élő „eszményi” képek kifejtése, a pszichologizáló szubjektívizmus egyfelől, az udvari elegancia és választékosság másfelől. Idetartozik a hieroglifák, emblémák, különös szerkezetek és konstrukciók iránti vonzalom, amely a XVII. század első felének egyes íróinál és művészeinél, így a német Athanasius Kirchernél vagy az olasz Giovanni Battista Bracellinél már egészen „szurrealista” formákat vehet fel, és nemegyszer valóban a XX. század „absztrakt festészetének” előfutáraként hat. Olyan érdekes művészeket fedez fel és értékel Hocke, mint az 1550 körül élő német Ehard Schönt, aki Dürer követésétől egyfajta korai kubizmusig jut el rajzaiban; a „rudolfinus Prágának” és magának II. Rudolfnak kedvelt festőjét, a birodalmi grófi rangra emelt Giuseppe Arcimboldit, vagy a francia származású, de a XVII. századi Itáliában álnéven dolgozó Desiderio Monsùt (eredeti neve valószínűleg François de Nome), fantasztikus architektúrák és tájképek alkotóját.

A halál kultusza, a rémület (*stupore*) és csodálatosság (*meraviglia*) nagy szerepe, a „lebegés” művészi motívuma és a „formaérzék epilepsziája” csak úgy jellemzi Hocke szerint a manierizmus korát, mint a démoni témák, vagy a „pánszekszualizmus”. Ez utóbbira főleg Marino Adone-eposzát tartja tipikusnak, de kimutatja — nézetünk szerint meggyőzően —

<sup>2</sup> SIK SÁNDOR: Pázmány. Bp. 1939. 27–37.

a „nemi inverzió” különféle megnyilatkozásait is a kor íróiban, művészeiben, élükön megint nem kisebb egyéniségekkel, mint Leonardo, Michelangelo és Shakespeare.

Hocke a manierizmust lényegében „antiklasszikus” stílusnak tartja. Ebben látja korlátait is. A manierizmust — mondja — a „felbomlás” veszélye fenyegeti, igaz viszont, hogy a klasszicizmust ezzel szemben a „megmerevedés”. Mégis, mind a „manierista”, mind a „klasszikus” kifejezési módot egyenértékűnek ismeri el, s az emberiség két „ősi taglejtését” (*Urgebärde*) látja bennük. Nos, ezekre a területekre, ahol a művészet- és irodalomtörténeti analízist egzisztencialista, pszichoanalitikus, sőt teológiai fejtegetések váltják fel, már nem szükséges követnünk a kissé merész fantáziájú s nemegyszer homályosan fogalmazó szerzőt. Azt azonban, amit a manierizmusról, mint XVI. és XVII. századi konkrét művészeti stílusról megállapít, haszonnal tanulmányozhatjuk.

Felmerül persze a kérdés: művészeti stílussal vagy csak művészeti (illetve irodalmi) iránnyal állunk-e szemben? Hocke erre a kérdésre nem tud, vagy nem akar megnyugtató választ adni. Mint már utaltunk rá, hol a „kései reneszánsz”, hol a „korai barokk” stílusával azonosítja a manierizmust, másutt viszont szembeállítja az „érett barokkal”, s ezt az „érett barokkot” csak az 1660 utáni években keresi. Azt hisszük, hogy Helmuth Hatzfeld — akinek értékes dolgozatát Hocke sajnos nem ismeri — konkrétan ragadta meg a kérdést. Hatzfeld szerint „reneszánsz” és „barokk” két önálló nagy stílus, míg a manierizmus egyfelől „átmenet” a kettő közt, másfelől sajátos „felszín alatti áramlat”, amely a barokk-kor számos alkotásában ott él, sőt gyakran önállóan is jelentkezik. Ezt az utóbbi jelentkezési formát Hatzfeld „barokkizmusnak” nevezi és némileg elhatárolja a „nagy barokktól”.<sup>3</sup>

Nem lehet tehát a reneszánsz és a barokk fogalmát annyira feloldani, amint Hocke tette. Tagadhatatlan azonban, hogy éppen a régi magyar irodalom kutatásában nagyon hasznosak lehetnek a német kritikus megállapításai. A XVII. századdal foglalkozó magyar irodalomtörténészek — s itt e cikk írójának elsősorban saját magára kell gondolnia! — valóban hajlamosak voltak a barokk fetiszizálására, arra, hogy az 1600 és 1750 közti évek minden jelenségére ráaggassák a „barokk” címkét. Nos — s ezt hadd mondjuk az önbírálat hangján — Hocke könyvének áttanulmányozása után világosan látjuk, hogy a „magyar barokk” számos jelenségét sokkal inkább magyar manierizmusnak kellene neveznünk. Ez nemcsak az irodalom, hanem a képzőművészet jelenségeire is érvényes!

A Felvidéken, a nyugat-dunántúli területen és részben Erdélyben kell keresnünk a magyarországi manierizmus művészi alkotásait. Közülük nem egyre már fel is figyelt a tudomány. A necpáli főoltárral, amely eredetileg a felvidéki magyar—szláv protestantizmus egyik legfőbb támogatójának, Thurzó György nádornak árvai várkapólnájában állott, s amelyet 1611-ben festettek, már Garas Klára foglalkozott.<sup>4</sup> Utalt az oltár manierista vonásaira; s valóban, a szárnyasoltár-kompozíció a maga bonyolult allegorizmusával, „nyújtott” és „kicsavart” alakjaival, halál- és ítélet-motívumaival igen jellemző példája az európai manierizmus művészetének. Ha Hocke ismeri, bizonyára beleilleszti könyvébe, annál is inkább, mert a Thurzó-családnak erős kapcsolatai voltak a „rudolfinus Prágával”.

A Bethlenek és Rákócziak Erdélyének „kései reneszánsza” is úgy látszik már manierista jellegűnek minősíthető. Ilyenek kell például tartanunk a XVII. századi száz művészet egyik érdekes alkotását, Georg Stenzel mester doborkai szárnyasoltárát, 1629-ből.<sup>5</sup> Az Utolsó vacsora jelenete a maga különös háttér-architektúrájával, padlón álló fantasztikus kancsójával, Krisztus keresztelése a két főalak *figura serpentinata*-jával: mindez vérbeli manierizmus. Mindjárt itt felvetjük a kérdést: nem volna-e a manierizmus szempontjának alkalmazása termékeny a XVII. századi erdélyi irodalom kutatása számára is?

A legérdekesebb azonban a „manierista Dunántúl” vizsgálata: elsősorban két városé, Soproné és Győré. E sorok írója épp Hocke könyvének olvasásakor látta viszont ezt a két szép várost, s nagy meglepetéssel kellett konstatálnia, hogy a „barokk Sopron” és a „barokk Győr” jelentős része inkább *manierista* színezetű. A Csatkai-Dercsényi-féle gazdag soproni műemlék-topográfiában nem szerepel ugyan a manierizmus fogalma, de Csatkai fejtegetéseiben például ezt olvassuk a XVII. századi emlékekben igen gazdag Szent György utcáról: „Itt van a legtöbb reneszánsz hatású, korabarokk árkaos udvar is.”<sup>6</sup> Másutt pedig az egyik külvárosi emlékről: „Az 1674-ben készült Fehér-kereszt a bécsi kapu előtt még az utógótika szerény jegyeit mutatja.”<sup>7</sup> — Reneszánsz hatású korabarokk, utógótika — ezek végső fokon a „manierizmus” fogalmának szinonimái, illetve körülírásai. Az „utógótikát” maga Csatkai

<sup>3</sup> HATZFELD HELMUT: The Baroque from the viewpoint of the literary historian. — The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1955. évf. 156 — 164.

<sup>4</sup> GARAS KLÁRA: Magyarországi festészet a XVII. században. Bp. 1953., 15 — 16.

<sup>5</sup> Uo., 118.

<sup>6</sup> CSATKAI ENDRE — DERCSENYI DEZSŐ: Sopron és környéke műemlékei. Bp. 1956., 224.

<sup>7</sup> Uo., 132.



is — akivel 1958 elején Sopronban elbeszélgettünk erről a problémáról — a manierizmussal kapcsolja össze, s beszélgetéseinkben utalt elterjedésére, szívósságára a Pozsony és Kőszeg közti területen.

Ha csak a soproni Szent György utcában maradunk — amelyet akár „manierista utcának” is nevezhetnénk —, manierista-jellegű műalkotások egész sorával találkozunk a XVII. századból. Ilyen a „káptalanház” (Szt. György u. 7): a kapu fölötti dekorációban fantasztikusan félmes álarcokat látunk, a földszinti ablakok és az első emeleti nagy kettősablak fölött egészen „absztrakt” hatású fonatos-dísz. Még „absztraktabb” és fantasztikusabb az 5. számú ház kapujának díszítése. Az ornamentikában a stilizált horgonyok mellett „makábris” motívumok is megjelennek, halálfejekre emlékeztető elemek. A zárókövön pedig igazi manierista maszok, fantasztikus arc, félig-állati, félig-emberi vonásokkal, a rémület kifejezésével. Szinte már Bronzino festményeire, a bomarzó „szent liget” manierista szoborkompozícióira, vagy a modernek közül Käthe Kollwitz egyes képeire kell gondolnunk. A sort még folytathatnók, s rámutathatnánk számos „manierista” motívum újjáéledésére a XVIII. századi soproni „rokókóban” is, elsősorban a Dunántúl-szerte ismert mester, Dorfmeister freskófestészetében.

Vessünk azonban néhány pillantást a „manierista Győrre” is. Említsük a Szent Ignác-templom 1641-ből való kapuját,<sup>8</sup> zsúfolt, mégis lapos-relief-szerűen ható kiképzését, labirintus-és kagyló-motívumaival, absztrakt növényi díszrel. Még a XVII. század végén, a kilencvenes években készült bencés rendházi lépcsőházban is érezzük a manierizmus izeit: az egyik stukkókeretezte festmény Monsü-szerű fantázia-architektúrát ábrázol, perspektivikus átpillantásokkal, gótikus és antik motívumok keverésével.<sup>9</sup>

A felvidéki és nyugat-dunántúli manierizmusnak megvan a maga irodalmi vetülete is. Hadd utaljunk — megint csak vázlatosan — Rimay János, Lackner Kristóf és Nyéki Vörös Mátyás munkásságára. A sárospataki barokk-vitán elfoglalt álláspontunktól eltérően igazat kell adnunk Bán Imrének, aki *manierista író*t lát Rimayban,<sup>10</sup> abban a Rimayban, aki nem véletlenül állt olyan szoros kapcsolatban a Thurzó családdal, s aki a „rudolfinus Prágát” és Tintorettoék Velencéjét is ismerte. Rimaynak nemcsak prózájában, hanem lírájában is felfedezhetők a manierizmus egyes jegyei. Egyik ismert versének bevezető strofái igazi manierista hangulatú *waste-land*-tájképet (a kifejezést Hocke Eliot angol költőtől veszi!) ábrázolnak:

Ez világ mint egy kert, kit kőeső elvert,  
Napról napra veszten-vész,  
Vagy mint senyvedt sindel, kit ó házról széllel  
Tétova hány nagy szélvész,  
Ő mint romlandó ház, elveszendő szállás,  
Jóktul-üresült rekesz.

Mindenütt való hel, rakva sok veszéllel,  
Nyugta nincs embereknek,  
Kit-kit bánat sebhít, bút öröm nem enyhít,  
Vége nincs keservének;  
Árad sok veszélyek, sér mind szívek, fejek,  
S halál vége ezeknek.

Nemcsak a tájkép maga, hanem a hozzáfűzött reflexiók<sup>11</sup> is a manierizmus korának „labirintikus” hangulatát, problematikus voltát fejezik ki. Manierista hangulatú a *Kérékded ez világ* is, a maga igen jellemző befejezésével:

Elmarad ez világ s mind pénzi gyűjtemény,  
Hát ne torkoskodjunk, mint vízi hüvelmény,  
Lelkem, ne légy kemény,  
Szolgálj Istenedet s nem nyél el mély örvény.<sup>12</sup>

Azt hisszük, felesleges hosszabban bizonygatni, mennyire rokon ezeknek az idézett verseknek egész atmoszférája a manierista festészet, képzőművészet légkörével. Rimayná néhol konkrét művészi inspirációkra is gondolhatnánk.

<sup>8</sup> BOBBIRÓ VIRGIL—VALLÓ ISTVÁN: Győr város-éptéstörténete. Bp. 1956., 60. ábra.

<sup>9</sup> Uo. 62. ábra.

<sup>10</sup> Vita az irodalmi barokk kérdéseiről. It. 1957., 51—53.

<sup>11</sup> Magyar költők, XVII. század (kiadta JENNY FERENC). Bp. 1956., 39.

<sup>12</sup> Uo., 56.

A „soproni manierizmus” reprezentatív írója Lackner Kristóf, akiben régebben a „barokk humanistát” méltattuk, akit azonban ma egyre inkább a manierista világ háttérén látunk. Milyen jellemző már az az 1602-ből való — és éppen a „rudolfinus Prágában” készült — portré, amely a négyyszázéves soproni Berzsenyi-gimnázium jubileumi kiállításán volt látható, s amely Lacknert egy spanyol grand méltóságos magatartásában ábrázolja! Páduai, bolognai, sienai tanulmányi éve alatt Lackner közvetlen kapcsolatba jutott a manierizmus itáliai forrásvidékével, Sopronban megalapította az olasz manierista „akadémiák” mintájára a *Foedus Studiosorum Nobilium* társaságát, s maga nemcsak mint közzéleti férfi és író, hanem mint rézmetsző is tevékenykedett.<sup>13</sup> Műveit, amelyek jórészt a manierista embléma-kedvelés szellemében fogantak, maga illusztrálja, s ezek az illusztrációk többnyire tipikusan manierista elgondolásúak, szerkesztésűek.

Vegyük csak *Coronae Hungariae emblematica descriptio* (1613) c. könyvét. Már az I. embléma igazi manierista, mondhatni „szürrealista” ízű alkotás: a napot emberi arcvonásokkal, „deformált” sugarakkal ábrázolja, alul hegyi-tavi tájképpel. A XVII. embléma középpontjában ijesztő, félig emberi, félig oroszlánszerű fej látható — talán az említett Szent György utcai kapudisz mintája? — s érdekes az emblémát magyarázó szöveg alábbi részlete is: „Nam leonis anteriores partes ut plurimum in Aegyptiarum scriptis fortitudinem et justam vehementemque Regis iram demonstrabant.” (126. l.) — Az egyiptomi „hieroglifákra” való hivatkozás, az Egyiptom-kultusz nagyon jellemző a manierizmus évtizedeire — gondoljunk a már említett Athanasius Kircherre! — s Lackner is írt egy *Florilegus Aegyptiacust!*

A magyar koronáról írott könyvben megvan a korona drágaköveinek allegorikus kifejtése, s megtaláljuk a halál, mulandóság, félelem szimbólumait is. Erre emlékeztet a XXII. embléma: homokóra, fantasztikus szárnyakkal, halálfejjel, alul temetővel, sírokkal, templommal. Az *óra* — amint Hocke kifejti — kedvelt témája a manierista irodalomnak, művészetnek, s nem csodálkozhatunk, ha Lacknernél is megvan. Az embléma kísérő-szövege is a mulandóságról szól. A XXVII. embléma pedig megint igazi „szürrealista” kép, koronát tartó két egybefonódott horgony, hátul hajókkal. „Absztrakt” tárgyak az előtérben, „reális” természeti háttér: ilyesmit a modern művészetben is találunk. A magyarázó-szöveg (166. l.) pedig megint Egyiptomot és a hieroglifákat emlegeti...

A *manierizmus írójának* kell felfognunk sok lényeges vonásával Nyéki Vörös Mátyást. Modern méltatója, Jenei Ferenc, kiemeli azt a fontosságot, amely három város, Znióvárálja, Prága és Győr játszott a baranyai jobbagyfiúból lett költő-kanonok életében.<sup>14</sup> Nos, ez az életrajzi adat azt jelenti, hogy Nyéki Vörös mind a felvidéki manierista hagyománnyal, mind a „rudolfinus Prágával” — ha II. Rudolf császárt személy szerint nem is szívelte! — mind a „manierista Győr” világával hathatós kapcsolatba jutott. Nem akarjuk ugyan Jenei és Bán megállapításait Nyéki Vörös „barokk” művoltáról kereken tagadni, ámde kétségtelen, hogy a manierista stílus szempontjából is figyelmet érdemel a XVII. századi dunántúli pap-költő. Híres *Dialógusának* nem egy részlete igazi manierista szellemű alkotás. Idézzük például a következő leírást a „két rüt ördögéről”:

Orrok, mint kányának, hegyesek s horgadtak,  
Kiknek likaiból kígyók kiforrottak,  
Fülök, mint szárnak, éktelenül nyíltak,  
Kikből dögleletes gőzölgést bocsáttak.  
Testek, mint az halháj, páncélosnak látsztek  
Honnan gyülladt szikrák tüzesen hullottak,  
Lábok tekeredett, körmek mint bikáknak,  
Karkj és az ujjok szeges mint a sasnak.  
Szárnyok is hátokon szélesen terjedtek,  
De olytatén, mint a szárnyas egereknek,  
Kiknek az végei hegyes mint tövisnek,  
Fogok mint vadkannak szájokból kinőttek.<sup>15</sup>

Régebben mi magunk is „barokknak” ítéltük volna ezt a leírást. Hocke anyagának ismeretében azonban a manierista *terribilitá* és *stupore* szférájával kell összekötni Nyéki Vörös verssorait, s művészeti párhuzamként nem Rubensre, hanem inkább Beccafumi, Rosso, Bruegel\* pokol-képeire gondolni.

A Felső-Dunántúlon és a Felvidéken aztán szinte a XVIII. századig nyomon lehet követni a manierista hagyomány továbbélését, nemcsak a képzőművészetben, hanem az

<sup>13</sup> MOLLY KÁROLY: Sopron vármegye vázlatos története. (Csatkaí – Dercsényi, 80.)

<sup>14</sup> Magyar költők, XVII. század, 370–371.

<sup>15</sup> Uo., 175.

irodalomban is. Azt az irányt, amelyet Turóczy-Trostler 1946-ban nagyon szellemesen „másodlagos álbarokknak” nevezett, amely „a nagybarokk elrontott nyelvjárása, amelynek vezető törvénye a jelzőket, képeket, hasonlatokat halmozó dekoratív játékosztön”,<sup>16</sup> ma inkább „továbbélő manierizmusnak” lehetne nevezni, esetleg a hatzföldi terminológiával „barokkizmusnak”. Érdekes, hogy egyik legtipikusabb képviselője megint Győrött él: Amade Antal. A „poszt-manierista”, XVII. századvégi Győr adja meg azt a művészeti-esztétikai-eszmei hátteret, amelyen Amade Antal költészete igazán érthetővé válik. Az *négy utolsó dolgoknak meg elmilkedéséről* írott verse ugyan már a XVIII. századból való, mégis még teljesen Nyéki Vörösnek, meg a XVI. század olasz és flamand manierista festőknek stílusát képviseli. A manierista pokol-ábrázolásoknak sajátosan félelmetes és ugyanakkor „absztrakt” léggömbre érződik a következő strófákban, amelyek — valósággal Beccafumi vagy Bruegel módján — a kárhozottak kínjait ecsetelik:

Tüzet okádnak, Békákat rághnok :  
 Kígyót, fírget kínokban,  
 Nincs az a Rútságh, Nincs oly ocsmányságh,  
 Mardoznak fájdalmokban.  
 Istent átkozzák, Sűt szidalmazzák,  
 Tűz, kinköves Házokban.  
 Temerdek fíreg Ollyan mint méregh,  
 Megtöltve Sárkányokkal,  
 Teli kaszákkal, Éles vasakkal,  
 Rakva van Borotvával,  
 Olly nagy kín nincsen, Mégh veszíly sincsen,  
 Melly nem volna azokkal.<sup>17</sup>

A manierista „szekszualizmusnak” nem egy nyoma megtalálható Amade Antal *Előbb kiszáradnak a Tisza vízei* kezdetű versének számos részletében, így a 37. és 38. versszakban, ahol a látszólag „diszkrét”, valójában azonban sokat kimondó fogalmazás is a manierista művészet sajátja.<sup>18</sup> Megvannak olyan kedvelt manierista motívumok, mint az *óra* (*Lelovics László uram órácskája leábrázolása*).<sup>19</sup> Wylie Sypher amerikai anglistának a manierista kompozícióról mondott szavai pedig Amade Antal szerkesztésmódjára is állnak: „Mannerist art is „troubled” and „obscure”, if not „illogical”. It treats its themes from unexpected points of view and eccentric angles, sometimes hidden. The mannerist uses thin or sour color, nervous line, twisted or oblique space, and asymmetrical designs.”<sup>20</sup> Nos, ez a sajátos zavartság, homály, excentricitás, kicsavartság, aszimmetria nagymértékben jellemzi az idősebb Amade verseit is!

Inkább „barokk” költő a szó szoros értelmében az 1700-as évek másik főrangú írója, Koháry István, de azért nála, a felvidéki grófnál sem hiányzik a továbbható manierista hagyomány. Különös, sőt különök epikai-lirai költeménye, a *Vasban vert rabnak bús elmével járadvá versekben vett sétálása* számos, a „Hochbarock” szférájára utaló részlete ellenére is inkább a manierista „álom-költészet”, *disegno fantastico* és *meraviglia*-kultusz kései terméke. A manierista „csodálatosságoknak” és „furcsaságoknak” valóságos gyűjteménye ez a mű,<sup>21</sup> s szinte jelképes, hogy mindjárt az elején a *labirintus* is szerepel...

Érdemes volna vizsgálnunk a „magyar manierizmus” nyomait Balassi Bálint, Pázmány Péter, sőt még Zrínyi Miklós műveiben is. Kétségkívül lehetne ilyen nyomokat találni. *Mutatis mutandis*, a helyzet itt is valami hasonló lehet, mint a Sypher-tárgyalta angol iroknál. Sypher — eléggé szellemes okfejtéssel — reneszánsz, manierista és barokk rétegeket mutat ki Shakespearében, manierista, barokk és klasszicista (vagy ahogy ő mondja: *late-baroque* = késő-barokk) rétegeket Miltonban. Így valahogy találkozhatik reneszánsz és manierizmus Balassinál, manierizmus és barokk Pázmánynál, manierizmus, barokk és klasszicizmus Zrínyinél. Ma már mi is hajlunk Klaniczay véleménye felé, aki Sárospatakon a „magyar klasszicizmus” csiráit kereste Zrínyi eposzában!<sup>22</sup> Ha Sypher finom klasszicizmus-definícióit olvassuk,<sup>23</sup> hajlunk arra, hogy a *Szigeti Veszedelem* költőjét Racine és Dryden művészi közelségében lás-

<sup>16</sup> TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF: Realizmus és irodalomtörténet. Bp. 1946., 14.

<sup>17</sup> Amade Antal versei, kiadta GÁLOS REZSŐ. Bp. 1937., 102.

<sup>18</sup> Uo., 47.

<sup>19</sup> Uo., 84–85.

<sup>20</sup> SYPHER WYLIE: Four stages of Renaissance style. Transformations in Art and Literature 1400–1700. Garden City, N. Y., 1955., 106–107.

<sup>21</sup> Magyar költők, XVII. század, 292–302.

<sup>22</sup> It., 1957. 55.

<sup>23</sup> SYPHER, i. m., 252–296.

suk... Másfelől arról sem szabad elfeledkeznünk, amire Zolnai Béla már húsz esztendeje felhívta a figyelmet: Zrínyi könyvtárában megvoltak a manierista „panszófia” olyan tipikus szerzői, mint Athanasius Kircher, Giambattista della Porta, sőt Jean Bodin *Daemonomania*ja!<sup>24</sup> Hocke állandóan hivatkozik ezekre a művekre, mint a manierizmus jellemző irodalmi termékeire. Úgy látszik tehát, hogy a manierizmus világát is oda kell helyeznünk Zrínyi inspirációi közé. Marino is manierista költő volt!

A sajátosan „magyar manierizmus” legjellemzőbb, sőt talán legjelentősebb műve azonban még a XVI. században keletkezik, az *Ördögi Kísértetek*. Itt aztán — magyar nyelven és magyar ötvözetben — együtt van az egész manierista világ a maga „demonológiájával”, „pánszekszualizmusával” és „furcsaság-kultuszával”, Tardoskeddi Szerencse Benedek-nétől Babindali „hagyigáló” ördögeiig. A „szörnyű látások” állandóan vissza-visszatérő motívumai igazi „manierista levegőt” árasztanak:

Egy világtalan Anna asszony, Pápai, jöve hozzám Semptén, és szántalan dolgait beszélte, hogy Eb, disznó, ló és egyéb undok képekbe eleibe jű, (tudniillik az ördög) reá röhög, és büdös dögvel csak nem meg öli. És mikor el megyenis, röttenetes gonosz szagot ereszt. És láttásokatis lát, mint ha egy igen nagy fára sok Apácák, és Barátok volnának kötözve, és azon égnének az tűzbe. És hol mi egyéb szörnyű látásokkal röttenének.<sup>25</sup>

A *terribilitá* és *stupore* motívumai mellett a manierista *concelltismo* sem hiányzik Bornemisza könyvéből. Ilyen *concelto* például az a rész, ahol „két erős állatról, Behemótról és Leviatánról”<sup>26</sup> ír. (Ezért láthattak egyesek „barokk” íróit Bornemiszában, holott ezek a vonások kétségtelenül inkább a *manierizmushoz* tartoznak.) A Leviatán leírása pedig valódi manierista *meraviglia*:

Mikor izek és pütszög, ugyan tündöklő világ jő ki belőle, kinek szemei olyak mint a hajnal. Mikor kopokat és meg haragszik, ugyan szikrázik, fénlík és ég az ő torka. Az ő szájából füst és láng jű, és ugyan buzog az orra, és gőzölög mint az forró víz az fazékba, és űstbe. Az ő lehelletivel és fuvásával az holt szenet fel gyujtja, és ugyan láng jű ki az ő szájából.

Bornemisza műveltségének, tájékozottságának olasz—német forrásvidéke is az európai manierizmus világa felé utal. További kutatások bizonyára itt is kimutathatnának konkrét művészeti és esztétikai inspirációkat.

Hocke könyvének ismerete s ez a néhány hozzáfűzött megjegyzés talán elér annyit, hogy ráirányítja a figyelmet a „magyar manierizmus” problematikájára. Tudjuk, hogy reflexióink, észrevételeink távol állnak a teljességtől: a további kutatás azonban bizonyára még szép eredményekkel fog járni.

KATONA BÉLA

## NÉHÁNY MEGJEGYZÉS KLÁR ISTVÁN „LEGIFJABB KRÚDY GYULA” CÍMŰ ÍRÁSÁHOZ

Kevés jelentős írónk van, akinek személye és oeuvreje körül annyi téves adat, hamis általánosítás és megtévesztő legenda keringene, mint Krúdy és művei körül. E téves adatok nagyrésze az emlékezőktől származik. Legtöbbször nem tudatos ferditésekről, hamisításokról van szó, mégsem veszélytelenek ezek a tévedések, mert éppen jellegükénél fogva újabb tévedések forrásaivá lehetnek.

E baráti visszaemlékezések számát szaporította az Irodalomtörténeti Közlemények 1957. évi 4. számában Klár István is „Legifjabb Krúdy Gyula” c. írásával. A cikkben van néhány új adat is, melyekért az irodalomtörténetírás hálás lehet az emlékezőnek, ezek azonban olyan tévedésekkel keverednek, amelyek mellett nem mehetünk el szó nélkül.

Klár István főként Krúdy pályakezdésével foglalkozik. Azt állítja, hogy Krúdy már 1893. augusztus 10-étől, a gimnázium VI. osztályának befejezésétől „belmunkatárssa a Nyiregyházi Hírlap című hetilapnak”. Krúdy valóban nagyon korán kezdte írói pályáját, jóval korábban, mint Klár István hiszi, de hogy 1893 augusztusától a Nyiregyházi Hírlap belső

<sup>24</sup> ZOLNAI BÉLA: Zrínyi világa. MSz, 1938. 32. k., 191–200.

<sup>25</sup> BORNEMISZA PÉTER: Ördögi Kísértetek (kiadta Eckhardt Sándor). Bp. 1955., 131.

<sup>26</sup> Uo., 35–36.



munkatársa lett volna és néha az egész lapot ő állította volna össze — mint Klár István írja —, az egyáltalában nem valószínű. Nemcsak azért, mert erről egyetlen más visszaemlékező, köztük az író osztálytársai, barátai, Krúdy diáklapjának munkatársai semmit sem tudnak, hanem mindenekelőtt azért, mert erről tanúskodnak a Nyiregyházi Hirlap szövegében forgó évfolyamai is, amelyekben hiába keresnénk Krúdy szerkesztői, munkatársi tevékenységének a nyomát. Van azonban konkrétabb bizonyíték is. A Nyiregyházi Hirlap 1894. november 8-i számában szerkesztői üzenet jelent meg Krúdy Gyula számára a következő szöveggel: „Tárca-cikkét szívesen közöljük. Csak azt óhajtanók, hogy az a gymn. tanuló, aki ilyen csinosan tud írni, egyszersmind kifogástalanul tanuljon is”.

Elképzelhető-e ilyen szerkesztői üzenet egy újságban olyan valakinek, aki az illető lapnak már több mint egy éve „belmunkatársa”?

Szorosan összefügg ezzel a kérdéssel a Nyiregyházi Hirlapban névtelenül megjelent Krúdy-írások problémája is. Három ilyen novellát említ Klár István, amelyek név nélkül jelentek ugyan meg, de amelyekről a diáktársai és mindenki más is tudták, hogy szerzőjük Krúdy, hogy a három csillag az ő neve helyett áll. A cikknek kétségtelenül ez a legértékesebb része, de még ez is kiegészítésre szorul. Klár István saját emlékezetén kívül az elbeszélések stílusának egy-két sajátosságát hozza fel annak bizonyítására, hogy ezek a névtelenül megjelent írások valóban Krúdytól származnak. A stílusvizsgálat kétségtelenül igen fontos, sokszor az egyetlen módszer névtelenül megjelent írások szerzőségének megállapítására, azonban az a sajátos Krúdy-stílus, amely igazán megkülönbözteti őt minden más írótól, csak jóval később alakult ki. Diákkori írásainak stílusa — ha itt-ott meg is csillan már benne az egyéniség bélyege —, önmagában még nem lenne elegendő bizonyíték a szerző személyének megállapítására. Szerencsére van azonban más bizonyítékunk is. Klár István csak három névtelenül megjelent novelláról tud. Kettő — úgy látszik — elkerülte a figyelmét. Az első a Nyiregyházi Hirlap 1894. július 19-i számában jelent meg *Mikor a bimbó kijakadt*, a második augusztus 30-án *Az én nótáimból* címmel. S ez utóbbi a bizonyíték, hogy ezek a három csillaggal jelölt elbeszélések valóban Krúdy-írások. Nem sokkal később, még ugyanez év október 15-én ugyanis ez a cím újra felbukkan mint sorozat-cím a Debreceni Ellenőrben, de most már Krúdy nevével. Ezzel az alcímmel jelent meg például *A poeta regénye* (Debreceni Ellenőr, 1894. okt. 15.), *A szívek dala* (okt. 22.), *A hetedik szimfónia* (okt. 29.) és *Az esték romantikája* (nov. 6.) című elbeszélése. Ma már nehéz lenne eldönteni, mi volt az író célja ezzel a gyűjtőcímmel. Talán egy tervezett novelláskötet vagy elbeszélésciklus címéül szánta. Annyi azonban bizonyos, hogy a Nyiregyházi Hirlapban ilyen címen névtelenül megjelent és a hasonló jelzéssel ellátott másik négy elbeszélés is Krúdy-írás.

Nyilván fölmerül itt a kérdés, miért jelentek meg ezek az írásai névtelenül. Fiatal író nemigen mond le nyomós ok nélkül nevének közléséről. Klár István válaszol erre a kérdésre is, válasza azonban aligha elégtíti ki Krúdy diákkorának és írói pályakezdésének ismerőit. Azt írja, hogy a tanári kar egy tekintélyes része „korainak tartotta a 15 éves fiú nyilvános szereplését” s e „vaskalapos tanárok” miatt nem írhatta alá Krúdy a novelláit.

Kevés irodalomtörténeti frázis van, amellyel annyiszor éltek volna vissza, mint a vaskalapos tanárokkal. Nem mintha nem lettek volna ilyenek is szép számmal Csokonai tanáraitól kezdve Horger Antalig. Krúdy tanáraitra azonban aligha illik ez a megjelölés. Szinte kivétel nélkül nagyműveltségű, literátus emberek voltak, maguk is szerkesztők, irodalmárok. Nemcsak Porubszky Pál, a Nyiregyházi Hirlap szerkesztője, Krúdy irodalomtanára, hanem Leffler Sámuel, Vietorisz József, Gróh István és felsorolhatnánk szinte az egész tanári kart. A legfőbb tanú azonban maga Krúdy, aki a szó mindennapi értelmében nem volt ugyan jó diák, de mindig büszkén, a legnagyobb elragadtatás hangján nyilatkozott iskolájáról, volt tanáraitól. Gondoljunk például „A vörös postakocsi” c. regényének gyönyörű lírai vallomására, ahol ifjúkorának emlékeit felidézve, név szerint is megemlíti kedves tanárait.<sup>1</sup> Példákat azonban szinte minden önéletrajzi írásából idézhetnénk. És nemcsak a megszépítő messzeségből látja ilyennek tanárait. Már 1896-ban, egy évvel az érettségi után igen nagy elismeréssel ír Vietorisz József akkor megjelent verseskötetéről.<sup>2</sup> A vaskalapos tanárokról a diákok nem ilyen emlékeket szoktak dédelgetni magukban!

Mi volt hát az oka a névtelenségnek? Azt hiszem, közelebb járunk az igazsághoz, ha a szülői házban, elsősorban apjában keressük ezt az okot. Apjában, aki később sem tudott soha belenyugodni fia pályaválasztásába. Még halálos ágyán sem enyhült meg író-fia iránt. Végredeleletben nem többi gyermekével egyenlő arányban részesítette örökségéből, hanem 6000 korona végkielégítést rendelt számára. (Itt jegyzem meg, hogy Klár Istvánnak az a megállapítása sem felel meg a valóságnak, hogy Krúdy apja nem hagyott vagyont az utódaira.

<sup>1</sup> A vörös postakocsi. Szépirodalmi Könyvkiadó. 1956. 156.

<sup>2</sup> Debreceni Ellenőr. 1896. jun. 6.



A hagyatéki leltár 46 110,98 Korona tiszta örökséget tüntet fel, ami abban az időben elég tekintélyes vagyonnak számított.) Szülei előtt, a család előtt igyekezett tehát Krúdy rejtegetni irodalmi tevékenységét, ezért burkolózott otthon, szülővárosában névtelenségbe, amikor debreceni és más vidéki lapok már régóta közölték írásait névaláírással. Csak amikor Debrecenbe való szökése révén szándékáról a család is tudomást szerzett, és amikor azzal a feltétellel, hogy hazamegy és legalább leérettségizik, apja kénytelen-kelletlen beleegyezett fia irodalmi terveibe, csak azután jelentek meg a Nyiregyházi Hirlapban is névvel elbeszélései.

Nemcsak a névtelenség okának megítélésében téved azonban Klár István. Nem fogadhatjuk el következő megállapítását sem: „Ezek az egészen ifjú korbani és a Nyiregyházi Hirlapban megjelent elbeszélések soha másutt, sem könyv alakban, sehol meg nem jelentek.” Kötetben összegyűjtve valóban nem láttak még napvilágot ezek az írások, újságokban azonban nagyrésztük másutt is megjelent. Krúdy már egészen fiatal korában is nagyon leleményes volt írásainak elhelyezését illetően. Novelláit, tárcáit három-négy lapnak is elküldte, esetleg az ügyes szerkesztők maguk ollózták át írásait a másik lapból. Az sem téveszthet meg bennünket, hogy a cím alatt rendszerint ott áll az „eredeti tárcája” kifejezés. A Klár István által felsorolt elbeszélések közül is több megjelent másutt, sőt esetleg korábban is, mint a Nyiregyházi Hirlapban. Így, többek között „A pusztai csavargó” c. elbeszélés a nagyváradi Szabadság 1895. december 25-i, az „Aranyos felhők” a Debreceni Ellenőr 1896. október 31-i számában is olvasható.

Az emlékeztető több kisebb tévedésére nem kívánok részletesebben kitérni, csak röviden utalok rájuk. Ilyen nyilvánvaló tévedés például az az állítás, hogy érettségi után, 1896-ban Krúdy még mindig sokat tartózkodott Nyiregyházán. Valójában akkor már Nagyváradon és Pesten volt, és apja haláláig — a már említett okokból — nem is igen látogatott valami gyakran haza. Így természetesen a Kálnay Lászlóval való barátságának és éjszakai italozásának erre az időszakra való beállítása is teljesen önkényes.

Mindezek olyan apró, adatszerű tévedések, amelyek, ha bosszantóak is, legalább magyarázhatók az emlékezet rövidzárataival. Mit szóljon azonban az ember ilyen megállapításhoz: „Mondtuk, hogy a nagyapa, id. Krúdy Gyula, a 48-as honvédtiszt érdekes és különös ember volt, mégis az unoka, aki pedig a vármegye minden érdekes emberét tollára vette, nagyapját sohasem említette egyetlen írásában sem”. E mondat olvasása után önkéntelenül is felmerül az emberben a gyanú, olvasott-e valaha valamit a cikk szerzője Krúdy Gyula munkásságából. Mert ha olvasott volna, aligha írt volna le ilyen mondatot, ha nem, akkor viszont milyen címen enged meg magának ilyen kinyilatkoztatást. Hisz Krúdy minden ismerője tudja, hogy alig van olyan műve, amelyben valamilyen formában nagyapját meg ne említené. Oldalakat tenne ki azoknak a műveknek a műveket a szersza felsorolása, amelyekben nagyapját szerepelteti vagy róla megemlékezik. Itt most elég lesz talán csak az *N. N.*-re hivatkoznom, amelynek első részében feledhetetlenül plasztikus képet rajzol a Garibaldi-rajongó, negyvennyolcas honvédszázadosról, de van olyan műve is, amelynek végig nagyapja áll középpontjában: például De Ronch kapitány csodálatos kalandjai.

Tudom, hogy nem nagy horderejű, elvi tévedések azok, amelyekről itt szó esett. Alapjában véve nem változtatják meg az íróról kialakult képünket sem, úgy érzem azonban, mégsem felesleges az ilyen helyreigazítás, mert ezek a látszólag kis tévedések lesznek forrásaivá a nagyobbaknak, amelyek aztán hosszú időn át továbbrezegnek a szakirodalomban, az irodalomtörténetekben, beszivárognak a zélikönyvekbe, lexikonokba, s később alaposan megnehezítik a kutató munkáját. Különösen szükséges ez a helyreigazítás olyan írónál, akiről nemhogy teljes monográfiánk lenne, de még egy valamirevaló életrajzunk sincs. Nyilván ez a magyarázata, hogy nemcsak az ilyen kortársi, iskolatársi visszaemlékekben, hanem a nagyobb igényű tanulmányokban is lépten-nyomon hibás adatokra bukkanunk. Hadd említsék itt csak kettőt az újabbban örvendetesen megszaporodott Krúdy-kiadványok közül.

A Magyar Klasszikusok sorozatban megjelent *Válogatott novellák* előszavában a szerző helytelenül közli az író születési idejét, testvéreinek számát és megszépíti érettségi eredményét. De még Kozocsa Sándor, Krúdy életművének egyik legkitűnőbb ismerője is a téves adatok egész sorát írja le az *Írói arcképek* c. gyűjteményhez írott utószavában. Azt írja például többek közt: „Az érettségi után megszökik és felcsap vidéki újságírónak. Gáspár Imre függetlenségi lapjának, a Debrecennek munkatársa”. Ahány megállapítás, annyi tévedés. Az a bizonyos szökés korábban, még érettségi előtt volt. Amikor érettségi után Debrecenbe ment, nem a Debrecen, hanem a *Debreceni Ellenőr* munkatársa lett, amely nem a függetlenségi, hanem a szabadelvű pártnak a lapja volt, és akkor már nem is Gáspár Imre volt a szerkesztője. Gáspárral korábban csakugyan kapcsolatban állt Krúdy, de mire ő valóban debreceni újságíró lett, Gáspár már nem is volt Debrecenben. A továbbiakban azt írja Kozocsa: „A következő állomás a nagyváradi Szabadság c. politikai napilap”. A valóságban Krúdy a *Szabadság* c. lapnál dolgozott Váradon pár hónapig, ugyanannál a Szabadságnál, amely később Adyt is Nagyváradra vitte. Egyszerű elírásról vagy sajtóhibáról lenne talán szó? Az ördögös csupán

az, hogy Krúdy életében valóban van egy *Szabadsajtó* c. lap is, csak hogy az nem Nagyváradon, hanem Nyíregyházán jelent meg. Abban látott napvilágot Krúdy első írása, 13 éves korában.

Azt már csak úgy megemlítem, hogy később az Utószó írója Krúdynak *Királyok könyve* című regény-tetralógiájáról beszél. Mivel ilyen című írása nincs, fel kell tételeznünk, hogy a *Három király* című trilógiára gondol.

A hasonló példák számát, sajnos, szaporítani lehetne szinte minden újabb Krúdy-kiadványból, azonban nem valamiféle teljes hibalapjstrom összeállítása a célom. Inkább csak a figyelmet szeretném felhívni irodalomtörténetírásunk egy olyan jelenségére, amelyen — azt hiszem — érdemes egy kicsit elgondolkozni.