

2

2016

irodalomtörténet

it

Margócsy István:
Mikszáth Kálmán
irodalomszemlélete

Kosztolánczy Tibor
– Nemeskéri Erika:
Babits, 1919

Wirágh András:
Cholnoky László
publikálási praxisa

irodalomtörténet

97. ÉVFOLYAM (XCVII.) • 2016 • 2. SZÁM

Főszerkesztő	Kulcsár Szabó Ernő	Felelős szerkesztő	Eisemann György
Szerkesztőbizottság	Gintli Tibor Margócsy István Szilágyi Márton	Szerkesztők	Scheibner Tamás Vaderna Gábor
		Kritika	Vincze Ferenc



www.irodalomtortenet.hu



Az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének,
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak és a Magyar Tudományos Akadémiának folyóirata.
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia

SZERKESZTŐSÉG

Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366
e-mail: irodalomtortenet@folyoirat.elte.hu
Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg, és nem küldünk vissza.

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Alap,
valamint a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány támogatásával.



KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.* (www.mondat.hu)
ISSN 0324 4970

Ára számonként: 600 Ft • Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft •
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága, 1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

TANULMÁNYOK**MARGÓCSY ISTVÁN**

Mikszáth Kálmán irodalomszemlélete – elsősorban
a Jókai-életrajz alapján 127

KOSZTOLÁNCZY TIBOR–NEMESKÉRI ERIKA

„Sokszavú herold”
Magyar költő kilencszáztizenkilencben 138

HOJDÁK GERGELY

Műfaji és retorikai határsértések Czákó Zsigmond *Leona* című drámájában 164

NÉMETH MÁRTA

Arany János és a felhőjátékok
Vázlat a magyar irodalmi népiesség történetének mediális feltételeiről 186

WIRÁGH ANDRÁS

Korszerűtlen filológia, avagy a tárcanovellától a szövegatlaszig
Cholnoky László publikálási praxisa: *Éjszaka* 204

BALOGH GERGŐ

Karinthy Frigyes és a nyelv háborúja 216

KRITIKA**OSZTROLUCZKY SAROLTA**

Lapis József: *Az elmúlás poétikája. A haláltapasztalat esztétikai
közvetítettsége a két világháború közötti magyar költészetben* 232

LAPIS JÓZSEF

Osztroluczky Sarolta: „Vezem a szót...”.
A „keletkező szó” poétikája József Attila költészetében 238

PIRGER ORSOLYA

Regéczi Ildikó: *Térképzetek az orosz irodalomban. Klasszikus és kortárs
szövegek térpoétikai megközelítése* 243

JABLONCZAY TÍMEA

Erik Tønning: *Modernism and Christianity*

Mihai I. Spărosu: *Modernism and Exile*

247

DERES KORNÉLIA

Kricsfalusi Beatrix: *Ellenálló szövegek.*

A színház nem-dramatikus megszakításai

252

SZÁMUNK SZERZŐI

Margócsy István, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Kosztolány Tibor, *egyetemi adjunktus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Nemeskéri Erika, *tudományos munkatárs* (Országos Széchényi Könyvtár)

Hojdák Gergely, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Németh Márta, *egyetemi hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Wirágh András, *tudományos segédmunkatárs* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)

Balogh Gergő, *egyetemi hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Osztrólczyk Sarolta, *óraadó* (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)

Lapis József, *irodalomtörténész, szerkesztő* (Debrecen)

Pirger Orsolya, *doktorjelölt* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Jabloneczay Tímea, *főiskolai docens* (Zsigmond Király Főiskola)

Deres Kornélia, *egyetemi adjunktus* (Károli Gáspár Református Egyetem)

TANULMÁNYOK

MARGÓCSY ISTVÁN

Mikszáth Kálmán irodalomszemlélete – elsősorban a Jókai-életrajz alapján

Amióta megjelent Mikszáth nagy Jókai-könyve,¹ a szakirodalom – egészen Szabó T. Levente² és Hajdu Péter³ tanulmányaiig – nem győzte hangoztatni, egyértelműen kárhózzátólag, hogy Mikszáth, az irodalomról szólván, folyamatosan elhanyagolta az egyes irodalmi műveket, sem nem elemezte, sem nem interpretálta őket, s ezáltal nemcsak irodalomtörténeti torzképeket nyújtott,⁴ hanem mintha arról tett volna tanúbizonyságot, hogy tulajdonképpen nem is volt neki sem irodalomtörténeti víziója, sem pedig általános elképzelése az irodalom működéséről (a kortárs recepcióból: „Mikszáth fölfogásával Jókait illetőleg csak azért bajos vitatkozni, mert ő meg sem is igen kísérli Jókait mint írókat megrajzolni. Nem emlékszünk, hogy olvastunk volna valaha íróról életrajzot, melyben ily kevés szó esnék műveiről. [...] Ha Mikszáth nem akart is arra a fárasztó és hosszadalmas s meglehet, a közönség szemében kevésbé mulattató munkára vállalkozni, hogy jobb regényeiből kifejtse Jókai írói sajátosságait, választhatott volna munkáiból legalább egyet, melynek elemzése kapcsán megismertethette volna olvasóival Jókai érdekes és gazdag egyéniségét. [...] Esztétikai értékjelzése oly semmitmondó”;⁵ s nagyon hasonlóan az 1990-es évek szakirodalmából, a regényelő-

¹ MIKSZÁTH Kálmán, *Regények és nagyobb elbeszélések 1905–1906. Jókai Mór élete és kora*, I–II., s. a. r. REJTŐ István, Akadémiai, Budapest, 1960. (*Mikszáth Kálmán összes művei*, 18–19.) (A továbbiakban az e kiadásból vett idézetek lapszámait a szöveg között adom meg. A kritikai kiadás már idézett köteteit MKÖM jelzéssel hivatkozom.)

² T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoétikájában*, L'Harmattan, Budapest, 2007, 273–290.

³ HAJDU Péter, *Narratív és retorikai stratégiák Mikszáth irodalomtörténeti szövegeiben*, ItK 2006/3–4., 257–279.

⁴ A Jókai-szakirodalom jeles tudósa például így jellemzi Mikszáth művét: „az arckép egyik másik vonása – főként a fiatal koraiak – kitűnően el van ugyan találva, az egész mégis torzkép”; „Jókai írói ábrázata – Mikszáth jóakarató dilettáns ötletei ellenére is – egészen homályban maradt, akárcsak a városligeti Anonymus-szobor arcza.” ZSIGMOND Ferenc, *Jókai uralomra jutása regényirodalmunkban (1850–1854)*, ItK 1921/2–3., 2.

⁵ k. f. (álnév) cikke a Budapesti Szemle 1907. 129. köt. 363. számában. Vö. MKÖM 19, 266–279. – E kérdést illetően nagyon hasonlóan nyilatkozik a Religio című folyóirat recenzense is (1907. május 19.): „Jókai irodalmi működésének megértéséhez semmivel sem járul hozzá s a másik fele, ami arra szükséges volna, az meg hiányzik. Nevezetesen, úgyszólván teljesen hiányzik Jókai műveinek érdemleges méltatása.” *Uo.*, 280–283.

szavak sorozatát illetően: „ezekből az előszókból *nem* rajzolódik ki Mikszáth irodalomtörténete, nem irodalomfelfogását közvetítik”⁶). S persze e kifogássorozatnak némi jogosultsága nem tagadható: Mikszáth sem a maga korabeli „modern” irodalomszemléletnek s esztétikai elvárásrendszernek nem akar, majdhogynem provokatív módon, megfelelni, sem pedig a mai irodalomelméleti módszertanoknak vagy irodalomtörténeti stratégiáknak sem kínál fogódzókat vagy kapcsolódási lehetőségeket – az ugyanis tökéletesen megfelel a tényeknek, hogy elsősorban a szerzők életével és jellemével foglalkozik, a művek befogadásának, sikerének vagy sikertelenségének tulajdonít jelentőséget, s írásaiból nagyon keveset tudunk meg arról, valójában milyenek is voltak vagy lehettek azok az irodalmi alkotások (vagy hogy milyeneknek látta őket), amelyeknek fontosságát, legalább az említés szintjén hangsúlyozza; majdhogynem azt lehetne mondani: olyan irodalomszemléletet képvisel, amelyben épp a művek játsszák a legcsekélyebb szerepet.

Sőt mindehhez még azt is hozzá lehet tenni, hogy Mikszáth meglepően sokat foglalkozik olyan művekkel, amelyeket nem tart jónak, élvezhetőnek vagy éppen elfogadhatónak – még Jókai regényeiről szólva is rengeteg kifogással él, rendre elmondja, mennyi hibájuk van (például a *Hétköznapiokról* így ír: „Kétségtelenül rossz regény, sőt nem is regény, összetákolt valami, cselekvénye kuszált, jellemei valószínűtlenek, találó megfigyelés váltakozik benne szertelenséggel, burleszk komikum szentimentalizmussal vegyül” [I, 86.]; a *Dekameront* pedig éppenséggel ily ironikusan jellemzi: „Így támadt a »Dekameron« tíz kötete, melybe száz novellát foglaltak össze minden rendszer és együvé tartozandóság nélkül, mint ahogy össze van gyömöszölve a Jókainé szekrényeinek fiókjában csirkecsont, brüsszeli csipke, citromhéj, selyem rékli és milly-gyertya-vég. Naptárakból, vidéki lapokból, alkalmi albumokból nyírtak be anekdotát, vázlatot, rémtörténetet, kalandot, freskót és mindenféle genre-t. Hanem hiszen Heckenastnak ez is jó volt és szétkapkodta a közönség, mint a safrányt.” [II, 26.]). Sőt akár a regényelőszavakat nézzük,⁷ akár azokat a futólag odavetett általánosító történeti eszmefuttatásokat, amelyekben a nagy elődöket említi, azt kell észrevennünk, hogy nagyon kevés mű érdemelte ki Mikszáth teljes körű elismerését, s szigorú kritikusi pillantása előtt jóformán senki nagy tekintély nem állhatott meg. Csak illusztrációként idézem a Jókai-könyv nagy körképét: „Kemény Zsigmond: Az elbeszélő válfaj nem is neki való, mint ha az elefánt menüettet táncolna. Kuthy Lajos csupa dagályosság, szinte galimatiász, amit ír. (Mégis vannak olyan tévelygők akik zseninek tartják.) Nagy Ignác vidám, értelmes író, de színtelen, Vas Gereben jóízű, de mesét komponálni nem tud és csak egy húrja van, mint a falusi cigánynak a hegedűjén, báró Eötvös nagy elme, de szentimentális és nemzetközi, Pákh Albertnek van humora és szarkazmusa, de az fanyar, mint a vadalma, nem a magyar szájízéhez mért. – Kemény, Eötvös: de ezek bármekkora

nagy kaliberű emberek a maguk nemében, valójában egyik sem mesélő talentum. Jósika Miklós tud ugyan meséket szőni, csattanós helyzeteket kihozni, meglepő fordulatokat előkészíteni, de ő sablonos és patronokon keresztül fest, mint a szobapiktorok.” (I, 87–88.)

Ami különösen érdekes e kritikus szemléletben az pedig az, hogy Mikszáth mikor mégis jellemzi Jókai regényeit, akkor a nagy ellenfélhez, Gyulai Pálhoz rendkívül hasonló érveléssel korholja e regények jellembrázolásának következtelenségeit, a művek szerkesztetlenségét, a fantázia korlátlan csapongását és valóságatlanságát; sőt némely helyeken nyíltan el is ismeri Gyulaiék kifogásainak jogosságát – csak éppen azt nem ismeri el, hogy e kifogások megtétele helyénvaló lenne a művek és életművek értékelése során (amint mondja: „Hiszen e kritikákban volt némi igazság, Jókai kétségtelenül lényeges hibákban szenvedett. De végre is hibátlan ló, hibátlan asszony és hibátlan regény nincs.” [I, 197.]) – a hibákat ugyanis ellensúlyozza a művek hatásmechanizmusa: ha a regény elérte a közönségét, s elfogadásra talált, akkor a normatív kritikának még akkor sincs keresnivalója, ha igaza van: „Jókainak vannak jobb és vannak rosszabb művei, mert ahol sok fát vágnak, ott sok a forgács is, de talán egy sincs, melyen rajta ne volna a lángész fénye és egy sincs, melyet nem volna élvezet elolvasni. Mintha az aggteleki barlangban járnánk, hol a formátlan kőalakzatok éppen úgy meghatnak bennünket, mint a formások, mert önmaguktól képződtek.” (II, 57.) – s emiatt: „Főleg azt nem lett volna szabad feledniük a kritikusoknak, hogy egy dolgot kifogástalanul elmondani nem annyi, mint egy dologgal valakit elragadni, ha az nem kifogástalan is.” (I, 197.) S a végső ítélet nagyon keményen és intézményellenesen hangzik, a művészetnek a társadalomba és a közönség elvárásaiba való szerves beilleszkedés nevében: „A kritika csak a művészet érdekeit védi.” (II, 59.)

Úgy vélem, Mikszáth igen sokféle, de árnyaltan sehol nem részletezett véleménynyilvánításából az irodalomnak kétféle funkciója olvasható ki: az irodalom (elsősorban természetesen a magyar irodalom) egyrészt nem más, mint a nemzet önaffirmációs gesztusa, a nemzeti szellem, jelleg, törekvés megnyilvánulása, mind a szerzői szándéknak, mind pedig a közönség befogadási stratégiájának szempontjából, vagyis olyan megnyilvánulási forma, amely miközben megjeleníti, egyben teremti is, majd pedig képviseli is a nemzet általános imágóját, mind az ideológia, mind a nemzeti karakter szempontjából (eszerint például a Pilvax-társaság, amely persze sok, többé-kevésbé gyarló fiatalemberből állt össze, sok fiatalos könnyelműségének dacára is maga volt a nemzet ígérete: „és szegényes egzisztenciák mégis vonzóak, s nem nélkülöznek bizonyos fényességet ebben a korban, mert a nemzeti dicsőség udvarán sűrűnek-mozognak. [...] E fiatalság szívében hordja az országot. E szerény asztralnál észrevétlenül készül a jövő.” [I, 80.] – másrészt viszont derült élvezet és tiszta szórakozás, sem nem kevesebb, sem nem több mint mesemondás. Jókai ezek szerint azért volt különleges figurája a magyar irodalomnak, mert „ő tartotta írásaival millió és millió emberben a honszerelmet, midőn azt mindenfelől oltogatták, élénk tárta az ország múltját lángoló lelkesedéssel, fönséges ihletével kirajzolta jövőjét, neki élt, neki dolgozott szíve vérével, minden porcikájával s kivíván a maga számára a világ csodálatát, annak a palástjával betakarta hazáját” (II, 177.), vagy ahogy a Jókai halálára írott nekrológban olvashatjuk:

⁶ BRASSAI Zoltán, „Eltűnt évek színes kavicsai” = Mikszáth-émlékkönyv. Tanulmányok az író születésének 150. évfordulójára, szerk. FÁBRI Anna, Mikszáth, Horpács, 1997, 121–130.

⁷ Mikszáth, mint ismeretes, 1902 és 1910 között szerkesztette a *Magyar Regényírók Képes Könyvtára* című sorozatot, amelyben nem kevés régi vagy régebbi regényt is újraközölt, s mindegyik kötethez ő maga írta a bevezetőket. Ezeknek gyűjteménye: MIKSZÁTH Kálmán, *Írói arcképek*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Művelt Nép, Budapest, 1953.

„az az ember, aki ma bénán fekszik a ravatalon, hatvan esztendeje mulattatja, lelkesíti nemzetét, ismerteti a világgal, zengzetessé teszi nyelvét.”⁸ S mindez természetesen kiterjeszthető a magyar irodalom egész terjedelmére is: amint az általa szerkesztett regénysorozat általános jellemzője mondja, egyébként elismervén sok itt prezentált regénynek nem mentegethető gyarlóságát is: „Egyebütt az ily regény-gyűjtemény pusztán mulattató olvasmányok tára, ez a mi gyűjteményünk egyszersmind a nemzeti élet mappája – könyvekből összerakva; Fáy András, Eötvös József regényei a francia forradalom által útnak indított eszmék heroldjai, a Jókai morfin-injekciók a nemzeti fájdalom ellen.”⁹

S a Jókai-nekrológ idézett mondata már tartalmazza a lelkesítő funkció mellett a „mulattatót” is – az minősül igazi (Mikszáth szavával: „megvesztegető”) irodalomnak, ami elvarázsolja az olvasót, a közönséget, ami a kritikai normák megsértése mellett is (vagy inkább azoknak figyelembe nem vétele mellett) elbűvölő csodaként tud funkcionálni: „Látod, hogy csupa valószínűtlenség, boszankodol is ha realista, naturalista vagy, de hasztalan, nem tudsz megválni tőle, elbűvöl, lebilincsel, nem ereszt.”¹⁰ Egyrészt olyan művekre van szüksége, melyek a nemzeti reprezentációt tökéletesen meg tudják valószínűsíteni (azért tartja kivételesen kiválónak a *Rab Rábyt*, mert „maga se tudta talán, hogy milyen közel volt itt ahhoz, hogy megírja hazája összes ezeréves küzdelmeit egy történetben és századokra kiható remekművet alkosson, amit a Biblia mellett kellene tartani minden magyarnak”, s azt javallaná, hogy e kitűnő, bár gyarlóságokban is gazdag regényt „érdemes volna átdolgozni (ha egyszer arra méltó nagy író vállalkoznék), illetve elválasztani a hozzá nem illő részeketől, hogy a regények között is legyen olyan, melyet a nemzeti érzések átfonnak glóriával, mint aminő »Bánk Bán« a színművek, a »Rákóczi-induló« a zeneművek és a »Szózat« a költemények között” [II, 115.]), másrészt azonban csak azok a szerzők és művek érdeemesek az említésre (és az olvasásra), amelyek mesélni tudnak, s amelyek érdekességük és változatosságuk révén kapcsolatot tudnak teremteni az olvasóval; emiatt Eötvösről, Keményről, minden elismerése mellett is csak lebecsülőleg tud nyilatkozni: „de ezek bármekkora nagy kaliberű emberek a maguk nemében, valójában egyik sem mesélő talentum”. (I, 87.) Mikszáth sehol ki nem fejtett poétikai elvárásait leginkább a mese műfaji sajátosságai határozzák meg: egyrészt minden kritikai vagy elismerő megjegyzése mögött ott lappang egy naiv realizmusigény, amely élő figurákat, hús-vér embereket követelne meg (az előző korszak írói azért marasztalhatók el, mert „eleven húsból és vérből való alakokat senki se tud beállítani”, míg Jókainál „csak úgy dőlnek tolla alól a friss típusok, új, eleven emberek rajokban”¹¹ – bár e téren persze Jókai is sokszor elmarasztalásban részesül jellembrázolásának nem-realista jellege okán: „Jókai kompozíciója és karakterei rendesen kidolgozás közben romlanak meg. Mikor még tervel, akkor a földön van és minden körülményről tud számolni. De amikor írni kezd, akkor már nincs a földön, hanem a felhők között, mint Icarus. Itt már nem bírja magát zabolázni és nagy fantáziája, röpké szárnya elviszi a saját tervétől.” [II, 55.]), s ez az „eleven alakformálás” közvetlen, tulajdonképpen mimetikus

⁸ MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai halálára (1904)* = Uő., *Írói arcképek*, 73–76.

⁹ Pulszky Ferenc *A magyar jakobinusok* című regényéhez írott előszóból lásd MIKSZÁTH, *Írói arcképek*, 95.

¹⁰ Uo., 75.

¹¹ Uo., 74.

kapcsolatban lenne a mindennapi életben való jártasság és tapasztaltság mélységeivel. Jókai jellembrázolása Mikszáth szerint azért bírálható, mert „keveset érintkezett emberekkel, s kevés viszonylatban. Inkább könyvekből ösmerte, mint élő mintákból. [...] Különösen tájékozatlan az asszonyokról; normális nőt úgyszólván nem ösmert. Innen van, hogy egyéneket hibátlanul rajzolni nem tudott, inkább csak típusokat” (II, 56.); s ugyanígy megfordítva is: erényei annak köszönhetőek, hogy mégis találkozott az étellel, s amit megismert, megtapasztalt, azt híven tudta majd visszaadni. A példázat szerint: Jókai ifjúkorában egy mérnökkel járta a Kecskemét melletti pusztákat, aki „nagy népbarát volt, mindenkit ösmert, mindenütt megállott, beszélt a hadnagyokkal, akik a betyárokat üldözték és komázott a betyárokkal, akik a hadnagyok elől bujdosnak, betért a juhászhoz, a halászhoz, meghált a cserényben a bundán, bogrács tüze mellett, pásztorok társaságában töltvén az estét. Jókai itt szedte föl az egészséges magyar nép tősgyökeres gondolkozását, logikáját, észjárását és humorát. Ez volt az a nagy stúdium, melytől a szárnyai megizmosodtak.” (I, 62.)

Az irodalom ezek szerint akkor működik igazán, ha alakjai és jelenetei a földön járó realizmus kereteit nem hagyják el – az író gesztusai, fogásai csak arra kellenek, hogy érzékletes kalandokkal és egyénített különösségekkel telítsék meg ezeket az „eleven” kereteket; Mikszáth alighanem e feltevés nevében nyilatkozik majd utolsó regényének utószavában a regény riporthoz való közelítésének szükségességéről is („Meggyőződése, hogy úgy a színpadi, mint az elbeszélő témáknak még mindig jobban kell közeledniök az élethez, lehánván azokat a békókat, melyeket az esztétika az öreg témákra azoknak a gyermekkorában rakott. [...] E szabályokból némelyek – még a legjobbak, a szinte nélkülözhetetlenek közül is – ártanak a természetességnek, és rontják az illúziót. [...] A riport az egyetlen, mely a maga eredeti természetességében folyik. Legközvetlenebb rajzolata a valóságnak, s azonfelül szabad és független a szabályoktól”).¹² Másrészt azonban rendkívül fontosnak látszik a mese fikcionalitásának bővületigénye: az irodalomban Mikszáth elsősorban az elbeszélés megvesztegető és megnyugtató, szinte ráéneklésként ható „hangját” méltatja: a regényeknek tartalmi jellegű ismertetésére soha nem tér ki, legfeljebb ha tematikus tárgyukat jelöli meg, de az elbeszélő hangjának, stílusának különlegességét és varázsát mindig a legmagasabb tenorban idézi fel („Megvesztegetőbb író nálánál talán a világirodalomban sincs. Vanak olvasók, akik, ahol meglátnak valamely regényéből egy tárca-folytatást, sietve vetik magukat rá, habár nem tudják az elejét és nem fogják esetleg olvasni a folytatást. Ezt a különbséget így magyarázza meg egyikök: – Nekem mindegy az összefüggés, nem törődöm a mesével. Én a Jókai hangját akarom hallani, éppúgy, mint a Blahánéét. Az gyönyörködtet és üdít fel.” [II, 54.]) – vagy máshol: „Jókai a *fülével* írt, az ő nyelvezete muzsika, de csak a magyar idiomából hangzik ki. Mint a villamáram nem megy keresztül a selymen és az üvegen, nyelvének zengzetessége nem vihető át idegen nyelvekbe. A gondolatok bekapcsolásának csodás módja változást szenved az átültetésnél, a hímpor a fordítók ujjain tapad. Csak gyengeségei jutnak ki teljesen, a szerkezet,

¹² MIKSZÁTH Kálmán *Regények és nagyobb elbeszélések 1906–1907. A Noszty fiú esete Tóth Marival*, I–II., s. a. r. REJTRŐ István, Akadémiai, Budapest, 1960, II., 230–234. (Mikszáth Kálmán összes művei, 20–21.)

mely sokszor pongyola, a mese, mely valószínűtlen, a jellemek, melyek se nem mindig igazak, se nem mindig következetesek.” (II, 145.)

Mert másrészt a mese kerete minden elbeszélés alapjául van elgondolva: Mikszáth még az irodalomtörténetet is meseként adja elő; nála Jókai alakja nem is regényben, hanem mesében fog megfogalmazódni.¹³ Teljesen nyilvánvaló ez, ha arra a furcsa, naiv verses Jókai-eposzra gondolunk, amelyet *Jókai Mór, vagy a komáromi fiú, ki a világot hódította meg* címmel 1883-ban jelentetett meg¹⁴ – itt a hősnek már születése is csodás, jóslat mondja meg, hogy világhódító lesz, politikusként óriás lesz belőle, aki csodát tesz, választási győzelme földrengésbe torkollik, s végül a király kegyelmébe is belekerül, a szerzőtől pedig megkapja a halhatatlanság ígétét. De ugyanez a mesei struktúra hatja át a nagy Jókai-könyvet is – Mikszáth itt is számtalanszor él mesei fogásokkal, maga az elbeszélő narratíva eleve üdvtörténeti horizontban kezdődik és fejeződik be, a csodás teljesítmény a folyamatos elragadtatás modalitásában nyeri méltatását (nagyon sokszor éppen azért, hogy Jókainak épp érintett pszichológiai, erkölcsi és politikai következetlenségeit elkendőzzék, s egy elvárható kedvezőtlen ítélet erejét eleve relativizálják), a főhős pedig, akinek gyermeki, jámbor és ártatlan mivoltát az elbeszélő nem győzi hangsúlyozni, szinte predesztinálva van arra, hogy eljuttassa a legkisebb fiú királyságra törekvő sikertörténetét (nem mellőzve a ténylegesen uralgó királynak egyszerre történeti s egyszerre mesei interpretációját!).¹⁵ Úgy vélem, ennek a mesei jellegnek dominanciája okozta e mű befogadásának bizonytalanságát, s azt, hogy tulajdonképpen sem irodalomtörténetként, sem regényként nem nyerve kielégítő recepciót: hisz amint Mikszáth az irodalomról is le akarta pergetni a kritika autoriter meghatározásait, úgy az életrajzról és történetírásról is leválasztotta a szakmai egyértelműség korabeli elvárásait.¹⁶

Az irodalom ezek szerint mintha egyszerre két póluson helyezkednék el: egy oldalról nézve a nemzeti szellemi intézményrendszer legfontosabb és legmagasabbabb intézményeként mutatja be magát, a másik oldalról nézve pedig úgy, mintha maga lenne

¹³ E kérdést, ha röviden is, de nagyon érdekesen elemzi Mikszáthnak Jókaiával való összevetése során SCHÖPFLIN Aladár, *Mikszáth Kálmán*, Franklin-társulat, h. n. [Budapest], é. n. [1941], 89–90.

¹⁴ MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór, vagy a komáromi fiú, ki a világot hódította meg*, Révai testvérek, Budapest, 1883. Megemlítendő, hogy Gyulai Pál rendkívül élesen megbírálta e szerinte léha, hízelgő, valótlan, azaz egyértelműen rossz könyvecskét: GYULAI Pál, *Bírálatok. 1861–1903*, MTA, Budapest, 1911, 238–240. – A könyvecskéről és fogadtatásáról lásd CSÁSZTVAY Tünde, *A halottak nem kérdeznak vissza = Kegyelet és irodalom. Kultusztörténeti tanulmányok*, szerk. KALLA Zsuzsa, PIM, Budapest, 1997, 60–68. Csak érdekességként említem meg, hogy a könyv hirdetései között szerepel egy ígétet is, miszerint már készül egy *Arany János élete versekben* című kiadvány is!

¹⁵ Rendkívül tanulságosnak látom, hogy Mikszáth a saját írói pályájáról tett vallomásaiban is a mesei narratíva dominanciáját hangsúlyozza; tömör visszatekintését a következő keretben fogalmazza meg: „Hol volt, hol nem volt, egy ember, aki könyveket írt, és ezek a könyvek szétmentek, jártak-keltek a világban, aztán egy napon csak élő embereké változtak és azt mondták”; s írói tehetségét is mesei jellegű csodaként prezentálja: „szinte elementáris, valami csodaszerű dolognak tartom; mintha addig meséltem volna, míg én is belekerültem valami meseforgatagba, és au én kis íróasztalom azt mondta volna – mint a táltos a mesében –: Ül fel, édes gazdám, és elviszlek oda, ahova meséid hőseit szállítgatom.” *Mikszáth Kálmán negyven éves jubileumának története*, Révai testvérek, Budapest, é. n. [1911], 47.

¹⁶ E kérdéskört illetően alapvetően fontos T. Szabó Levente interpretációja, amely mind a személyiség-felfogás, mind az életrajzírás terén körüljárja a Jókai-könyv konvencióértő újításait. T. SZABÓ, *I. m.*

a megtestesült a mesei jellegű szórakoztatás. A két pólus ugyan távol esik egymástól, de nem zárja ki egymást – amit kizárnak, az nem más, mint a kritikai normák szerint szabályozott és előírt magas művészeti elvárásrend: mintegy megkerülik azt a szabály- és intézményrendszert, amelyet a 19. század második felében elsősorban a Gyulai-iskola, majd később más irányzatok és képviseltek. Az irodalom e körben csak a közönség körében elért recepciós szint szerint értékelhető – oly elvont és az irodalom fölél rendelt normák, mint az intézményes esztétika vagy poétika, idegenként és irodalom-ellenesként tűnik fel. Az irodalom itt nem úgy jelenik meg, mint elkülönült intézményrendszer, hanem mint (a szinte „természetes elemként” felfogott) közönséggel, társasággal folytatott társasági diskurzus, amelynek nem szabályai vannak, hanem hagyományai és megrögzött szokásai működnek. Mikszáth ezért hivatkozik állandóan a „közönség” kategóriájára mint végső instanciára, akár az általa sikeresnek tekintett írók (elsősorban persze Jókai) esetében, ezért mond majd köszönetet írói pályájának végén ismét a „közönségnek” („Kifejezni nem tudom azt a hálát, azt az érzékenységet, amelyet kedves közönségem jósa okoz.”),¹⁷ ezért hangsúlyozza mindig az irodalom működtetésében a kiadóknak kiküszöbölhetetlen szerepét,¹⁸ s ezért mutatja be úgy az irodalmi folyamatot és termelést mint ugyan egyénekből álló, de egyének felett szerveződő és működő társasági aktust (például a Jókai-könyv kortörténeti fejezeteiben: *A Pilvax-asztal, Élet a hó alatt, A műhely és környéke*), ezért írhatja a régebbi irodalom egészéről, az organikus egymáshoz tartozás vélelmét sulykolva azt, hogy „egy családnak látszott az írói világ így együtt” (I, 85.), s ezért jellemzi saját irányát, sőt a majdan tovább fejlődő irodalmiságot is úgy, mintha abban mind keletkezését, mind funkcionálását illetően csak a társasági jelleg dominálna („Úgy képzelem a dolgot, mint rendszerint szokott történni a társaságokban, hogy szó van valamiről, mire egyik is, másik is előhoz egy esetet vagy egy példát, mely bizonyít vagy megvilágít.”).¹⁹

Mikszáth e téren is szervesen folytatja nagy (és vállalt) művészelődeinek (például Petőfinék, Jókainak ismert) kritikaellenességét és irodalmi intézményellenességét: amit mond, amit mint kategóriarendszert felmutat, az akár Jókai szájából is elhangozhatott volna (idézzük fel Jókainak Jósikáról írott emlékbeszédét: „Egy egész új világ tárult Jósika művében élém. Nemzeti alakok, ahogy valóban élniök, szólóniok, tenniök kellett; ős típusai a régi magyar sajtóságoknak, úgy odaállítva nemcsak viseletökben, alakjaikban, arcvonásaikban, de lelkök következetes eszmejérátában, tetteik indokaiban, végzetök teljesülésében, hogy mindenkinek azt kelle mondani: ezek valóban a mieink; látjuk, értjük őket; velök érzünk, magokkal ragadnak; és az idők és a helyek, hová magokkal ragadtak, a mi saját történetünk kora valóban, a mi saját hazánknak arculatja. [...] S minő ragyogó ecsettel volt rajzolva ez arculat! [...] mindez oly megkapón, oly elevenen, oly tárgyíven volt elénk rajzolva, hogy az olvasó egy másik otthonára vélt találni. Így Jósika Miklós minden újabb regényének megjelenése egy-egy ünnep

¹⁷ *Mikszáth Kálmán negyven éves jubileumának története*, 46.

¹⁸ A kiadókkal kapcsolatban figyelembe veendő ironikus és önironikus nyilatkozata: „Nem tudom bizonyosan, a jelennek írok-e vagy a jövőnek, de annyit tudok, hogy a kiadóimnak írok”. Lásd MIKSZÁTH Kálmán, *Regények és nagyobb elbeszélések 1895. Szent Péter esernyője*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Akadémiai, Budapest, 1957, 211. (*Mikszáth Kálmán összes művei*, 7.)

¹⁹ *Utóhang* a Noszty-regényhez = MKÖM 21, 232.

volt az olvasóközönségre, egy-egy diadal az irodalomra nézve.²⁰ – íme, Jókai is a nemzeti önismereti funkciót a varázslatos hangon bemutatott kalandossággal párosítja!). S tovább menve: ha Petőfi irodalomszemléletének dilemmáit vizsgáljuk, azt kell látnunk: nála is egymás mellett él, minden zavar nélkül, a nemzeti reprezentáció afirmatív igénye (erre azt hiszem, most nem kell kitérni) a legkonvencionálisabb értelemben vett szórakozásigénnyel; az irodalom egyik legfőbb funkciója nála is a mulattató, megnyugtató, terapeutikus értelemben szinte panaceaként működtetett hatáskeltés (gondoljunk csak az Aranyhoz írott vers soraira: „Nagy fáradalmait ha nem enyhíti más, / Enyhítsük mi költők, daloljunk számára, / Legyen minden dalunk egy-egy vigasztalás, / Egy édes álom a kemény nyoszolyára!”;²¹ vagy arra a nagy tirádára, amelyet Dumas regényei kapcsán hangoztatott: „Nincs is több szellem senkiben, mint őbenne. Nála is vannak nagyobb írók akárhányan, de kedvesebb, szeretetreméltóbb egy sincs. [...] Senki jobban nem ismeri az emberi szívet, mint ő; senki oly szépnek nem festi az életet, mint ő. Valaha roppant ember- és világgyűlölő voltam, annyira, hogy a föld egy óriás szemétdombnak tetszett előttem, melyen az emberek mint undorító féregmilliók nyüzsögnek; hogy e nyavalyából kigyógyultam: nem egészen, de nagy részben Dumasnak köszönöm, ő segített levenni orromról az epéből készült sárgazöld pápaszemet, az ő munkáinak olvasása után kezdtem eszmélni, hogy talán mégis szép a világ.”)²²

S úgy vélem, még távolabb is mehetnénk: Mikszáth, nem szépirodalmi alkotásai, hanem az irodalomról kifejtett (vagy éppen ki nem fejtett) nézetei alapján alighanem annak az irodalomszemléletnek volt utolsó nagy képviselője, amely a 18–19. század fordulójától a század közepéig még teljes virágjában élt, s amely az éppen adott olvasó és társasági közönség (közösség) ízlése és konvenciója alapján elutasította a radikálisan egyénített műalkotásokat valamint az általános érvényűként feltüntetett esztétikai normákat, s a kiépülő kritika intézményét mint közösségellenes individuális erőszakszervezetet utasította el; s az épp formálódó elkülönülő, individualitásra törekvő irodalmiságot gyanakvással kísérte (Hász-Fehér Katalin kitűnő leírását követve: „Az organikus nemzetfelfogás közösségi irodalomszemléletének irányából a kritikus státus a maga individualitásában sohasem válhat sem szerves részévé, sem kívülről hatalmat gyakorló független tényezőjévé a szerző és a közönség közötti kapcsolatnak”).²³ A közösség önaffirmációjaként értett nemzeti reprezentáció a szórakoztatás és mulattatás konvenciójával fért össze, az íróknak e gesztusrendszerben elfoglalt helye és szerepe itt fontosabbnak (sőt néha kizárólagosabbnak) látszhatott a létrehozott művek egyediségével és minőségével szemben (ezért beszél Mikszáth is a művek helyett az íróknak figurájáról, életéről és a közönséggel való viszonyáról); e szemlélet számára a már hagyományozódott konvenciórendszer működtetése fontosabbnak és értékesebbnek tűnik

²⁰ JÓKAI Mór, *Jósika Miklós emlékezete (1867)* = Uő., *Írói arcképek*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Művelt Nép, Budapest, 1955, 142–153.

²¹ PETŐFI Sándor, *Arany Jánoshoz (1847)* = PETŐFI Sándor *Összes Művei*, V., s. a. r. KERÉNYI Ferenc, Akadémiai, Budapest, 2008, 22.

²² PETŐFI Sándor, *Úti levelek Kerényi Frigyeshez (1847)* = Uő., *Vegyes művei*, s. a. r. V. NYILASSY Vilma – KISS József, Akadémiai, Budapest, 1956, 74–75.

²³ HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében. Fáy András irodalomtörténeti helye*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2000, 52.

az esztétikai újítás igényénél,²⁴ s az a magas irodalmi normarendszer, amelyet a modern kritika és esztétika előírt volna, s amely az egyedi műalkotás megismételhetetlenségével operált, e szemlélet számára távolinak s idegennek látszhatott – talán emiatt marad ki akár Jókai, akár Mikszáth irodalmi leírásaiból a műalkotásoknak egyedítése és egyediként való recepciója, ezért volt olyan éles és kibékíthetetlen viszonya Petőfinak, Jókainak, Mikszáthnak az intézményesített kritikával.²⁵ Ha más megközelítésből is, Hajdu Péter nagyon hasonló eredményre jut, mikor Mikszáth irodalomról való megnyilatkozásait elemzi: „Mikszáth szövegei azt sugallják, hogy az irodalmat nem olyasminnek képzei el, amit magányos zsenik teremtenek a semmiből, hanem valamiféle kollektív tevékenységnek, amelyben csoportok, intézmények működnek együtt, folytatják egymás kezdeményezéseit, és amelyben alapvető jelentőségű az írók és a közönség kölcsönhatása.”²⁶

Ez az irodalomszemlélet azonban a század végére már komoly összeütközésbe is került a korabeli „magas” irodalom elvárásaival – mind azzal az erősen klasszicizáló szemlélettel, amelyet a Gyulai-iskola képviselt, mind pedig a kibontakozó modernség programjaival. Az az ellentét, amely Gyulai és Mikszáth között feszült, eléggé ismeretes – Gyulai mindvégig képviselt fenntartásai abban a hírhedt bírálatban összegződtek, amelyet a *Galamb a kalitkában* című Mikszáth-kisregényről írt: itt a kritikus, miközben elismeri Mikszáth elbeszélő tehetségét, egyértelműen és nagyon súlyosan elítéli Mikszáthnak könnyedségét és, amint ő mondja, komolytalanságát, s kifogásait az érintett problémáknak felszínes kezelésében látja, s a kérdéseknek bölcs és emelkedett mérlegelést várja el („Mihelyt mélyebb lélektani föladatot tűz maga elébe, vagy társadalmi viszonyainkat akarja rajzolni [...] nincs elég tájékozottsága a viszonyok fölfogásában, sem elég képzelme, hogy érdekes cselekvényt tudjon alkotni”; „ha elmélkedni vagy ítélni kezd, üres vagy félszeg”), s radikálisan elutasítja az írónak az irodalomhoz kialakított viszonyát („A kinek ily zavaros eszméi vannak a költészetről, nem csoda, ha a maga elébe tűzött föladatot oly furcsán oldotta meg...”), s Mikszáth mulattatásra hajló gesztusait egyáltalán nem hajlandó tolerálni, s legfőbb kifogása éppen azt érinti, hogy szerinte a mű „minden komolyság nélkül” fogalmazódott meg.²⁷ S a másik oldalról, az irodalmi „újítók” részéről is kifogás tárgyá lett ez az irodalomszemlélet – annak dacára,

²⁴ E konvenciókhoz ragaszkodó beállítódásnak egyszerre afirmatív s egyszerre parodisztikus megjelölését olvashatjuk a Beöthy Zsolt regényéhez írott bevezetésben: „Pedig az út világos, a mutató táblái mindenütt láthatók, még a tízparancsolatban is benne van az esztétikai recept. – Tiszteljed atyádat, hogy hosszú életű légy a földön. (T.I. tiszteljed Kemény Zsigmondot, Jókait, szóval a magyar elődöket, mert maradandó csak úgy lehetsz, ha nemzeti vagy). – Ne legyenek idegen isteneid. (Ne utánozd Dickenst, se Balzacot és semmi idegent.) – Ne paráználkodj. (Kerüld a francia regények frivolitásait.) – Ne ölj. (A rémregények után, ahol tömeges gyilkosságok okozzál a hatást, ne indulj.) Stb.” – s Beöthy dicséretét azzal fejei meg, hogy novellái „a fent jelzett parancsolatok ellen nem vétettek, azon fölül gondos, gördülékeny nyelven, s egyéni hangon voltak tartva.” MIKSZÁTH, *Írói arcképek*, 143–144.

²⁵ Ismét Hász-Fehér Katalin leírására hivatkoznék: „a hivatásos, esztétikailag képzett kritikus, aki az együtt élő tudatformákból egyetlen egyet, az esztétikait kiemeli és elkülöníti, vagyis az irodalmat zárt és önreferenciális rendszernek tekinti, feleslegesnek, sőt károsnak bizonyul, mert jelenlétével megbontja a különböző társadalmi területek között közvetlen átjárhatóság állapotát”. HÁSZ-FEHÉR, *I. m.*, 60.

²⁶ HAJDU, *I. m.*, 265.

²⁷ GYULAI Pál, *A galamb a kalitkában (1893)* = Uő., *Bírálatok*, 383–387.

hogy Mikszáthnak sok írói erényét, elbeszélői varázsát minden egyes bírálója a legmagasabb retorikával dicsérni is tudja. Legélesebben talán Ambrus Zoltán fogalmazott a *Szent Péter esernyője* kapcsán, mikor a művet egyenesen „a nagymama meséi” elvetendő típusába sorolta be (Jókai regényeivel egyetemben), s nyíltan gondolatlanúságot vetett a szemére (a legnagyobb kortárs világirodalmi tekintélyek felsorakoztatásával), miközben magát az irodalomszemléletet azzal vádolta meg, hogy szándékosan fordul el az „életnek” és a „valóságnak” égető problémáitól („Nem találják önök különösnek, hogy a mi kitűnő íróink Trenk Frigyes változatos kalandjaival mulattatnak bennünket, vagy egy esernyő hányattatásait mesélik el pompás előadásban? Hogy azok, akik autoritással szólhatnak akármiről, előszeretettel keresik azokat a témákat, amelyek kiváltképpen a naiv lelkeket érdeklik, s óvatosan hallgatnak arról, ami a felnőtt embereket szokta érdekelni. Mintha csak arra való volna nekik az írás, hogy eltitkolják vele a gondolataikat.”).²⁸

Ugyanígy nagyon hasonló bírálatban részesült Hevesi Sándortól az *Új Zrínyiász* írói módszere is: a kritikus itt a magas esztétikai normák kerülését az újságírás közönségigényének kielégítésével hozta kapcsolatban, s ennek okán vélte úgy, hogy e regény, bár „sokkal több, mint újságírói alkotás, de az irodalmi alkotásnál valamivel kevesebb. [...] Fájdalom, a munka nem tud állandóan megmaradni a korrajz színvonalán.” Az újító modernség elvárásait pedig a legszélesebb kitekintéssel és a legmélyebben talán Csáth Géza foglalta össze terjedelmes cikkében, amely – nagy elismerések mellett is – az „élet” problémáinak negligálását vélte felfedezni Mikszáth beállítottságában, mikor Mikszáth írásainak cselekményességét, mesélőkedvét, a Noszty-utószóban kifejtett vallomását túl komolyan véve, egyszerűen riportnak, nem pedig művészetnek tekinti, s Mikszáthtal szembeállítva fejt ki igényeit az „igazi” irodalom iránt („Ezzel a típussal szemben mint ellentétet – ha úgy tetszik, haladottabbat - állítanám azt az írásművészetet, amelynek számára egység: az emberi élet. [...] Azok az írók, akiknek a művészi látótere az »emberre« van beállítva, akiknek az »egység« nem a mese, hanem egy emberi élet, ezek képviselnék a másik csoportot. Ők írják azt a regényt, amely nem mese, hanem élmény, aminek olvasása nemcsak gyönyörűség, hanem még egy darab élet is, de ami nem riport, hanem líra. [...] Őket nem az események egymásutánja érdekli, hanem az események okait keresik meg a lelkekben”), s Mikszáth humoros beállítottságát is erőteljes bírálatban részesíti („Sok mindenről nem vesz tudomást: a tudományokról, a művészetekről, a nagyszerű muzsikáról és a nagystíliú életről. Minek, mondja Mikszáth, mikor az, amit látok, nekem untig elég gyönyörűséget ad. Minek!? – mondja ő a humorista bölcs mosolyával, egy jó pipa dohány és egy jóízű kacagás – ennél többet az élet – akárhogy forgassuk – úgyse ad.”).²⁹ S ezeket a súlyos irodalomszemléleti kifogásokat mára már csak kevésbé tudják ellensúlyozni a korabeli konzervatív kritikának azon megnyilvánulásai, amelyek rajongva ünnepelték a mikszáthi mesélőkedvnek ellenállhatatlan áradását – miközben Mikszáthot, kétes értékű dicséretként, egyszerűen ifjúsági íróvá minősítették („Márpedig sem én, sem senki más,

²⁸ Ambrus Zoltán (Tiborc néven) írott bírálatát lásd a regény kritikái kiadásában: MKÖM 7, 261.

²⁹ CSÁTH Géza, *Jegyzetek Mikszáthról és új regényéről = Uő., Rejtelmek labirintusában. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, újságcikkek*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Magvető, Budapest, 1995, 123–134.

aki Mikszáthot olvassa, nem érzi hiányát a filozófiai látkörnek és az emberismeretnek. Pokolba mind a kettővel. Akit az isten megáldott ilyen mosollyal, az nem szorul filozófiára, sem emberismeretre. Jó kedvvel bogozza a meséjét, s konstruál magának olyan embereket, aminőkre éppen szüksége van... Ezért tartom Mikszáthot, a magyar „humor” mesterét, voltaképpen klasszikus ifjúsági írónak, az egyetlennek, aki ért hozzá, aki úgy tud a gyerekek nyelvén beszélni, hogy a felnőtt ember észre sem veszi...”³⁰

Ám azt, hogy a Mikszáth-féle irodalomfelfogás kétpólusú funkcionálása a 19. század végére már Mikszáth körében is mily dilemmákhoz vezetett, s mennyire nem volt problémátlanul összeegyeztethető, nagyon szépen mutatja az a két megnyilatkozás, amely Mikszáth pályájának végén, a jubileumi ünnepségen hangzott fel: az ünnepeltet köszöntő Beöthy Zsolt, hatalmas retorikájával már csak a nemzeti reprezentáció példamutató alakját méltatja Mikszáthban („Köszönjük meg neki! köszönje meg egész nemzetünk! A mint teljes életében azon dolgozott, hogy ez a föld a mi nemzetünké maradjon: fejezzük ki hálánkat iránta azzal, hogy ennek a földnek azt a kicsiny darabját, melyet az ő eleinek, apáinak verejtéke öntözött, ajándékozzuk neki.”),³¹ amire Mikszáth a maga visszafogott iróniájával csak annyit válaszolt: „Én már körülbelül megírtam, ami énbennem volt. Megírtam azzal a tudattal, hogy azért nem jár nekem semmi külön érdem: hiszen azért, mert az ember az anyját szereti, még sohasem dicsértek meg senkit. Én csak a hazámat szeretem. Az nem igaz, hogy negyven évig dolgoztam. Én csak mulattam negyven évig.”³²

³⁰ Lásd a *Beszterce ostroma* kapcsán írott kritikát Kiss József lapjában, A Hétben. MIKSZÁTH Kálmán *Regények és nagyobb elbeszélések 1894, Beszterce ostroma*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Akadémiai, Budapest, 1957, 261. (Mikszáth Kálmán összes művei, 6.)

³¹ Beöthy Zsolt beszédét lásd Mikszáth Kálmán *negyven éves jubileumának története*, 13.

³² Uo., 47. Mikszáth beszédét idézi és kommentálja: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Mikszáth Kálmán (1910) = Uő., Írók, festők, tudósok. Tanulmányok magyar kortársakról*, I., szerk. RÉZ Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1958, 35–38.

KOSZTOLÁNCZY TIBOR–NEMESKÉRI ERIKA

„Sokszavú herold”

Magyar költő kilencszáztizenkilencben¹

I.

Babits Mihály 1919 augusztusában kezdte el írni *Magyar költő kilencszáztizenkilencben* című önvallomását, amely az újrainduló Nyugat első közleményeként jelent meg.² Babits megszólalásának közvetlen oka az a bejelentés volt, miszerint a Kisfaludy és a Petőfi Társaság megvizsgálja tagjainak diktatúra alatti viselkedését. Babits az esszé *Vita*-részében tagadja a társaságok felhatalmazását, hogy politikai vélemények és nyilatkozatok fölött ítélkezzenek. A tagságok elnyerését egyfajta kitüntetésnek tekinti – amivel viszont nem járhat együtt a többség nézeteinek elfogadása –, és részben helytálló érvekkel, részben rabulisztikába hajló okfejtéssel cáfolja, hogy ő maga „nemzete kárát kívánva” szólalt volna meg.³ Az esszé második, *Vallomás* alcímet viselő része az önváddal való küzdés dokumentuma, Babits itt eszméit és cselekedeteit megtévedt, de jó útra tért konzervatívként idézi fel. Ítélszékül a nemzetet jelöli ki, vagyis olyan fórumot nevez meg, amely előtt a „tárgyalás” nem tartható meg – másfelől a törvényszéki beszéd műfaji kereteit is fokozatosan lazítja, hiszen *argumentumként* versekben összegzi mondandóját.

A *Magyar költő...* szélsőséges reakciókat váltott ki, elutasították jobbról és balról,⁴ majd az esszé Babits megítélésére a Horthy-korszakban, illetve 1948 után is jelentős mértékben kihatott.

II.

A *Magyar költő...* könyv alakban először 1929-ben, az Athenaeum által kiadott *Élet és irodalom* című esszégyűjteményben jelent meg.⁵ Babits több helyütt átalakította a szöveget, a módosítások egy kivétellel a *Vallomás*-részét érintették. A kommunistákra

¹ Tanulmányunkban a Babits-szövegeket betűhíven közöljük. Kivételt teszünk az *i, ö, u, ü* ékezesénél, ezeket a magánhangzókat a mai helyesírás szabályai szerint ékezzük, minthogy a kéziratokban jelölésük gyakran elmosódó vagy egyszerűsített, másfelől a szerzői szándék sem a gépiratokból, sem az egykorú nyomtatott szövegekből nem rekonstruálható egyértelműen. A törlések < >, a beszúrások |: | között olvashatóak. Babits a ceruzairásos szövegekben bizonyos betűket, szórészteket megvastagított – ezekre a korrekciókra, miként a gépiratos betűvesztésekre, nem utalunk.

² BABITS Mihály, *Magyar költő kilencszáztizenkilencben: Vita és vallomás*, Nyugat 1919. november, 911–929. (A továbbiakban: Ny.)

³ Ny 917.

⁴ *A vádlott: Babits Mihály. Dokumentumok (1915–1920)*, szerk. TÉGLÁS János, Universitas, Budapest, 1996, 416–423.; 427–431.

⁵ BABITS Mihály, *Élet és irodalom*, Athenaeum, Budapest, 1929, 43–67. (A továbbiakban: ÉI.)

értett „gazok” kitévelt kétszer elhagyta,⁶ illetve a „Hazám! ma mikor” kezdetű versben a „vörös gazok” kifejezést „bitangok”-ra cserélte.⁷ Egy ponton saját politikai szerepvállalásának jelentőségét kisebbitette,⁸ és 1929-ben általánosítva fogalmazta meg azon tapasztalatait, amelyekkel először az 1910-es évek elején, a tanári áthelyezése körül lezajlott sajtópolémia során szembesült.⁹ Természetesen minden változtatás egyben értelmi módosulásokat is eredményez, mégis inkább stiláris megfontolások indokolhatták az „Igaz, tettünk valamit evvel a nyelvvel...” kezdetű rész átalakítását, amelynek folytatásában Babits törölte azt a megjegyzést is, amellyel fordítói tevékenységét emelte ki – ennek hangsúlyozására 1929-ben már nem volt szükség.¹⁰

Babits egészében elhagyta azt a szövegegyeséget, amelyben a kommün alatti, bölcsészkar tanári működésének körülményeit részletezte – 1919-es önmagát itt a történészek elszenvedőjeként jelenítette meg:

Talán csak nem gondoljátok, hogy őket szerettem? Az én népemet tépték, pusztították. Rokonaim éhezve, vagonkájukat, állásukat veszítve, sőt halálra jegyezve lappangtak, vagy menekültek, ki az országból. Mi volt a bűnük? Egy vélemény, amely kezdett az enyém is lenni. Én pedig ott ültem a Katedrán, mely a Vörös Ország ifjúságának mesterévé avatott, a Katedrán, mely a Megtiszteltetés helye helyett a Szégyen padja lett; de az ifjúság nagy ragaszkodása, annyi várakozás s bizalom ott tartott. A Katedrán, hova azok tettek...

...Engedd meg, nemzetem: magamról beszélek,

⁶ Ny 922.: „eszköz lettél Te is a Gazok kezében”; ÉI 58.: „eszköz lettél Te is”. – Ny 922.: „S mert téptek a Gazok,”; ÉI 58.: „S mert téptek akik téptek,”.

⁷ Ny 923.; ÉI 59.

⁸ Ny 917.: „Igaz, súlyosan érzem, rossz politikus voltam. Oly szavak jöttek ki ajkamon, melyek a sötét sors végzetes eszközévé váltak.”; ÉI 53.: „Igaz, meglehet, rossz politikus voltam. Talán oly szavak is jöttek ki ajkamon, melyek a sötét sors végzetes eszközévé váltak.”

⁹ Ny 926.: „Büszkén viselte ezt a bélyeget; [ti. a művészi forradalmárét] mint az ellentétes vádakat is; mert a Népszava is hajrázott ellene, egy szegény Napoleon, harcolva tollal nem kevésbé rosszul, mint majdan ágyúkkal. Hol »zsidóbérenc« volt, hol »kongregánista«. Ő nem politizált.”; ÉI 62–63.: „Büszkén viselte ezt a bélyeget; mint az ellentétes vádakat is; mert nem illett ő a skatulyába, s változatos és kétes színekben állt a világ előtt: hol »zsidóbérenc« volt, hol »kongregánista«. Ő nem politizált.” A polémia összefoglalását lásd: BABITS Mihály *Levelezése (1911–1912)*, szerk. SÁLI Erika, Magyar Könyvklub, Budapest, 2003, 239–240.

¹⁰ Ny 924.: „Igaz, tettünk valamit evvel a nyelvvel, ami nem volt kicsiség; tettünk valamit evvel a kultúrával; s aligha van ma magyar ifjú, ha valóban a Kultúra gyermeke, aki ne tartoznék nekünk valamivel – de hát fontos itten a Kultúra? – s különben, aki oly intelligens, hogy érti, amit tettünk, vagy oly jóhiszemű, hogy el is ismeri: az már bizonyos maga is hazaáruló egy kicsit – mert olyan ország ez! Majd könyveinkből élünk, míg el nem fogy – azaz antikvárnak eladogatott könyvtárunk árából – ez várja Magyarországon »az emberélet útjának felén«, aki igazán komoly kultúrát mert csinálni (Dantét is fordította, és Shakespeare[-]t többek közt) egy fél életen át!”; ÉI 60.: „Igaz, vannak itt adósaink, mert adtunk valamit, tettünk valamit – de amit tettünk, a Szellemmel tettük, nyelvvel és kultúrával – és hát fontos itten a Kultúra? – s különben, aki oly intelligens, hogy érti, amit tettünk, vagy oly jóhiszemű, hogy el is ismeri: az már bizonyos maga is hazaáruló egy kicsit – mert olyan ország ez! Majd könyveinkből élünk, míg el nem fogy, – azaz antikvárnak eladogatott könyvtárunk árából – ez várja Magyarországon »az emberélet útjának felén«, aki kultúrát mert csinálni – politika nélkül – egy fél életen át!” – Mindemellett a Szekfü Gyulára vonatkozó „szegény” jelzőt (Ny 923.) „a sokar-ütött”-re cserélte (ÉI 59.).

Babits Mihályról,

egész személyesen: mert visszafojthatatlanul lírikus vagyok; és egyéni bánat tép, egyéni emlékek fojtogatnak, egyéni tiltakozás robban ki belőlem. Miért tettek ők engem a Vörös Mesterré? Nem tagadnám és nem szégyenleném; de a valóság az, hogy nem voltam az ő elveik embere – még elveiké sem – még eleinte sem.

Ma is emlékszem a tavaszi estére – egy-két héttel az ő diktatúrájuk előtt – amikor eljött hozzám a két Barát: a szélkakas Költő, minden világnézetek lovagja, s az esoterikus Filozófus, az elvarázsolt gondolatgombolyító. Úgy volt ő elvarázsolva, hogy csomót látott ott is, ahol nem volt, s csomót kötött, ahol bontani vélt; a Költő pedig, szegény szélkakas, neki forogni kellett minden szélre, mert azt hitte, hogy minden szél az Istentől jó; ez volt a vallása. Én sokat hadakoztam velük azelőtt a papiroson, mert nem voltak egészen ártalmatlanok a papiroson. Mégis hozzám jöttek, bízva liberáлизmusomban és lovagiasságomban, amelynek sok jelét adtam velük szemben is; kértek, hogy vegyem fel az üldözött kommunisták ügyét, lépjek be pártjukba: akik szenvednek egy szent Eszme miatt; akiket akkor börtönről börtönré vertek és hajszoltak, vagy kergetve bujkálniuk kellett. De én nem tettem ezt.

– Ez az eszme énnekem nem eszmém – feleltem. – Mert ez az eszme jogosnak hirdeti az Erőszakot és veszedelmes a Szabadságra. Én pedig a Szabadság híve vagyok és ellensége az Erőszaknak.

Néhány nap múlva a szél-sárkány költőt és a gombolyag filozófust fölvitte a szél a Hatalom polcára. Csináltak ekkor egy loyális gesztust, s engem, akit előbb már sok lelkes kívánság és jóakarató buzgalom az Ifjúság mesterévé jelölt – fölültettek a Vörös Katedrára. Nekik vált dicsőségükre, nem nekem. Loyális akartam mégis lenni én is – loyális nem velük, hanem a Forradalommal – mert még ott melegegett együgyű poeta-szívekben, ott melegegett a lelkes ifjúságban, ott melegegett a „nemzet lelkében” a virágos, vértelen októbervégi nap emléke, mely megszabadított a háborútól. S elgondoltam, mily forradalmi a Tudomány, mily forradalmi maga az Igazság, mely nem kérdezi a fönnálló hatalmat, nem tekint a megszentelt előítéletekre: hozza az újat, s önmagától omlik szét a régi: – erre gondoltam, és akkor ott egy szép megnyitó frázisban meghajtottam a „Tudomány komoly zászlóját a Forradalom vörös lobogója előtt”.

...Ó jaj! így hajtogattuk egymás előtt a zászlókat, különböző loyális gesztusokkal, bolondul, mint a vak színészek, akik nem látják, hogy a színház ég! Körülöttem ekkor még sovinizta magyarok örültek a Proletárdiktatúrának: „ez a legjobb atout!” „nincsen más választás” – mondogatták. De¹¹

Babits a szövegben a kommün eszméitől és funkcionáriusaitól megpróbált minél jobban elhatárolódni. Az öt megkönyező két újsütetű kommunistát, Lukács Györgyöt és Balázs Bélát veszélyes politikai kalandorként jellemezte; kinevezését az őszirózsás forradalom eredményének tekintette, és „megnyitó” gesztusáról is azt állította, hogy

¹¹ Ny 920–922. Innen Babits az 1929-es változatba átemelt két mondatot (920. p. 35. sor, illetve 921. p. 3–7. sorok, utóbbiban a megszólítás módosításával), lásd a 146. oldalon.

ily módon az októberi forradalom előtt tisztelgett. Mindezt az esszé megjelenése előtt pár héttel a Diákkultúra című lapban egyértelműbben is kifejtette:

A diktatúrához tulajdonképpen semmi közöm sem volt. [...] Az egyetemi katedrára már jóval a diktatúra előtt jelöltek ki.

A diktatúra előtt 10 nappal történt, hogy Lukács György és Balázs Béla eljöttek hozzám. Arra akartak rábírní, hogy lépjek be a kommunista pártba. Ezt kereken megtagadtam, minthogy a kommunizmusnak híve nem voltam. Ennek ellenére, mielőtt népbiztos lett Lukács, mégis kinevezett.

Ebből azt következtettem, hogy ez nem volt politikai jellegű kinevezés. Hisz tudta, hogy nem vagyok kommunista érzelmű, mégis kinevezett. Tőle ezt liberális jellegű cselekedetnek tekinttem.

Amikor első órám az azt mondtam, hogy a „tudomány zászlaját meghajtom a forradalom lobogója előtt” – ami akkor a hallgatóságban nagy lelkesedést keltett –, evvel természetesen az októberi forradalomra gondoltam: hisz a márciusi államcsínyt nem nevezhettem forradalomnak. Úgy is értette mindenki; és nem is lepott meg senkit ez a kifejezés; mert mindenki tudta, hogy a forradalomnak, mely megszabadított a háborútól, híve vagyok. Nem szabad elfeledni azt sem, hogy a forradalom adta nekem a katedrát, s tartoztam a forradalomnak a loyális elismerés egy aktusával.¹²

Noha Babits sem az esszében, sem az interjúban *nem állította*, hogy kinevezése még a Károlyi-rendszerben megtörtént volna, sajátos megfogalmazásait olvasva („előbb már sok lelkes kívánság és jóakarató buzgalom az Ifjúság mesterévé jelölt”, illetve: „Az egyetemi katedrára már jóval a diktatúra előtt jelöltek ki”, „a forradalom [ti. az októberi] adta nekem a katedrát”) az a benyomásunk támadhat, mintha Lukács csak hozzájárult volna a processzus lezárásához.

Babits 1919-es egyetemi státuszának tisztázásához érdemes egészen 1918 őszéig visszatekintenünk. A Károlyi-kormány kultuszminisztere, Lovász Márton november 29-én (királyi jelzötől időközben megfosztott) Budapesti Magyar Tudományegyetem jogi karának három professzorát nyugdíjazta, és helyükre protezsáltjainak, Rónai Zoltánnak és Varga Jenőnek a kinevezését forszírozta, majd lépéseket tett további státuszok felszabadítására.¹³ Az egyetem halogató taktikához folyamodott.¹⁴

¹² SZABÓ Tivadar, *Babits Mihály*, Diákkultúra 1919. október 20., 8. Az interjút újraközölte Téglás János az „Itt a halk és komoly beszéd ideje”. *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások* című gyűjteményben (Pátria Könyvek, Budapest, 1993, 27–30.). A Diákkultúra négy számot megért jobboldali lap volt, először 1919. március 15-én jelent meg, majd működését a kommün után folytatta. A 2. számban a Babits-interjú mellett Lendvai István versei is helyet kaptak (4–5.), illetve Kelemen Géza karikírozta a budapesti Marx–Engels munkásegyletem tavaszi-nyári működését (7–8.). A december 15-i, 3–4. szám élen Szabó Dezső *A magyar renaissance-hoz* című programcikke olvasható (2–3.), e számban Babits Mihály fordítással szerepelt (*Dante és Itália: A Purgatórium hatodik énekéből*, 7–8.).

¹³ LITVÁN György, *A forradalmi kormány és a budapesti tudományegyetem erőpróbája 1918–1919 fordulóján*, *Történelmi Szemle* 1968/4., 402–403.

¹⁴ Rónai Zoltán (1880–1940) ügyvéd, az egyik kinevezendő, pár hét múlva a Berinkey-kormány államtitkára lett, majd a diktatúra alatt igazságügyi népbiztosként működött, ő szervezte meg a forradalmi törvényszékek hálózatát. A másik jelölt, Varga Jenő (1879–1964) felsőkereskedelmi iskolai tanár,

1919. január 19-én Kunfi Zsigmond vette át a közoktatásügyi tárcát, és január 22-én leiratban értesítette a budapesti egyetem tanácsát, hogy a jogi karra hét új professzort nevezett ki (közöttük Rónait és Vargát). Esküjük letételét az egyetem – a miniszter eljárását törvénysértőnek tekintve – visszautasította, ám oktatói munkájukat nem akadályozta meg; az eskütételre február 4-én Berinkegy Dénes miniszterelnök előtt került sor. Kunfi az egyetem autonómiáját még aznap felfüggesztette, és egyúttal Jászi Oszkárt, az új oktatók egyikét kormánybiztosként rendelte ki az intézmény megrendszabályozására.¹⁵

Kunfinak szándékában állhatott, hogy a bölcsészkarra szintén új tanárokat hozzon, néhány napilap közzé is tette, hogy Babits a nyugalomba vonuló Beöthy Zsolt utóda lesz az esztétika tanszéken, és hogy katedrát kap Fülep Lajos és Lukács György esztéta, Fogarasi Béla filozófus, Hevesy György fizikus és Révay József klasszika filológus.¹⁶ Babits több gratuláló levelet kapott – ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy a szakirodalomba a januári kinevezés tényként került be.¹⁷ Ezt alátámasztó dokumentumokat azonban nem találtunk, a következő hetek sajtója is csak latolgatta, hogyan alakulnak majd a bölcsészkar reformok.¹⁸ E kinevezések megtörténte a budapesti

a diktatúra alatt szintén népbiztos; 1920-ban Szovjet-Oroszországba emigrált, évtizedekig a totalitárius rezsimet szolgálta.

¹⁵ LITVÁN, I. m., 403–426.

¹⁶ Két ilyen cikket láttunk: [név nélkül.] *Babits professzor és a többiek*, Pesti Napló 1919. január 26., 6. (Révay József helyett tévesen Révai Károlyt említ); [név nélkül.] *Új egyetemi tanárok a bölcsészeti fakultáson*, Délmagyarország 1919. január 26., 8. A kritikai kiadás az utóbbi cikket Juhász Gyulának tulajdonítja (JUHÁSZ Gyula, *Prózai írások [1918–1922]*, szerk. GREZSA Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1969, 592–593.).

¹⁷ Ehelyütt csak azokra a művekre térünk ki, amelyek a kérdéssel kapcsolatban nagyobb forrásanyagot tekintenek át. Sipos Lajos *Babits Mihály és a forradalmak kora* című könyvében (Akadémiai, Budapest, 1976.) a jogi karra kinevezettek körül zajló polémiát úgy interpretálta, mintha az Babitsra is vonatkozott volna, konklúzióját ekként vonja meg: „A minisztérium és az egyetemi tanács nyílt csatározása közben a költő nem foglalta el a katedrát. A felemás helyzettől irtóztva nyilván nem szívesen lépte volna át a szabályos és jogszerű döntés előtt az egyetem küszöbét.” (64–65.) Sipos Lajos e kérdéskörben a kismonográfia vonatkozó forrásanyagát és következtetéseit – bizonyos szemléleti átformálással – átemelte a Babits-kritikai kiadás 1918–1919-es levelezéskötetébe (*Argumentum*, Budapest, 2011, 444–446.). Mindazonáltal a kritikai kiadás jegyzetanyagában olyan megállapítások is szerepelnek, amelyek az újabb összefoglalásnak is ellentmondanak: Babits esztétika tanszékére való kinevezését „Lukács György [...] kezdeményezte januárban” (446.), „februárban a budapesti egyetem professzora lett” (429.), „az 1919. január 25-i kinevezés során [...] feltehetően február 1-jétől [egyetemi tanári fizetést] számfajtottak a költőnek” (432.), vö. 717; 764–765. Lipa Tímea *Babits Mihály irodalomelméleti előadásai: keletkezéstörténet és a kiadás alapelvei* című tanulmánya szerint „A sajtóban január 25-én tették közzé [Babitsnak] a pesti bölcsészettudományi kar esztétika tanszékére szóló kinevezését, amelyet Kunfi Zsigmond írt alá” (Babits Mihály, *Egyetemi előadások [1919]. Szabó Lőrinc gyorsírással lejegyzése alapján*, s. a. r. LIPA Tímea, Ráció, Budapest, 2014, 11.) – a Lipa által forrásként megadott Éder Zoltán-publikációban az idézett helyen (*Babits a katedrán*, Szépirodalmi, Budapest, 1966, 5.) ilyen információ nem található. – Róna Judit *Nap nap után. Babits Mihály életének kronológiája (1915–1920)* szerint Babits kinevezése kétszer történt meg: először januárban, Kunfi által az esztétika tanszékére, majd Lukács György által „hivatalos” formában májusban, a magyar és világirodalmi tanszékre (Balassi, Budapest, 2014, 474.). Megjegyzendő, hogy a Róna Judit által felsorolt források e tekintetben eltérően nyilatkoznak.

¹⁸ A Pesti Napló 1919. február 6-i vezércikkirója már ekként fogalmazta meg a jogi kari kinevezések tanulságait: „Most a többi fakultásokról van szó. Néhány nap előtt a kinevezendők névsora száguldt a lapokat, s mondhatom, a tudomány és irodalom legradikálisabb köreiből megdöbbenést keltett,

tudományegyetem fennmaradt levéltári anyaga sem utal. A miniszter jogi kart érintő döntéseit a Kari Tanács mellett a bölcsészkar tanácsa is többször – 1919. január 28-án, február 3-án, 6-án és 8-án – megvitatta, ám bölcsészek kinevezéséről nem esett szó. E rendkívüli ülések *hangulatára* egyébiránt jellemző Ballagi Aladár történész február 8-i felszólalásának részlete: „Jászi Oszkár ennek az egész konfliktusnak a centrumában állott, s most az alperest megteszik saját ügyében bírónak. [...] A Bach-korszak szabadabb volt, mint a mai idő. Akkor a tudomány terén szabadelvűség uralkodott. Különbség van a tudomány szabadságának szeretete és a pártzelotizmus között.”¹⁹

1919. március 21. után az új rezsim megkezdte az ország teljes átalakítását.²⁰ Mélyreható változásokat kényszerítettek a budapesti bölcsészkarra is – ezek között „liberális jellegű cselekedeteket” nem találunk. Lukács mint közoktatásügyi népbiztos-helyettes március 26-i rendeletével huszonöt professzort tiltott el a tanítástól (ez a szám a testület felét jelentette),²¹ majd a népbiztosság április 1-jén Dienes Pált nevezte ki az egyetem politikai biztosának, mellé professzorokból álló, hattagú tanácsot rendelt, amelynek tagjai Beke Manó matematikus, Buday Kálmán orvos-patológus, Pólya Jenő orvos, Révész Géza zenepszichológus, Schmidt József nyelvész és Vámbéry Ruzstem jogász lettek.²² Dienes legfontosabb feladata az lett, hogy az eltiltott tanárok helyébe egy hét alatt új gárdát állítson, hiszen az új tanrend életbe léptetését

jöleső kielégülés helyett. Ez pártpolitika – mondták –, ami a tudományban nem járja. / A penzionálás kérdése is foglalkoztatta a kedélyeket. Az egyetemnek oly díszprofesszora, mint Beöthy, vajon miért vonuljon nyugalomba előadói kedvének teljességében? Aki esztétikát Babitstól akar hallgatni, hallgassa Babitsot, aki Beöthytől akar tanulni, hallgassa Beöthyt. Az egyetem a *szabad tudományé*” (1.); február 19-i, egyik név nélküli glosszájában pedig ezt olvashatjuk: „Remélhetőleg nem fog oktrojált kinevezések kínos meglepetése érni, mint a jogi karon. Minek is Babitsot vagy Meller Simont oktrojálni?” *Az egyetemi reformbizottság*, Pesti Napló, 1919. február 19., 4.

¹⁹ ELTE Egyetemi Levéltár, BTK, a Kari Tanács jegyzőkönyvei, 8/a, 23. köt., 1918–1919. (A továbbiakban: ELTE Lt.)

²⁰ Március 25-én létrehozták a forradalmi törvényszékek intézményét, vagyis bevezették a rögtönítélő bíróságot, amely az elnök és a két tag egyhangú határozatával halálbüntetést is hozhatott (a kinevezések semmilyen képesítéshez nem voltak kötve); perorvoslatnak vagy fellebbezésnek helye nem volt, az ítéleteket kihirdetés után azonnal végrehajtották. Március 26-án köztulajdonba vették az ipari üzemeket, a bányákat és a közlekedési vállalatokat, illetve a lakóházakat. „Szocializálták” a bankokat, a széfekeket felnyitották, a tulajdonosok hozzáféréseit a széfekekhez és a folyószámlákhoz korlátozták. Március 29-én államosították az iskolákat, a tanárok alkalmazását „társadalmi felfogásuktól” tették függővé, az egyházi személyeket eleve kizárták az oktatásból. Április 2-án új választási törvényt hoztak, amely megtagadta a választás és a választhatóság jogát azoktól, akik nyereség céljából bérmunkásokat alkalmaztak, akik munka nélküli jövedelemből éltek, illetve a kereskedőktől, a lelkészeketől és a szerzetesektől. Másnap került sor a földek államosítására. (Lásd a Tanácsköztársaság nevű hivatalos lap közleményeit, 1919. március 26. – április 4.)

²¹ ELTE Lt, Az egyetemi ügyek kormánybiztosa iratai, 4/1. doboz, 87/1919. Az eltiltott tanárok névsorát később módosították, de az eltiltottak aránya érdemben nem változott (lásd LADÁNYI Andor, *A Tanácsköztársaság felsőoktatási politikájának kérdéseiből*, Századok 1965/1–2., 160.).

²² ELTE Lt, Az egyetemi politikai megbízott iratai, 5/1. doboz, 157/1919. A bölcsészkar Dékáni Hivatalának küldött másodpéldányon idegen kéz megjegyzése: „Direktórium!” (BTK, a Dékáni Hivatal iratai, 8/b, 32. doboz, 1334/1918–1919.) Dienes Pál (1882–1952) matematikus Babits közeli barátja volt, felesége, Geiger Valéria Babitscsal rokonságban állt. A kommun bukása után külföldre távoztak. Buday Kálmán (1863–1937) Babits unokabátyja volt. Több bizottsági tag ellen fegyelmi vizsgálat indult, amely retorziókkal végződött.

április 7-re tüzték ki (közben az előadások és gyakorlatok szüneteltek).²³ Dienes mindehhez széles körű felhatalmazást kapott, de a tényleges döntések és az ellenőrzés jogát – az április 3-án népbiztossá avanszált – Lukács saját kezéből nem adta ki. Különböző utakon, de minden egyetemi kinevezési akta hozzá futott be (a magántanári képesítési eljárásokat szüneteltette), s miként kinyilvánította: „Az eddigi miniszteri hatáskört továbbra is magamnak tartom fenn.”²⁴

A változások elvárt irányát a Vörös Újság ekként határozta meg:

A burzsoá állam legföltettebb butító eszköze az Egyetem volt. Innen kerültek ki mindazok, akik hivatva voltak az ifjabb nemzedék butítására, akik megtanulták a népnúzását a kapitalisták paragrafusai szerint, és akik szószékről lelki maszlaggal römték a hívőket, hogy a „társadalmi rend” meg ne inogjon. [...] A bölcsészkar exponált klerikális fészkek volt, ahol remegő fejű ősz bácsikák papolták az ő ezeréves igazságait az „erkölcsi jó”-ról, a valláserkölcseről, és ahol egy szabad szó, egy tudományos igazság bukott embert csinált az igazi tehetségből. [...] Most úgy a tanárképzést, mint a tudósképzést az eddigi osztálytudomány sallangjaitól meg fogják szabadítani, és az igazi tudomány művelésére alkalmassá fogják tenni. Ezt a célt szolgálta mint első intézkedés 25 bölcsészprofesszor gyors úton való eltávolítása, akik között ott találjuk az áltudomány, a kapitalista világnézet legmegrögzöttebb hitvallóit.²⁵

Dienes még április 1-jén levelet küldetett tizenhat, újonnan felkérendő egyetemi előadónak, közöttük Babitsnak:

Egyetemi megbízott előadóul a közoktatásügyi népbiztosnál javaslatba hozni szándékozom, miért is felkérem Önt, hogy ennek az ügynek megbeszélése végett folyó évi április hó 2-án d.e. 10–11 óra között a közoktatásügyi népbiztosság egyetemi ügyosztályában (V. Báthory utca 12. II. em.) dr. Kármán Tódor osztályvezető helyiségében jelenjék meg.²⁶

Véleményünk szerint az egyetemi tanársággal kapcsolatos legfontosabb döntést maga Babits hozta meg azzal, hogy elfogadta a népbiztosságra szóló behívót, majd azzal, hogy megkezdte előadásait. Főköllégiumát *Az irodalom elmélete* címmel heti négy órában hirdette meg, Ady Endréről heti két órában szemináriumot tartott.²⁷ A hallgatókkal

²³ ELTE Lt, BTK, a Dékáni Hivatal iratai, 8/b, 32. doboz, 1330/1918–1919., eredeti iktatószám: 123.

²⁴ Lukács György népbiztos 74.087/919. sz. rendelete (1919. április 5.), ELTE Lt, Az egyetemi politikai megbízott iratai, 5/1. doboz, 153/1919.

²⁵ [név nélkül] *A Tudományegyetem átadása a tudománynak*, Vörös Újság 1919. április 3., 7–8.

²⁶ ELTE Lt, Az egyetemi politikai megbízott iratai, 5/1. doboz, 104/1919.; hivatali másodpéldány, az akta borítóján olvashatók az értesítendő – köztük Babits Mihály – adatai. A Dienes által Czebe Gyula klasszika filológusnak küldött levél szövegét lásd FARKAS Zoltán és mások, *Czebe Gyula élete dokumentumokban = Lustrum. Ménesi út 11–13. Sollemnia aedificii a. D. MCMXI inaugurati*, szerk. HORVÁTH László és mások, Typotex – Eötvös Collegium, Budapest, 2011, 520.

²⁷ Babits a tanítástól eltiltott professzorok közül Négyesy László helyett írta alá az indexeket (ELTE Lt, BTK, a Dékáni Hivatal iratai, 8/b, 33. doboz, 1688/1918–1919.) – egyetemistaként a Négyesy-szemináriumok lelkes közreműködője volt.

először április 8-án találkozott, a „szép megnyitó frázis” ekkor hangzott el.²⁸ Ezen a napon a népbiztosság betiltotta az egyetemi ünnepélyeket, illetve a pályatételek kiírását és a díjak kitűzését;²⁹ mindemellett Dienes Pál „tudomás végett” a következőkről értesítette a rektort: „a rektori hivatalba érkező hivatalos levelek felbontás előtt, valamint az onnan expedialandó hivatalos iratok elküldés előtt nekem bemutatandók. Fen[n]tartom magamnak a jogot, hogy a rektori hivatalba beérkező ügyek közül azokat, amelyek fontosságuknál fogva azt kívánják, elintézés végett magamhoz vegyem.”³⁰ Április 10-én a népbiztosság több egyetemi intézet és gyűjtemény élére új vezetőket nevezett ki.³¹

Lukács György április 24-én rendeletben szabályozta az egyetem új szervezetét és ügyvitelét. A népbiztos által kinevezendő rektor pusztán ceremonális feladatokat lát el, hivatala megszűnik. A dékánokat is a népbiztos nevezi ki, melléjük Kari Bizottságokat rendel (a tagokról ő dönt): az ülések jegyzőkönyveit kötelesek felterjeszteni a népbiztoshoz, aki „oly elvi jelentőségű ügyekben” is intézkedik, amelyeket rendeletben (addig) még nem szabályozott.³² Lukács másnap Dienes Pál politikai megbízottat és a mellérendelt bizottság tagjait tevékenységük elismerése mellett „saját kérelmükre” hivatalukból felmentette.³³

Szó sincs a *Magyar költő*...-ben és a Babits-interjúban sugallt esetlegességről. Lukács működéséből világosan látható, hogy lépésről-lépésre vont a szoros ellenőrzése alá a budapesti tudományegyetemet, és az előléptetésekre már a központosított egyetemi struktúrában, bizonyos „próbaidő” eltelte után került sor: Babitsot május 2-i hatállyal nevezte ki a modern magyar irodalom és világirodalom rendes tanárává.³⁴ A Bölcsészkar Bizottságot a népbiztosság május 7-én hozta létre, és Babits Mihályt – miként az új professzorok közül Czebe Gyulát, Harkányi Bélát, Hevesy Györgyöt, Király Györgyöt, Vadász Elemért és Varjas Sándort – tagjává nevezte ki.³⁵ A Bizottság soros üléseit május 13-án, 28-án és június 11-én, rendkívüli üléseit május 22-én, június 18-án és július 2-án tartotta, Babits mindegyiken jelent volt.³⁶

²⁸ Babits 1919. április 8-i előadását Szabó Lőrinc gyorsírással jegyezte le, ennek alapján *hozzávetőleges* fogalmaink lehetnek az elhangzottakról: „Tisztelt hallgatóság! Mielőtt ezeknek az elmékedéseknek a sorozatát megkezdénék, úgy érzem, hogy nem szabad elmulasztani, hogy mi, akik az emberi szellem alkotásairól szóló tudományt akarjuk ezeken az órákon /olvashatatlan jel/ kritikailag fölvonalmazni, meg ne hajtsuk a tudomány komoly zászlóját az új szellem vörös lobogója előtt. Bizonyára minden tudománynak, az egész tudományos gondolkodásmódnak megvan az oka arra, hogy a forradalom fiatal szellemében felszabadítóját és testvérét üdvözölje.” = BABITS, *Egyetemi előadások*, 35.

²⁹ ELTE Lt, Az egyetemi ügyek kormánybiztosa iratai, 4/1. doboz, 186/1919. Dienes Pál felhasználta a hivatali elődjétől (Jászi kormánybiztostól) megörökölt fejlődés papírokat. Az elküldött példányokon a fejléctet általában kijavították, ám Dienes több irata is a kormánybiztos működését dokumentáló levéltári dobozban található.

³⁰ ELTE Lt, BTK, a Dékáni Hivatal iratai, 8/b, 32. doboz, 1369/1918–1919.

³¹ ELTE Lt, Az egyetemi politikai megbízott iratai, 5/1. doboz, 239/1919.

³² ELTE Lt, BTK, a Dékáni Hivatal iratai, 8/b, 32. doboz, 1437/1918–1919.

³³ ELTE Lt, Az egyetemi ügyek kormánybiztosa iratai, 4/1. doboz, 573/1919.

³⁴ Babits kinevezéséről hírt adott a Tanácsköztársaság (1919. május 17., 4.); az irat szövegét lásd *„Mindenkinek ujakra készül...” Az 1918–19-es forradalmak irodalma*, IV, szerk. JÓZSEF Farkas, Akadémiai, Budapest, 1967, 750; 1094–1095.

³⁵ ELTE Lt, BTK, a Dékáni Hivatal iratai, 8/b, 33. doboz, 1547/1918–1919.

³⁶ ELTE Lt, BTK, A Bölcsészkar Bizottság jegyzőkönyvei (1919), 8/a, 24. köt.

Babits egyetemi tanári kinevezését 1919. augusztus 17-én érvénytelenítették.³⁷

* * *

1929-ben Babits a *Magyar költő*... hosszú szövegkihagyásának helyére rövid átkötő részt szerkesztett. Ebben az októberi forradalom iránti lojalitását nem említi, és a proletárdiktatúrához fűződő intézményes kapcsolatáról sem beszél – ezáltal az esszé egészét tekintve „forradalmisága” háttérbe szorul, a hangsúly háborúellenességére kerül, és tevékenységének megítélése *írói munkásságára* redukálódik. Az új szövegben az esszé *Vita*-részének (már ismert) üzenetét ismétli meg: a nemzet mint politikai entitás kritikáját ő a pacifizmus jegyében fogalmazta meg – a politikai nemzetek megszűnését a béke érdekében tartotta elfogadhatónak (legnyilvánvalóbban *Az igazi haza* című cikkében)³⁸ –, azonban a vörös hatalom ezt az agitációt önös céljaira sajátította ki. S miként a „próféta” felelősségének felvetését korábban is elhárította („Nem ő-e mégis a legjobb itt?”, „Emelt homlokkal állhat ő akárki előtt; oka van fájdalomra, gyászra – ó jaj, kinek van méltóbb oka rá? – de szegyenkezésre *nincs oka!*”):³⁹ önmagát ehelyütt is kiválasztottként, transzcendens tudás beavatottjaként jeleníti meg, kinek „szent Árkánumait” a Rossz önös céljaira használta fel:

Az én népemet tépték, pusztították, a Béke és Testvériség szavainak nevében amik az én szavaim is voltak, amiket bátran hirdettem a Harc és Embertelenség esztendei alatt – ugyanazon szavak nevében amiket népem véres pusztulásának látványa adott az ajkamra! Mily különös, suta, ellenszenves értelmet nyertek azok egyszerre. Az Emberi Egység szószólója eszköz és cégér lett a pártzsarnokság használatára; a szent Árkánumok készítője méregkeverők szállítójának érezhette magát, s a minden nemzetek barátja saját nemzetének is ellenségéül. Ne vedd zokon, Nemzet vagy Közönség, magamról beszélek,

Babits Mihályról,

egész személyesen: mert visszafojthatatlanul lírikus vagyok; és egyéni bánat tép, egyéni emlékek fojtogatnak, egyéni tiltakozás robban ki belőlem.⁴⁰

* * *

Babits a *Magyar költő*...-ben szól arról a lelki folyamatról, amelynek eredményeként – miként ő fogalmaz – visszatért „a régi szavakhoz”. Esméléséről 1919-ben ezt írta:

magyar vagyok!

Így éreztem már a Rémuralom utolsó havában, s vallottam hangos szóval, s vallottam volna hangos írásban is, ha engedtek volna írni akkor. De írni nem

³⁷ RÓNA, *I. m.*, 609.

³⁸ Új Világ 1919. február 15., 3–7.

³⁹ Ny 917.

⁴⁰ ÉI 56–57.

lehetett, s már nyilvánosan beszélni sem; mégsem mondhatja senki, aki ismert akkortáiban, hogy eltitkoltam érzésemet. Kirobbant az, s olyak előtt is, akik előtt nem volt veszélytelen; barátaim ijedten jöttek másnap a hírre, hogy: *vigyázzak!* Kész voltam akkor nyílt vallomást tenni a te régi szavaid mellett ó nemzetem! érett a „reakciós” hitvallásra.⁴¹

Babits az 1919. október 20-i interjúban minden bizonnyal az esszében említett esetet idézte fel: „Az írók szakszervezetében egyszer voltam egy végrehajtó bizottsági ülésen, ahol heves ellenforradalmi nyilatkozatot tettem, amiért a jelenlevők erősen megtámadtak.”⁴² Egy újabban előkerült dokumentum szerint erre a felszólamlásra 1919. június 3-án került sor; Elek Artúr az értekezletre szóló meghívóra a következőket jegyezte fel:

Ezen a napon, az ülés után fakadt ki Babits a kommunizmus ellen. Hírek jártak, hogy a vörös katonák ellenforradalmi magyar parasztokkal megütözköztek és mérszálást rendeztek ki közöttük:

– Nem hagyjuk, hogy véreinket kiirtsák! – hangoztatta Babits a harsogásig fokozódó hangon.

Utána Schöpflin Aladár kelt ki a vörösök ellen.

Jelen volt Osvát Ernő is.⁴³

⁴¹ Ny 923.

⁴² SZABÓ Tivadar, *I. m.*, 8.

⁴³ Barta Lajos Elek Artúrnak, [Budapest, 1919. május 30.], Országos Széchényi Könyvtár Kézirattár, Fond 253/53. (A továbbiakban: OSZK Kt.) Fényképmásolatát lásd a tanulmány végén. Az értekezlet időpontját a Vörös Újság is közzétette: „A magyarországi írók szakszervezetének végrehajtó bizottsága kedden délután négy órakor, a Fáklya helyiségében (Andrássy út 47. sz., I. emelet) ülést tart” ([Név nélkül.] VÚ, 1919. június 3., 6.). A megbeszélésen ekként jelen lehetett az összes érintett: Bíró Lajos (elnök), Babits Mihály, Osvát Ernő, Révész Béla (alelnökök), Barta Lajos (titkár), Elek Artúr, Heltai Jenő, Kassák Lajos, Komját Aladár, Móricz Zsigmond, Nagy Lajos, Schöpflin Aladár, Szabó Dezső, Szini Gyula, Szomor Dezső (végrehajtó bizottsági tagok). Az írószakszervezet tisztségviselőiről lásd *Tanúságtevők. Visszaemlékezések a magyarországi 1918–1919-es forradalmak résztvevőitől*, szerk. PETRÁK Katalin, Kossuth, Budapest, 1978, 3/b, 448. Az *egyszeri heves nyilatkozatra* vonatkozó feltételezésnek látszólag ellentmond Kassák Lajos *Egy ember élete* című munkája, amely szerint Babits felszólamlására egy április végi könyvbizottsági ülésen került sor. Az ülés kezdete előtt a résztvevők a katonai helyzetről beszélgetnek, Babits Mihály és Schöpflin Aladár érkeznek utoljára, majd Babits, hallván, miről folyik a szó, „szinte extatikus dühvel, ijesztő hangossággal” tör ki. Az elhangzottakat Kassák párbeszédes formában eleveníti meg, Babitsnak a következő kijelentéseket tulajdonítja: „Tudjátok meg, hogy elvesztjük a hazánkat! Gyalázat az, ami itt történik. Rablás, öngyilkosság, önmagunkat raboljuk ki, és önmagunk fekszünk a bárd alá! [...] Jönnek a csehek és a románok, és az országot fölkoncolják! Elvész ez a szép ország, ezer év tradícióját, gyönyörű eredményeit dobjuk oda semmiért! [...] Le kell rombolni ezt az egész rendszert, el kell söpörni, mert vesztebe viszi az országot!” Kassák ellenérveket sorol, azonban Schöpflin – mérsékelt hangot megütve – Babits mellé áll. „Babits sápadt, amint beszél és gesztikulál, a hangja mélyről, a tüdejéből elreked, és a fölemelt karja remeg a levegőben: – Mit akarnak ettől a néptől! Nekem hiába szónokol akárki a világmegváltásról, itt születtem, ez a [sic!] talpalatnyi föld elvesztése fáj nekem a legjobban!” Osvát Ernő is „halkan, okos önfegyelmzettséggel” csillapítja Babitsot, de az értekezletet már nem lehet megtartani. (KASSÁK Lajos, *Egy ember élete. Kommun, Pantheon, Budapest, 1939, 100–102.*) Kudarcba fulladt ülésre emlékezett Schöpflin Aladár is, akit Babits tanári fegyelmi ügyének újratárgyalásakor, 1927. február 15-én hallgattak meg: „A június 24-iki ellenforradalom utáni napokban volt az úgynevezett írók szakszervezetének első és amennyire tudom, egyetlen választmányi

Érdemes megfigyelni, hogy az 1929-es változatban Babits mindenekelőtt a szöveg indulatából vesz vissza; eltávolítja az első két mondat redundáns elemeit, és feloldja a szemantikai zavart. Egykori önmaga már nem tűnik oly elszigeteltnek, és 1929-ben nem emeli ki azt az alkalmat sem, amikor „ellenséges közegben” tört utat aggodalma. Tanúk és barátok helyett – hiszen már nincs szüksége öngazolásra – hozzá hasonló emberek azonos értékű megnyilvánulásairól beszél, kisebb jelentőséget tulajdonítva önnön „ellenállói” múltjának. A „»reakció« hitvallás” helyére került „új s mégis régi hitvallás” egyértelmű nyereség: az 1919-es politikai szituációhoz kötött, időzjelbe tett, némileg rosszízű jelző helyett az új összetétel a változékonysággal szemben nézeteinek koherens voltára helyezi a hangsúlyt:

magyar vagyok!

Így éreztem már utolsó havában annak a némaságnak ami akkor kényszerű volt: írni nem lehetett, s már nyilvánosan beszélni sem; mégis kirobbant az elfojtott érzés, belőlem is, mint másból, itt is, ott is, az ajkak veszélyes szelepein! Kész voltam akkor nyílt vallomást tenni a te régi szavaid mellett ó nemzetem! érett egy új s mégis régi hitvallásra.⁴⁴

* * *

Babits a *Magyar költő...* záró részében, konzervatív indíttatásainak áttekintése során „éles bíráló”-ként utalt 1916-os, *Ma, holnap, és irodalom* című, a Kassák kör törekvéseit taglaló esszéjére⁴⁵ (önmagáról harmadik személyben beszélve):

Konzervatív volt és nem változott; s mikor a legelkeseredettebb verseit mondta a háború ellen: ugyanakkor nem Marxról, hanem Szent Ágostonról írt tanulmányt, s élesen bírálta a forradalmárok irodalmát, akik futuristák voltak: megtagadták a hagyományt, s újra akarták kezdeni a kultúrát! Minden értéket megóni

ülése. [...] A mondott választmányi ülésen Babits és én nagy vehemenciával szólaltunk föl a kommunista uralom ellen, ingerült vitába keveredtünk az egyik ott jelenlévő kommunistával. E heves jelenet hatása alatt a választmányi ülés feloszlott.” (Schöpflin vallomását közli: JANKOVICS József, *Babits Mihály fegyelmi büntetésének revíziós eljárása ismeretlen dokumentumok tükrében*, ItK 2001/1–2., 201–202.) Schöpflin az időpontot tekintve – nyolc év múltán – valószínűleg tévedett, mindemellett a Magyar Írók Szakszervezetének nem volt választmányja. A június 3-i szakszervezeti ülést megelőző napokban a Dunántúlon több helyütt – a Zala megyei Nagybakónakon, a Vas megyei Nemesbődön – lázadás tört ki a diktatúra ellen, és ezt az államhatalom kíméletlenül megtorolta: géppuskával lötték az embereket, többeket kivégeztek. A Tolna megyei Tamásiban május 30-án és 31-én kitört ellenforradalmi mozgalom leverésére közeli és távolabbi városokból – többek között Szekszárdról – vörös csapatokat vontak össze. Több helybéli tűzharcban halt meg, majd a terrorcsapatok mintegy kétszáz embert őrizetbe vettek; bántalmazták őket, raboltak, végül három embert felakasztottak. (VÁRY Albert, *A vörös uralom áldozatai Magyarországon*, HOGYF-kiadás, Budapest, 1993, 8–9., 98–99., 142–143.) Érthető lenne, ha Babits kifakadásának valódi okaira Kassák az események után húsz évvel már nem akart volna emlékezni.

⁴⁴ ÉI 59.

⁴⁵ BABITS Mihály, *Ma, holnap, és irodalom*, Nyugat 1916. szeptember 1., 328–340.

kívánt ő; s minden erőszakot gyűlölt. Izgatott ezért a háború ellen: nem izgatott a forradalom mellett!⁴⁶

Babits 1916-os esszéjének korántsem az „éles bíráló” a fő szervező elve: „az érdeklődés melegével”, „a megértés kötelességével” fordult Kassákék felé, s hangja a legzöldebb zöltségek tárgyalásakor sem mondható lekezelőnek. S noha Babits korántsem respektálta a hagyományok és a formák elvetésére, a kultúra teljes megújítására vonatkozó programot, ekkor – talán – még azért sem bíralt élesen, mert az *újrakezdést* önmagában *nonszensznek* tartotta, s így a vitának sem látta értelmét. Inkább csak bemutatta Kassákék példáján, hogy minden művész, ha tagadja is, valaki másnak az örököse: „Az oly író, ki teljesen elvetné a hagyományokat: fegyvereit vetné el. Szerencsére ez úgyszólván lehetetlen.”⁴⁷

Kassákék „méterrel mérve”, „hosszúsága szerint” meg voltak elégedve a Babits-cikkel, azonban az egyszeri alkalmat megpróbálták polémiává szélesíteni.⁴⁸ Kassák válaszában provokatív hangot ütött meg, és a tudatos ellentmondás pozícióját foglalta el.⁴⁹ Babits a viszontválaszban kitért a további vita elől,⁵⁰ de Kassák *tudta*, hogy a maguk normái szerint jól teljesítettek: „Úgy gondoltuk, ha ez a polémia pillanatnyilag be is fejeződött, kihatásaiban tovább fog élni.”⁵¹

Valóban. A Tett helyébe lépő Ma 1917-es évfolyamában Babitsot kétszer is durván megtámadták. Féktelen öntudat hatja át György Mátyás *Recitativ*-kritikáját, majd Révai József oktatja ki Babitsot az irodalomtörténet-írás mibenlétéről.⁵² Babits nem utalhat anélkül Kassákékre, hogy azután ne következzenek dühödt rendreutasítások. 1918 végén *Évi sáfárkodás* című cikkében szkeptikusan tekint végig az év elsőkönyves termésén: „Mit állíthassunk a Juhász [Gyula] vagy Lesznai [Anna] könyve mellé a legeslegújabb generációtól? Ezeket a korszakart futurizmusokat? vagy a dilettáns utánzást? Hol van a legújabb »korosztály«?”⁵³ Mire Szélpál Árpád a Mában szinte toporzékolva nyilvánítja ki:

vagyunk, és itt vagyunk, művészek, tehát forradalmárok, akik harcolunk minden konvenció, akadémia, megállás és a kapitalizmus minden megnyilatkozása ellen. Nekünk mindig kevés lesz, ami van, és sohasem elégszünk meg azzal, ami lesz. Mi nem Babitsék kezéből vesszük át a piraesi fáklyát, hanem önmagunkat lobbantjuk fáklyának az emberiség elé. Mi nem vesszük át a Nyugat örökét. Semmiféle örököt rajtunk nyűgnek nem tűrünk. Tradíciókat nem ösmerünk, és tradíciókat nem is csinálunk, de harcolunk a mindig haladottabb tartalomért.⁵⁴

⁴⁶ Ny 926.

⁴⁷ BABITS, *Ma, holnap, és irodalom*, 330., 333.

⁴⁸ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete. Háború, Dante*, Budapest, 1932, 220–221.

⁴⁹ KASSÁK Lajos, „A rettenetes nagy hamu” alól Babits Mihályhoz, Nyugat 1916. szeptember 16., 420–424.

⁵⁰ BABITS Mihály, [Felelet.] Nyugat 1916. szeptember 16., 424–425.

⁵¹ KASSÁK, *Egy ember élete. Háború*, 224–225.

⁵² GYÖRGY Mátyás, *Babits Mihály. A Recitativ körül*, Ma 1917. január 15., 34–37.; RÉVAI József, *Babits Mihály: Irodalmi problémák*, Ma 1917. november 15., 6–12.

⁵³ BABITS Mihály, *Évi sáfárkodás*, Nyugat 1918. december 16., 855.

⁵⁴ SZÉLPÁL Árpád, *Forradalmi művészet – vagy pártművészet*, Ma 1919. január 26., 9.

A piraeusi fáklya motívuma Babits 1916-os cikkében szerepelt: az irodalmi generációk természetes cserélődésének, ugyanakkor az *Egész* szükségszerű folytonosságának jelképe. A hang azonban, amely ezt a motívumot megidézi, illetve megtagadja, a formálódó szellemi terroré. És mindaz, ami Babits és Kassákék között 1916 és 1918 között történik, a húszas évek végéig még többször megismétlődik: a cikkek, amelyeket Kassák Babitsról ír, személyeskedők: fellengzősek, gúnyolódók, vádaskodók.⁵⁵

Babits és Kassák viszonya az 1920-as évek végére különösen feszültté vált.⁵⁶ Talán nem véletlen, hogy a Kassákék tevékenységét elítélő, 1919-es szövegrészlet *lényegét* Babits az *Élet és irodalom* számára is megtartotta. Egyértelmű az elhatárolódás: a háborúból kivezető megoldást ő nem a forradalomtól, hanem a szeretet és az intellektus erejétől várta – Szent Ágostonról írt tanulmányának⁵⁷ megidézésével utal erre –, ugyanakkor az „éles bíráló” említése helyett immáron saját értékörző munkásságát állítja szembe a futurista törekvésekkel. (Megjegyzendő, hogy Kassákék magukat nem tekintették futuristáknak – az 1916-os esszében Babits is tiszteletben tartotta ezt a distinkciót.) Az 1929-es változatban mindemellett megtalálható egy fontos javítás. Az „élesen bírálta a forradalmárok irodalmát, akik futuristák voltak”-kijelentésből hiányzik az utalószó, és emiatt nem csak szintaktikailag pontatlan, de félreérthető is. Az új verzió szerint a forradalom előkészítésében nem csak a (honi) futuristák vettek részt:

Konzervatív volt és nem változott; s mikor a legelkeseredettebb verseit mondta a háború ellen: ugyanakkor ez a „forradalmár” talán Szent Ágostonról írt tanulmányt s mindenesetre nem úgy csinált irodalmat, mint azok a forradalmárok akik futuristák voltak: megtagadták a hagyományt s újra akarták kezdeni a kultúrát! Minden értéket megóni kívánt ő; s minden erőszakot gyűlölt. Izgatott ezért a háború ellen: nem izgatott a forradalom *mellett!*⁵⁸

III.

A *Magyar költő*... szövegmodosításait a régebbi szakirodalom általában úgy értékelte, hogy Babits idővel enyhített a proletárdiktatúrát elítélő véleményén. Gellért Oszkár mindezt a maga érdemének tekintette: Babitsot eredetileg arra kérte, hogy az esszé egyáltalán ne jelentesse meg kötetben; Babits ragaszkodott a kiadáshoz, de a Lukács Györgyöt és Balázs Bélát érintő „személyes vonatkozású részt” elhagyta, és további változtatásokat is eszközölt (egyesekeket Gellért hatására, másokat saját belátása

⁵⁵ KASSÁK Lajos, *Magyar irodalom 1920. Babits Mihály*, Bécsi Magyar Újság 1921. március 18., 6.; Uő, *Babits: Halálfiái*, Századunk 1927/9., 511–517.; Uő., *Baumgarten-alapítvány és az írástudók árulása*, Munka 1929. február, 152–153.; Uő., *Az írástudatlanok vagy az írástudók árulása?*, A Toll 1929. július 28., 16–21.

⁵⁶ A kérdéskörrel ld. a *Halálfiái* című Babits-regény kritikai kiadásának jegyzeteit is (szerk. SZÁNTÓ Gábor András – NÉMEDINÉ KISS Adrien – T. SOMOGYI Magda, Argumentum, Budapest, 2006, II., 157–165.).

⁵⁷ BABITS Mihály, *Ágoston*, Nyugat 1917. június 1., 949–970.

⁵⁸ ÉI 63.

alapján).⁵⁹ Gellért emlékezését kételkedéssel kell fogadnunk, ő ugyanis vitájukat az 1919-es megjelenés után *két évtizeddel* későbbre, vagyis az 1938-as, *Ezüstkor* című gyűjtemény összeállításának idejére teszi – az 1929-es *Élet és irodalom*-kötetről egyszerűen megfeledkezett.

Kardos Pál 1972-es Babits-monográfiájában jóváhagyólag említi a professzori ki nevezés történetének elhagyását: „Tíz év múltán, az idő higgadtával éreznie kellett Babitsnak, mennyire méltatlan dolog gúnyosan beszélni két száműzöttről, egy akkor már végleg elbukottnak látszó forradalom harcosairól, akik azonban a veszített ügyszáműzetésükben is tántoríthatatlanul hívek maradtak.” Kardos fontos fejleménynek tekinti a „gazok” kifejezés elhagyását, illetve „bitangok”-ra való cseréjét, ám helyteleníti, hogy bennmaradt a szövegben az 1919-es kultúrpolitikáról alkotott „teljesen igaztalan torzkép”: „Kétségtelen, hogy tíz év távolából Babits már méltatlannak érzi egykori kommunistaellenes kitöréseit. De csak a legérdesebb részeket csiszolta simábbra. Cikke még későbbi formájában is nem egy szomorú jelét mutatja az ellenforradalmi terror, sőt az ellenforradalmi gondolkodás előtt való meghátrálásnak.”⁶⁰

Az értékelésbeli fordulat Sipos Lajos 1976-os kismonográfiájával következik be. Sipos Babits szuverén döntésének tulajdonítja a szövegbeni változtatásokat, és azokkal kapcsolatban az „egyedül elfogadható” álláspontot ekként rögzíti: „a Horthy-korszakban a legszemélyesebb és a proletárdiktatúrát leginkább támadó részek kihagyásával, a kor dokumentumaként idézett *Magyar költő kilencszáztizenkilencben* című tanulmány hangjának objektívabbá tételével mondta el akkori véleményét Babits erről az időszakról. [...] a személyes vallomás mellverdeső, tépett lelkiállapotot tükröző, kb. 1 oldalnyi szövegének elhagyása bizonyító argumentum Babits nézeteinek alakulása szempontjából.” A szövegbeni átalakításokra Sipos nagyobb értelmi sémát illeszt: „Ezek a módosítások nem azt jelentik, hogy a Tanácsköztársaság gyakorlatával – utólag – fenntartás nélkül egyetértett. Azzal azonban, hogy a valamikor még két irányban hadakozó költő a balra sújtó mozdulatot visszafogta, az 1919-ben uralomra jutott jobboldal minősítését pedig nem változtatta meg, valamiképpen mégis azt jelezte, hogy 1929-ben és 1938-ban az eseményeket mindenképpen másként értékelte már.”⁶¹

Ez az értelemgondozói szemlélet mutatkozik meg a Babits Mihály Művei-sorozat *Esszék, tanulmányok* című gyűjteményében is – évtizedek múltán itt jelent meg először a *Magyar költő*... A sajtó alá rendező Belia György eltekint a szövegmodosítások részletes ismertetésétől (ez önmagában nem lett volna feladata), azonban az esszéhez fűzött magyarázat olyan szemléleti átalakulást tulajdonít Babitsnak, amely sem irányultságában, sem mértékét illetően nem támasztható alá: „Babits az *Élet és irodalom* című kötetben lényegesen módosítva közölte újra esszéjét: kihagyta azokat a bekezdéseket, mondatokat, melyek leginkább támadták a Tanácsköztársaságot vagy a proletárdiktatúrában vezető szerepet vállalt, majd emigrációba kényszerült Balázs Bélát és Lukács Györgyöt; a jobboldal minősítésén nem változtatott, ezzel is jelezvén,

⁵⁹ GELLÉRT Oszkár, *Egy író élete (1902–1925)*, Bibliotheca, Budapest, 1958, 386.

⁶⁰ KARDOS Pál, *Babits Mihály*, Gondolat, Budapest, 1972, 257–259.

⁶¹ SIPOS, I. m., 96.; 98.

hogy nézőpontja módosult, és a Tanácsköztársaság idején történeteket tíz év után másképp értékelte.”⁶²

* * *

Áttekintésünk szerint Babits 1929-es szövegmódosításait különböző meggondolások motiválhatták. Az esszé a történelem viharába került művész számvetése, beszámolója arról, hogy a legjobb szándékból fakadó – mindenekelőtt: írói – tevékenységével mi-ként lett előidézője az „iszonyatos torrensnek”,⁶³ az 1919-es tavaszi áradásnak.

Az argumentáció egyneműségét tekintve ugyanakkor zavaró az egyetemi tanárság történetét elbeszélő rész, hiszen Babits a diktatúra funkcionáriusaival való kapcsolata-ról ehelyütt többé-kevésbé tényszerűen beszélt, másfelől viszont fontos vonatkozásokot homályban hagyott. Lukács Györggyel, Balázs Bélával, Osvát Ernővel, Barta Lajossal, Biró Lajossal, Kassák Lajossal, Komját Aladárral, Móricz Zsigmonddal, Révész Bélával, Szini Gyulával együtt ő is tagja volt az Írói Direktóriumnak, amely megbízásokról, propagandamunkákról, pénzügyekről döntött, tehát ő maga is „funkciót” látott el. Ha valaki 1929-ben feltáró vitát kezdeményezett volna ez ügyben, Babits korántsem védhette volna 1919-es álláspontját, különösen, hogy tanári nyugdíj jogosultságának újratárgyalása 1928 elején zárult le, és az eljárás során több olyan dolgot is mondott, amely elmozdulást jelentett az 1919-ben megfogalmazottakhoz képest.⁶⁴ Összességében tehát az esszé 1929-re szegényebb lett egy „rövidtörténettel”, amely oldotta a pátoszt, és amely szarkazmusával – némi iróniájával – az egyébként oly ritka babitsi humort is felmutatta.

A szövegmódosításokat tekintve azonban leggyakrabban stiláris és pragmatikai szempontokat érzünk helyénvalónak. Bizonyos helyekre Babits pontosabb kifejezések-talált, de el is hagyott olyan utalásokat, amelyek 1929-re már jelentőségüket veszítették.⁶⁵ Végső soron nem tudjuk, hogy miért törölte kétszer a „gazok” kifejezést,⁶⁶

⁶² BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, I., szerk. BELIA György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 827. Megjegyzendő, hogy Belia az 1929-es és az 1938-as szöveget azonosnak tekinti (646–666).

⁶³ Ny 926.

⁶⁴ „Az első vád egy tanári állás vállalása a kommün alatt: amely mellett súlyosbító körülménynek veszi az ítélet [t. i. amellyel nyugdíjától megfosztották 1920-ban] azt is, hogy jóllehet annakidején betegség címén kértem nyugdíjaztatásomat, a proletárdiktatúra szerveitől mégis elfogadtam ezt az alkalmaztatást. Legyen szabad itt arra hivatkoznom, hogy ezt kénytelenségből tettem. Hisz abban az időben számos nagytekintélyű és makulátlan nemzeti érzésű férfiú, akik ellen később sem lehetett bárminemű kifogást emelni vagy eljárást indítani, kényszerült hasonló módon engedni az erőszaknak. Ismert, exponált nevem különösképp [p]en fölhívta volna a figyelmet ellenszegülésemre, melyet a hatalom birtokosai nem haboztak volna a legterrorisztikusabb eszközökkel megtorolni. Egyébként kinevezésemet a proletárdiktatúra szervei csak foganatosították, ez már a proletárdiktatúra kitérése előtt elő volt készítve, sőt erre vonatkozó hírek már a napilapokat is bejárták. [...] Ami a fölhozott súlyosbító körülményt illeti, arra nézve csak annyit vagyok bátor megjegyezni, hogy kinevezésem idején minden jövedelem nélkül állottam, miután az összes folyóiratokat, ahova dolgoztam, betiltották. Pedig csak abból éltem, amit dolgoztam: hisz tanári nyugdíjam ezidőben a pénz romlottsága folytán oly csekély volt, hogy a megélhetés szempontjából tekintetbe sem jött.” Babits Mihály védekezése a fegyelmi bizottság 1927. február 15-i ülésén = JANKOVICS, I. m., 196–198.

⁶⁵ A vonatkozó idézeteket lásd a 8., 9. és 10. számú lábjegyzetekben.

⁶⁶ A vonatkozó idézeteket lásd a 6. számú lábjegyzetben.

ám a „Hazám! ma mikor” kezdetű versben történt szócsere bizonyosan nem enyhíti annak politikai üzenetét. Hiszen a szonettben, amely az egész esszé összefoglalásának tekinthető, eredetileg háromszor szerepelt a „gazok” kifejezés (és világos, hogy kikre vonatkozott), az ennél keményebb „bitangok” beemelése a költő véleményét kiemeli, nyomatékosítja:

– ám köröttem bőgi karban
a csöcselék, s azé ma bús neved
ki gyilkos karddá köszörülte hajdan
s gazoknak könnyű prédául kitett:

véros gazoknak, [és bitangoknak,] kik besárvott eszmék
rongyával nevetem is beszennyezték –
ó jaj, hazám, sorsunk de összevág

szennyezve, sirva! – s hogy megjött a holnap,
amelyet vártunk: lábukkal tipornak
a gazok után most az ostobák!⁶⁷

Babits az esszé 1929-es újraközlésekor úgy fogalmazott, hogy a mű „Ma már inkább csak adalék a magyar irodalom és politika különös, sokszor ferde viszonyának megismeréséhez.”⁶⁸ Kijelentése mintha a *Magyar költő*... életműben elfoglalt jelentőségét csökkentené, ugyanakkor a szerző minden egyes beavatkozása körületekintő mérlegelésre enged következtetni, és gondossága kitűnik a szöveg 1938-as, újabb átalakításából is.⁶⁹

Babits 1919-ben túlzott (vagy figyelmetlen volt), azt állítván, hogy csak „egynéhány hónap” telt el a Petőfi Társaságba történő felvétel és a felelősségre vonás között (felvételére 1917. december 15-én került sor, de székfoglalóját csak 1918. október 13-án tartotta meg), másfelől zavaró az is, hogy néhány sorral később ugyanezen hónapokat az elnémított sajtó időszakának nevezi. Ezt a pontatlanságot 1938-ban korrigálja,⁷⁰ és más helyek is a szabatosabb és gördülékenyebb megfogalmazásra való törekvést mutatják.⁷¹ Bizonyos részeket a korszellemre és a társadalom állapotára figyelve ala-

⁶⁷ Ny 923–924.; ÉI 59.

⁶⁸ Lásd *Jegyzetek*, ÉI, 193.

⁶⁹ BABITS Mihály, *Ezüstkor*, Athenaeum, Budapest, 1938, 131–154. (A továbbiakban: E.)

⁷⁰ Ny 914. (ÉI 48.): „Hisz ez a legnagyobb következtelenség is lenne a Társaságtól: valakit, akinek megválasztásával nyilván tanúságot tettek róla, hogy meggyőződésük szerint a nemzeti kultúra gyermeke – s majdan új ágainak törzse lehet – egynéhány hónap múlva megbélyegezni mint nemzetietlent. Hozzá még csak nem is az író újabb művei alapján: mert hisz ez az egynéhány hónap az elnyomott sajtó némaságának ideje volt.”; E 136.: „Hisz ez a legnagyobb következtelenség is lenne a Társaságtól: valakit, akinek megválasztásával nyilván tanúságot tettek róla, hogy meggyőződésük szerint a nemzeti kultúra gyermeke – s majdan új ágainak törzse lehet – egynéhány hónap vagy év múlva megbélyegezni mint nemzetietlent. Hozzá még csak nem is az író újabb művei alapján: hisz az utolsó, kritikus idő éppen az elnyomott sajtó némaságának ideje volt.”

⁷¹ Az irodalmi testületek felhatalmazásáról: Ny 915. (ÉI 49.): „A tartalom fölött ítélkeznek?”; E 136.: „A politikai tartalom fölött ítélkeznek?” – Ny 919. (ÉI 55.): „Ő a nemzetnek vall: annak az ötnék, [...] akiben él még az Arany, az Ady nemzete!”; E 142.: „Ő a nemzetnek vall: annak az ötnék, [...] akiben

kított át, például semmiképpen nem akarhatta, hogy kitételeit antiszemita hangulat-keltésként értékeljék.⁷²

Babits 1929-ben egy jelzõt már módosított abban a bekezdésben, ahol ironikusan a magyar hazaárulók szövetségének megalakítását javasolta;⁷³ 1938-as törléseivel kategorikusabbá válik a „hazaárulók” kívülállása és erkölcsi fölénye.⁷⁴ A legérdekesebb azonban a „Jobb volna menni már Tásmaniába” kezdetű (és konklúziójú) passzus átalakítása – ennek közép-részét Babits már 1929-ben is átírta. Azt az emendációt főként stílárius indíttatásúnak mondtuk,⁷⁵ az 1938-as újírás eredményeként létrejött szövegben ennél hangsúlyosabb eltéréseket érzékelünk. Az 1919-es és az 1929-es változat „az emberélet útjának felén” állását és becsületét vesztett költő félelmeit tükrözte („és valóban, oda kell menni, hogy megéljünk; – mert itt, ki tudja, mi vár ránk?”; „aligha fogunk megélni itt Magyarországon”), míg az 1938-as szöveg a már változhatatlan, egzisztenciális (a szó anyagi vonzatain túlmutató) csalódottságról tanúskodik („mert itt, nem igen van többé szükség ránk”; „valahogy majd csak megélünk mindenkép[p]. Bár különös jó élet aligha lesz.”)⁷⁶

él még az Arany, az Ady magyarsága!” – Ny 922. (ÉI 57.): „– A nemzet meghalt – mondtam és hirdetem, –”; E 145.: „– A nemzet meghalt, – mondtam s kiáltottam –”. – Ny 927–928. (ÉI 65.): „»Magamból csinállok pártot magamnak« – mint Dante. / Nem szégyellem és nem bánom, hogy lázadtam gyilkos szavak ellen; büszke vagyok, hogy egy napig sem kiáltottam őket! Nem szégyellek most visszatérni, odaadással, a gyilkolt nemzethez. Nem kellem? Sárral dobtok, kitagadtok, száműztök derékségeimért?”; E 152.: „»Magamból csinállok pártot magamnak« – mondta Dante. / Nem szégyellem és nem bánom, hogy lázadtam gyilkos szavak ellen; büszke vagyok, hogy egy napig sem kiáltottam őket! Sárral dobtok, kitagadtok, száműztök derékségeimért?” – Ny 928. (ÉI 66.): „Nem látjátok, hogy fia vagyok azoknak, akikben ez a lélek régen élt és gazdagodott; s minden erő és akarat megvan bennem, hogy új kincsekkel tovább gazdagítsam? Bolondok! hiszen bennem az, amit kerestek! Mit ér üldözöttök, akikben nincsen, ha meg nem óvjátok azt, akiben megvan?”; E 153.: „Nem látjátok, hogy fia vagyok azoknak, akikben ez a lélek régen élt és gazdagodott? Bolondok! Hiszen a nemzet bennem van. Mit ér üldözöttök, akikben nincsen, ha meg nem óvjátok azt, akiben megvan?” (A Nyugat és az *Élet és irodalom* szövege közötti helyesírási eltérésekre ebben és a következő jegyzetben nem utalunk.)

⁷² Ny 923. (ÉI 58.): „én és te egyek vagyunk! s talán az a sejt vagyok ép[p] a Te agyadban, ahol a lelkiismeret lakozik. De ezek – akiknek lelkük ép[p]oly idegen lelkedtől, mint testük a testedtől!”; E 146.: „én és te egyek vagyunk! s talán az a sejt vagyok épp a Te agyadban, ahol a lelkiismeret lakozik. De ezek – akiknek te csak eszköz voltál!...” – A Ny, illetve az ÉI szövegváltozatait lásd a 9. lábjegyzetben; E 150.: „Büszkén viselte ezt a bélyeget; mint az ellentétes vádak is; mert nem illett ő a skatulyába, s változatos és kétes színében állt a világ előtt... Ő nem politizált.”

⁷³ A Ny, illetve az ÉI szövegváltozatait lásd a 10. lábjegyzetben.

⁷⁴ ÉI 59.: „De ma, barátaim, ma, amikor mindenki a nemzet szavait ordítja és az boldog, aki félnappal előbb kezdte ordítani, – t. i. mihelyest [!] szabad lett és veszélytelen – ma, amikor az első foglalók, ezek a nemzetfogalók, a konkocok osztozva és a koncot féltve, zöld szemekkel őrzik a foglalt helyeket, és jól vigyáznak, hogy a szerények, az elkésették – a túlfinom ízlésűek, akik átaláltak a konchoz sietni – vagy a nagyon is veszélyes tehetségek: hazaárulók maradjanak – mi, édes barátaim, megalakíthatjuk (a sokat-ütött Szekfű Gyulával élünkön) / a magyar hazaárulók szövetségét.”; E 146–147.: „De ma, barátaim, ma, amikor mindenki a nemzet szavait ordítja és az boldog, aki félnappal előbb kezdte ordítani, – t. i. mihelyest [!] szabad lett és veszélytelen – mi inkább csak maradjunk hazaárulók! Vagyunk egyaránt és nem akarjuk; tömörülhetünk (kollektív korunk szellemében) s megalakíthatjuk / a magyar hazaárulók szövetségét.”

⁷⁵ A Ny, illetve az ÉI szövegváltozatait lásd a 10. lábjegyzetben.

⁷⁶ ÉI 60.: „Jobb volna menni már Tásmaniába, / – és valóban, oda kell menni, hogy megéljünk; – mert itt, ki tudja, mi vár ránk? Csak költők vagyunk, (és hazaárulók; de árusunkat nem fizették pénzzel, ingyen árultuk a hazát) – állásunkat és becsületünket vesztettük el érte – aligha fogunk megélni itt Magyar-

Babits a *Magyar költő...* könyvbéli közléseinél nem utalt arra, hogy az 1919-es szöveget mindkétszer átdolgozta, mi több, az 1919-es keletkezési dátum feltüntetése mindkét alkalommal azt sugallta, hogy olvasói az eredeti szöveget kapják kézhez – az *Élet és irodalom*ban közölt szerzői jegyzet pedig kifejezetten megtevesztő.⁷⁷ Filológiai értelemben az 1938-as közlés tekintendő az *ultima manus* által jóváhagyottnak, de ezt semmiképpen nem ajánlhatjuk főszöveggé a jövőbeni kritikai kiadás számára, hiszen Babits – láthattuk: több fázisban – elszegényítette a kronológiailag első szöveg jelentésvonatkozásait, másfelől viszont például a „Jobb volna menni már Tásmaniába” kezdetű passzusba olyan személyes vonatkozású „jósolatokat” csempészett be, amelyek az 1919-es sörét kilátásokat visszamenőlegesen más dimenzióban mutatták. Úgy gondoljuk, hogy nem lehet rangsort felállítani az 1919-es, az 1929-es és az 1938-as szöveg között, mert az 1919-es szöveg értelme – sok tekintetben – a későbbi változtatások fényében világosul meg, ám e későbbi szövegek – más szempontból –: csonkák.

IV.

A *Magyar költő kilencszáztizenkilencben* teljes kézírata nem ismert (miként a szerző életében megjelent későbbi kiadások nyomdai levonatai sem találhatók meg közgyűteményeinkben). A töredékek rendszerezését a Babits-kézirat-katalógus nyomán⁷⁸ Róna Judit végezte el a Babits-kronológia 3. kötetében.⁷⁹ Ismeretes egy ceruzáírású fogalmazványtöredék, amely az esszé *Vallomás*-részéből két gondolatmenetet tartalmaz: az első a 928. oldal nyitó bekezdésének javított, de a megjelent szöveghez képest csak helyesírási eltéréseket mutató változata, a második a 926. oldal második bekezdésének variációja.⁸⁰ Néhány, szintén csak helyesírási eltéréseket mutató ceruzáírásos sor egy Babitsnak küldött levél verzóján olvasható (Ny 928. p. 35. sor–929. 1. sor).⁸¹

országban. Igaz, vannak itt adósaink, mert adtunk valamit, tettünk valamit – de amit tettünk, a Szellemmel tettük, nyelvel és kultúrával – és hát fontos itten a Kultúra? – s különben, aki oly intelligens, hogy érti, amit tettünk, vagy oly jóhiszemű, hogy el is ismeri: az már bizonyos maga is hazaáruló egy kicsit – mert olyan ország ez! Majd könyveinkből élünk, míg el nem fogy, – azaz antikvárnak eladogatott könyvtárunk árából – ez várja Magyarországon »az emberélet útjának felén«, aki kultúrát mert csinálni – politika nélkül – egy fél életen át!” E 147.: „Jobb volna menni már Tásmaniába, / – (ahova, hallom, gyarmatosokat toboroznak) mert itt, nem igen van többé szükség ránk. Csak költők vagyunk, (és hazaárulók; de árusunkat nem fizették pénzzel, ingyen árultuk a hazát). Amit tettünk, a Szellemmel tettük, nyelvel és kultúrával – s aki oly intelligens, hogy érti, amit tettünk, vagy oly jóhiszemű, hogy el is ismeri: az már bizonyos maga is hazaáruló egy kicsit. – Majd könyveinkből élünk, míg el nem fogy, – azaz antikvárnak eladogatott könyvtárunk árából – valahogy majd csak megélünk mindenkép[p]. Bár különös jó élet aligha lesz.”

⁷⁷ „A kommun bukását követő első hetekben írtam, az átélt események és izgalom közvetlen hatása alatt, s ez magyarázza hangjában és tartalmában azt, ami ma már talán indokolatlannak látszhatik. Bizonyos, hogy már néhány hónap múlva sokban másképp [p] írtam volna meg; de az is bizonyos, hogy nincs benne semmi, amit ma is teljességgel ne vállalhatnék; s talán érdekes dokumentum-volta is indokolja újbóli közzétételét.” (Lásd *Jegyzetek*, ÉI 193.)

⁷⁸ *Babits Mihály kézíratai és levelezése*, I., szerk. CSÉVE Anna – KELEVÉZ Ágnes – MELCZER Tibor – NEMESKÉRI Erika, Argumentum–PIM, Budapest, 1993, 431–432.

⁷⁹ RÓNA, *I. m.*, 614–616. Jelen vállalkozás keretében az esszébe illesztett versek kézíratait nem tekintjük át.

⁸⁰ OSZK Kt. Fond III/1953/4. A szöveg Földi Mihály Babitsnak feltehetően 1919 nyarán küldött levélének verzóján található (a levél nem szerepel a Babits-levélezés kritikai kiadásának 1918–1919-es kötetében); a Babits-szöveget bizonyos pontatlanságokkal lásd RÓNA, *I. m.*, 614–615.

Figyelemre méltó viszont két főlíoni, fekete indigós gépirat Babits javításával: a főliók több részből vannak összeragasztva, számozásuk 12. és 13., és az 1919-es Nyugat-közlésből a 920. p. 36. sor és a 922. p. 12. sor közötti részt, az egyetemi tanári kinevezés történetét tartalmazzák.⁸² A gépirat elejéről megpróbáltuk rekonstruálni az eredeti szöveg 16 sorát, amelyből például kiviláglik Babits döntése, hogy a *szocialista* és *kommunista* szavakat önnön személyével még *tagadva sem* kívánta összefüggésbe hozni:

Rokonaim éhezve, vagyonkájukat, állásukat veszítve, sőt halálra jegyezve lappangtak, vagy menekültek, ki az országból. Mi volt a bűnük? Egy vélemény, amely kezdett az enyém is lenni. És én még mindig ott ültem a Katedrán, mely a Vörös Ország ifjúságának mesterévé avatott, a Katedrán mely<et> a Megtiszttetés helye helyett a Szégyen padj<.>, hol csak>|:a lett; de| az ifjúság nagy ragaszkodása <és a megélhetés kényszere> |; annyi várakozás s bizalom ott| tartott|:| <.> A Katedrán|:| hova azok tettek <akik nemzetemet ölték.>* <akiket kezdtem szívemből gyűlölni>|:|:|

...Engedd meg, nemzetem: magamról beszélek,

Babits Mihályról,

egész személyesen: mert visszafojthatatlanul lírikus vagyok; és egyéni bánat tép, egyéni emlékek fojtogatnak, egyéni tiltakozás robban ki belőlem. Miért tettek ők engem a Vörös Mesterré? Nem tagadnám és nem szégyenleném; <tény azonban> |:de a valóság:| az hogy <én> nem voltam <kommunista – még szocialista> |:az ő elveik embere – még elveiké:| sem – még eleinte sem|:| <még csak elvben sem.>

<Nem voltam én az ő emberük, eleinte sem.>** Ma is emlékszem

* fekete indigós törlés

** lila gépszalagos törlés (ezeken kívül minden javítás ceruzával)

Kiegészítésként megjegyezzük, hogy a Babits-kézirat-katalógus és a Babits-kronológia által az esszé elejének variánsaként nyilvántartott, az OSZK Kézirattárában őrzött fogalmazvány (Fond III/1522.) nem tartalmazza a *Magyar költő...* szövegváltozatát. Másfelől a Babits-kézirat-katalógus összeállításakor még nem állt a szerkesztők rendelkezésére az a PIM-ben található lila színű, javított gépiratos oldal (sorszám: 20; a Nyugat-közlés 928. p. 26. sorától a szöveg végéig),⁸³ amely az OSZK Kézirattár Fond III/1758-as jelzete alatt található két (fekete) gépiratos oldallal együtt készülhetett.

⁸¹ Szudy Elemér Babits Mihálynak, [Budapest, 1919. október 15. előtt], OSZK Kt. Fond III/1969/22. Közölve: Babits Mihály *Levelezése 1919–1921*, szerk. MAJOROS Györgyi – TOMPA Zsófia, Argumentum, Budapest, 2012, 20.

⁸² OSZK Kt. Fond III/1758.

⁸³ PIM V. 4850/3. (1984. évi kéziratári szórvány)

V.

Sipos Lajos kismonográfiájában közreadott olyan szövegrészleteket, amelyeket az esszé publikálása előtti Babits-jegyzetek közé sorolt.⁸⁴ Róna Judit mutatott rá, hogy ezek a töredékek legkorábban 1920 őszén keletkezettek, hiszen Lengyel Géza *A képzőművészeti nevelés. Réti István cikkéhez* című Nyugat-figyelője nyomdai levonatoldalainak rektójára íródtak,⁸⁵ másfelől Babits feltüntette azokat az 1919-es Nyugat-oldalszámokat is, ahol a revízió alá vett részek szerepeltek.

Róna Judit a szövegrészeket más sorrendben és kihagyásokkal közölte,⁸⁶ itt most a szerzői intenciónak megfelelő beosztást követjük (Babits a szaggatott vonallal való színűleg azt jelezte, hogy az adott szövegegységet változatlan formában emeli át):

[1.]

923.

De ma, barátaim, ma, amikor mindenki a nemzet szavait ordítja – – – – – a foglalt helyeket: hogy kis harcaik vár<át>|:ait:| építsék azokon – s a nemzet ismét gyalázatos célok cégére lesz – ma mi ne legyünk nemzetiek, barátaim – s hagyjuk az ostobáknak – ügyis vigyáznak ők hogy hazáruló maradjon aki okos s jóhiszemű – megalakíthatjuk, barátaim (jó társaság lesz ez)

– – – – –

[2.]

923.

véres gazoknak, kik beszárt eszmék

[3.]

920.

Mi volt a bűnük? Egy vélemény amely kezdett az enyém is lenni. •Ellenük lehettem* mikor ők sereglettek a véres Kard körül; de testvérük mikor ellenük emeltek kardokat. Magamról beszélek

Babits Mihályról

egész személyesen; – mert |:visszafojthatatlanul lírikus vagyok és:| egyéni emlékek fojtogatnak, egyéni tiltakozás robban ki belőlem: ez volt az én Eszmém? •Óh! egy napig sem voltam nyugodt igazán. Még el sem szüntek a Háború szívdobogásai; s már új Rém tűnt föl a <lát>|:szem:|határon: új Erőszak, új Rabság.

⁸⁴ SÍPOS, I. m., 93–94.

⁸⁵ OSZK Kt. Fond III/1857. Lengyel Géza figyelője a Nyugat 1920. szeptemberi számában jelent meg (897–899.).

⁸⁶ RÓNA, I. m., 615.

– Ez az eszme énnekem nem eszmém – mondogattam – amely jogosnak hirdeti az Erőszakot, – és láttam már, mint fognak veszni ismét ártatlan emberek ügyért, mely nem ügyük. Ez a nemzet talán belepusztul...

– Hát vér csak, mindig vér! – mondogattam; de barátaim új hajnal pírját álmodták a vérben: ez az utolsó vér! Lelkesek voltak, jóhiszeműek; és én szégyelltem magam rajongásuk mellett: hisz

Babits előbb a két + között olvasható szöveg beillesztésére gondolt, majd e részt áthúzta; a margón jelezte, hogy a folytatás a Nyugat-közlés 922. oldalán található.

* *korábban:* , mert ellenük voltam

[4.]

926.

ellentétes vádak is; mert más oldalról is hajráztak ellene: hol zsidóbérenc volt, hol

Szembeötlő, hogy mind a négy töredék olyan szöveghelyekre vonatkozik, amelyek (másféleképpen) átalakulnak az 1929-es közlésig. Mi több, az első inkább az 1938-as megoldást idézi meg, sőt mondhatni, hogy az „ostoba”, illetve „okos és jóhiszemű” szembeállításával annál karakteresebb ítéletet mond.⁸⁷ Érdemes felfigyelni a „vörös gazok” „véres gazok”-ká alakítására – és a vér motívuma a harmadik töredék zárlatában egy meglehetősen bizarr képben újra feltűnik.

A harmadik töredék formájában az 1929-es megoldást előlegezi, hiszen az egyetemi tanárság ügyét Babits már 1920 őszén is elhagyja, helyette az események lelki hátterét rajzolná meg, amelynek fő motívuma a kommunista terror hatására bekövetkező, de már előtte érlelődő meghasonlás. A szöveg azonban, ha nem ismerjük fel, hogy középső része beillesztés (volna), logikailag zavarosnak mutatkozik, hiszen sem az esszében megmutatózó ethosznak, sem a valós történéseknek nem felel meg, hogy Babits az üldözött kommunisták „testvére” lett volna, miként *ellenük sem volt igazán* (és ezen a „voltam” „lehettem”-re való cseréje sem segít) – végül jogosan húzza ki az egész betoldást.

VI.

Az OSZK Kézirattára őrzi Babits Mihály bekötött (de hiányos) Nyugat-sorozatát. Az 1919. novemberi szám belső címlapjának verzóján, a *Magyar költő kilencszáztizenkilencben...* előtti oldalon a következő, eddig ismeretlen autográf ceruzatisztázatot olvasható:

⁸⁷ Az 1929-es és az 1938-as szövegváltozatokat lásd a 74. lábjegyzetben

E kötet elé küldök egy régi cikket, sokszavú heroldnak. Szomorú csalódások, nehéz visszahatás heroldja volt: ma bizonyosan másként beszélne! Mindegy:* becsületesen beszélt akkor is; becsületes szó ma sem lesz tán a sötétség szava – akármilyen sötét van is köröskörül... Eredj hát, szegény, felemás heroldom!

korábban: Mindegy!⁸⁸

Az OSZK Kézirattárában a Fond III/1663-as számon őrzött három szövegegység nyilvánvalóan a fenti tisztázat előzményének tekintendő:

[1.]

Egy vonagló ország ágyán születtek e versek, s talán nem felesleges hogy herold jár előttük: egy cikk amit még <1>919 augusztusban írtam.

[2.]

Ezt a cikket még 919 augusztusban írtam a Nyugat<nak> |:számára:|; keserves évek lírájának* szomorú heroldja ez. Felemás ruhában jön mint a régi heroldok; s lehet hogy ma másik színével szeretne világ felé fordulni mint akkor. Lehet hogy ma más nyelvet használna; <s> talán keményebbet <kivált a> |:e:| maiak ellen... de minék harcolni? Ami halandó, meg fog halni úgyis, <de> |:s:| csak a lélek igaz lírája méltó hogy megéljen.

* *fölte:* dalainak – a két szó két vonal között

[3.]

E kötet elé küldök<m ezt a> |:k egy régi:| cikket, sokszavú heroldnak! Szomorú csalódások, nehéz visszahatás heroldja volt: ma bizonyosan másként beszélne! Mindegy: becsületesen beszélt akkor is; s becsületes szó <nem lehet> ma sem lesz tán a sötétség szava – akármilyen sötét van is köröskörül... Eredj hát, szegény, felemás* heroldom!

* *javított szó*

A fenti három variáns – miként szerzőjük⁸⁹ – „változatos és kétes színekben állt a világ előtt”.⁹⁰ A Nyugatban található tisztázat Róna Judit következtetését támasztja alá,

⁸⁸ OSZK Kt. Fond III/44k. A Babits-bejegyzés fényképmásolatát lásd a tanulmány végén.

⁸⁹ Lásd a 9. lábjegyzet idézeteit.

⁹⁰ Ungvári Tamás *Adalékok Babits Mihály pályaképehez (1918–1919)* című tanulmányában kisebb hibákkal közölte a 2. és 3. töredéket, a „két fogalmazványt” Basch Lóránt bocsátotta rendelkezésére (lelőhelyként „OSZK Analekta”-jelzettel megadva). Ungvári szerint Babits „az *Élet és irodalom* kötet független előhangjaként” tervezte a *Magyar költő...* megjelentetését, a hozzá fűzött rövid bevezető szükségességét a következőképpen indokolta: „A dokumentumból világos, hogy Babits nem szeretne volna, ha tanulmányát, melyet egy zaklatott idegállapot sokban igazságtalan s pillanatnyi hangulatozó tükröző írásának tartott, holmi alpári antikommunista pamfletnek használnák fel azok, akiket a sötétség képviselőinek

miszerint Babits a *Nyugtalanság völgye* című kötet élén kívánta közölni a végleges jegyzetet. A középkori bajvívókat „bejelentőjük”, azaz heroldjuk mutatta be a párviadal előtt, a *Magyar költő...* ilyen hírnökként kért volna figyelmet a verseknek. Babits jogosan használta a herold kifejezést azért is, mert – az esszé *Ady Endréhez* című verséből vett mottója szerint – önmagát is képletes bajvívónak érezte.

Mindazonáltal a három jegyzetvariáns (és ekként a Nyugat-tisztázat) 1920 őszén keletkezhetett, azonos indítatásból az esszészöveg – V. fejezetben ismertetett – javításkísérleteivel, hiszen az 1. és a 2. variáns Kosztolányi Dezső *A rossz orvos* című, Nyugatban megjelent elbeszélésének egyik nyomdai levonatoldalának verzóján, míg a 3. a *Légy jó mindhalálig* című Móricz-regény egyik félbetépett levonatoldalának verzóján található. A Kosztolányi-elbeszélés az 1920. szeptemberi számban kapott helyet (a levonat a 829. Nyugat-oldal), míg a Móricz-regény vonatkozó folytatása októberben (a levonat a 978–979. Nyugat-oldalokról való). Babits a 3. variánst másolta be az 1919-es Nyugat kötetbe, nyilván ezt a példányt kívánta volna a nyomdába küldeni, ugyanakkor a nyomtatott esszészövegben nincsenek javítások.

A *Nyugtalanság völgye* 1920 karácsonyára jelent meg a Táltosnál, a kicsiny, de aktív kiadónál.⁹¹ Babits elszerződött a Pallas Kiadótól, ahol voltak lekötött munkái, de érezte, hogy személye tehertétel a számukra; ellenben „a Táltos hetekig járt utána, százféle módon kimutatta, hogy mily nagy súlyt fektet rá, s emellett olyan feltételeket ajánlott neki, melyek egzisztenciáját nagyban biztosítják, legalább a nélkülözéstől megóvják” – világította meg Schöpflin Aladár a váltás mozgatóerőit.⁹²

A *Nyugtalanság völgye* mint cím Edgar Allan Poe *The Valley of Unrest* című versét idézi meg – aligha véletlenül. Babits versei hangulatilag emlékeztetnek az amerikai költő világlátására; szűkebb miliője és tágabb környezete nyugtalanságban, beláthatatlan változások között élt ezekben az években. Babits az elmúlt Nagy Háború izgatott hangú, tiltakozó költeményei közé régebbi verseket is beillesztett, az egész kompozíciót átjárja az elmúlt idill melankóliája, másfelől a reménytelenség, a kétségbeesésbe forduló jajkiáltás.

Szabó Lőrinc – Babits megelőző másfél évének bizalmas tanúja – maga is úgy látta, hogy a *Nyugtalanság völgyében* „minden vers egy-egy életrajzi adat”.⁹³ Ily értelemben indokolt lett volna a *Magyar költő kilencszáztizenkilencben* szerepeltetése – hiányát sem

tartott. [...] »Szomorú csalódás«, »nehéz visszahatás«, »felemás herold« – olyan szóképek ezek, melyek arra mutatnak, hogy Babits – ha a maga világnézeti változását őszintének és jogosnak is hitte, a módot és hangot, ahogy ennek először kifejezést adott, megbánta.” (ItK 1959/2., 248–249.). Sipos Lajos szintén Babits évek múltán bekövetkező szemléleti átalakulásának alátámasztására idézte a 2. szöveg egy rövid részletét (Sipos, I. m., 98–99.). Róna Judit Babits-kronológiájában kétszer utalt a Fond III/1663-as jelzet szövegegyeségeire, egyik helyen feltételezve, hogy Babits a jegyzetet a *Nyugtalanság völgye* című verseskötet elé szánta, de a keletkezés idejeként mindkét alkalommal 1920 elejét adta meg (Róna, I. m., 615.; 666.).

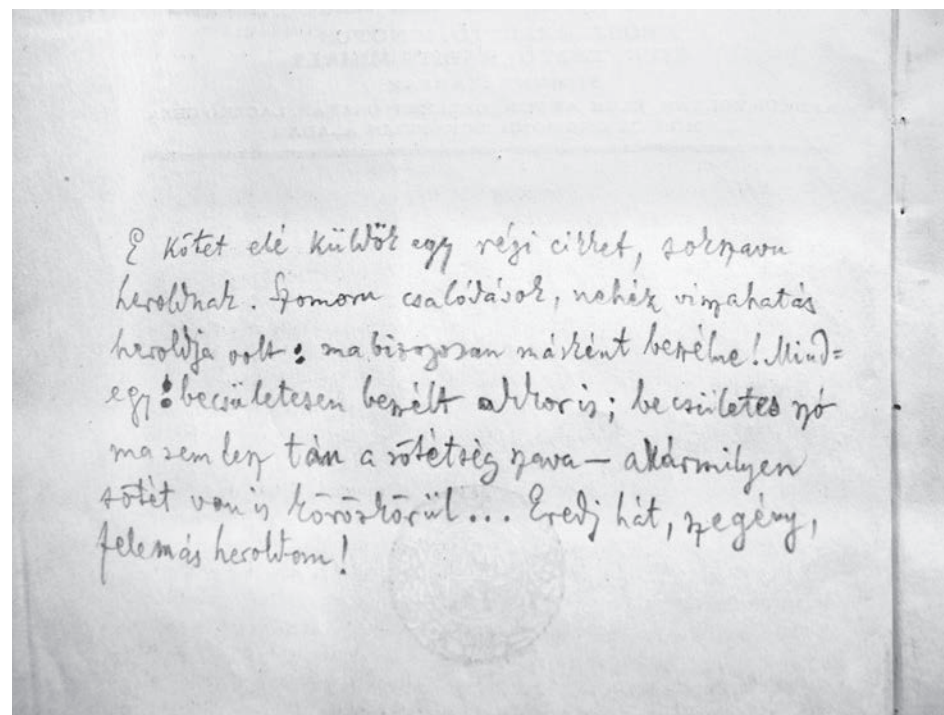
⁹¹ A Táltos Kiadót Inárcsi Farkas László földbirtokos alapította 1915-ben, célja a kortárs írók támogatása volt; a kiadót 1924-ben eladta, és az hamarosan megszűnt. (SziJ Rezső, *A Táltos Könyvkiadóról*, MKSz 1969/1., 37–41.)

⁹² Schöpflin Aladár Hatvany Lajosnak [Budapest, 1920. május 31.] = *Levelek Hatvany Lajoshoz*, szerk. HATVANY Lajosné, Szépirodalmi, Budapest, 1967, 266.

⁹³ SZABÓ Lőrinc, *Nyugtalanság völgye. Babits Mibály legújabb versei*, Nyugat 1921. január 1., 51.

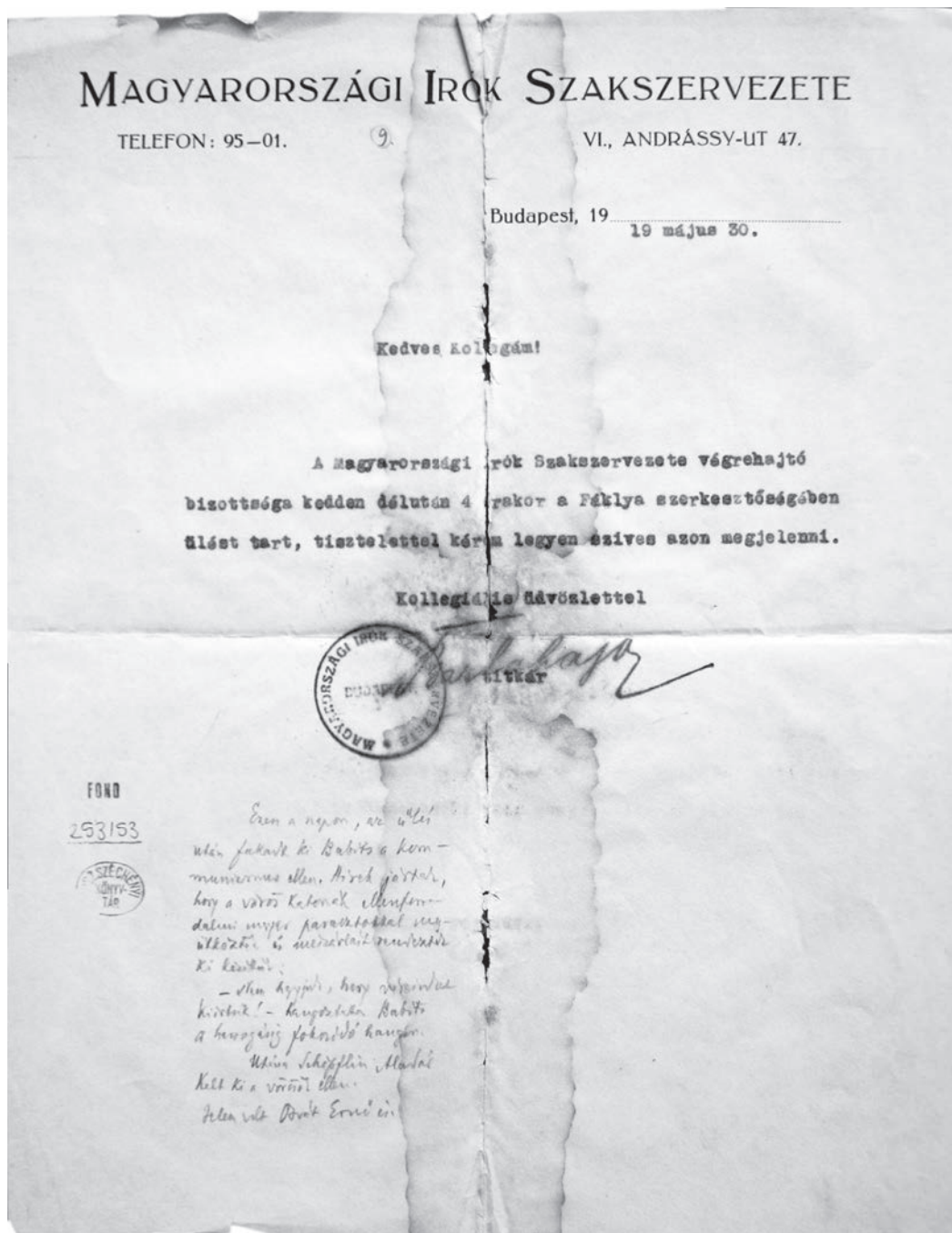
levél, sem egyéb dokumentum nem magyarázza,⁹⁴ „helyén” az *Előszó* című, eredetileg a Nyugat 1918. december 1-jei számában közölt vers olvasható.

Az esszé ugyanakkor a versek közéleti-politikai olvasatát helyezte volna előtérbe, csonkította volna érzelmi gazdagságukat. S másfelől: Babits 1920 őszén a *Magyar költő...* végleges formáját illetően sem tudott dűlőre jutni: akkori javításai radikálisabb megszólalásra való törekvést sejtetnek, míg nagyobb szövegegységeket nyomtalanul tüntetett volna el. „Lehet hogy ma más nyelvet használna; talán keményebbet e *maiak* ellen... de minek harcolni?” – fogalmazott a 2. jegyzetvariánsban. Beszélni és hallgatni is kívánt volna egyszerre – végül csak a „Szíttál-e lassú mérgeket...” kezdetű verset emelte át a *Nyugtalanság völgyébe*.

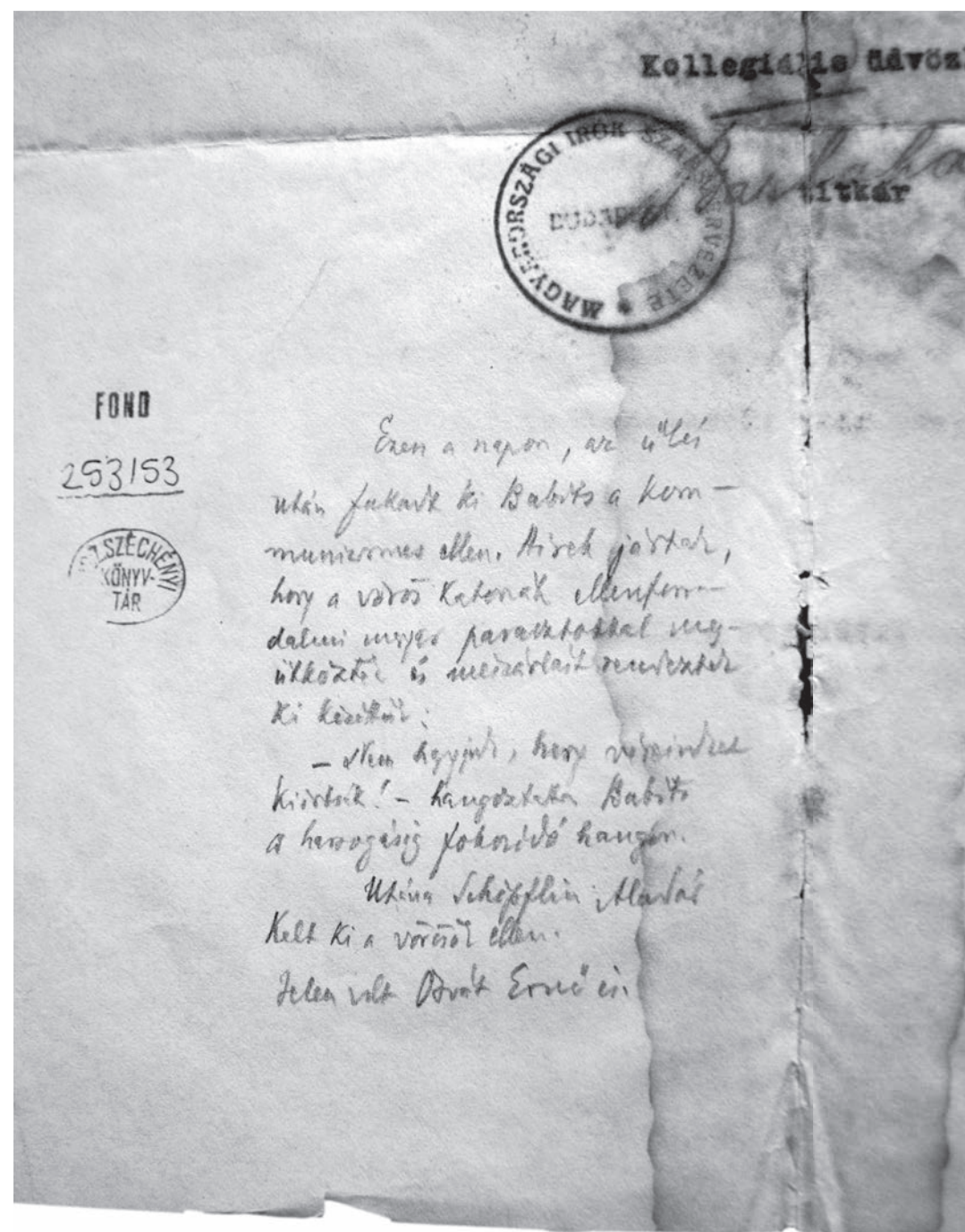


Babits Mibály megjegyzése saját Nyugat-példányában, OSZK Kt. Fond III/44k.

⁹⁴ A Táltos Kiadó irattára a második világháborúban megsemmisült (SziJ, I. m., 37.).



Barta Lajos Elek Artúrnak szóló levelének fényképmásolata,
Budapest, 1919. május 30., OSZK Kt. Fond 253/53.



Elek Artúr megjegyzése a Barta Lajos által küldött levélen
A fényképeket készítette és digitálisan restaurálta Dinnyés Artila – közreműködését ezúton is köszönjük.

HOJDÁK GERGELY

Műfaji és retorikai határsértések Czákó Zsigmond *Leona* című drámájában

Emberiségköltémennyé „táguló” melodráma

Czákó Zsigmond eredetileg 1846. augusztus 17-én a Nemzeti Színházban bemutatott „rémdrámája”, a *Leona*¹ sem az első, sem a későbbi bemutatók kritikussai körében nem aratott osztatlan sikert. A szerző baráti köréhez tartozó Kemény Zsigmond naplójából tudjuk, hogy még Czákó saját irodalmi táborra sem lelkesedett igazán a színdarabért.² A naplóbejegyzés nem részletezi a darab előadását kíséző „igazságos és szigorú kritika” okait, ami az akkori színházi szokás szerint főleg tapsot és füttyöt, esetleg bekiabálásokat jelenthetett. (Érdekes irodalomtörténeti adalék, hogy Kemény – naplója tanúsága szerint³ – a *Leona* ősbemutatója körül készülhetett el hasonlóan „szertelen” romantikus nagyregényével, a *Gyulai Pállal*). Kemény későbbi írásaiban sem említi többször a *Leonát*, amiben amellet, hogy vélhetően tényleg nem tartotta sokra a darabot, a Czákó nyilvános öngyilkossága körüli botrány, illetőleg az ebből következő kegyeleti megfontolások is közrejátszhattak.⁴ Mindenesetre Kemény az *Eszmék a regény és dráma körül* című 1853-as irodalmi esszéjében figyelemre méltó kritikát fogalmaz meg a francia romantikus drámaíró iskola, vagyis azon irányzat ellen, amellyel Czákó színdarabját recepciótörténetileg leginkább kapcsolatba hozták. Kemény a regénynél „tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma”⁵ klasszikus ideálját kéri számon az

¹ A jelen tanulmányban a mű legújabb kiadására hivatkozunk: CZÁKÓ Zsigmond, *Leona = A magyar dráma antológiája*, I., szerk. KERÉNYI Ferenc, Osiris, Budapest, 2005, 357–388.

² „Augusztus 16^{ka}, 17^{ke} és 18^{ka} [...] Színházban egyszer voltam, a Czákó újabb művében, Leonában. Eötvös, ki meglátogatott, ajánlá páholyát, s mi Tréfort Gusztit is ide értve s meg Csengeryt, tapsolánk itt-ott a darabnak; de egyszersmind úgy is megbírálok, hogy bizonyosan igazságosabb és szigorúbb kritikusa nem fog Czákónak közelebből akadni, mint a 18-ik számú páholy társasága.” KEMÉNY Zsigmond *Naplója*, s. a. r. BENKŐ Samu, Helikon, Budapest, 1974, 148.

³ „Július 29^{én} [...] Én, mivel Gyulai Pál című regényemet akkora jobbrészt bevégezhetem, új szépirodalmi munkához pedig csak egy kevés kipihenés után szándékom kezdeni, ajánlám magam, ha kívánatlik, követségi kandidátusságra, mert egyébaránt is a diéta hosszason most nem tarthat, s így általa alig hátráltatom dolgaimban.” Uo., 116.

⁴ Szilágyi Márton egy jeles tanulmánya részletesen foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy a nyilvános öngyilkosság hogyan formálódott poétikai toposzá, illetve hogy a különböző értelmezések mögött milyen egyéni (szerzői) motivációk ismerhetők fel. Vö. SZILÁGYI Márton, „sötét halálával az öngyilkolásnak...” Czákó Zsigmond halála = Uő., *Határpontok*, Ráció, Budapest, 2007, 103–108.

⁵ „A regénynek – ezen szabálytalan alakú műnek, mely a cselekvény egységére sem kénytelen szigorúan ügyelni [...] –, a regénynek egy nagy előnye van a sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma fölött, ti.: a körülményesség, a részletek varázsa az állapotok, helyzetek, irányok és jellemek festésében.” KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és a dráma körül* = Uő., *Élet és irodalom. Tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 191.

említett „iskola” színdarabjain. Mindebből arra is következtethetünk, hogy az igazságos és szigorú kritikus talán nem látta szívesen a francia romantikus színpad hatásvadász fogásait⁶ egy „eredeti tragoediában”,⁷ amelynek egyébként már a szerkezete is („4 felvonásban, előjátékkal”) a francia romantikus színpadra utal.⁸

Horvát Rebeka, Czákó első monográfusa – hat évtized távlatából – a francia romantikus drámákkal rokonítja a művet;⁹ önmagában meggyőző (formai-világnézeti) érveivel szemben felhozható, hogy a *Leonában* igen mély filozófiai tartalom munkál, ami inkább a német hagyományra (Goethe, Schiller, Grillparzer – Kleist ekkor még nagyrészt ismeretlen, Büchnernek híre sincs) jellemző. (Más kérdés, hogy a francia darabok is leginkább német közvetítéssel érkeztek a korabeli magyar színpadra). A „filozófiai” (német) és a francia romantikus dráma e sajátos – sok szempontból egymásnak ellentmondó – kettősségét már a kortárs kritika is érzékelte. A valódi „megrendítés” helyetti (ami az arisztotelészi katarzis allegóriája) „erőfeszítésig menő csigázást” Erdélyi János a *Leona* legnagyobb hibájának róta fel, amihez a klasszicista ízlésideal nevében még azt is hozzáteszi, hogy a darab közönségének (az akkoriban szintén játszott *Stuart Mária* közönségével ellentétben) nem volt lehetősége a valódi érzelmi azonosulásra.¹⁰ Az Erdélyi által elvárt klasszikusan tragikus hatást sem a dráma szövege, sem pedig előadásmódja nem támogatta: a közönség zavarban volt, „fel nem foghatván az afféle természetbölcselemi tételeket, minőket bőven hallott”. (A kritikus emellett nem győzött szörnyülködni L. – azaz Laborfalvy – Róza kiejtésén, aki „igen vastagon szavalá ama finom e hangokat, mellyeket még eddig a nyelvtan sem fogadott el, de Borsod népe jól ismer”).¹¹ A Pesti Hírlap kritikusa is (ennek köréhez tartozott Czákó is) hasonló következtetésre jutott, csak épp pozitív kiindulással: „Nincs talán tehetség, melly e’ hosszas pszichologiai fejleményt akkép’ bírja drámai helyes formába önteni, hogy valószínűleg tűnjék fel a’ közönség előtt”.¹² Ennek kapcsán ő is Irén megrontását hozza föl példának, amelynek színpadi ábrázolása érdekében „szükség volt a’ hatást az első megrohanáskor azonnal a’ hitetlenségig felcsigázni.”¹³ A korabeli recepcióból az is kiderül, hogy a klasszikusabb ízlésű kritika ideológiai ösztüzet zúdított a műre, legfőbbképpen annak szokatlanul komor világnézete és

⁶ Ezzel kapcsolatban lásd Keménynek a *Színművészetünk ügyében* című tanulmányát is, ahol a szerző például a következőket kifogásolja: a romantikus színműírók a „hű jellemzés” követelményét „sodronybábokkal, beszélő és cselekvő semmikkel”, a „folytonosan haladó cselekvényt” változatos szituációkkal, ingerlő „szkelettel” helyettesítik, a darabot pedig olyan „éles csattanásokra osztják fel, melyek az aluszékony és hűlt nézőt is jól megrázzák, hogy a jövő felvonás alatt eszébe tartsa figyelni s nem ögyelgeni ide-tova.” KEMÉNY Zsigmond, *Színművészetünk ügyében* = Uő., *Élet és irodalom*, 295–298.

⁷ A *Leona* ősbemutatójának színlapja ma az OSZK Színháztörténeti Tárában látható.

⁸ Vö. KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon. 1790–1849*, Magvető, Budapest, 1981, 417.

⁹ HORVÁT Rebeka, *Czákó Zsigmond és a francia romantikus dráma. Bölcsészdoktori értekezés*, Wellesz Nyomda, Budapest, 1908.

¹⁰ Összefoglalva: „Valóságos érzéki tompultság az a véghatás, mellyet lelkünkben a *Leona* hagy”. Pesti Divatlap, 1846. augusztus 22., 673. („mb” aláírással) = ERDÉLYI János, *Irodalmi, színházi, közéleti írások és beszédek*, s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, Mundus, Budapest, 2003, 231.

¹¹ Uo.

¹² Pesti Hírlap, 1846. augusztus 20. = ERDÉLYI, *Irodalmi, színházi, közéleti...*, 115.

¹³ Uo.

– ezek szerint a még cenzorális változtatások ellenére is – tapintható vallásellenessége okán. A legmesszebbre e tekintetben minden bizonnyal a nem sokkal később Petőfit is rossz költőként kárhóztató Zerffi Gusztáv ment, aki a *Leonában* elsőre – többek között – az „erőszakolt természetlenséget” és a vallási jelképek meggyalázását véli fedezni, de folytatást ígér.¹⁴ Részletesebb elemzésében a pantheizmus és spinozizmus leckéinek drámaiatlan felmondását, a költészet kárhóztatos irányát, a szépített rosszat, a színházi intézmény meggyalázását kéri számon a drámaírótól; Shakespeare mellett a magyar népdalok és a szent eszmék tanulmányozására, valamint a darab kifütyülésére buzdít, de legalább (Erdélyivel ellentétben) Laborfaly Róza „előadásmódjával” maximálisan elégedett volt: „Sohasem hittem volna, hogy e szép nő annyira beleképzelhesse magát egy olly ördögbe”.¹⁵

A mű vallásellenessége alatt nem elsősorban a jakobinusok kardcsörtető antiklerikalizmusát kell értenünk – a korabeli cenzúra vélhetően ezt rögtön kiszűrte volna. Sokkal inkább a nyugati típusú vallásosság alapjainak eszmei aláaknázását – akár a kinyilatkoztatott, akár az úgynevezett természeti vallást tekintjük ilyen alapnak. Ezt a maga korában már Erdélyi is helyesen ismerte fel,¹⁶ csak épp a részletekben tévedett (kérdés persze, hogy pontosan milyen változat került a színpadra),¹⁷ hiszen a *Leona* – amint azt látni fogjuk – mindkét megközelítést gúny, illetve ironia tárgyává teszi. (E tekintetben fontos és érdekes irodalomtörténeti adalék Czakó érdeklődése a keleti vallási eszmék, különösen a brahmanizmus és a buddhizmus iránt).¹⁸ A *Leonának* a maga korában szokatlan filozófiai-ideológiai töltetére azonban a legékeesebb bizonyítékot a cenzúra körüli huzavona jelenti, amiről Viszota Gyula közöl érdekes adalékokat a Vasárnapi Újság 1913-as 40. számában két, az Országos Levéltárban megtalált kancelláriai elnöki irat alapján.¹⁹ E szerint a *Leona* szokatlan tematikája a szokásos

¹⁴ Honderü, 1846. augusztus 25. = ERDÉLYI, *Irodalmi, színházi, közéleti...*, 153–155.

¹⁵ Honderü, 1846. szeptember 1. = ERDÉLYI, *Irodalmi, színházi, közéleti...*, 171–177.

¹⁶ Erdélyi János második (előre beharangozott) kritikája már kifejezetten a mű implicit filozófiájának síkján támadja meg a *Leonát*, a „ius naturae” (természetjog) tételeinek iskolás feldolgozását láttatva benne, ahol „a költő intenciója világosan oda mutat, hogy meg akarja róni a vallási túlzást, és pedig úgy, mintha ennek ellenszere a természeti vallás volna, és mintha természeti vallással nem is lehetne visszaélni, mint *Leona* visszaélt a kijelentet vallással.” A mű végkicsengése is – a költői célokkal homlokegyenest ellenkezve – „vigasztalanságra visz”. Pesti Divatlap, 1846. augusztus 29., 693–696. (Ember Pál aláírással) = ERDÉLYI, *Irodalmi, színházi, közéleti...*, 232–237.

¹⁷ Ez a kérdés különösen azért merül fel, mert a cenzúra mellett (ld. alább) a rendező (és Erast szerepét alakító) Egressy Gábor is hatással volt a végül színpadra kerülő változatra (hivatalosan a mű előadhatóságát szolgáló változtatásokat hajtott végre a szövegen), aki a természetvallás dicsőítéseként értelmezte azt. Vö. EGRESSY Gábor, *Judith = EGRESSY Gábor Válogatott cikkei (1838–1848)*, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1980, 87–88.

¹⁸ „Czakó Zsigmond Leonája az orientalizmusnak egészen különös megnyilatkozása. [...] Keletisége nem tárgyában és jellemeiben van, hanem filozófiájában. [...] Czakó egyedüli megnyugvást az enyészet gondolatában talált, s ez a sötét pesszimizmus tükröződik a *Leona* hosszadalmas bölcselkedésében is. A másik érzelmi indíték, amely a keleti pantheizmus felé hajtotta őt, természetérzéke volt, amely a *Leonában* valóságos természetimádássá fokozódik. [...] Erast és *Leona* története különben romantikus mese, amely bosszúra, intrikára épült. A kísérteties, romantikus figurák lesznek szócsövei a keleti eszmékből táplálkozó pesszimizmusnak.” STAUD Géza, *Az orientalizmus a magyar romantikában*, Terebess, Budapest, 1999, 101.

¹⁹ Kancelláriai elnöki iratok 220. és 282. sz. 1847-ből. Vö. VISZOTA Gyula, *Czakó „Leona” című drámája és a cenzúra*, Vasárnapi Újság 1913. október 4., 796.

éves cenzúrajelentés nyomán még az uralkodó figyelmét is felkeltette, aki némi vizsgálgatás után – a nyilvános botrány elkerülése érdekében – diszkrét megrovásban részesítette az ügyben eljáró cenzort, aki az idő és a nevek, valamint a jelenre utaló s a vallásbírálatot konkretizáló részletek megváltoztatása után engedélyezte a mű színrevitelét – és ezzel automatikusan a kinyomtatását is.²⁰

Az eddigi szakirodalom rendszerint szűkebb irodalomtörténeti nézőpontból vizsgálta a *Leona* keletkezéstörténetét. Berczik Árpád „dramatizált philosophiának”²¹ titulálja a művet, s a filozófiai dráma – nehezen megragadható – műfaji megjelölés mentén orientálódik Vértesy Jenő²² és Lányi Ernő²³ is. Ez utóbbi – a világtól elvonult élet tematizálása kapcsán – George Sand 1832-es *Indiana* című regényének (magyarra fordította Récsi Emil, Kolozsvár, 1843) és Vajda Péter *Vajkoontala* című elbeszélésének (eredeti megjelenés az Aurorában, 1835, 217–242., majd a Dalhon első füzetében, Pest, 1839, 147–174.) hatását is felveti.²⁴ Dörgő Tibor joggal emeli ki a *Leona* és Salomon Gessner *Erast* (Kazinczy Ferenc 1815-ben megjelent fordításában *Erászt*)²⁵ című érzékenyjátéka közti hasonlóságot a „természettel összhangban való élet, a vallásos lelkület, az erős érzelmek, a bűn jogosságának említése, a család véletlen találkozás által történő egyesítése” tekintetében.²⁶ Az Irén név pedig Kisfaludy Károly híres szomorújátékából, az *Irenéből* (1820) lehetett ismerős a korabeli befogadónak, amelynek naivája, egy görög vitéz lánya – egy titkos keresztény tanácsadó befolyására – végzetes házasságba keveredik a török szultánnal.

Dráma-, illetve színháztörténeti megközelítésben nehéz elképzelni, hogy a *Leona* bemutatója idején már nyolc éve a színészi pályán mozgó szerzőre épp a korabeli színpadi művek ne lettek volna – dramaturgiai szempontból döntő – hatással. Kerényi Ferenc, aki újabb írásaiban a drámai- vagy emberiségköltemények virtuális sorában helyezi el a *Leonát*,²⁷ a régi magyar színpadról szóló könyvében még *A nemes és a polgár konfliktusának hazai lehetőségei* című alfejezetben tárgyalja a művet, a francia polgári színmű közvetlen kontextusában.²⁸ A *Leona* dramaturgiája nagyon is explicit módon merít a *polgári színmű*, illetve az annak színpadi előzményeül szolgáló *melodráma* műfaji hagyományából. A melodráma (a francia forradalom jellemző színjátéktípusa) többnyire német közvetítéssel érkezett a magyar színpadra (például Pixérécourt – Deáky F. Sámuel: *Coelina vagy a titok gyermeke*; Dupetit – Méré-Castelli – Lilien Antal:

²⁰ A *Leona* eredetileg *Judith* címmel a jelenben játszódtott volna, a főszereplők pedig a Judith (*Leona*), Valkó (Erast), Kálmán (Aquil), Lenke (Irén) neveket kapták. A mű szöveghagyományának részletesebb elemzését lásd: DÖRGŐ Tibor, *Czakó Zsigmond és világtörténelmi drámái*, Napkút, Budapest, 2004, 151–156.

²¹ BERCZIK Árpád, *Czakó Zsigmond*ról, A Kisfaludy-Társaság Évlapjai (10) 1875, 134.

²² VÉRTESY Jenő, *A magyar romantikus dráma (1837–1850)*, MTA, Budapest, 1913, 44.

²³ LÁNYI Ernő, *Czakó Zsigmond színműveiről*, Attila Könyvnyomda, Budapest, 1913, 42.

²⁴ Uo., 54–55.

²⁵ SALOMON GESSNER, *Erászt*, ford. KAZINCZY Ferencz = KAZINCZY Ferenc *Munkái*, III., Trattner, Pest, 1815, 295–337.

²⁶ DÖRGŐ, I. m., 141.

²⁷ KERÉNYI Ferenc, *Vezérfonal a műelemzéshez* = MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, Ikon, Budapest, 1992, 9. Uő., *Útban a világirodalomba. Vázlat a drámai költemény hazai műfajitörténetéhez*, Árgus 1998/4., 19–23.

²⁸ KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, 413–420.

Az *árva* és a *gyilkos*; Ducange – Castelli – Radnótfáy Nagy Sámuel: *A genfi árva*).²⁹ Fő jellemzői az erény és az ártatlanság üldözése; az ezt kiváltó tett rendszerint még a cselekmény megkezdése előtt zajlott le, a nézők elbeszélésből, a szereplők lélektani nyomozás révén értesülnek róla – éppen úgy, ahogy a *Leonában* is. A liberális színházprogram alapelveihez könnyű volt adaptálni a bűn közvetett (lélektanilag kellően árnyalt) ábrázolására épülő műfaji hagyományokat.³⁰ A *Leona* színhelye egy „[p]örkunyó, két oldal- és középbejárással”,³¹ a melodramaké rendszerint kortárs (polgári) szobabelső egy közép- és két oldalajtóval.³² A polgári színmű a melodráma nehezen kiküzdött jó végkifejletét a magánélet (a polgárerény utolsó mentsvárának) összeomlásával tragédiába fordította át.³³ Valami hasonló történik a *Leonában* is, azzal a különbséggel, hogy itt a rousseau-i alaphelyzet (egy Erast nevű filozofikus egyén kivonulása a társadalomból és nagyszabású nevelési kísérlete a „szent természet” jegyében) már eleve feltételezi a társadalmi normarendszerek csődjét. Ez az összefüggés azonban épp a dráma terében, s csak a mű végére bontakozik ki: a társadalmon kívüliség tematizálása így a maga korában szélsőségesen társadalomkritikusként recipiált színműben végső soron a saját mögöttes (nihilista?) ideológiáját eltakaró fikcióként lepleződik le. Tovább bonyolítja a kérdést, hogy az a fajta aprólékosan eltervezett nevelés, amelyet Erast kíván biztosítani fiának, Magyarországon jellegzetesen nemesi, azon belül is elsősorban arisztokrata törekvés volt. (Talán ezért is tárgyalja Kerényi a művet a polgári és a nemesi hagyomány köztes terében; emellett szól az is, hogy Erastot a rendszerint arisztokrata szereplőket alakító Egressy játszotta, így a korabeli közönség könnyebben el tudta helyezni a társadalmon kívüli, fiktív világ hőseit a fennálló magyar valóság társadalmi viszonyrendszerében). A 18. század végi, 19. század eleji nemesi nevelésmódot – mely Czákó számára is iránymutató lehetett a *Leona* vonatkozó részeinek megírásakor – Vaderna Gábor elemzi részletesen, rámutatva, hogy a korabeli felfogás szerint „az egyén képzésén keresztül a nemzetek boldogsága kerül előtérbe – vagy fordítva: a nemzetek művelődése az egyéni boldogság letéteményese. Közhelynek számít ekkoriban, hogy az embert a nevelés teszi azzá, ami, s az ő boldogságán egész nemzetek vagy akár az emberiség boldogsága múlik.”³⁴ Hogy mindez a *Leonában* pontosan hogy jelenik meg, arról később még részletesebben szólnunk.

Ha a (társadalomkritikus) polgári színművek és a *Leona* közti feltűnő dramaturgiai hasonlóságok mellett a magyar színháztörténet és Czákó életrajzának sajátlagos szempontjait is figyelembe vesszük, szintén nem lényegtelen összefüggéseket találunk. Czákó 1840 februárjában állt vándorszínésznek (nem sokkal Petőfi előtt), 1840-ben az év elejétől sorra mutatták be a nemzetközileg legsikeresebb francia polgári színműveket az időközben Nemzeti Színházra keresztelt Pesti Magyar Színházban (Souvestre:

²⁹ Uo., 263. skk.

³⁰ „A cselszövő drámai szerepét a francia romantika is megtartotta, és Vörösmarty be is illesztette a liberális nevelő programba, közvetett erkölcsi hatást, a bűn megutáltatását várva a szereposztálytól”. Uo., 321.

³¹ CZÁKÓ, I. m., 358.

³² KERÉNYI, A régi magyar színpadon, 301.

³³ Uo., 407–408.

³⁴ VADERNA GÁBOR, *Élet és irodalom. Az irodalom társadalmi használata gróf Desseuffy József életművében*, Ráció, Budapest, 2013, 59–101., itt: 70.

Gazdag és szegény; Dumas: *Antony*; Dinaux–Legové: *Lignerolles Lujza*). Czákó az első szerepét Kuthy Lajos *Fehér és fekete* című színművében kapta,³⁵ amelynek főszereplője egy idealizált néger – a természetes erkölcs képviselője szembeállítva a civilizáció romlott társadalmával. A dráma szövegváltozatait vizsgálva Kerényi azt írja: „csak a cenzúra akadályozta meg, hogy a néger rabszolga erkölcsi fölényét hirdető darabban színre lépjen az első, magyar nemesből nemzetközi kalandorrá süllyedő ellenhős, és hogy a cselekmény egy része Magyarországon történjen”.³⁶ Mint láttuk, az eredetileg *Judith* címre keresztelt darabban Czákó is hasonló keretmegoldást alkalmazott volna (magyar szereplők, közelmúlt), ám a cenzúra – noha a maga feltűnően engedékeny módján – ezúttal is közbeszólt. A drámaíró emellett kapcsolatban állt az Ifjú Magyarországgal³⁷, amely „radikális” csoportosulás színházi téren a francia vígjátékok és polgári színművek átültetését tűzte zászlajára – jellemző, hogy eközben a korábbi progresszívek táborával, „az Athenaeum-triász, főként pedig Bajza merevebbé váló kritikai fogadtatásával találták magukat szemben”.³⁸ Czákó az akkori irodalmi divat szerint maga is tanult franciául, és lefordította Dennery–Mallian 1845-ben kiadott népszerű darabját *Mari, egy anya a népből* címmel. Mindezek alapján joggal következtethetünk arra, hogy Czákó a *Leona* írásakor elsősorban a korabeli társadalmi konfliktusokat megjelenítő francia polgári színművet tartotta szem előtt, ám fantáziája jócskán szétfeszítette ennek megszokott kereteit: a drámai anyagot kozmikus méretűvé tágította.

Ennek kapcsán a francia romantika mellett egy másik színházi hatásról is érdemes szót ejteni. Az 1840-es évek magyar színpadain Schiller volt a legnépszerűbb német szerző, akinek első darabjaiban szintén olyan átfogó filozófiai tartalom munkál, ami már-már szétfeszíti a drámai feldolgozás kereteit. „A *Don Carlos*-nak nem a melodráma túltengése a hibája, hanem az, hogy fölládozza a költői formát az ideológia követelményeinek” – írja George Steiner Schiller művéről,³⁹ és ugyanez igaz a *Leonára* is. A színész-drámaíró Czákó minden bizonnyal ismerte Schiller műveit. A *Moór Károly*-ban például maga is játszott. A Czákó színházi érlelődése szempontjából kulcsfontosságú évtizedben a Nemzeti Színház – a *Wallenstein* trilógia kivételével – Schiller összes drámáját színpadra vitte: a *Haramjákat* (immár Toldy-Schedel Ferenc fordításában) 1837 és 1847 között összesen tizenegyszer, a *Don Carlost* 1846-ban (vagyis a *Leona* premierjének évében) háromszor, az *Ármány és Szerelmet* 1843 és 1847 között tizenegyszer, a „vadromantikus” *Messinai hölgyet* 1839 és 1848 között ötször, a formailag már feszesebb *Stuart Máriát* 1846 és 1848 között szintén ötször láthatta a nagyérdemű.⁴⁰ Czákónak tehát elvben volt indoka rá, hogy a korabeli francia színdarabipar mellett a filozofikus hajlamú német drámaíróval is versenyre keljen. Ugyanakkor

³⁵ E. K., *A kalatnai színjáték. Czákó Zsigmond és Feleki Miklós életéből*, Fővárosi Lapok 1877. április 17., 424.

³⁶ KERÉNYI, A régi magyar színpadon, 412.

³⁷ Egressy Ákos Petőfi-életrajza nyomán Dörgő Tibor is beszámol róla, hogy Czákó egyik pesti szállásán, az ún. színésztanyán – ahol Szentpétery Zsigmond színész édesanyja főzött a társaságra – rendszeresen találkozott Kazinczy Gáborék kompániájával. EGRESSY ÁKOS, *Petőfi Sándor életéből*, Kunossy-Szilágyi és Társa, Budapest, 1909, 30. Idézi: DÖRGŐ, I. m., 37.

³⁸ KERÉNYI, A régi magyar színpadon, 404.

³⁹ GEORGE STEINER, *A tragédia halála*, ford. SZILÁGYI Tibor, Európa, Budapest, 1971, 162.

⁴⁰ BAYER József, *Schiller drámái a régi magyar színpadon és irodalmunkban*, MTA, Budapest, 1912, 198–199.

a *Leona*ban mintha épp a német mester „harcos liberalizmusa”, „a vad és festői természet iránti rajongása”, „rousseau-i optimizmusa”⁴¹ kerülne a (késő)romantikus ironia célkeresztjébe, ami komolyan felveti a „hatásiszony” lehetőségét. Ez a megfontolás a színpadi ábrázolás feltételezett melodramatikus gyökereivel együtt a dráma több jelenetét ironikus (eltávolító) és szatirikus keretbe helyezi – igaz, a korabeli kritikuskok közül Hazucha Ferenc például magát a darabot érzékeltte olyan avítottak és mesterkéntnek, amivel szemben az ironia tűnik a legadekvátabb viszonyulásnak.⁴²

Mielőtt azonban alaposabban megvizsgáljuk a dráma szövegét ilyen szempontból, szeretnék tenni egy rövid kitérőt egy – mondjuk így – alternatív kritikai megközelítés felé, amit tipológiai kiindulásunk lehetővé tesz, és ugyanakkor tovább gazdagíthatja a dráma értelmezését.

Az archetipikus kritika szemszögéből

Bizonyos, hogy Czákó drámájának átfogó világnézeti-intellektuális ironiája feltűnően idegen a reformkor sokat emlegetett haladás-eszményétől, de még a saját korábbi műveitől is.⁴³ A magyar irodalomtörténet szempontjából ezért – a már említettek kivül – fontos tájékozási pont lehet a *Csongor és Tündéből* az Éj királynőjének monológja is, különösen a *Leona* utolsó felvonása kapcsán (lásd később). Érdekes a *Leona* mottószerűen visszatérő sora („De eljő az idő, midőn a természet többé ki nem újul; midőn elhal a tavasz, elhal az ősz, elhervad a rózsza – az élet és a gondolat”)⁴⁴ és a *Szeptember végén* közti szemantikai hasonlóság is („Elhull a virág, eliramlik az élet...”). Ezt a versét a szintén az Ifjú Magyarország köréhez tartozó Petőfi egy évvel a *Leona* bemutatója után vetette papírra.

A kétségekívül elégikus hangvételű darabban emellett szinte minden olyan elem megtalálható, melyet Northrop Frye archetipikus kritikája a magas-mimetikus módhoz, azon belül a tragédia műfajához köt: a természet rendjének könyörtelen érvényesülése az álomszerű jellemzés felett, a „kollektív tudattalanban” gyökerező, közismert cselekmény bonyodalomstruktúrájának áthangolása a szenvedő szubjektivitás szempontjaira, az isteni és az emberi világ között látványosan meghiúsult mediáció.⁴⁵

⁴¹ STEINER, I. m., 160.

⁴² Ha a legoffenzívabb kritika Zerffi, úgy a legironikusabb Hazucha Ferenc nevéhez fűződik, akinek alapvetése, hogy Czákó darabja „igen nagy tárgy körül [...] igen kisszerű botlás”, amely a – különben is korszerűtlen – vallási túlkapásokat ügyetlen módon figurázza ki. Egy jellegzetes (ironikus) megállapítás a kritikából: „A’ nevelésből, mellyet a’ rajoskodó ősz Aquilnak ad, keveset látunk, miután azon két főlvet már tudjuk, hogy a’ tavasz, az élet és a’ gondolat elenyészik, s a’ kebelnek áradozni kell a’ természethez. Aquil vadászattal is foglalkozik, és énekel. Apja velős tanácsokat ad neki, midőn útra indul, azonban ez uton már csak azért is előre féltjük őt, mert a’ rajoskodás átszálltnak látszik rá apjáról, mit bőven bebizonyít, midőn olly elragadtan tart érzélgő beszédet a’ vidékhez az ablakon keresztül.” Életképek 1846. augusztus 22., 249. (Vas Andor aláírással).

⁴³ „A *Leona* erősen mitikus jellegű, de nem egyszerűen drámai művé formált tragikus mítosz, amely az ártatlanság elvesztéséről, a jó és vele együtt a természet bukásáról szól, hanem ironikussá válik, kiüresedéssel, általános értékvesztéssel zárul, és ezért fordulópontot jelent Czákó életművében.” DÖRGÖ, I. m., 141.

⁴⁴ CZÁKÓ, I. m., 360., 367., 370.

⁴⁵ Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998, 175–189.

A *Leona* cselekménye közismert romantikus toposzok füzére: a természet törvényei szerint felnevelt fiatalok, elcsábított apáca, végzetes bosszú stb. Emellett a szerelméért mindent feláldozó és mégis elhagyott, szerelmi bosszújában a saját gyermekeit elemészto anyafigura (a *Leona* esetében: nagymama) az antik Médeia-mítosz archetipusát is megidézi.⁴⁶ Ami a darabban igazán érdekes, hogy ezek a közismert toposzok egy ironikus-szatirikus keretbe ágyazottan jelennek meg: *Leona* bosszúját a világkép széthullása, az egyházi hagyomány diabolikus kiforgatása, ironizált mitikus felhangok kísérik. Frye archetipikus kritikai rendszerében ez az ún. legalsó mimetikus módra, a komikus-realista (groteszk) ábrázolásra jellemző.⁴⁷ (Érdekes drámatörténeti adalék, hogy *Az őszanya* című végzetdrámájával nálunk is befutott osztrák drámaíró, Grillparzer az 1821-es *Das goldene Vlies* című trilógiájában szintén ironikus szellemben gondolja tovább a Médeia-toposz lehetőségeit).⁴⁸

A fenti kettősséget figyelembe véve a *Leona* leginkább talán ironikus (groteszk) tragédiának lenne nevezhető, ami a hagyományos esztétikai felfogás szerint elég nehezen értelmezhető kategória (az ókori hagyományból leginkább az *Alkésztisz*,⁴⁹ Shakespeare-től a *Titus Andronicus*⁵⁰ kapcsán merültek fel hasonló értelmezési lehetőségek). Ian Kott egzisztencialista irányultságú tragédiaolvasata szerint viszont az autentikus tragédia már eleve ironikus, sőt abszurd⁵¹ – vagyis a *Leona*-típusú művek csak explicitté tesznek valamit, ami a klasszikus tragédiákban implicit módon van jelen.

Az archetipikus kritika kapcsán meg kell említenünk Kerényi Ferenc egy „elejtett” megjegyzését is, mely „minden pszichothriller hazai, romantikus elődjének”⁵² titulálja a *Leonát*. Meglepő kijelentés, tekintve, hogy a (pszicho)thriller hagyományosan a filmkritika terminus technicus, az irodalom- és drámaesztétika így aligha tud mit kezdeni vele, különösen nem a reformkori magyar dráma kontextusában. Mégis azt javaslom, hogy az irodalom- és drámatudós Kerényi *à part* megjegyzését ne a retorika felszínes

⁴⁶ Megjegyzendő, hogy a mítosz legismertebb drámai feldolgozása a görög színpadon nem aratott átütő sikert: Euripidész Kr. e. 431-ben az utolsó helyezést érte el vele. Seneca *Medeája* pedig, ha lehet ilyet mondani, még szubjektivebb és szuggesztivebb dráma a görög mintaképénél. Vö. SZILÁGYI János György, *Seneca, a tragédiaköltő* = SENECA *Tragédiái*, Európa, Budapest, 1977, 236–237.

⁴⁷ FRYE, I. m., 189–203.

⁴⁸ „Grillparzer két alapmotívumot dolgoz ki. Médea a kívülálló, a gyökereitől elszakított idegen. Pusztta jelenlétével elhomályosítja a görög táj ragyogását, hiszen magával hordozza a száműzetésnek komorságát. Ezenfelül Jázon érdekében egy csomó bűnt követett el, s Jázon éppen ezért nem bízik többé benne. Aki megcsalta az apját és a bátyját egy görög kalóz miatt, az megcsalhatja a görögöt is. Jázont taszítja Médea szerelmének primitív vadsága. Nem az argonauták tüzes kapitánya már, hanem fáradt, gyanakvó ember, aki szeretne lehorgonyozni.” STEINER, I. m., 208.

⁴⁹ Vö. például Jan KOTT, *Alkésztisz fátyla* = Uő., *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiától*, ford. FEJÉR Irén, Európa, Budapest, 1998, 184–217.; DOMÁNY Judit, *„Ironia” Euripidész Alkésztisében*, Antik Tanulmányok 2001/1–2., 217–223.

⁵⁰ Ezzel kapcsolatban lásd GÉHER István utószavát a *Titus Andronicus* újabb magyar fordításához = SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, ford. VAJDA Endre, Európa, Budapest, 1988, 129–139.

⁵¹ Jan KOTT, *A görög tragédia és az abszurdum* = Uő., *Istenevők*, 317–330.

⁵² „Czákó Zsigmond Leonáját ma inkább egy, a társadalmon kívülre helyezett lélektani modellnek érezzük, minden pszichothriller hazai, romantikus elődjének – egykorú szemléloí azonban merész társadalombírálatnak tekintették a 13. században játszott történetet; szerzőjét pedig »veressipkás«, azaz jakobinus felfogatonak.” KERÉNYI Ferenc, *Utószó* = *A magyar dráma antológiája*, II., 744.

csillogásaként, hanem az intermediális olvasásmód terének kreatív megnyitásként értelmezzük. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy Czakó egy fél évszázaddal később feltalált médium, a film ábrázolási technikáinak „előhírnöke” lett volna (a többnyire materialista ismeretelméleti alapokon álló médiatudomány aligha enged meg ilyen idealista előfeltevéseket), csak annyit, hogy a film képnelvén nevelt befogadói érzékünk bőven találhat ismerős vonásokat Czakó drámájában.

A legkisebb közös többszörösként talán éppen az előbb említett Northrop Frye kritikai rendszerét jelölhetnénk meg. Frye körkörös, önmagába visszatérő műfaji spektrumán a thriller valahol a magas mimetikus módhoz tartozó heroikus románc és az alsó szintű (komikus-realista vagy groteszk) tartomány határmezsgyéjén lenne elhelyezhető – a kísértethistóriák, rémtörténetek és gótikus regék szomszédságában. Abban a műfaji régióban tehát, ahol uralkodóvá válnak a „titkos menedékhelyek [...]”, az okkult s csodás iránti előszeretettel, az az érzés, hogy az egyén eltávolodik a mindennapi létezésétől.⁵³ Martin Rubin, a thriller műfaji jegyeivel elmélyülten foglalkozó filmtéoretikus szerint a zsáner szoros kapcsolatban áll az egzisztencialista filozófiával, amennyiben „egy kaósszal és abszurditással teli modern világ képét jeleníti meg”, ahol „a hős olyan válsághelyzetekbe kerül, amelyekben kénytelen pőrén szembesülni az identitás, az erkölcs, a hit és a halál abszolút kérdéseivel.”⁵⁴ A *Leona* szakirodalmában korábban felmerült tájékozódási pontok, az emberiségdráma műfaji hagyománya mellett a romantikus Weltschmerz eszmeisége, historikus távlaton szintén kapcsolatba hozhatók az egzisztencialista gondolatkörrrel.⁵⁵ Rubin elemzéséből – a *Leonára* tekintettel – kiemelhető még, hogy a thriller műfajra jellemző egzisztenciális diszponáltság megteremtésében fontos szerepet játszhatnak az 1. *útvesztők és labirintusok archetipikus motívumai*, 2. *a korlátozott látómező metafora* (aminek a film médiatechnikája kölcsönöz kiemelt jelentőséget), valamint 3. a különböző valószínűségű elvárásokat és erkölcsi ambivalenciákat felvető *kérdés-válasz-struktúra*. A befogadói suspense-t (Erdélyi már idézett kifejezésével: az „erőfeszítésig menő csigázást”) a thrillerben – amint a *Leonában* is – a pszichológiai komplexitás ábrázolása okozza. Eme ismertetőjegyek jelentőségéről – mutatis mutandis – a *Leona* drámapoétikája szempontjából még részletesebben szólunk.

A dráma értelmezése

A *Leona* – amint azt a thriller műfaji jegyei kapcsán elmondtuk – az egzisztencializmus által is vizsgált rendkívüli léthelyzetben ábrázolja hőseit, akik földrajzi és erkölcsi-

⁵³ FRYE, I. m., 138.

⁵⁴ Martin RUBIN, *Thrillerek. Kritikai áttekintés*, ford. CZIFRA Réka – ROBOZ Gábor, Metropolis 2007/3., 11. A fordításban az amikben kötőszót amelyekbenre változtattam. A fordítás alapja: Uő., *Thrillers*, Cambridge UP, Cambridge, 1999, 9–36.

⁵⁵ Dörgő Tibor – H. G. Schenk nyomán – joggal fogalmazza meg, hogy a *Leonában* a „Weltschmerz” ama változatáról van szó, amely „a keresztény hittel együtt a legnagyobb és legmaradandóbban beteljesedő boldogság ígéretét, a keresztény reményt is elvetette, ugyanakkor az evilági haladás új keletű bizakodásából is kiábrándult.” H. G. SCHENK, *The Mind of the European Romantics*, Oxford UP, Oxford, 1979, 52. Idézi: DÖRGŐ, I. m., 149.

ideológiai szempontból is kiszakadtak a társadalmi keretrendszerből (Leona, Erast), vagy épp be sem tagozódtak oda igazán (Irén, Aquil). Ez már rögtön a szerzői utasításokból is kiderül, amire a színpadon elsősorban a díszlet és a maskara utal. „Történi Bizánc környékén, egy vad rengetegben. Idő: XII. század”⁵⁶ – olvasható a darab cenzúra utáni változatában a „személyek listája” alatt. (Az első változatban csak a „Történi egy vad rengetegben” helymegjelölés szerepel). A közelebbi helyszín egy „Pórkunyhó, két oldal- és középbejárással” (vö. a melodramáról írottakkal), ahol a remetelakra emlékeztető „durván faragott és könnyedén összeállított bútorok” mellett egzotikusabb tárgyak („korszerű könyvek- s holmi csillagászszerekkel megrakott állvány”) is előfordulnak.⁵⁷ (A fenékszínen elhelyezett ágynak később még jelentősége lesz). A keret-helyszínül szolgáló „vad rengeteg” kapcsán a thrillerpoétika korábban említett jegye, az *útvesztők és labirintusok motívuma* hozható szóba. A thrillerben a csapdahelyzetbe kerülő (mintegy az archetipikus pokolba leereszkedő) hős célja csak az lehet, hogy „kitaláljon az útvesztőből, egyenesen a szabad napfényre”⁵⁸ – gondoljunk például a *Psycho* moteljére, a *Cápa* strandjára vagy a *sanghaji asszony* vidámparki tükörtermére. Rubin szerint ezzel magyarázható a thrillerek vonzódása az ismerős világ ismeretlen aspektusai (például a civilizációtól elzárt kirándulóhelyek, csatornák, bűnös negyedek) iránt – így csempészi a thriller a civilizáció túlvédett világába „a szükséges mennyiségű borzongást”⁵⁹ (Hitchcock). Végső soron ilyen tereket ír le Michel Foucault is a heterotópia fogalmával: „létező helyek, a társadalom alapintézményeinek részei, egyfajta ellen-helyszínek, olyan, konkrét módon megvalósult utópiák, melyekben a valós helyszínek, az adott kultúrában megtalálható minden egyéb létező helyszín, egyszerre képviseltetnek, követeltetnek vissza és fordítatnak ki; helyek, melyek minden helyen kívül esnek, jöllehet valóságosan behatárolhatók.”⁶⁰ A heterotópiák tehát olyan többjelentésű terek (utópiák és ellenutópiák egyszerre), amelyek magukban hordoznak más terekre való utalásokat.⁶¹ Így vergődnek Czakó drámai hősei is egy, a civilizációtól hermetikusan elzárt „egzotikus” helyszínen – az emberi viszonyok útvesztőiben. Kétségtelen, hogy a *Leona* színhelyére is jellemző a foucault-i „kísérteties” többértelműség. A darab egy – a kor esztétikai mércéi szerint – kifejezetten kegyetlen bosszútörténetet visz színre (gondoljunk a *Leona* által alkalmazott pszichológiai terrorra, a gyermek halála körüli szörnyű huzavonára) olyan díszletek között, amelyek a roman-

⁵⁶ CZAKÓ, I. m., 358.

⁵⁷ Uő., 359.

⁵⁸ RUBIN, *Thrillerek*, 21.

⁵⁹ Alfred HITCHCOCK, *Írások, beszélgetések*, szerk. Sidney GOTTLIEB, ford. ELEKES Dóra – PÖLÖSKEI Petra, Osiris, Budapest, 2001, 129. Idézi: RUBIN, *Thrillerek*, 14.

⁶⁰ Michel FOUCAULT, *Des espaces autres* (előadás jegyzete, Cercle d'études architecturales, 1967. március 14.), *Architecture, Mouvement, Continuité*, 1984. október, 46–49. = Uő., *Dits et écrits*, IV., Gallimard, Paris, 1994, 752–762. Magyarul: Uő., *Más terekről*, ford. ERHARDT Miklós, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253#top>.

⁶¹ Foucault tipikus példái a tükör (amely az én utópiáját hordozza és leplezi le), a könyvtár, a botanikus kert, a múzeum, a temető, társadalmi „beavatás” elkülönült színterei (kollégium, a nászutasok által kibérelt motelszoba), a devianciákat elkülönítő színterek (kórház, elmeógyógyintézet, börtön, idősek otthona) stb. Megjegyzendő, hogy Foucault 1967-ben Tunéziában íródott szövege, amely csak 1984 tavaszán került egy párizsi nyomdába, szintén felfogható virtuális heterotópiaként.

tikus kódrendszer szerint akár a paradicsomi idill reprezentánsai is lehetnének. A díszletek sugallta értelmezési lehetőséget a dráma szövege ássa alá rögtön az elején a különvált félgömbök és a szél kitörte almafa képeivel. „Középpontjában egyenlő két részre osztatván a föld, a különvált félgömbök megtartanak-e továbbra is az átmetezett felület körének központjában a vonzerőt?”⁶² (A Kopernikusz utáni világrépa utaló félgömb metaforája még a darab cenzúra előtti változatából maradt a szövegben, a 13. században ez komoly anakronizmus). Irén a kitört almafa utolsó gyümölcsét kínálja a halálról elmélkedő Erastnak⁶³ a „porhanyó” zergehús mellé (mintegy a saját halálát, elporladását megelőlegezven?).

Dörgő Tibor ennek kapcsán az „ember személyiségét összetartó erők, a világnézet, az erkölcsi értékrend, a személyes kapcsolatok” felbomlásáról beszél.⁶⁴ (Ezt a meglehetősen összetett szimbólumrendszert azonban az egyszerű színházi befogadónak meglehetősen nehéz volna átlátni, jobban érvényesül az olvasás terében). Mi ennél – a saját kiindulásunk menvén – egy kicsit tovább menve azt állítjuk: a thrillerpoétika két alapvető műfaji jegyének tartott *kérdés-válasz-struktúra* és *korlátozott látómező metafora* érintkeznek itt a vétség nélküli vétekre épülő romantikus tragikumfelfogással.⁶⁵ A mű bázismetáforáját akár Jézus Krisztus világ végéről szóló beszédéhez is asszociálhatnánk (Lukács evangéliuma 21,25; Máté evangéliuma 24,29), amely a világ elsötétedése mellett (vö. Erast vakságával) „az egek erőinek megrendüléséről” is tudósít. A görög apokalipszis (‘kinyilatkoztatás’, ‘kijelentés’, ‘leleplezés’) fogalom köré épülő vallási hagyomány köztudottan magában hordja a végső pusztulás és az e pusztulásban megnyíló, feltárulkozó végső jelentés („tisztánlátás”) feszültségét. Ez a párhuzam a *Leona* tragikumfelfogása szempontjából is fontos intertextuális mezőket nyit meg: utalhatnánk például Solger tragikumfelfogására, mely szintén a tragikus pusztulásban feltárulkozó metafizikus értelem köré szerveződik, ami az *Oidipusz király* esetében kompozíciós alapelvvé lép elő (Solger a dráma német fordítója). Erast fokozatos megvakulása a darabban szintén ezeket az intertextuális összefüggéseket (a keresztény apokalipszis hagyományát és egyszersmind Oidipusz vakságát) idézi meg, csakhogy a tragikus bukás, illetve a végső pusztulás kiváltotta tisztázó „értelem” itt nincs jelen, sem az arisztotelészi katarzis, sem a keresztény Gondviselés formájában⁶⁶ (ahogy a *Godot-ra várva* és más „deklaráltan” abszurd drámák esetében sem).

⁶² CZAKÓ, I. m., 359.

⁶³ A mintha Erasmusból és Arisztotelészből összerántott, s ekképp – ironikusan – a „filozófusok filozófusára” utaló nevet csak Leona mondja ki először az első felvonás ötödik jelenetében!

⁶⁴ DÖRGŐ, I. m., 142.

⁶⁵ Schopenhauer nyomdokaiba lépett, aki fő művében teológiai-lételméleti síkon értelmezte a tragikum problémáját: „A szomorújáték valódi értelme a mélyebb felismerés, hogy amiért a hős vezekel, nem a maga partikuláris véte, hanem az eredendő bűn, vagyis a létezés bűnterhe maga”. Ekképp a tragikum telosát nála nem annyira a katarzis művészet általi előidézése, mint inkább az *akarati önfelszámolása* adja. ARTHUR SCHOPENHAUER, *A világ mint akarat és képzet*, ford. TANDORI Ágnes – TANDORI Dezső, Osiris, Budapest, 2007, 312–313.

⁶⁶ Ezt a lehetséges világnézeti (intertextuális) összefüggést Szilágyi Márton és Vaderna Gábor is említi: SZILÁGYI MÁRTON – VADERNA GÁBOR, *Egy bölcséleti kamaradarab. Czako Zsigmond: Leona = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 613–616.

A kezdetben otthonosnak tűnő környezet idillikus képét tehát egyre több, a már-már mitikus otthontalanságra utaló jegy írja (vagy színezi) felül, míg végül a kis remetek – Leona megérkezése után – egyenesen a földi pokol allegóriájának bizonyul. Erast, amint az a harmadik felvonás végéig kitartó suspense („erőfeszítésig menő csigázás”) után kiderül, nem az az elvetemült hitszegő, akinek Leona hitte őt – a leányanya Irénben Erast új szeretőjét sejtve –, hanem a sors áldozata. Így voltaképp az egész cselekmény mozgatórugója egy tragikus tévedés, illetőleg maga a sors, ami a jelen esetben egy széthulló világegyetem allegóriája (vagy fordítva). A tragikum kibontakozása, amint a korban divatos végzetdrámákban, úgy a *Leona*ban is, tragikus „tévedések” sorozatának (vagy együttes jelenlétének) az eredője. Erast végelgyengülése és Irén későbbi védtelensége Leonával szemben például annak is köszönhető, hogy a legfőbb támaszukat, Aquil a halálos ítéletéről tudósító levél folytán halottnak hiszik.⁶⁷ Aquil azonban végül kegyelmet kap, és a második felvonás végén – a drámai konfliktus csúcspontján – visszatér gyermekkorának „idilli” paradicsomába, a kis pörkunyhóba. Erast végül a szent zoltárait mormolva hal meg, a tanulmányútról visszatérő Aquil pedig az erkölcs teljes relativitásának a felismeréséhez (egyfajta filozófiai nihilizmushoz) jut el a darab végére:

Nem foghatjuk meg azt, hogy a felettünk uralkodó erő mit lát jónak, és miben gyönyörködik. [...] Tehettél-e arról, hogy anyám levél, és akartál az, vagy nem az lenni? Mi az a szeretet? vagy mit adhatok e szóval – bocsánat? Egy szellő szebb hangzatot tud sírni neked. Nyugodjál meg bűneiden; talán gyönyört szereztl velök azon nagy hatalomnak, mely kebled hurjait ekképpen zengeni rendelé, és gyönyört lelt keservedben, mint mi egy csalogányéban.⁶⁸

Miután a rossz kritikusok módjára előre elmeséltük majdnem az egész cselekményt, belekezdhetünk a látszólag nyilvánvaló, ám poétikailag annál összetettebb részletek vizsgálatába. A darab elején a filozófus Erast válasza a saját – látszólag költői – egzisztenciális kérdésére a fentiek fényében tragikus jóslatként is olvasható: „Mind a két félgömb kiesnék a nehézkedés eddigi súlyából, elvesztené tengelyét, rendes forgását.”⁶⁹ Ugyanezen a szimbolikus jelentéssíkon értelmezhető az apját rajongva tisztelő lány, Irén első monológja is, aki a természet leányaként nem talál nyelvet élményei adekvát kifejezéséhez: „Keblem emelkedett, és remegett ajkam, mert nem találta meg a kebel nyelvét, melynek érzelmei sóhajban áradoznak névtelenül el; és bár őket nevezni nem tudám, megnyugodtam, mert egykor azt mondad róluk, hogy általok istenhez közeledik a lélek.”⁷⁰ Irén első monológja tehát a nyelv és a metafizika szétválásának romantikus távlatait nyitja meg a drámában: a transzcendenciához közeledés eszerint

⁶⁷ „Megért benne keblem vallása; én szemeim világát vesztém általa, hisz levelén vakultam meg” – mondja Erast. CZAKÓ, I. m., 367. „Oh, Aquil, miért kelle elhagynod engem?!” – mondja Irén, amikor úgy érzi, nem tud ellenállni Leona halálos „csábításának”. *Uo.*, 374.

⁶⁸ *Uo.*, 388.

⁶⁹ *Uo.*, 359.

⁷⁰ *Uo.*, 360.

nyelvvesztés, vagy legalábbis éppen az által lehetséges. Ez a jellegzetes nyelvzavar – amikor tehát éppen a nyelv közvetítő funkciójának retorikai megkérdőjeleződése vall a természettel való egyesülés lehetőségéről – olyannyira visszatérő közhelye a romantikának, hogy Kierkegaard esztétája mintha már némileg parodisztikus éllel is hangoztatná a *Vagy-vagy* (1843) elején olvasható *Diapszalmata* című költői naplójában, egy szörnyű mitológiai kízóeszközre, Phalarisz bikájára utalva.⁷¹ A korabeli magyar irodalom vonatkozásában pedig – sok más mellett – Kemény Zsigmond *A szív örvényei* című regényének töredezett, mozaikszerű elbeszélése is eszünkbe juthat. Irén tehát – akár a romantikus költő – egy állandó nyelvi szorongatottságot él meg, ami Paul de Man híres megfogalmazása szerint nem más, mint a halál allegóriája.⁷² A fiatal lány szavaiból a rousseau-i ideálnak megfelelő természetes lány képe rajzolódik ki, a szentimentalista-romantikus irodalmi alkotások közismert toposza. Mármost a természet gyermekének a *Leonában* feltűnően nincs saját tapasztalata az emberi kapcsolatok működéséről, ugyanakkor (s talán épp ezért) mélységesen tiszteli és csodálja nevelőjét.⁷³ Ezek alapján azt hihetnénk, hogy Irénnek a természet örök körforgására utaló lelkes szónoklatai szintén a filozófus gondolatainak (talán egy panteista gondolatkísérletének) iterációi: „Egymás karjain csüngött a két testvér”⁷⁴ (ti. a tavasz és az ősz); „Új álmod mindig új csere követett anélkül, hogy e változást tudnánk...”⁷⁵ stb. Erast komor filozófus, aki már nem törődik a gazdálkodással, zavarja a fény (annak jele, hogy nemsokára megvakul), leginkább a közeledő vég foglalkoztatja. A saját korábbi gondolatkísérletére, amely tehát Irénben megtestesülve „zengedezik” tova, csak a később refrénszerűen visszatérő mondattal tud válaszolni: „De eljő az idő, midőn a természet többé ki nem újul; midőn elhal a tavasz, elhal az ősz, elhervad a rózsa – az élet és a gondolat.”⁷⁶ Erast patetikus természetzsoltára – amelyben az élet terheitől meggyötört lélek a szenvedéssel és halállal megbékítő egyesülést áhítja a Szent Természettel – szintén a romantikus természetfilozófia keretében értelmezhető adekvát módon (ennek remeke például Hölderlin *Empedoklésza*). Hallgassuk ezt a zengzetes beszédet, mely többszörösen alárendelt mellékmondataival (az írott szövegben idézőjellel) is exponálja önnön iterációs voltát: „És hiszem végre, szent természet, hogy ha nyugalommal várt végórára a földi lét minden testi és lelki gyötrelmeit – mit többé nem ismerek – rám árasztanád kísértésül, ezt mondanám: érzem, hogy szeretsz [...] és kínjaimon szent kezéd és kebled ölelését, szorítását vélve, tudva, ez volna végszavam: »Szeretlek és imádlak téged, szent természet.« Oh, áradozzál, imaáldása ajkimnak; áradozzál, keblem hite és szerelme hálaadó gyönyörűséggel a te testvéredhez, atyádhhoz, a természethez.”⁷⁷ Az agg bölcselő mindeközben maga idézi meg örvényes múltját

⁷¹ „Mi a költő? Szerencsétlen ember, aki mély kínokat rejt szívében, de ajkai úgy vannak formálva, hogy miközben sóhajok és kiáltások hagyják el, mindez úgy hangzik, mintha szép muzsika lenne.” Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar, Gondolat, Budapest, 1978, 29.

⁷² Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji 1997/2–3., 108.

⁷³ Ezt már Szilágyi Márton és Vaderna Gábor is megfigyelte: SZILÁGYI-VADERNA, I. m.

⁷⁴ CZAKÓ, I. m., 360.

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ Uo. (első előfordulás)

⁷⁷ Uo., 361.

(„Szállj el ez órában, emlékezet, lefolyt életem korszakaira, hozd el virágait és töviseit.”)⁷⁸, mely nemsokára a bosszúálló Leona képében zúzza porrá eleve törékeny családi harmóniáját.

Erast rövid dialógusa fiával, Aquillal (ismét egy beszélő név: *aquila* latinul 'sas'), pimasz közvetlenséggel és – szerintem – vaskos iróniával idézi meg a felvilágosodás társadalomfilozófiájának legszebb reményeit, hogy aztán Leona megjelenésével ezeket is ízekre szedje. Erast egyéves tanulmányútra küldi a fiát, mivel szeretné „az élet veszélyeire egészen kiképzettnek látni”⁷⁹ őt. A láthatólag igen gondosan eltervezett képzésből – amely valószínűleg a korábbi évszázadokból ismert peregrinációs instrukciók műfaji mintáit követi –⁸⁰ még hiányzik az utolsó állomás, amelyet a lelkiismeretes nevelő nem adhatott meg: „a tapasztalás”. A szigorú atyai parancsra az eddig a természet iskolájában – kedves medvéi között – felnőtt fiúból mélyről jövő sóhajok törnek fel, mire Erast gondos nevelésének egyik alappilléret, a sztoikus nyugalmat kéri számon rajta. Kettejük ironikus párbeszédéből (amely a színpadon talán a Dérynéék színész-nemzedékének „síró-deklamáló stílusát” parodizáló hangsúlyozással szólalt meg, mint például a Dickens regényéből készült *Nickleby Miklós* 1843-as bemutatóinak egyik jelenetében)⁸¹ nem nehéz kihallani a „kifogástalan nevelés” kultúrideájával szembeni elutasítást, de – különösen a tágabb szövegkontextust figyelembe véve – annak a romantikus magatartásnak a paródiáját sem, amely éppen a Szent Természet zászlaja alatt indul rohamra a civilizáció ellen:

AQUIL Oh!

ERAST (*kissé szigorúan*) Aquil?

AQUIL (*erőt vesz*) Nem értelek.

ERAST Nyugodtság ez, Aquil?

AQUIL Nem.

ERAST Hányszor mondtam: ne érjen olyan perce az életnek, mely nyugodtan nem talál! [...] Akarattal nem tudatám eddig, hogy e véletlenség által az első esetet idézzem elő a sors kezéből, mely megrohanjon feltámasztani és erősíteni türelmed. – Fiam, ez előkészület a nagyobbra. – Nyugodt vagy-e?

AQUIL (*erőltetve*) Nyugodt!⁸²

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ Uo., 362.

⁸⁰ Vaderna Gábor ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy bár az önálló útra induló ifjak atyai intelmekkel való ellátása a 18. század végén, 19. század elején is széleskörűen elterjedt irodalmi mintának számít, a legismertebb példák (Kölcsey Ferenc *Parainese* vagy Gróf Széchenyi István *intelmi fiához*, *Béla*hoz) valószínűleg épp a műfaj kivételei. Vaderna szerint általánosabbak lehetett Dessewffy József intelmeinek instrukciói, amelyek „bár a nemesi tanulmányút, a *Kavaliertour* hagyományának megfelelően a társadalmi rangnak megfelelő viselkedés módozatait taglalják, a legtöbbször követik korának népszerű dietetikai és illamtani elképzeléseit.” VADERNA, I. m., 74–75., itt: 75.

⁸¹ „A színészt részletes játékasítások segítik, s kontrasztosan még a túlhaladott deklamáló stílus is szerepet kap, Squers hazudik így intézete humánus és pedagógiai erényeiről.” KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, 405. Az említett deklamáló stílusról szóló korabeli vitákról, amelynek középpontjában épp a „természetes” és a „feszesség nélküli” fogalma állott.

⁸² CZAKÓ, I. m., 362.

Megjegyzendő, hogy a Dérynek nemzedéke számára még etalonnak számító kissé erőltetett, „síró-deklamáló” stílusról szóló viták középpontjában Bajza József és Munkácsy János (a *Rajzolatok* szerkesztője) között éppen a „természetes” fogalma állt, amelyet Bajza a – mindennapin vagy művészietlen felülemelkedő – „feszesség nélküli, nem erőltetett” játékként képzelt el.⁸³ Ezzel kapcsolatban talán nem számít szentségtörésnek felhívunk a figyelmet arra a kevésbé ismert életrajzi részletre sem, hogy a Czako öngyilkosságát megelőző időkben a költő és egyik jó barátja – Berczik Árpád későbbi beszámolója szerint – a drámának éppen ezt a részletet idézték, parodizálták egymás között, ami arra utal, hogy a hatásos jelenet – legalábbis Czako baráti körében – amolyan irodalmi szállóigévé válhatott:

Életkedve napról napra hanyatlott.

Innen fogva szaporodnak a nyilatkozatok, melyek nem sokára sötétben fognak bevalósulni. [...] Egy izben ültéből hirtelen fölkel és e szavakkal benyúl az almáriumba. Barátja valami koppanást hall, de Czako meggondolkozik, s csak ennyit mond: „Ne, most ne! Nagyon megijesztenélek.” Mikor barátja Leonából fejére idézte: „Légy nyugodt!”, komoran válaszolt: „Igen, nyugodtan ölni meg magamat.” Barátjának elutazásakor e szavakkal bucsúzott tőle: „De temetésemre visszajössz.”

Ily mondások annyiszor fordultak elő hónapokkal a halála előtt, úgy beszélgett a halálról, hogy e tárgy közöttünk megszokottá vált, közönséges társalgási anyaggá, melynek megfélemlítő jellemét a folytonos ismétlés elvette.⁸⁴

Amikor kiderül, hogy Aquil vonakodásának oka Irén iránti szerelme, Erast jellegzetes „genderteóriája” is nyilvánvalóvá válik: „Neked neveltem, és ez élettől egyetlen jutalmam, hogy titeket üdvéből szállított friggyel álda meg.”⁸⁵ A nagy ideológus tehát olyan *tabula rasának* tekinti neveltjeit, akiket az utolsó állomásig (amely Aquil esetében a tanulmányutat, Irénnél meg a feleség-szerepkör betöltését jelenti) a saját meggyőződése szerint formálhat. A dráma így – részben – maga a nevelés, illetve a nevelés kudarcának ábrázolása is – mindkettő elsődleges közege az ideákat közvetítő nyelv. Czako drámája nem jut el addig, hogy saját nevelési ideált állítson fel (sőt egyáltalán semmiféle ideált nem állít), a meglévőket viszont kérlelhetetlen következetességgel rombolja le. Talán nem véletlen, hogy Erast kissé szószátyár érvelésében (legalábbis ahhoz képest, hogy a fia általában egy-két szóban, esetleg egy rövid mondatban fejezi ki magát) a „természet nyelvének” és az „ember eredeti természetének” ideája feltűnő logikai ellentmondásba keveredik egymással.⁸⁶ Ha a természet nyelvében a „környező világ

⁸³ Uo., 312.

⁸⁴ BERCSIK ÁRPÁD, *Czako Zsigmondról* = A Kisfaludy-Társaság Év-lapjai, (10) 1875, 149–150. A jó barátban Szilágyi Márton a híres drámaíró és rendezőt, Szigligeti Edét ismeri fel. SZILÁGYI, I. m., 116–117.

⁸⁵ CZAKÓ, I. m., 363.

⁸⁶ „A természet nyelvén oktattam; figyelmét sohasem öntudati fogalmakra, hanem egy lassadán belecsepegetett szent hév- és rokonszenvvel az őt környező világ egybehangzatának felségére ébresztém, hol szerelm él, de nem magyaráztatik; hol hit buzog, de nem árultatik; hol boldogság van, mely nem cégéreztetik. A még éretlen ész és értelem önmagába szállva az embernek eredeti természeténél és azon romlott vér ingereinél fogva, mely apáink gyarlóságából belénk szívárgott, erkölcsi fogalmakhoz elleneszméket ragaszt;

egybehangzatának felsége”, azaz valamiféle eredendő harmónia fejeződik ki, hogyan lehetséges, hogy az „embernek eredeti természete” mégis hajlamos az állítólag „tisztá” erkölcsi fogalmak eltorzítására? És a „romlott vér” vajon tényleg csak „apáink gyarlóságából” szívárgott belénk (nevelési hibák, káros ideológiák), vagy az „eredeti természetünkhöz” tartozik? Talán az sem egészen véletlen, hogy Erast – aki a Leonával való fiatalkori afférja után egyoldalúan szellemi karakterré vált – már a darab elején kezdi elveszíteni a szeme világát – elvakultsága mintegy a testére íródik. Kissé didaktikus szolamát pedig („Hogy lelked nemességének becsét és mérlegét sem mennyben, sem pokolban, hanem önmagában és nyugalomban keresd”; „A boldogságról való tudat emléke a boldogtalanság dajkájának” stb.) a szerelmesek testi hevületének nonverbális kifejeződései ellenpontozzák. Aquilnak a szerzői utasítások által is jelzett nyugtalan-sága (mint láttuk), a fiatalok hosszas búcsúzkodása a színházi előadás terében nem nélkülözötte teljesen a komikumot. Az előjáték a hősszerelmes Aquil egy hamisítatlan performatív kijelentésével ér véget: „Reggelig hajnalomnál maradok. (*Átöleli.*)”⁸⁷ Irén pedig az első felvonás elején már a kis Aquillal (szerelmük testi jelével) az oldalán tűnik fel, aki a szerzői utasítás szerint „alig harmadfél éves”.⁸⁸

Már az eddigiekből is látszik, hogy a *Leona*, bár előszeretettel ábrázol ideológiákat, nem egysíkú iránydráma, tehát hiba lenne bármelyik szereplői szolamát úgy értelmezni, mint a mű végső igazságát. Például rögtön az első felvonás elején („három évvel az előjáték után”) magától a szereplőtől értesülünk róla, hogy Erast mesterien kimunkált nevelési elvei látványos kudarcot vallottak: a nevelt börtönben ül, és a kivégzésére vár.⁸⁹ Irén Aquil nevű kisfia viszont már az első megszólalásában a nagyapja korábbi „borongós” szavait gagyogja (újabb iteráció): „Eljön az idő, midőn elhal a tavasz, az ős, elhervad a rózsza – az élet és a gondolat.”⁹⁰ E meglehetősen elégikus mondat egy ilyen korú gyermek részéről – ha nem pusztán „költői túlzás” – megint csak iróniának tűnik. Az ismeretlen Hang, aki végromlást hoz a roskadozó viskóra (és ezzel együtt, bár ezt még nem tudja, saját magára) a melodramát idéző/parodizáló módon „szerencsétlen szenvedőként” mutatkozik be, „kit idő és sors üldöz”⁹¹ (mindezt épp Erast újabb természet-áhitata közepette). A naiv Irén pedig – apja felszólítására, és ugyanebben a stilisztikai regiszterben maradván – a „Lépj be, szenvedő”⁹² szavakkal invitálja őt a kunyhóba. „Az ég árásszon áldást rátok”⁹³ üdvözléssel belépő Leonát (ami a későbbi történések felől visszaolvasva megint csak paradox-ironikus értelmet nyer) a kis Aquil boszorkánynak véli. – Tudjuk, hogy a romantika világában a gyerekek a romlatlan természetet rep-

az erény tanulásában ismeri meg a bűnt; a szív rejtekében sötét utakra vezető ösztönt talál; vágyakat, gondolatokat ébreszt és testesít – melyek édes mérge észrevétlenül emészti meg a kebel nyugalomát.” Uo., 363.

⁸⁷ Uo., 366.

⁸⁸ Uo., 367.

⁸⁹ „Nem kelle elküldenem; hiszen sejtettem volna, hogy szabadon nőtt lelke, megütöközvé a társasági élet előtte szokatlan fonáságaiban, vészbe sodorja őt. – Mi magas erő veszett el benne – mi nyugalommal írta végsorait börtönéből – egy órával lefejeztetése előtt!” Uo., 367.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ Uo.

⁹² Uo.

⁹³ Uo., 368.

rezentálják, tisztábban látnak a felnőtteknél. Az „avult fekete öltönyben” megjelenő asszony egy romantikus – retorikailag a befogadás határáig feszített – nagymonológ keretében hozza a néző/olvasó tudtára az őt ért múltbeli sérelmeket, ami a mai befogadási horizontunkon akár ön maga paródiájának is tűnhetne.⁹⁴ Az asszony gyászos szavai és baljós közeledése – archetipikus értelemben – a gyerekgyilkos Médeia alakját idézi meg. A Leona hasára égetett kereszt ilyen értelemben a kulturális közvetítés szempontjából is fontos szimbólumként tűnik fel. A görög Médeiát Aphrodité hatalma kényszeríti rá, hogy elszakadjon övéitől, és Iaszóonnal tartson. Leona bukott apáca, akit – mint később kiderül – Erast iránti szerelme ragadott ki a kolostorból, de amikor üldözni kezdik őket, a férfi – úgy véli – magára hagyta. A leányanyának borsos árat kellett fizetni szenvedélyéért: szent öltönyét megégetik, hamvait a szemébe szórják, az utca koldusai sárral dobálják, és szánakoznak rajta. (A film médiuma ezt egy úgynevezett flashbackkel – az elszenvedett megaláztatásokat, kínzásokat megjelenítő visszautaló képsor, mondjuk, drámai hangú narrációval kísérve – a mai befogadási tapasztalatunk számára ismerősebb módon is be tudná mutatni). Leona tehát Erastért ugyanúgy egy világot hagyott oda, ahogy Médeia Iaszónért, csak éppen ez nem az „antik”, hanem a „modern” keresztény világot jelenti, így a bosszúállás eszközei is mások. Mérgezett nászruha helyett mérgezett nyelvvel veszejtené el a férfi új családját: „Ez alapra még lehet építeni – boldogságot – fekete boldogságot.”⁹⁵ Leona valóban a szavak mestere; az az szónoki stratégiája, hogy kiforgatja önmagukból a kereszténység tanait, a feltámadás vallását a halál vallásává költi át, egy amolyan fekete kereszténységgé. Nem túlzás azt állítani – Kerényi Ferenc „pszichothriller”-utalásával összhangban –, hogy a bűnben már járatos asszony valóságos pszichológiai hadviselést folytat az ártatlan (azaz nyelvtelen) Irénnel szemben, akit Erast feleségének hisz: „Felszántom minden terét lelkednek, és bevetem barázdáit. – A rajoskodás csírája valószínűség által befestett képtelenségek által fogamzik, és a megfoghatatlanság emlőin épül mindenható ördögge.”⁹⁶ A „rajoskodás” vagy „rajongás” (a német *Schwärmerei* tükörfordításaként)⁹⁷ a kor vallási és esztétikai gondolkodásában elterjedt fogalom (irodalmi ábrázolását lásd például Eötvös József *Magyarország 1514-ben* vagy Kemény Zsigmond *A rajongók* című regényeiben). Ebben üt tehát vissza Erast nevelése, mely Irént szándékosan a természeti ártatlanság (nyelvtelenség) állapotában hagyta azért, hogy később romlatlan lelkű, jó felesége lehessen Aquilnak. (Holott a fiához intézett tanításában ő maga mondta, hogy „ne keress e földön paradicsomot”).⁹⁸

⁹⁴ „LEONA (Közlebb megy a gyermekhez.) Oh, ha még egyszer szeretni bírnék, és volna teremtmény, mely keblemre simulva baráti érzelmet árasztthatna ereimbe! (Száz hangon) De a hús elhagyta a csontvázat, melynek velőjét kínjaim önközem által szárították ki, és koponyám pusztá üreből szem helyett kín pislog, nyelv helyett gyöttelelem nyöszörg; a szív belje egy jégtárház, s ajkaim érintése által megfagy maga a szeretet heve. [...] Az élet gyönyörrel adós nekem, az idő tartozik elveszett fiatalságommal és a természet élveimmel; ezen kereszt nevében követelem, melyért szenvedtem, melynek jegye hasamra süttetett.” *Uo.*, 368–369., 370.

⁹⁵ *Uo.*, 370.

⁹⁶ *Uo.*, 371.

⁹⁷ Vö. például Anthony J. LA VOPA, *The Philosopher and the „Schwärmer”. On the Career of a German Epithet from Luther to Kant*, Huntington Library Quarterly (60) 1997/1–2., 85–115.

⁹⁸ CZAKÓ, I. m., 364.

Irén tehetetlen Leona fonák teológiájával szemben, amely szerint a megesett asszonynak Ábrahámhoz hasonlóan fel kellene áldoznia a törvénytelen nászból született fiát, akit ráadásul még a szentség vize sem illett (a leányanya így mindkét alapvető egyházi szentséget, a házasságot és a keresztelest is elmulasztotta). Izsák feláldozásának története más kontextusban, az „Istennel való abszolút viszony”, az erkölcs „teleologikus felfüggesztése” bibliai példázataként szerepel Kierkegaard *Félelem és reszketés* című 1844-es esszéjében.⁹⁹ A dán filozófus maga is tisztában van vele, hogy ennek az évrendszernek lehetséges egy szektariánus olvasata is (a vallási fundamentalizmus nevében elkövetett bűnökről van szó), ezért hangsúlyozza, hogy Ábrahám – ez egy irracionális tette kivételével – példásan erkölcsös életet élt (Leonáról ilyen szempontból semmit sem tudunk). A néhai apáca a Dosztojevszkij Nagy Inkvizitorához hasonló instrumentalizált kereszténységet hirdet: beszél ugyan a Krisztus általi megváltás lehetőségéről, de azt egyértelműen a keresztség szentségéhez köti, és jótékonyan elhallgatja, hogy azt bármely keresztény hívő (tehát végső esetben akár ő is) megadhatja.¹⁰⁰ Az apokrif igehirdető még az olyan természetes jelenségeket is, mint a szülést kísérő fájdalom, a csecsemő fogzása vagy Erast önkéntelen beszéde álmában (ez utóbbi ugyan tényleg lehet az elfojtott büntudat manifesztációja) Isten haragjának tulajdonítja, amit Irén – úgy mond – csak a gyermeke halála árán engesztelhet ki. Amikor Irénben felmerül az öngyilkosság gondolata, Leona még élénkebb színekkel (ugyanakkor következetesen a „természet leányának” tapasztalati terében maradván) ecseteli neki a pokol borzalmait,¹⁰¹ mint amilyeneket Loyolai Ignác *Lelkigyakorlatos könyve* tár elénk.¹⁰² Irén a Leona jól retorizált érvelésével szemben csak a természet istenéhez tud fohászolni, amely beszédaktust viszont – mint korábban láthattuk – a dráma világában épp az állandó nyelvi szorongatottság jellemzi. Poétikailag nagyon következetes, hogy a hősnő e nyelvi szorongatottság közepette (mintegy a nyelv materiális-anagrammatikus aspektusát domborítva ki) újfent az apjától tanult frázist ismétli: „Eljön az idő, midőn elhal a tavasz, az ősz: az élet és a gondolat.”¹⁰³ Leona különben maga is csodálkozik

⁹⁹ Søren KIERKEGAARD, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter, Európa, Budapest, 1986, 52.

¹⁰⁰ „LEONA Mert az atyának és anyának álnoksága gyermekében büntertetik harmad- és negyedikiglen. [...] Ki volt az Isten szolgája, ki vétkeiteket és bűneiteket megbocsátva, azokért az égnek engesztelő áldozatot nyújtott? Hol volt a hit szavai, mely anyai fájdalommat könnyítse?” CZAKÓ, I. m., 372–373.

¹⁰¹ „IRÉN Nem nyugtathatnám-e hervadtan, mint elhullott őszi levél? / LEONA A börtön lakói gyilkosok, rablók és azon anyák, kik szültek, mielőtt ismerték a hit szavát. / IRÉN Nem messze a szirt, melyről mi nap a szarvas lezuhanva rögtön véget ért. / LEONA A pokol lakói gyilkosok, rablók és azon anyák, kik szültek, mielőtt ismerték volna a hit szavát és magokat kivégezték. [...] A föld mélye alatt fekete úr van, melynek padlata égő tűz; oldalfalai azon embercsontokból rakvák, kik egykor kiszenvedvén a végítélet kárhozatát, belőlök a lélek égbe távozott. [...] És ami itt földön perc, a pokolban év, melynek minden pillanatra gyöttelelem van rendelve. A szülés fájdalma ott élő lény, tüzes szemmel, tövisarccal és kígyószájjal, kit az anyának mindig csókolni kell, és minden csókjára százszorosan érzeni az egykor szenvedett fájdalmat. Fiának vére ott megolvadtott ércé változik, melynek izzó habjait kell innia, valahányszor pihezért eseng. Ezt szenvedik örökkön örökké az anyák, kik szültek, mielőtt ismerték a hit szavát.” *Uo.*, 374.

¹⁰² A több érzékszervre egyszerre ható pokolreprezentáció Kittler nyomán az ellenreformációs média-technika iskolapéldájaként terjedt el az irodalomtudományos köztudatban – nézetünk szerint egy kissé irányzatosan, hiszen a baszk szerzetes műve egészében nézve a keresztény lelkiségi megújulás máig nagy hatású forrása. Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2004, 76–79.

¹⁰³ Harmadik előfordulása: CZAKÓ, I. m., 370.

a tanulatlan lélek e rendkívüli képlékenységén, önmagát egyrészt az áldozat (vele is ezt csinálták az apácák!), másrészt a büntető Isten pozíciójába helyezve – a kettő között pedig a kultúratörténet szenvedő figurái (a bibliai Jób, a piéták Mária s a bűnös Mária Magdolna) közvetítenek.¹⁰⁴ Leona kényszeres módon a saját élettörténetét játszatná újra Irénnel: „Szabadítsd meg, Uram, e bűnnel terhelt leányt azon gyalázatól, mely a világ előtt rá vár. – Ne engedd, hogy fűrtjeit elvágva, homlokára a szégyen bélyegét írják, s korbácsolva hordozzák az igazság szolgái a tolongó nép előtt, mely őt gúny és átok közt sárral dobálja. Ne hagyd, Uram, hogy e nő gyermekére örök gyalázatul születése mocská hányassék – kiteszítva az emberek sorából...”¹⁰⁵

A kényszeres ismétlés motívuma óriási karriert futott be Kierkegaard-tól a modern pszichoanalízisig és nyelvelméletig, egyszersmind a modern mítoszértelmezés egyik népszerű paradigmája lett. (Derrida Saussure-olvasata, amely az anagrammák példáján keresztül a nyelvi iterabilitás logikájára világít rá, vagy épp Paul de Man Rousseau-olvasatának mechanikus mentegetőzés-gépe az irodalomtudósok körében közismert példák.) Figyelemre méltó, hogy elsősorban a tragikus toposzok (Antigoné, Oidipusz, Médeia stb.) azok, amelyeket ilyen szempontból újra és újra feldolgoztak a nyugat kultúratörténetének különböző korszakaiban. Freud e toposzok ismételt színpadra állítása mögött (amely szerinte funkcionálisan a vallási gyónáshoz hasonlítható) az ősi pszichózisok és az újabb kori neurózisok (antik és modern tragikum?) lelki kényszerét sejt, megalapozva ezzel a művészi ábrázolásban rejlő tudatosító erővel kapcsolatos gyanakvást.¹⁰⁶ A pszichoanalízis mítoszmagyarázata aztán magára a mítoszkutatásra is visszahat: a Klaus Heinrich névvel fémjelezhető mítoszértelmező irányzat célja például „nem más, mint hogy eljusson „az »elfojtás« történeteinek »nem-elfojtás« megértéséhez.”¹⁰⁷

Az áldozat lelki transzformációja a drámában meglehetősen jól sikerül: „Két nap alatt kiszáradt a boldogság fája, melynek lombjaira egy örökös tavasz ígért virányt” – mondja Leona Irénnel.¹⁰⁸ Am végül Irén a saját (nyelvtelen) természetistenébe, egész pontosan a lenyugvó nap utolsó sugarába kapaszkodva (mely egyszersmind a Leona által kiszabott végső határidő lejártának a jelölője) nem öli meg a gyermekét, csak elájul. A szörnyű büntettet végül Leona követi el a fenékszínen lévő ágyon (tehát a nézők szeme előtt kitarva), amit a következő felkiáltással jelez: „Megvan, meghalt!”¹⁰⁹ A gyilkosságot ezután az éppen eszmélkedő édesanyára fogja. Ebben a pillanatban

¹⁰⁴ „LEONA [...] Hajlékony és ezer alakot öltékeny, mint viasz, kitéve minden körülmények és eset játékanak; hogy minden illetésre ezer különféle hangot adjon sírástól a nevetésig, szenvedéstől az örömgig – egy felső, előttünk ismeretlen lény gyönyörűségére. [...] Meg fogsz ismerni nemsokára. – Hallottam sokszor, hogy a történetírás számosak nevét jegyezte fel, kikben a testi gyötetés és kínzás egy megfejthetetlen gyönyörűzést támaszta. A kínlások vonagló arca, kékült ajkai, szakadozó hangja. – Nincsen-e minden vérpadnál ezer toladó szemtanú? Nem örökíté-e meg maga az emberiség, ereklyéjekint a szépségnek képekben, Magdolna és Mária keservét, Jób átkait? [...] És a keserv és gyötrelm fenséges szépségétől magasztos lélek, nem teremtő hatalommá istenesül? Istenesül”. *Uo.*, 376–377.

¹⁰⁵ *Uo.*, 373.

¹⁰⁶ Vö. FREUD, *Pszichopata alakok a színpadon*, ford. SZÁNTÓ Judit, Színház 1996/1., 34–35.

¹⁰⁷ KOCZISZKY Éva, *Pán, a gondolkodók istene. Mitológia 1800 körül*, Osiris, Budapest, 1998, 244.

¹⁰⁸ *Uo.*, 373.

¹⁰⁹ *Uo.*, 378.

érkezik vissza a halottnak hitt Aquil – az érzelmi kontraszt kedvéért dalolva. Az újrakezdésű család idilljét a fenékszínen álló Leona káromoló hangja árnyékolja be, amely a korábban említett paradicsom–pokol-heterotópiát explicit módon az utóbbi pólus felé tolja el: „Hogy a paradicsom tökéletes legyen, az Isten kígyót teremtett!”¹¹⁰

A darab harmadik felvonásában a családi szerepek szemmel láthatólag felcserélődnek, ami egyrészt a természet rendjének felbomlására utal, másrészt arra, hogy az erasti Bildung (bár nem egészen úgy, ahogy azt a nevelő eltervezte) bizonyos szempontból mégis eredményes volt. A világot látott Aquil, aki eddig nagyrészt tömondatokban szolt hozzá, most egy bőbeszédű monológban számol be haldokló apjának világszemléletéről, mely végső soron egy romlatlan természeti állapot *illúziójának* szembeállítását a haladás jelszavával takarozó, fonák társadalmi-erkölcsi állapotokkal. A korábban igencsak szószátyár apa pedig – az adott helyzetben érthető módon – egy „Végezd, fiam!” felkiáltással rekeszti be az előadást. A „romlatlan” Aquil a börtönben elmebetegnek nyilvánították (így úszta meg a kivégzést), a hozzá kirendelt szerzetes pedig mintha a *Candide* ironikus (Leibniz filozófiáját parafrázáló) társadalomkritikáját csepegtetné a fülébe: „Hogy ez a világ a legjobb világ”.¹¹¹ A dráma ugyanakkor a felvilágosodás optimizmusával, a teleologikus haladás gondolatával szemben is ironikus kritikát gyakorol, hiszen Aquil illúziója, miszerint a romlatlan természet és Irén szerelme révén új Ádám és Éva válhatna belőlük, a gyermek halálával (amit Erast és Leona balvégzetű szerelme, illetve az utóbbi megrontott természete okoz) végképp darabokra török.¹¹² A romantikus drámákon iskolázott néző egészen a harmadik felvonás végéig még reménykedhet, hogy az ártatlan gyermek valami csoda folytán mégis megmenekül: a végső szót Erast mondja ki, a fenékszínen lévő ágyon tapogatózva. A borzalmas esemény még a sztoikus filozófus „hitét” is megrendíti: a szerzői utasítás szerint a filozófus a „hitvallásának szokott alakját mondja, de a kétségbeesés hangjával, melybe végül átkozó hang is vegyül”, majd végül „Összerogy és meghal”.¹¹³ Irén fájdalmas monológja szintén a saját korábbi („természetes”) nyelvét modellálja tragikus tónusban.¹¹⁴ A fiatalasszony most már a Leonától hallott „fekete teológiát” ismételteti gépiesen: „Ábrahám feláldozá az Úrnak gyermekét, és sokáig élt – sokáig fogok élni –

¹¹⁰ *Uo.*, 379.

¹¹¹ „Vagy ha végképp megromlott már: melyik az a harmincsepp, mely a világ óceánját megtisztítani [...] bírja? – S míg te, ki kisebb vagy, mint a porszem, s akaratom gyöngébb, mint harmincsepp – ezt nem teheted, fájdalmad nyomorú világfájdalom; és ha gyáván nem tudod levetkezni: eredj medvéidhez, és mint azok nyald ten talpaidat.” – Felfogadtam, hogy békés leszek – és elbocsájtanak.” CZAKÓ, *I. m.*, 381–382.

¹¹² Ezzel kapcsolatban érdemes idéznünk Szilágyi Márton és Vaderna Gábor szép megfogalmazását a Gintli Tibor által szerkesztett Magyar: „Czakó legnagyobb drámaírói érdeme az, hogy ilyenformán négy (illetve öt) szereplő párhuzamos tragédiáját úgy tudta egymás viszonylatába állítani, hogy egyikőjük sorsa sem kerül a másik mögé, s az alapkérdésként ható világnézeti dilemmákból kibontva érvényesül a létezés egészére érvényesnek mutató tragikum: sem a kereszténységnek a drámában felszóló rendje, sem az ezt meghaladni akaró, de a kereszténységet kikerülni képtelen, személytelen abszolutumfelfogás nem képes megóvni az újrakezdett emberi civilizáció rendjét, noha a felvázolt utópisztikus kísérlet a család mikrovilágán keresztül a Teremtés korrekcióját is magában hordozta.” SZILÁGYI–VADERNA, *I. m.*, 616.

¹¹³ CZAKÓ, *I. m.*, 384.

¹¹⁴ „Merre menjek? Sehöl sincs irtalom – a bokor tövise szaggatja arcomat; talpaimat gyökér hasítja; mindenütt kígyó lappang lépteimen. [...] Meghalt már az élet, melynek arcán tavasz virágozott; meghalt a gondolat, mely az élet virágain oly kedvvel repkedett.” *Uo.*, 385.

a mennyben...”; „A pokol lakói gyilkosok, rablók és azon anyák, kik szültek, mielőtt ismerték a hit szavát...”¹¹⁵ Különös szavai alapján az immár kulturális tapasztalattal bíró Aquilban feltámad a gyanú, hogy Leona mérgezte meg a lelkét. A magát korábban az Éden kígyójaként aposztrofáló hősnő lelkét ekkor a lelkiismeret kígyója kezdi marcangolni („Ne harapj féreg, ne harapd tenmagadat...”)¹¹⁶, és végül bevallja, hogy csakugyan ő ölte meg a gyermeket, mire Irén holtan esik össze – Aquil szerint azért, mert „A hirtelen öröm [sic!] megrepeszté összedúlt szívét”.¹¹⁷ Aquilon a többszörös veszteség hatására – pszichológiailag teljesen indokolt módon – eluralkodik az a mindent betöltő sztoikus szellemiség, amit a darab elején még csak Erast erőltetett rá, majd a börtönbeli gyóntató is megerősített benne. A klasszikusabb ízlésű kritikusok ezt is kifogásolták: Erdélyi például „jégcsapnak”, Zerffi „automatnak” nevezi. Részben már idézett, végtelenül kiábrándult és keserű szavai – amelyeket részben a büntudat mardosta, szeretetet kolduló Leonához, részben meg önmaga és a közönség felé intéz – teljességgel idegenek a kereszténység üdvtörténeti narratívájától, a sztoa és a romantikus természetfilozófia jegyében állnak. „E föld, hogy termékeny legyen, vért, testet, életet iszik, miként mi is; hiszen az én vérem is millió állatokból áll, és csak addig élhetek, míg ezen állatok egymást üldözni és felfalni bírják. – Nyugodjál meg bűneiden, és segíts eltemetni a holtat. [...] Ez a világ a legjobb világ! Benne nincs jó, és nincs rossz; nyugodjál meg bűneidben.”¹¹⁸

Hazucha Ferenc minden bizonnyal találóan foglalja össze a klasszikusabb ízlésű kritikusok véleményét, amikor arról panaszkodik, hogy az előadás két jelenete – Leona (Laborfalvi Róza) „felsikongatása”, amikor megtudja, hogy a saját unokáját ölte meg, valamint Irén (Lendvayné) „galvanizált állapotra mutató rángásai”, mikor megtudja, hogy a gyermeket nem ő gyilkolta meg – „undorítón borzasztólag” maradt meg az emlékezetében.¹¹⁹ Mindez – amint arról már korábban szóltunk – a színészi játék stílusváltásának idején zajlott: a vándorszínészként induló nemzedék (Déryné és társai) számára az efféle „színpadias” gesztusok még viszonylag természetesek voltak, ezt azonban az 1840-es években már egy újfajta természetességigényhez kellett (volna) idomítani. A korabeli beszámolók alapján úgy tűnik, hogy a *Leona* esetében ez nem sikerült; bár lehet, hogy a feladat – ahogy erre a rendező, Egressy Gábor is utalt¹²⁰ – színészilag valóban lehetetlen volt.

Lett legyen anamnézis vagy prófécia, a *Leona* mindenképp anakronisztikus színdarab: a kereszténység és a reformkor árnyéka, egy melankolikus szerző különvéleménye a világról. A bármilyen célképzetesség (teleológia) tagadása már a század második felének jellegzetes, későromantikus retorikáját előlegezi. Filozófiatörténeti távlatból nézve azonban mindez nem a vég, hanem épp egy új epizód kezdete, mely éppen azáltal

¹¹⁵ Uo.

¹¹⁶ Uo. 386.

¹¹⁷ Uo.

¹¹⁸ CZAKÓ, I. m., 387–388.

¹¹⁹ Életképek 1846. augusztus 22., 249. (Vas Andor aláírással).

¹²⁰ „Előadása pedig a legnehezebb feladatok egyike. Értem a teljesen kielégítő előadást.” EGRESSY Gábor, I. m., 88.

bontakozhat ki, hogy a romantika ironikus retorikája aláássa a tragikum naiv, heroikus felfogását. S hogy mi az, ami ezután következik? Erre a kérdésre (megkerülve az eszmétörténet nagy elbeszéléseit) egy Kierkegaard-idézettel válaszolnék: „Aki egyáltalán nem érti az iróniát, aki nem hallja meg a suttozását, az eo ipso nélkülözi azt, amit a személyes élet abszolút kezdetének lehetne nevezni.”¹²¹ Czakó Zsigmondnál a személyes mondanivaló és költői nyelvezet megtalálása (a *Könnyelműek* és a *János lovag* kevésbé formabontó kísérletei után) mindenestre már nem teremhetett újabb – s talán szélesebb körű elismerésre alapot adó – babérokat.

¹²¹ Søren KIERKEGAARD, *Az irónia fogalmáról = Uő., Egy még élő ember írásaiból. Az irónia fogalmáról*, ford. Soós Anita – MISZOGLÁD Gábor, Jelenkor, Pécs, 2004, 316.

NÉMETH MÁRTA

Arany János és a felhőjátékok

Vázlat a magyar irodalmi népiesség történetének mediális feltételeiről

A beszéd és az írás köteléke Theuth és Thamusz beszélgetése¹ óta az emlékezet és az emlékezés kérdése körül forog. Theuth, az egyiptomi isten a betűk mesterségéről így beszél Thamusznak, a királynak: „Ez a tudomány, királyom, bölcsőbbé és tartósabb emlékezetűvé teszi az egyiptomiakat, mert sikerült fölhalálnom az emlékezet és a bölcsesség varázsszerét.” A gyors észjárású király pedig így felel Theuthnak: „Így most te is, a betűk atyja, jóindulatból épp az ellenkezőjét mondtad, mint ami a valódi hatásuk. Hiszen találmányod éppen hogy feledést fog eredményezni azok lelkében. [...] Az írásban bízva ugyanis kívülről, idegen jelek által, nem pedig belülről, önmaguktól emlékeznek majd vissza. Nem az emlékezetnek, hanem az emlékeztetésnek a varázsszerét találtad te fel!”² Hogyan kerül a napmelegtől égett kopár szik sarja és az „anyjához” siető kis Túr közelébe az egyiptomi istenség és az ő varázsszere? Szókratész és Phaidrosz dialógusa a betű mesterségéről mindmáig irányadó az oralitás és a literalitás viszonyának értelmezésében. S a magyar irodalmi népiesség 19. századi térnyerése és annak a népnemzeti iskolában és később a nemzeti klasszicizmus koncepciójában elfoglalt helye felvet olyan problémákat, melyeket hasonló kiindulású mediológiai kontextus felől érdemes áttekinteni.

A romantika mint episztemé

Írásbeliség és szóbeliség mediális kettősségéről azért is lehet fontos szót ejteni a magyar romantika kapcsán, mivel a népiességet mint sajátlag közeget váltó jelenséget szükséges vizsgálni. Szóbeliség és írásbeliség problémája a népiesség kapcsán természetesen nem két egymástól elkülönített entitásként,³ és nem is egyfajta fejlődéstörténet horizontjából értelmeződik, hanem a tudás szerveződésének megváltozott és állandóan újrakonstruálódó tereként határozható meg. A mediális vonatkozások felvetése pedig lehetőséget adhat arra, hogy a romantikáról ne pusztán mint stilárisan jellemezhető korszakról, hanem mint foucault-i értelemben vett episzteméről, egyfajta romantikus rendről is tudomást vegyünk.⁴ Az episztemé ebben a kontextusban egy kultúra alapvető kódjainak (melyek meghatározzák nyelvét, észlelését, technikáit, és rögzítik

¹ PLATÓN, *Phaidrosz*, ford. SIMON Attila, Atlantisz, Budapest, 2005, 274d-279c.

² *Uo.*, 274e–275a.

³ NEUMER Katalin, *Ongon innen és túl = Kép, beszéd, írás*, szerk. NEUMER Katalin, Gondolat, Budapest, 2003, 10.

⁴ MAARTEN DOORMAN, *A romantikus rend*, ford. BALOGH Tamás, Typotex, Budapest, 2006, 7–13.

a benne lévő empirikus rendeket), illetve interpretációinak a terében gondolható el. A romantikus rend mint fogalom, akár az episztemé, olyan történeti mélyszerkezetre irányul, mely az emberi gondolkodásban és észlelésben hosszú időre rögzül. Eszerint a romantikus rend feltételezi a romantikának bizonyos jellegű (utólagosságában hozzáférhető) továbbélését, ma is tapasztalható jelenlétét (vagyis a benne konstruálódott esztétikai illetve ismeretelméleti kezdeményezéseknek akár napjainkban is érvényesülő hatását).

A romantikus rend továbbá mediális rendet is jelent, mely befolyással van a tudás szerveződésére – így szimbolikus és materiális szabályszerűségek alapján működik. Az irodalmi rendszerek maguk is lejegyző rendszerekké alakulnak, materialitásuk pedig kultúrtörténeti szempontból válik értelmezhetővé.⁵ A romantika és a népiesség viszonyának kérdése kapcsán innen nézve a mediális rend elsőbbsége észlelhető. A népies hang megszólalhatóságának feltételei, a nemzeti irodalomnak a népies hanghoz „lehajló” koncepciója,⁶ a népköltészet auratikus jellege, majd az irodalmi formában történő (írásos) alluzív megnyilvánulása mind mediálisan tematizálható problémákat vetnek fel, melyek ismeretelméleti és esztétikai kérdésfeltevések felé vezethetnek. Ilyen módon a népiesség tágabb kulturális vonatkozásokkal rendelkezik, nem kezelhetjük kizárólagosan az irodalom vagy a folklór körében.⁷ A néprajztudomány felől gondolkodva a népiességgel jellemezhető alkotásokban – akár képzőművészetben (népi zsáner), akár a zenében és az irodalomban – „a népművészet nem a maga teljességében jelenik meg, inkább csak elemeiben, vagy reflexiók formájában”.⁸ A népies nyelv az irodalomban egy auratikus közeg és regiszter elhagyásával szólal meg, nyomtatott formában, de bízva abban, hogy mégis hordozni – újjáteremteni – képes valamiképp az eredetinek gondolt auratikus közeg (népköltészet) verbalitását, hangzó beszédét.

A népiesség mint emlékezőtechnika

Az oralitás kulturálisan rögzíthető és a lejegyzés révén működtethető mnemotechnikáját nagymértékben meghatározzák a rögzítő médium sajátosságai. E mnemotechnika az ismeretek és az értelem tárolásának, felelevenítésének és közvetítésének a tere, mely a kultúra folytonosságáért és a közösség azonosságtudatáért felel. A közösséget – identitásának megteremtésében – (inter)aktív emlékezése segíti.⁹ A mnemonikus minták az emlékezőtehetségünkre vannak utalva, tehát ilyen módon az előadó és a hall-

⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költésztörténet és mediális kultúrtechnikák = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Balassi, Budapest, 2003, 19.

⁶ HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete = Uő. Irodalomtörténeti munkái*, I., szerk. KOROMPAY H. János – KOROMPAY Klára, Osiris, Budapest, 2005, 331–333.

⁷ MIKOS Éva, *A népiesség fogalma a néprajztudományban*, ItK 2015/1., 93–94. A néprajztudomány, mely a 19. század végén intézményesült kevésbé a folklórizmus korabeli jelenségeivel foglalkozott, mintsem inkább saját jelene és korábbi időszakok magaskultúrájának a „népi” felemelésére fordított tevékenységével, tehát a népiesség jelenségével. Ilyen módon a folklórizmus és a népiesség fogalmak már a kezdetekben tisztázatlanok voltak.

⁸ *Uo.*, 95.

⁹ Lásd Walter J. ONG, *Azt tudod, amit fel tudsz idézni. A mnemotechnika és a formulák = Uő., Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*, ford. KOZÁK Dániel, Gondolat, Budapest, 2010, 36–38.

gató alanyhoz kötöttek. Ugyanúgy, ahogyan a szó (ami itt inkább hangsorként értelmezhető) kimondásának aktuusa sem idegenít el az ember jelenlététől – vagy pontosabban magától a jelenléttől. A receptivitás és a ceremonialitás együtt hozzák játékba a hangot és annak médiumát, az emberi testet, így a hang vagy szó valóban „megtestesült tudás” lesz, melynek feltétele a jelenlét.¹⁰ A jelenlét és az ismétlés az alkalomban kap formát, amely aktívvá teszi a hallgatót, tehát a hallgatás aktív cselekvéssé válik, s ilyen módon részvételt jelent. A jelenlétszerűen elgondolt szóbeliség operacionális, melyre a beszédaktus cselekedetekbe, helyzetekbe való beágyazása révén tesz szert.¹¹ Az írott szó hangzó beszéddé formálásának romantikus vágya kapcsolatban van az auratikusnak vélt, oralitáson alapuló népi kultúra közösséget és közösségi azonosságtudatot teremtő jellegével. A tudás látszólag orális mnemotechnikán nyugvó szerveződésének alluzív visszanyeréséért mozgósított törekvések az irodalmi népiesség esetében pedig összefonódnak a nemzeti identitás nyelvi konstruálásának programjával is, amely a népiesség működése felől elgondolva a közösség koherenciáját alkothatja, illetve a közösség nyelvi, történeti és nemzeti identitását utólag igyekezhet biztosítani.

A népiesség programja mindenekelőtt valamire emlékezőként vagy inkább emlékeztetesként jelentkezett. A magyar irodalom és kultúra a népiességgel mint emlékezőtechnikával, annak komplex (intertextuális és intervokális) szerkezete által az oralitás fentiekben felvázolt képességeit, a költői nyelvet mint felhangzó beszédet kívánta visszanyerni. Mnemotechnikailag a népiesség úgy próbált emlékeztetni, hogy ezzel az emlék és az irodalmi emlékeztetés közötti – kényszerűen támadt – szakadékot hidalja át. Ennek lehetőségét azonban éppen az a közeg hordozza, amely e lehetőséget voltaképpen – mediális természete szerint – elfeledi, megtagadja, vagyis a Platónról jól ismert „varázsszer”, maga az írás. S ezzel még inkább kirajzolódhat az írás révén a beszéd jelenlét érzetétől és az emlékezet közvetlen megőrzésétől megfosztott költői szubjektum arculata, hiszen stratégiái, melyek a beszéd és az emlékezés közvetlen jelenlétének visszanyerésére irányulnak, mind az írás közegében „artikulálódnak”. Hozzá kell tenni, hogy a népies poézisnek és az ebben az időszakban is népszerű köz-költészetnek más a mediális viszonya az oralitás és literalitás kérdéskörével (a köz-költészet szöveghagyomány korabeli vizsgálata azonban kényszerű következményeket ruház a nem csak az irodalmi népiesség, hanem a folklór szóbeli eredetére és hagyományára is).¹² A köz-költészet alkotásai a befogadó közösség által jelenlétükön alapulva befolyásoltak, hiszen az alkotások előadásban, bizonyos fajta performációban nyilvánulnak meg.¹³ A népiesség viszont az oralitás feltételeit pusztán egy esztétizált és ideologizált alluzív környezetben használta írásos formában.

De voltaképpen mit is felejtettünk el, amikor csaknem „elfeledtük” a nyelvet mint beszédet? A megértés autentikus nyelvisége – az írásba való áttevődéssel – bizonyos értelemben hozzáférhetetlenné, technológizáltsága pedig kiküszöbölhetetlenné vált.

¹⁰ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 1999, 89.

¹¹ NYÍRI Kristóf, *Bevezetés. Adalékok a szóbeliség-írásbeliség paradigma történetéhez = Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf – SZÉCSI Gábor, Áron, Budapest, 1998, 13–14.

¹² SZILÁGYI Márton, *Erdélyi János és az irodalmi népiesség*, ItK 2014/4., 521.

¹³ VADERNA Gábor, *A köz-költészet kutatása és az irodalomtörténet = Doromb. Köz-költészet tanulmányok*, III., szerk. Csörsz Rumen István, reciti, Budapest, 2014, 24.

Az írott és nyomtatott szövegek olvasása során egy különdleges térben történik a megértés a diszkurzivitáshoz képest, így a közvetítő technológia a beszéd – nyelven – túlra vezet.¹⁴ A gondolkodás és a kifejezés számos magától értetődően kezelt vonatkozása a textuálisan meghatározott episztemikus formákban (irodalom, filozófia, tudomány) immár nem közvetlen sajátossága az emberi létezésnek, „hanem azon lehetőségek következtében jött létre, amelyeket az emberi tudat számára az írás technológiája tett érthetővé”.¹⁵ Az oralitás a szubjektum és a kijelentés közötti kapcsolatot közvetlenül adottként tárja elénk, az írás pedig megfosztja szituatív kontextusától – az író szubjektum tapasztalatától is – a kijelentést.¹⁶ A szó technológizálása lehetővé teszi az információk elválasztását-eltávolítását az információkkal rendelkező éntől, így azok tartalmi kioldódnak emlékezetéből és eltávolodnak eredeti mnemotechnikai formáiktól, létrehozván a hallgató – itt már olvasó – kritikai reflexivitását. Az írás egyfajta reflexív nyelvi elemzésre és absztrakcióra ad módot, miáltal a nyelvi jelenség elveszti azt a szituációfüggőséget, mely a beszédre jellemző. „Az írásból a szubjektum (már mindig is) kiüzetetett, illetve az írás sajátos törvényszerűségei által felülíratott.”¹⁷

Hang és tudat gondolt összetartozása kérdéssé válik az írás révén, hiszen a gondolat nincs közvetlenül összekötve élő anyagi hordozójának valóságával,¹⁸ a nyelvi közlés tartalma pedig „átfolyik” az írás matériájába. A gondolat organikus (közvetlen) megnyilatkozási módjának megváltozására, miszerint a hang egy új költészeti *episztemébe*, „a betűjelek medialitásába” kerül, a romantikus költészet erőteljesen reflektál.¹⁹ Érzékeli, hogy a szöveg nyelvi materialitása nem a hangzás alanyiségéhez hasonló létmód. A hang egybefonódik a jelenlét értelmének történeti meghatározottságával (szubjektum és hangzó beszéd kapcsolatának értelmében is).²⁰ A hang hangzásbelisége éppen emiatt úgy tűnik el az *önmaga beszélni-hallásának* művelete során, hogy „a hang a világban mint tiszta önérzékelés hozza létre önmagát.”²¹ A beszéd így nem hangzóssága révén van közvetlen birtokában a beszélőnek, hanem a megérteni tudás közvetlensége révén, míg az írás csupán a jelenlét látszatának felkeltésére alkalmas. A hang tudatként funkcionál, az írás pedig mint a jelentés módosulásának állandó helye körvonalazódik, mint egy kívülre helyezett eszköztár, mely saját tudatunk kiterjesztésének ad helyet és lehetőséget. A beszéd a „mondás szemantikája” által azonban, a nyelv memóriáját magában foglalva emlékezőként képes működni (a szó a kommunikáció felől emlékezés, a jelszerűség felől pedig felejtés).²² A beszélgető alany léte-

¹⁴ OLÁH Szabolcs, *Az átletesített zengés apológiája. Ong értekezése a szó technológizálásáról = Történelem, kultúra, medialitás*, 117.

¹⁵ NYÍRI, I. m., 12.

¹⁶ Andreas BLÖDORN – Daniela LANGER, *Egy metaforikus hang-fogalom implikációi. Derrida – Bahtyin – Genette*, ford. GYURÁCS Annamária – MITNYÁN Lajos, *Literatura* 2007/2., 136. Ezek alapján felmerülhet, hogy a hang fogalmának kategóriája mennyiben alkalmazható egy írott szöveg értelmezésekor.

¹⁷ Uo., 138.

¹⁸ KULCSÁR SZABÓ, I. m., 20.

¹⁹ Uo.

²⁰ „A szavaim »elevenek«, mert látszólag nem hagynak el: [...] mivel folytonosan hozzám tartoznak, rendelkezésemre állnak bármely segédeszköz nélkül”. Derridát idézi: BLÖDORN–LANGER, I. m., 139.

²¹ Uo., 140.

²² EISEMANN György, *A későromantikus magyar líra*, Ráció, Budapest, 2010, 8.

zése jelenlétszerűen nyelvfüggő, az írás által azonban megfosztatik a beszéd közvetlenségétől (időben és térben), eloldódik tőle és a mondásra emlékezés személyességétől. „Mondás és szó(kép) diszharmonikus helyzete a romantikában egyszerre teszi tapasztalhatóvá a kettő szétválását, és egymásra utaltságukat”,²³ a romantika tulajdonképp lebontja és kihasználja azt a beszédmódot, melyet az én valódi, elvitathatatlanul közvetlen mondásának tételez, „a jelhasználat felejtő aktusa után nyit utat a nyelv emlékezete számára”.²⁴

Így jelenik meg a költészet olyan emlékezésésként, melyben mintha a nyelvi közösség folytatható hagyománya konstituálódna. Ennek a hagyományközvetítésnek erős a mediális feltételezettsége: az emlékezés immateriális technikája az írás anyagiságában formálódhat, ekként adódó jelszerűségében lehet jelen. Ilyen módon az alanyiség képzetének megteremtésére fordított energiák és koncepciók kezdenek el munkálni benne (gondoljunk Petőfire, vagy talán a bárdköltői szerep hagyományának már romantika előtti népszerűségére),²⁵ mely ingatagságát és bizonytalanságát saját szubjektumának érzékelésében bár leplezni igyekszik, az állandó elfedési törekvések által (ami az írásbeliség stratégiája) mégis áttűnni engedi azt. E személyességintenció túl kívánja beszélni az elbizonytalanodó én lebomló struktúráját, de ezt pusztán az írással tudja megtenni, így az emlékeztetésben hullik darabokra (jelölőkre), nem pedig a valódi emlékezésben áll össze újra. E folyamatot jól példázza Arany János költői és kritikai munkássága, melyben tetten érhető a népies hang kommunikációs tisztaságát és biztonságát igénylő (a nemzeti nyelvet és a hagyományt teremteni vagy látszólag rehabilitálni kívánó), később pedig e hang kizsákmányolását vagy kiüresedését (*kelmeiség*) észlelő beszélő (író) és olvasó alakja, aki a mediális törés érzékelése révén reflektál a hang–betű-változására.

A népiesség és a "nagy könyvek" – nemzeti klasszicizmus és népnemzeti iskola hagyományában

A népiesség irodalmát a magyar irodalomtörténet gazdagon értelmezte, mediológiai szempontjainak figyelembe vételét azonban sokáig mellőzte, pedig ösztönző előzményekre találhatott volna. E téren figyelemre méltó, ahogy a Gyulai Pál nevével jelölhető „népnemzeti iskola” koncepcióját revideálja a „nemzeti klasszicizmus” Horváth János-féle fogalmának bevezetése a magyar irodalomtörténetbe. A *népnemzeti klasszicizmus* elve köztudottan nem a klasszicizmus időszakához való visszalépést hirdetett, hanem bizonyos formatani beteljesedés megvalósulására célzott. Egy irodalomtörténeti vonulat vázolásával, tetőpontjának megállapításával helyezte el a kánonban azokat az alkotókat (például Aranyt vagy Tompát), akik a forradalom után elfordultak a népiességtől és voltaképpen – poétikailag – kiléptek az ún. *népnemzeti iskola* kereteiből. A második világháború utáni magyar irodalomtörténet-írás azonban évtizedekig meg-

²³ Uo., 15.

²⁴ Uo., 16.

²⁵ PORKOLÁB Tibor, „Nagyjaink pantheonja épül”. *Panteonizáció a XIX. századi magyar irodalomban*, Anonymus, Budapest, 2005, 17.

erősítette a Gyulai-féle népies-nemzeti hagyományképzés következtetéseit, melyeken belül Arany János forradalom utáni költészete egy igen szűkös, leegyszerűsítésekre hajló recepció foglya maradt.

Thienemann Tivadar és Horváth János népiességet érintő irodalomtörténeti szövegeit azért érdemes mediális vonatkozásaik szerint vizsgálni, mert a *népiesség* és a *nemzeti klasszicizmus* kapcsán is lényeges, sokáig figyelmen kívül hagyott megállapításokat tesznek. Thienemann Tivadar *Irodalomtörténeti alapfogalmak* című könyve (1931) az irodalmi nyelvet és a nyelvújítást, illetve a népiességet érintő szakaszaiban,²⁶ Horváth János pedig *A magyar irodalom fejlődéstörténete* című munkájának (1922–1923) bevezetésében (*A rendszerezés alapelvei*) tárgyalja mediális szempontból a bemutatandó irodalomtörténeti anyagot.

A rendszerezés alapelveiben az irodalom fogalmát Horváth János úgy jellemzi, hogy az időben mindig változó jelenség, így nem adható meg általános definíciója, csupán egy általa felvázolt alapviszony szerkezetében és annak mindig újraaktualizálásában ragadható meg lényege. Az alapviszony jól ismert elemei: író – írott mű – olvasó („írók és olvasók viszonya írott művek közvetítésével”).²⁷ Horváth János érzékenyen hangsúlyozza a közvetítés fontosságát az alapviszonyban, és mediális elkülönítéseket is tesz, egyfajta kommunikatív alampintát hoz létre.²⁸ A szövegben felmerül a kérdés, milyen módon értelmezzük a szóbeli közvetítés által született alkotásokat.²⁹ Tehát mi is a helyzet a technikai úton nem rögzített alkotásokkal és azok intertextuális illetve intervokális hatásával, mit kezdünk a népköltéssel az irodalomban, hogyan értelmezhetjük a népköltészet hagyományozódott formáit a költészetben?

Horváth János szerint az irodalom létrejötte már magában elválást jelent attól, ami az elődje lehetett (népköltészet), olyan tekintetben is, hogy a népköltészet produktumai sosem lehetnek véglegesek, „megállapodottak”. Nincsenek viszonylag végső formáik, hanem állandó variabilitással jellemezhetők, tehát a közvetítésük kiszolgáltatott a kollektív „használatnak”, a „közszájnak”.³⁰ E koncepció a rögzítés aktusának nagy jelentőséget tulajdonít, s fontosnak tartja a népköltészet ilyen módú kontextualizáltságát az irodalomban. Háromféle szerep juthat szerinte a népköltészetnek: 1. az irodalom körébe tartozik mint összefüggérendszerének előzménye; 2. az irodalomból folyvást táplálkozó folyamatot képez; 3. a „magas” irodalom ihletője. De mihelyt rögzítésre kerül, az általános irodalmiság szerint kezelhető és gondolható el – ahogy e tézisek nagyrészt egyeznek a magyar romantika népköltészetéről körvonalazott meglátásaival.³¹ A továbbiakban Horváth János felvázolja az irodalmi alapviszony változó mozzanatait, melyek közt nagy hangsúlyt helyez a technikai változások hatásaira. A technika fejlődése a mű véglegesítését segíti elő, illetve olyan apparátus létrejöttét, mely az irodalmi

²⁶ THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Danubia, Pécs, 1931, 171–175., 187–190.

²⁷ HORVÁTH, I. m., 73.

²⁸ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az „alapviszony” Horváth Jánosnál és Thienemann Tivadarnál = Szerep és közeg. Mediálitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. OLÁH Szabolcs – SIMON Attila – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2006, 41.

²⁹ HORVÁTH, I. m., 74.

³⁰ Uo.

³¹ Uo., 75.

termelést („az irodalom üzembe hozatalát”) bizonyos értelemben konzerválja, szabályozza, annak érdekében, hogy az irodalom közvetíthetősége összetettebb, könnyebben követhető és szélesebb körű legyen.³²

Thienemann Tivadar az írott nyelv nyugvópontjának az olvasás elnémulását tartja³³ (láttuk, Horváth János ugyanezt az írás felől gondolja el, eszerint irodalomról attól kezdve beszélhetünk, hogy az énekversből szövegvers lesz),³⁴ hiszen csak ezt követően válnak tisztán érzékelhetővé a beszéd és az írás medialitásából adódó különbségek (és válik érzékelhetővé a rögzítés aktusának fontossága). Ebben a kontextusban értelmezi a nyelvújítást („mint az írás nyelvének emancipációja a beszélt nyelvtől”),³⁵ mely szerinte a kodifikáltság illetve a mediális distanciák meglétének hozadékai által teret engedett az irodalmi népiességnek, mely egy szabályozatlan nyelvi és mediális struktúrában nem ölthette volna magára a nosztalgikus visszafordulás lehetőségét és a megértés orális jellegének újraigénylését. „Úgy is lehetne fogalmazni, hogy az »alapviszony« két legalapvetőbb mediális teljesítménye, a rögzítés és a közvetítés közül a *Fejlesztéstörténet* számára az előbbi, míg az *Alapfogalmak* számára az utóbbi jelenti a valódi kiindulópontot.”³⁶ Az *Alapfogalmak* szerint a nyomtatás a közvetítés akadályait csökkenti (és persze a rögzítés lehetőségét is stabilizálja), azonban az alkotó szubjektum jelenlétét kérdésessé teszi.³⁷

A Horváth János és Thienemann Tivadar által tételezett problémák – melyek az irodalom (főként a népiesség) létmódjának mediális feltételezettségével foglalkoznak – segítséget nyújthatnak tehát a népiesség mediális meghatározóinak értelmezéséhez. A nemzeti klasszicizmus koncepciója megpróbálta konszolidálni és bizonyos értelemben egy panteonizációs folyamat által háttérbe szorítani a forradalom utáni líra mediális reflektáltságát saját matériájára, azonban a fogalom bevezetése révén mégis különbséget tett a romantikus népiesség és a későromantika történeti alakzatai között, Arany János kritikai reflexióit követve pedig elhatárolódott a *népnemzeti iskolától* is. A Thienemann Tivadart és Horváth Jánost követő kutatások kevésbé hasznosították e kezdeményezéseket. Inkább a *népnemzeti iskola* felől elgondolt népiességfogalmat és annak aspektusait igyekeztek vizsgálni, mely nem számol (és már az 1850-es években sem számolt) annak kizáró jellegével, értelmező stratégiájának szűkösségével.

Az emlékezéstechnika működéséről

A költő hazája

A népies nyelv autentikus („eredeti”) vonásairól nem tudunk számot adni, hiszen annak rögzítése valamilyenfajta technológizált és „high and low” dichotómiát feltételező formában történik. A népnemzeti iskola irodalmi genezisének „lehajló” koncepciója

³² Uo., 77.

³³ THIENEMANN, I. m., 172.

³⁴ KULCSÁR-SZABÓ, I. m., 42.

³⁵ THIENEMANN, I. m., 173.

³⁶ KULCSÁR-SZABÓ, I. m., 46.

³⁷ Uo., 47.

is az előbbi megállapítást példázza, az orális hagyomány literális integrálása (melyet az alakuló nemzeti költészetre irányuló törekvések végrehajtanak és esztétikailag szabályoznak)³⁸ alapvetően határozza meg a magyar romantika kultúrtörténeti mélyszerkezetének egyik fő vonását a modernen át a posztmodernig (és még tovább), mind kultúrtörténetünk, mind kollektív identitásunk szempontjából.

A nemzeti költészet a népiességet pusztán az elit szemlélet egy specifikus aspektusának újrafogalmazásában hívta segítségül, egyre messzebb lépve a népies regisztertől.³⁹ Ez a hasonítási folyamat, melyet Milbacher Róbert *akkulturációs mechanizmusnak* nevez, az elit esztétikai és etikai elvárásait támasztotta a népi „nyersanyag” elé, s igyekezett „megnemesíteni” azt, hogy a „nemzeti költészet csarnoka” a népköltészet biztos talaján épülhessen, és hogy a nemzeti identitás az eredendő népi és még testétől el nem oldott identitás formáiból konstruálódjon.⁴⁰ Az *akkulturációs mechanizmus* során minden olyan elem kizáratik, mely nem felel meg az elit nézőpont elvárásainak.⁴¹ Az „irodalmi népiesség” szó szerkezet úgy értelmezhető, hogy két tagja kölcsönösen szűkíti egymás jelentését, a népiesség megteremti azt a lehetőséget, hogy népi és irodalmi fogalma közt különbséget tudjunk tenni.⁴²

A népiesség mnemotechnikájának működése tér és idő nemzetiesítésében, nemzet és család organikus egybefonódásának érzékelésében, a költő kiemelt személyének egzisztencialitásban nyilvánul meg, illetve minden általa kijelölt, így szelektált és konszolidált hagyomány integrálását is végrehajtja. Emögött persze olyan ellentmondások állnak, melyek a jelenség mediális működésének kettősségéből adódnak, s így bár szándéktalanul, de mégis reflektálttá válik a népiesség megszólalhatóságának feltétele az írásbeliség keretei között. Arany Jánosnak *A költő hazája* (1851) című verse – mely erősíti a vélekedést, miszerint Arany forradalom utáni lírája a későbbi poézis felől egyfajta zárványt képezett – illeszkedik az előbbieken körülírt mnemotechnika működéséhez.

Az S. Varga Pál által tanulmányozott *közös anyanyelvi és kulturális kompetenciának* nevezett képesség *A költő hazáját* tekintve markánsan határozza meg a költő térélményét vagy térképzetét. Ez a képesség alkotja a közösséget, mégpedig oly módon, hogy a nyelvet s minden vele, általa történő megismerést („magyar fül”; anyanyelv; történeti mondák) tart a primer szocializáció folyamatának. Így ez a kollektív tudat – mely a nyelv által, s vele párhuzamosan alakul – hozza létre a *hagyományközösséget* s annak öntudatát, emlékezetét,⁴³ a költő számára pedig mindez artikulálja (vagy kirajzolja)

³⁸ Lásd Gyulai szavait: „Mintegy szabályul állítottatott föl, hogy mindannak, mi népies, szükségképpen szépnek és egészségesnek kell lennie. [... M]intha a népnél nem volna annyi izetlenség, mint a nem-népnél, mintha népdal nem volna annyi rossz, mint nem-népdal.” Idézi SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas, Budapest, 2005, 103.

³⁹ MILBACHER Róbert, „... földben állasz mély gyököddel...”. *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és pórias hagyományának vázlata*, Osiris, Budapest, 2000, 18.

⁴⁰ Lásd T. ERDÉLYI Ilona, *Erdélyi János*, Akadémiai, Budapest, 1981., 109–111.

⁴¹ Lásd MILBACHER Róbert, *Az emlékezet balzsama. Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, L'Harmattan, Budapest, 2009, 97–124.

⁴² MILBACHER, „... földben állasz mély gyököddel...”, 26.

⁴³ S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Balassi, Budapest, 2005, 537–538.

a költői tér határvonalait. Elegendő a versből ezúttal néhány olyan szövegrészletet kiemelni, melyekben megmutatkozik a címben is felsejlő gondolat, hogy lássuk, a hazáról való elmélkedés nem valamilyen tájköltészeti jelleget vesz magára, hanem nyelvi hagyományban van elgondolva (hiszen a költőé). A vers tulajdonképp végigjárhatja az S. Varga Pál által *hagyományközösségi paradigmának* nevezett jelenség működését, a közösség kialakulásának folyamatát az identitás képzésében (emlékezet, szülőföld, anyanyelv és vissza). A *hagyományközösségi paradigma* „a nemzeti irodalmat a hagyományozódás folytonosságával azonosítja, így teszi az irodalom nemzeti voltának kritériumává a folytonosságot leginkább fenntartó népköltészetből való kiindulást.”⁴⁴ Az S. Varga Pál által paradigmának elgondolt jelenség jól tükrözi a népiesség vélt és áhított működésének emlékeztető jellegét, de nem érinti az emlékeztetés poétikai szintjét, illetve nem érinti az emlékeztetés töredékes⁴⁵ jellegét.

A költő *hazájában* az oralitáson alapuló nyelvi és kulturális kompetencia, az írás teremtő aktusa, és a vizuális emlékezet valamilyen antik értelemben vett mnemotechnikai „palota” felépítésében kapcsolódik össze. (A mnemotechnikai paloták a nem elfeledni kívánt gondolatok megőrzésében segítettek az antik rétorokat.⁴⁶ Különböző helységeikbe különböző gondolatokat kellett elrendezni olyan módon, hogy az épület belső struktúrája segítsen az elmondani kívántak megőrzésében, felidézhetőségükben és a közöttük való mnemonikus koordinációban.) Ez a szöveg térben strukturálja és őrzi meg az identitás azon jegyeit, melyeket konzerválni kíván már az írás formájában. A vers fontos felvetése, hogy a befogadásban saját hangját rögzítettnek véli:

Dala e nép közt ajkrul ajkra száll,
Örül vagy sír az édes hangokon;
Fogékony ott minden kebel
A dalra, melyet énekel,–
S hogy ebből semmi hang el nem veszett,
Tudnia biztosan, mily boldog élvezet!⁴⁷

A költő hangjának rögzítése továbbá a befogadók testében materializálódik és válik maradandóvá (gondolat–hang–test egységében):

Nép, melynek érzi keble, zengi szája
A költő énekét, – addig terül,
Ott éri végét a költő *hazája*_[1]

A megértés orális jellegének határán túl a költő megszólalhatóságának tere tehát véget ér. Érdekes módon ezt a nyelvben és hagyományban elgondolt hazát az írás eszközével,

⁴⁴ Lásd Z. Kovács Zoltán, S. Varga Pál: *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Literatura 2006/3., 397.

⁴⁵ Uo., 397–398.

⁴⁶ Lásd CORNICIUS, A. C. *Herenniusnak ajánlott rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Akadémiai, Budapest, 1987, 181–193.

⁴⁷ ARANY János, *A költő hazája* = Uő., *Kisebb költemények*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1951, 136. (A továbbiakban: AJÖM I.)

kurzivalással emeli metaforikus térbe. A mediális áttevődés programja ezen túl a versben további megerősítést nyer:

A dal, mit így teremt ujjá,
Egy nemzeti hallelujah,
Visszhangja messi ég alá kihat –
És fölverendi a késő századokat.⁴⁸

Az idézett részletben a dal ujjal való teremtése az írás metódusaként interpretálható (az ujjal rajzolás az írás képét idézi) azonban annak produktuma egy szóbeli, performatív ének lesz (hallelujah), mely visszhangozni kezd, és felébreszti a régmúlt korokat, a hagyományt. Hogyan lesz az ujjal rajzolt betűkből visszhangzó hallelujah? – e kérdés teremt az előhívott mediális kettősség problematikáját. E reláció mutat rá arra az egymásra utaltságra, mely a romantikus költészetet, annak mediális ambícióját és diszharmoniját jellemzi.⁴⁹

Az ujjal rajzolás, írás Arany más szövegében is megjelenik, mely szintén erős mediális színezettel rendelkezik. Az *Emlényekre* (1851, 1855) azonban már nem jellemző *A költő hazájánál* látszólagosan alkalmazható mnemotechnika működése, pedig a vers a kínzó emlékezettel próbál elszámolni („Ki nékem álmaimban / Gyakorta megjelenesz, / Korán elhunyt barátom, / Van-é jel síri fádon, / Mutatni, hol pihensz?”).⁵⁰ Az *Emlények* harmadik szakasza arról kezd beszélni, hogy a saját alkotásokban a lírai én néhol ráismer a látogató – „Petőfi” – „vonásaira”, s hogy ezek a „vonások” idegenszerűek („S döbbenve ismerem fel rajzomon / Egy- egy vonást, mit szellemujja von.”).⁵¹ Az idegenséget pedig nem furcsaságában vagy oda nem illeszkedésében észleli, hanem erejében („Övé, kiáltom, itt, ez itt övé: / A szín erős, nem illik együvé.”).⁵² Arany az alkotását úgy nevezi meg mint „rajzot”, a rajta érvényesülő hatást pedig mint „vonást”, melyet az ujjával úgy húz, mintha egy íróeszközzel húzná, s az eredményt, ami megjelenik a saját alkotásán (a papíron), pedig „színek”. Tehát magát a verset – és az alkotás módját – nem a szóbeliség, hanem az írásbeliség világába helyezi. Az írásbeliség világába helyezett alkotás pedig leválasztja magáról a szubjektumát, és általa a közlés funkcióját, mely a szóbeliségben hozzá tartozott (a beszéd hordozója az alany, az írás hordozója így módon a papír).⁵³

Továbbá az a szellemujj, ami tehát bekapcsolódik az alkotás folyamatába, nem a költő sajátja. Ez felveti az intertextualitás tapasztalatának érzékelését és értelme-

⁴⁸ Uo., 137.

⁴⁹ A mediális diszharmonia jelenléte, mely itt az alkotás aktusában jelentkezik Arany epikájában is tetten érhető. Gondoljunk a *Buda halálára*, ahol a narrátor „igyekszik szinte teljesen háttérben maradni a történettől, az érintetlen nemzeti hagyományt megszólaltatni, s a fikció szerint még nyelvi értelemben sem megteremtője, csupán közvetítője a szövegnek.” GERE Zsolt, *Szebb idők. Vörösmarty epikus korszakának rétegei*, Argumentum, Budapest, 2013, 44.

⁵⁰ ARANY János, *Emlények* = AJÖM I., 247.

⁵¹ Uo., 249.

⁵² Uo.

⁵³ EISEMANN, I. m., 95.

zését Arany versében. A költő, újraolvasva versét, más valaki sorait találja benne, ezeket pedig nem másvalaki hangjaként, hanem másvalaki „színeként”, „vonásaként” tapasztalja. Az intertextus azt az élményt erősíti, hogy a versalkotó én és az írás metódusa által létrehozott szöveg közti kapcsolat nem hang és test egységében, jelenlétében gondolja el magát (hiszen a versalkotó jelen esetben másvalakit, egy másik ént olvas vissza a szövegben). Az idézett részletből az derül ki, hogy az, amit az odaértett én észlel (és ami kétségbe ejti) alkotásán, azt az (újra)olvasás által érzékeli. Az olvasás útján ismer fel más „vonást” és „színt”, és ébred rá saját alkotásától való idegenségére. Az emlékezés a versbeli ént ráébreszti létmódjának töredezettségére. A költői hangból költői „szín” lesz a képzeletben, melyet immár önmagán kívüli érzékel, az emlékezés pedig az írás emlékeztetése által az olvasásban létesül.

Irányok és Emlények

A zseniesztétika és a hatásiszony kölcsönös felszámolása

Az *Emlények* kezdete megteremt egy fiktív és egyben diszkurzív alkalmat, hiszen megszólítja a fiktív barátot⁵⁴ („Ki nékem álmaimban / Gyakorta megjelenysz, / Korán elhunyt barátom, / Van-é jel síri fádon, / Mutatni, hol pihensz?”).⁵⁵ Az első szakasz aposztrophéja a későbbiekben átalakul: az *Emlények* látszólag központi problémája a barát sírhelyének hiánya, és ilyen módon a barát megszólalási lehetőségének hiánya (hiszen a sírkő mint médium a szólni tudás feltételeit biztosíthatja a már nem élő számára),⁵⁶ a prosopopoeia itt feltételei híján látszólag elmarad, mivel nincs hely ahonnan szólhatna és így nem tud megszólalni a barát („Behantozatlan áll / Hamvai fölött a hely. / Hol, merre nyugszik ő, / Nem mondja semmi kő, / Nem mondja semmi jel.”).⁵⁷ A harmadik szakasz azonban beszámol a prosopopoeia különös működésének tapasztalatáról. Az adott alakzat nyelvi aktusa ez esetben nem a „szemünk előtt” megy végbe, hanem pusztán az arról való beszámolás jelenítődik meg. A halott (beszélő, író) az élő szövegeiből „beszél ki”, így pedig „hallucinatórikusan” elfedni igyekszik halott voltát,⁵⁸ mindezt viszont az élő adományozó gesztusa révén lesz alkalma cselekedni, miszerint az élő a halott beszélővé tétele által létrehozza annak énjét, kommunikálni tudó instanciáját, ezzel pedig mind az életre keltés, mind („a költeménybe való temetés”) a vers sírrá változásának aktusa is végbemegy.⁵⁹

Az *Emlények* esetében a prosopopoeiával nem *hangot* és *arcot* kap a halott barát, hanem *ujjat* és *kezet* („Egy-egy vonást, mit szellemujja von”; „És áldom azt a láthatatlan kezet”),⁶⁰ ilyen módon a beszélni tudás feltétele az írni (és olvasni) tudás és akarás feltételévé alakul át. A megértés helye⁶¹ tehát ebben az értelemben is áthelyeződik az

⁵⁴ Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon 2002/3., 387.

⁵⁵ ARANY, *Emlények*, 247.

⁵⁶ William WORDSWORTH, *Esszék sírfeliratokról*, ford. FOGARASI György, Pompeji 1997/2–3., 68–92.

⁵⁷ ARANY, *Emlények*, 248.

⁵⁸ Bettine MENKE, *Sírfelirat olvasás*, ford. KATONA Gergely, Helikon 2002/3., 313.

⁵⁹ *Uo.*, 305., 310.

⁶⁰ ARANY, *Emlények*, 249.

⁶¹ Lásd Cynthia CHASE, *Arcot adni a névnek*, ford. VÁSTYÁN Rita – Z. Kovács Zoltán, Pompeji 1997/2–3., 143–145.

írás és olvasás terébe. A trópus szimmetrikus struktúrája pedig azt a „veszélyt” jelzi, hogy a holtak beszéde az élők elnémulását implikálja.⁶² A prosopopoeia kölcsönössége abban mutatkozik meg, hogy a halott „egy szimmetrikus fordulattal el is foglalja a hang, vagyis a szöveg »én«-jének helyét;”⁶³ ez pedig magát az aposztrophálót is erősen érinti, amennyiben a saját hang fenyegetettségének érzésében nyilvánul meg. Az *Emlények*ben nem a hang, hanem a szín, a rajz válik fenyegetetté,⁶⁴ az intertextualitás és a prosopopoeia működésének összefonódásáról történő beszámoló, mely a halott jelenvalóságával fenyeget, az írás felől elgondolt alkotó szubjektum jelenlétét az írás eszközein érzékelt változásokkal veszélyezteti. Ebben a tekintetben a prosopopoeia és a *hatásiszony* fogalma kapcsolatba kerül egymással az *Emlények*ben.

Arany az *Irányok* I. részében (1861) az *Emlények*ben érzékelt poétikai és látszólag egzisztenciális fenyegetettséget az általa gondolt aktuális irodalmi viszonyok és azok okai kapcsán fogalmazza meg. Főként a poétikai identitásproblémáiról, rossz rögzülésekről, s azok vélt okozóiról gondolkodik. A korabeli irodalmi állapotok bemutatását az általa érzékelt fennálló erőviszonyokból építi fel, s szerint próbálja leírni természetét. Fő problémája, a líra túlsúlya, s így a többi műnem, és a műfajok visszaszorulása. „Költészetünkben egy idő óta *lyrai* a túlnyomó elem. [...] Az elbeszélő költészet évek óta szomorú némaságban gyászol, és nincs ki »riadó vak mélységét fölverte szavával« a drámát még mind azon egy-két név képviseli, melyek a multhoz, nem a jelenhez és jövőhöz számíttatnak: új tanulmány, új törekvés jelei sehol” – panasolja.⁶⁵ Emellett a költészetben belül is pusztán egy irányvonalon kíván haladni az alkotók nagy többsége és az esztétikai elvárások is egy irányba mutatnak (*népemzeti iskola*). Arany attitűdje nem mondható líraellenesnek, hiszen valódi problémája „csak a líra egy-egy konkrét megnyilvánulási formájával (többnyire dallal) szemben jelentkezett,”⁶⁶ s ehhez hozzátartozik, hogy „követelményként jelentkezett a népiesség 1840-es évekből származó, ám hatásukat az 1850-es években is éreztető torzulásaival való leszámolás,”⁶⁷ mely a dalforma felé irányult. Ezek után Arany azon értetlenségének ad hangot, hogy a forradalom utáni állapot miért nem hozott éppen emiatt változásokat, például miért nem jelent meg az „engesztelő humor” – amit egyébként Arany némileg igyekezett megvalósítani az 1850-es évektől.⁶⁸ A műnemek, s azokon belül a műfajok közti (hatalmi) viszonyok nem kezdtek átrendeződni, hanem inkább konzerválódtak.

A második ok, mellyel magyarázni kívánja a líra túlsúlyát, a *szimbolikus töke* lassú, vagy épp megrekedt újraelosztása: „így a mostani csaknem kirekesztő *lyraiságot* [...] a kor követelése mellett, néha azok dacára is, a fényes süker a *lángész sükere* az, mely

⁶² CULLER, *I. m.*, 387.

⁶³ MENKE, *I. m.*, 311.

⁶⁴ ARANY, *Emlények*, 249.

⁶⁵ ARANY János, *Irányok* = ARANY János, *Tanulmányok és kritikák*, s. a. r. S. VARGA Pál, Kossuth Egyetem, Debrecen, 1998, 100.

⁶⁶ SZAJBÉLY Mihály, *Az 1849 utáni „líraellenesség” érvei és forrásai* = *A forradalom után – kiegyezés előtt*, szerk. NÉMETH G. Béla, Gondolat, Budapest, 1988, 78.

⁶⁷ *Uo.*

⁶⁸ Z. KOVÁCS Zoltán, *Arany humor. Arany János, Bolond Istók és a humor* = MILBACHER Róbert – Z. KOVÁCS Zoltán, *A maradék öröme. Tanulmányok a XIX. század magyar irodalmáról*, Osiris–Pompeji, Budapest–Szeged, 2001, 149–166.

darab időre megszabja a költészet irányát”.⁶⁹ Ily módon a *szimbolikus töke* megmarad az egykor adott viszonyokban, s nem kezdődik el újraelosztása, még akkor sem, ha a jelen más jellegű irodalmat kíván meg: „Igaz, hogy végelemzésben a lángész megint korának szülöttje, de, épen mert genie, ritkán folytatója is egyszersmind: sőt nem egyszer annyira meghasonlik azzal, hogy csak a jövő hozza meg neki az elismerést. Ha azt látjuk hogy a lángész által mutatott irány még akkor is tovább tart, midőn a társadalmi viszonyok, az eszmék, a kedélyek lényeges változáson mentek át: lehet-e ezt egyedül a kor jellemének, s nem inkább a genie hatásának tulajdonítani?”⁷⁰ A lángész ebben az esetben stagnáló helyzetet idéz elő, hisz nyilvánvaló, hogy a bloomi értelem-ben „erős költő”⁷¹ meghaladása nem valósulhat meg követésében. Erre próbálja felhívni Arany a figyelmet. A lángész erőtere valójában megbénítja az átalakulási igények lehetőségét, mivel *autonómiatörekvése* olyan erős, hogy akár későbbi korokban is manifesztálódhat – ahogy az idézett részlet is mutatja. A lángész itt a kantai zseniesztétika által körvonalazott alkotó, akinek szelleme összhangban van a természettel, hiszen tőle kapta képességét és onnan nyilatkoztatja azt ki.⁷²

Arany gondolatai kezdenek elfordulni ettől a szemlélettől – nem negligálja a zseni létezésének lehetőségét, azonban felismeri, hogy az esztétikai irányok lehetséges alakulása nem alapulhat hasonló esztétikán, annak kirekesztő és túlzottan konzerváló természete miatt. A lángész követésén nem csupán, vagy főként nem a „rosszul utánzókat” érti. Inkább azokat, akik tudnának általa érdemesnek gondolt irodalmat írni, azonban nem szabadulnak a hatalmi viszonyok hatásától: „értem a jobb elmék azon elfogultságát, midőn nem tudnak menekülni egy búbajos körből, midőn a lángelme uralkodó hatása alatt egyediségöket nem képesek kifejtetni, érvényre hozni, vagy csak hiányosan; midőn azok, kik talán más viszonyok közt önálló csillagok leendettek, most a kométa halavány úszályában folynak szét.”⁷³ A *Töredékes gondolatok* egyik passzusában hangsúlyozza, hogy az arisztotelészi *mimesis phüsis* nem azonos a majmolással, illetve nem pusztán a természet vagy az élet követése, hanem minden költők követése is.⁷⁴ Egy alkotó úgy konstruálja meg igazán önmagát, ha „minél többféle példány átélézése”⁷⁵ áll előtte, s ezekkel az alkalmakkal él is. Tehát az utánzás tulajdonképp teremtéssé válik,⁷⁶ – a műalkotás nem egy külső értelem hordozója, nem valami meglévőnek az utánzása, hanem az alkotás mint bemutatás van jelen, az utánzás pedig mint kifejezés jelenik meg. Ennek alapján felvetődik, hogy Arany az irodalmat egyfajta (inter)textuális hálózatként érzékelte, s a költői gyakorlatot is ennek a szövedéknek a jól vagy rosszul történő használatában képzelte el.

Az *Irányokban* a Petőfire hivatkozó zseniesztétikától történő menekülésnek is van nyoma: „Nem arra kell hát törekednünk, hogyan legyünk hasonlók őhozzá, sőt inkább

arra, hogyan meneküljünk azon szellemi alárendeltségből, mely öntudatlan is az ő mágiái körébe von...”⁷⁷ (A *Letésem a lantot* harmadik strófájában még az alárendeltség helyzetét óhajtja vissza: „Láng gyult a láng gerjelminél / S egyé fonódott minden ága.”)⁷⁸ Eszerint a zseniesztétika és a népnemzeti iskola teremtette hatásiszony egymással való szövetsége nem enged teret a poétikai mozgás igényének, s Arany gondolatai az *Irányokban* egymással rokon jelenségnek tartják őket, és felismerik a nekik való alárendeltségtől szabadulás fontosságát, s igyekeznek felszámolni annak elemeit.

Arany az ötvenes évektől vagy „semmi újat nem hoz, azaz jól felismerhető tradíciók poétikai szótárát mondja újra”,⁷⁹ vagy „úgy hoz újat [...], hogy nem kínál fel olyan szabadgyököket, amelyek lehetővé tennék egy új paradigma kialakítását” – írja Milbacher Róbert.⁸⁰ Eszerint csupán az előző paradigma széteséséről képes számot adni, mivel nem álltak rendelkezésére olyan narratívák, melyek „legitim és koherens [...] én- és világmagyarázatot szolgáltatnak volna.”⁸¹ Egyszerre „elfogadó-felhasználó” és „modernizálni-áthasonítani” kívánó viszonyban van a hagyománnyal.⁸² Valóban nem hoz létre, s nem épít közvetlenül – az addig megszokott, a romantikában elvárt módon – új költészeti paradigmát, „csarnokot”. De éppen az eredetiség romantikus paradigmáján és követelményein lép túl (gondoljunk a *Bolond Istók* első kidolgozására), azaz felismeri az én és az őt kinyilatkoztató nyelv összeegyeztetésének kudarcát – ahogy erre teoretikus és művészi alkotásai (hol szándéktalanul, hol már tudatosan) egyaránt figyelmeztetnek.

Felhőjáték

Az eddigiiek az időszak mediális-poétikai természetére vonatkoztak, érintve a költői alanyiség mibenlétét, illetve a befogadás és az alkotás funkcióit. Az elbizonytalanodó alanyiség, ami egyre inkább jellemzi az időszakot, immár nem feltételezi a dolgok és a jelentések közvetlen együttállását (ahogy ezt mediális tapasztalata érzékelhetővé teszi), ehelyett a kettő kapcsolatát változékonynak, egymástól feltételezettnek látja. A közeg és a benne foglalt üzenet minden esetben változhat, de sosem változhat egymástól függetlenül. Marshall McLuhan a költői gyakorlatot *A császár új ruhája* című meséhez köti, ahol az új ruha (valójában semmi) állandóan újra konstruálódik és variálódik az őt dicséző udvar száján, s a császár valóban tetszeleg magának az „új ruhában”, holott semmit sem visel.⁸³ A császár teste így valóban testként, matériaként, közegként értelmezhető, mely állandóan feltöltődik a rá irányuló üzenetekkel, melyek végül egy külső ruhát, egy fantáziaterméket hívnak létre. A „szó-ruha szövése” után a császár viszont ráeszmél arra, hogy meztelen, és a szavak visszahullnak a semmibe.

⁷⁷ Uo., 102.

⁷⁸ ARANY, *Letésem a lantot* = AJÖM I., 85.

⁷⁹ MILBACHER, *Az emlékezet balzsama*, 229.

⁸⁰ Uo., 230.

⁸¹ Uo.

⁸² TARJÁNYI Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, Universitas, Budapest, 2013, 103.

⁸³ Marshall McLuhan – Quentin Fiore, *Média-masszász*, ford. Kiss Barnabás, Typotex, Budapest, 2012, 88.

⁶⁹ ARANY, *Irányok*, 101.

⁷⁰ Uo.

⁷¹ Harold Bloom, *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, ford. Hódosy Annamária, Helikon 1994/12., 58–76.

⁷² Lásd PAPP Zoltán, *Elidőzni a szépnél. Kant esztétikájáról*, Atlantisz, Budapest, 2010, 360–366.

⁷³ ARANY, *Irányok*, 102.

⁷⁴ ARANY János, *Töredékes gondolatok* = ARANY, *Tanulmányok és kritikák*, 353.

⁷⁵ ARANY, *Irányok*, 105.

⁷⁶ Uo.

Mások mellett Dávidházi Péter és S. Varga Pál is foglalkozik Arany János egyik kritikájával, mely Fejes István verseiről szól. A kritikában látszólag az alkotások befogadásának sajátosságait fejtegeti a szerző a *Hamlet* egy részletének segítségével, melyben Polonius és Hamlet a felhőket nézve keresik a megfelelő hasonlatot. S. Varga egy tanulmányában azért foglalkozik a kritika bevezető részével, mert úgy véli, ez Arany gondolkodásának általános hermeneutikai irányát rajzolja ki.⁸⁴ Ismeretelméleti előfeltevések érzékelhetőek benne, miszerint tapasztalat és tudás nem egymást követő fázisok, hanem egy folyamat utólag elkülöníthető aspektusai (vagyis akképp látunk valamit valaminek és valamilyennek, hogy milyen kognitív sémák vezetnek bennünket ingereink feldolgozásában, illetve, hogy az ingerek melyik sémát mozgósítják).⁸⁵ A tapasztalati sémáknak való kiszolgáltatottságban pedig nem különbözik egymástól sem a befogadó, sem az alkotó. Dávidházi Péter a kritika ugyanezen részletét a hatalom és az értelmezés kölcsönhatásának megnyilvánulásaként olvassa.⁸⁶ Tehát nem az értelmezés allegóriáját, hanem a hatalmi viszonyok kifejeződését hangsúlyozza, azt emelvén ki, hogy az ifjú Hamlet hogyan mozgósítja a befogadásra kényszerítő erőit Poloniusszal szemben.

A jó Polonius, midőn egy darab felhőt a dán királyfi kedvéért hol tevének, hol menyétnek, hol cethalnak képzél, nem olyan vadat tesz, a melyet tesz valósággal. Igazán ki is tudna oly üres, határozatlan, szétfolyó, elmosódó valamihez, mint egy felhőfoslány, határozott, tömör, állandó képet csatolni: vagy ki volna biztos a felől, hogy a mit ő zarándoknak néz, egy másik szemlélő nem pálmának, szirtnek, szökőkútának, képzeli-e, ki arról, hogy mire felkiált: „ím! árbofos hajó!” a látvány nem változik-e öblös szájú krokodillá? Minden egyes néző saját magából tesz hozzá egy darab phantasiát, így még az űr betelik, az alak kidomborúl, s a kép, egy percig legalább, késik visszafolyni az eredeti semmiségbe.⁸⁷

A felhő és változékony hasonlatai *A császár új ruhájának* iménti mediológiai példájával élve is vizsgálhatók. A felhő mindig más és más alakot ölt magára azáltal, hogy a szereplők mást és mást látnak benne. A felhőnek nincsen saját, eredendően meghatározott formája, olyan körvonalakat nyer, amilyenek látják, vagyis materiája nem képes a gondolattól elszakadni, és a gondolat sem képes nélküle formát nyerni – ez a feltevés S. Varga Pál értelmezésében is helyet kap. Polonius nem érzékeli ezt a mediális feltételezettséget a „felhőlyagzott vízpára” és a teve vagy épp a krokodil között, mivel mindig valami konkrét és anyagiságában jelenlevő, közvetlen és egyértelmű

⁸⁴ S. VARGA Pál, *A nemzeti irodalom hagyományközösségi paradigmájának elmélete és gyakorlata Arany Jánosnál = Nemzet – identitás – irodalom. A nemzetfogalom változatai és a közösségi identifikáció kérdései a régi és a klasszikus magyar irodalomban*, szerk. BÉNYEI Péter – GÖNCZY Monika, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2005, 331.

⁸⁵ Uo.

⁸⁶ DÁVIDHÁZI Péter, *Teve, menyét, cethal = Uó., Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*, Argumentum, Budapest, 1998, 68–81.

⁸⁷ ARANY János, *Fejes István költeményei = Uó., Prózai művek*, II., 1860–1882, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1968, 290.

megnyilvánulás igényével lép fel. Hamlet viszont élvezzi a játékot, a jelentések után kapdosást. E játékba kapcsolódást pedig a nyelv mediális feltételezettsége engedi meg, melyben saját nyelv és megismerés egymásra utaltnak érzékelhető. Így lesz elfogadható, hogy a felhők mindig az üzenetek által öltenek valamilyen testet, miközben az én mint médium háttérbe szorul és csak a felhőket szemlélve, újraolvasva emlékezhet önmagára.

Arany a következőképp folytatja a kritikát:

A versolvasó – már a kinek kedve vagy kötelessége mindent elolvasni – gyakran érzi magát Polonius helyzetében. Az író-Hamlet csak mutogatja neki felhődarabjait, ő meg jó hiszemmel, fogékony várakozással törli szemét s oculárját, biztatja csökönyös képzeletét, ha valahogy oda tudná sarkalni, hogy *azt* lássa, mit Hamlet látni vél; de a mi nem sikerülvén, vagy rámondja Poloniussal: jó, legyen cethal, mit bánom én! – vagy, ha kevésbé udvarias avagy tiszte kényszeríti igazmondásra, kereken odatálalja, hogy biz az se hal, se menyét, se teve, hanem felhőlyagzott vízpára.⁸⁸

A kritikában a felhőkapdosás ilyen módon nem pusztán az olvasás allegóriájaként interpretálható (vizuális szókészlet: kép, szem, oculár), hanem az írás és az olvasás reflektált medialitásának kifejeződéseként, miáltal a befogadás aktív és nélkülözhetetlen cselekvésként tűnik elő. A befogadás immár teljesen egy szubjektum körébe kerül, mégpedig úgy, hogy e szubjektum kiszorul az egyéni és közösségi részvételnek az oralitás felől megvalósuló romantikus episztemológiai modelljéből, és megismerő receptivitását – miként Horváth Jánosnál is láttuk – a szerző–szöveg–olvasó alapviszonya szerint feltételezi.

A Pegazus szelidítése

Hogyan töredezett a népiesség nyelve, poétikája *kelmeiséggé*, hogyan reflektált erre Arany, hogyan érzékelt saját (és egyáltalán a líra) megszólalásának átalakult feltételeit?⁸⁹ Mennyiben található folytatható értelmezői hagyományra Arany munkássága a már említett mediológiai és episztemológiai közelítésmód útján? Hogyan próbálkozott az emlékeztetéssel a népiesség mnemotechnikájának komplex (intervokális-intertextuális) szerkezete a nyomtatott irodalom közegében, annak materialitásában?

A népiesség problémájának értelmezése több irányból is megközelíthető. A közelmúlt szakirodalmában, ahogy Margócsy István látja, a következő irányok figyelhetők meg: kritikátörténeti monográfia (Korompay H. János: *A jellemzetes irodalom jegyében*), eszmetörténeti kutatások (S. Varga Pál: *A nemzeti költészet csarnokai*) és az időszakban használatos fogalmak problematikusságának bemutatása (Milbacher

⁸⁸ Uo., 290.

⁸⁹ „Pegazusom még most szépen leszállit, / De, ha tovább sarkantyuzom, le-vét: / Jobb lesz tehát gyalog sétálnom addig, / Hol hősem első nyikkanása hallik.” – gondolkodik a *Bolond Istók* narrátora. ARANY János, *Bolond Istók I. = Uó., Elbeszélő költemények*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1952, 138.

Róbert: „...földben állasz mély gyököddel...”).⁹⁰ Mindezek ellenére vagy mindezekkel együtt, „az irodalmi köztudatban élő szakirodalmi nyelvhasználat kritikus szem nélkül alkalmazza a 19. századi kategóriákat (melyeket a romantika hozott felszínre), megismételve a feloldhatatlan dilemmákat”.⁹¹ A problémát pedig az adja, hogy a használt kategóriarendszer elemei nem tisztáztak.⁹² *Nép, nemzet, pór, pórias, népi, népköltészet, népszerű* – ezek olyan nehezen körvonalazható fogalmaink, melyeket a romantika (és annak hatástörténete) hagyott ránk. Ez is indokolja, hogy a *romantika* jelenségeit szélesebb episztemológiai, mintsem pusztán poétikai kategóriákként értelmezzük.

Először csak a szeméten tengődött, mint a mesei táltos csikó, magára hagyva, ridegen, föl nem ösmérve; azután próbálták fölemelni s egyenjogúvá tenni, a hintós fogattal; nem illett közéjük; végre jött a hamupepelyke Petőfi, fölismerte, szólt hozzá, kapott is feleletet: Pegazus lett belőle. – A népköltészeté mai nap a helyzet. Bármilyen kevéssé volt is méltatva, egyet tudok előre: nem lesz türelmetlen.⁹³

Maga a jelenség, amellet, hogy egybefonódott a „nép boldogítás” eszméjével, voltaképpen allúzióként működhetett,⁹⁴ így módon a népiesség nyelvének *akkulturációja*⁹⁵ és kodifikálása során nyithatott utat az áhított nemzeti poézis felé. A népiesség mediális fókuszú értelmezése lehetőséget adhat arra is, hogy foglalkozhassunk a népi és a történelmi, a népi és a nemzeti identitás nehezen megragadható viszonyával az emlékezet kapcsán – gondoljunk például a *Buda halála*, illetve a balladák mediális helyzetére. Szélesebb poétikatörténeti horizont felől tekintve, lehetőséget nyújthat a népiesség és a 21. században népszerűvé váló magyar *slam poetry* nem pusztán poétikai kapcsolatainak, párhuzamának értelmezésére. A *slam* és a *népiesség* romantikus alaphelyzete (a hanghoz mint élő beszédhez való viszony) egyaránt a hanghoz való visszafordulás stratégiáját használja. Az erre irányított emlékezés pedig a jelenlét állandó mediális áthelyeződésébe és annak csapdájába esik a *slam* esetében is.⁹⁶

⁹⁰ KOROMPAY H. János, A „jellemzetes” irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása, Akadémiai, Budapest, 1998.; S. VARGA, A nemzeti költészet csarnokai.; MILBACHER, „...földben állasz mély gyököddel...”.

⁹¹ MARGÓCSY István, *Nép és irodalom. Tézismondatok és alapkérdések* = Uő., *Petőfi-kísérletek*, Kalligram, Pozsony, 2011, 416.

⁹² Uő., 417.

⁹³ ERDÉLYI János, *Pályák és pálmák* = Uő. *Válogatott Művei*, szerk. T. ERDÉLYI Ilona, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 655–656.

⁹⁴ EISEMANN György, *Elsajátított idegenség és elidegenedett azonosság. A modern lírai alany önértelmezésének történetiségéhez* = *Identitás és kulturális idegenség*, szerk. BEDNANICS Gábor – KÉKESI Zoltán – KULCSÁR SZABÓ Ernő, Osiris, Budapest, 2003, 58.

⁹⁵ MILBACHER, „...földben állasz mély gyököddel...”, 18–20.

⁹⁶ A magyarországi *slam ars poeticája* sokban megegyezik a népiesség *ars poeticájával*, bár nem kívánja, vagy más értelemben kívánja nemzetivé tenni magát. A *slam* életre hívása is egy mediális jelenségre reagál, melyet talán a digitális korszak teljes térnyerésének nevezhetünk (akár *hypertext korszaknak*). Romantikus habitusa és tapasztalata révén igyekszik orális lírai eszköztárral dolgozni, így a szóbeliség emlékezőtechnikájának jegyeivel is kapcsolatba kerül, akár a népiesség.

Mindezeket túl a népiesség mediális értelmezése felhívja a figyelmet arra, hogy e jelenségnek nem csupán irodalmi, hanem kulturális és ideológiai következményeit (a népiesség szerepe a nemzeti identitás – romantika korabeli, illetve az utáni – konstruálásában és kihasználtságában a nemzeti identitás ideológikus elképzeléseiben), valamint a 20. és 21. századi magyar művészet, irodalom és irodalomtörténet-írás népiességről alkotott direkt és járulékos megállapításait is érdemes újraértelmezés tárgyává tenni.

WIRÁGH ANDRÁS

Korszerűtlen filológia, avagy a tárcanovellától a szövegatlaszig

Cholnoky László publikálási praxisa: *Éjszaka*

„To count words... in the age of media it becomes a primarily and elementary necessity.”

(Kittler)¹

„Önisméltésekbe bocsátkoztál és ezzel megölted magad.”

(Cholnoky Kornél)²

Jelen tanulmány egy textológiai távlatú kutatás – s egyúttal interpretáció – részeredményeivel kívánja megismertetni az olvasót. A kutatás fejleményeinek – többnyire eredeti sorrendben rekonstruáló – kifejtése tehát túlterjed a filológusi munka látszólag száraz, mechanikusnak tűnő folyamatán. E részeredmények remélhetőleg – a kidolgozott, majdan továbbcsiszolandó módszertan tekintetében – nem vezetnek zsákutcába az említendő periodikák, illetve az általuk lefedett alkotói korszakok teljes körű vizsgálatát követően sem, hiszen óriási korpuszról van szó. Elképzelhető, a tanulmány megjelenése után bukkannak fel olyan nyomok, amelyek egy-egy következtetés felülbírálatát vonják maguk után, de vállalni kell ezt a kockázatot.

I.

A Cholnoky László-tárcanovellák összegyűjtésére, illetve a szerző szövegalkotó- és publikálási gyakorlatára irányuló figyelmet több dolog ösztönözte. Az ismertebb báty, Cholnoky Viktor szövegeinek felkutatása közben támadt az ötletem, hogy a testvéréhez köthető szövegek listáját is össze kellene állítanom, hiszen ennek birtokában talán még közelebb kerülhetünk a 20. század eleji sajtó látszólag kusza, de a háttérben feltehetőleg érdekes összefüggéseket mutató hálózatához is. A feladat jogosságát a későbbiekben az is megerősítette, hogy – ellentétben Viktor szövegeivel – László több szövege *rengeteg* kisebb időszaki kiadványban bukkant fel, sokszor anonim publikációként, vagy Viktor neve alatt, illetve más címen, vagy az eredetitől eltérő szövegváltozatban.³ Az így talált szövegek alapadatait (a szerzői nevet, a szöveg címét, illetve

a megjelenési helyet és időt, valamint az adott szöveg kezdőmondatát) egy táblázatban kezdtem összegyűjteni. Amikor a tételek száma az ezerhez közelített, úgy gondoltam, ideje véletlenszerű próbákat, szövegellenőrzéseket tennem. Felcáptam a szerző egyetlen „klasszikus” elbeszéléskötetét,⁴ az 1918-as *Bertalan éjszakáját*, és konstataáltam, hogy mindegyik rövidebb szöveg beazonosítható a kezdőmondatok alapján, azaz szövegváltozataik korábról is visszakereshetők, alakulásuk nyomon követhető.⁵ Körülbelül ekkor kerülhetett a kezembe az államszocializmus egyetlen, Cholnoky László válogatott szövegeit tartalmazó kiadása, amelyet Galsai Pongrác szerkesztett. Az utószóban olvastam először a szerző különös, egyedinek tűnő szövegszerkesztési módszeréről, az újságkivágásokat felhasználó gyakorlatról (erről azóta bebizonyosodott, hogy cseppet sem nevezhető unikumnak a korabeli kontextust tekintve).⁶ Végül, a hagyatékközelebbi megismerése nyomán vált egyértelművé számomra, hogy az autográf feljegyzések számos érdekességet tartalmaznak. Ezek további támpontokat adtak a korabeli periodikákban való keresgetéshez, illetve segítettek betömní néhány, a kutatás során már ekkor előálló üres helyet, publikálási vákuumot.

Úgy vélem, hogy az újságkivágásoknak új kontextust adó, ezeket újraapplikáló mozzanat (illetve a valóban zavarba ejtő önplagizálási és újrapublikálási gyakorlat)⁷ ismeretében teljes joggal beszélhetünk gépiesített szövegszerkesztésről, és véleményem szerint az sem indokolatlan, ha – a kellő fenntartásokkal – szövegszerkesztőnek kereszteljük a szerzőt.

A szövegszerkesztés ökonómiáját a gyakori *vágólapozásban* lehet felfedezni: a szövegszerkesztő az általa *kitüntetett*, újrhasználható adategységeket archiválta, majd újból felhasználta.⁸ (A szövegeit tartalmazó újságkivágásokat eltárolta, majd az új szövegváltozat elkészítéséhez ezeket vette alapul.) Ezek a továbbiakban univerzális szövegpanelekként álltak rendelkezésre, amelyek materiális értelemben az íródo szöveg üres helyeit töltötték ki, elleplezve egy másik gyakorlatot, nevezetesen a panelek közötti üres helyek írással való kitöltésének vagy feltöltésének feladatát. A Cholnoky

sajtóbibliográfiája (LAKATOS Éva, *Magyar irodalmi folyóiratok bibliográfiája*, PIM, Budapest, 1972–2000.), nem beszélve Nemeskéri Erika kismonográfiájáról (NEMESKÉRI Erika, *Cholnoky László*, Akadémiai, Budapest, 1989.). A Cholnoky László-kutatás alapjait Nemeskéri teremtette meg: mai napig jól használható kiadványa mellett rendszerezte az írói hagyatékot, majd közreműködött a szerző ezredfordulós szövegkiadásainak sajtó alá rendezésében is.

⁴ Az 1919-es *Oberon és Titánia*, illetve az 1921-es *Mefisztófelesz vendége* mellett egy-egy, az 1926-os *Kísértetekben* három novella is olvasható a címadó regények mellett. A hagyatékából egyébként ismeretes még két, végül megvalósulatlan kötet terve is.

⁵ A vizsgálatban egyelőre nem érintem a kötet három hosszabb szövegét, a *Bertalan éjszakáját*, a *Prikk menyeyi útját*, illetve a *Ritter von Toggenburg utolsó csalódását*. Előbbi kettő a Nyugatban jelent meg a kötet előtt, az utolsó ilyen címen nem ismeretes önálló, korábbi publikációként, a kutatás jelen stádiumában csak egy 1907-es korai szövegváltozatról tudok.

⁶ Vö. GALSÁI Pongrác, *Utószó* = CHOLNOKY László, *Prikk menyeyi útja*, Magvető, Budapest, 1958, 402–403.

⁷ Az ezzel kapcsolatos legfrissebb fejleményekhez lásd HEGEDŰS Réka, *Önidézet és medialitás Cholnoky László prózájában*, It 2015/4., 457–468.

⁸ Mindehhez lásd TÓTH-CZIFRA Júlia, *Kivágás – mentés – beillesztés – mentés másként*, Kalligram 2014/9., 80–85.; illetve korábról, Jókai összefüggésében ZÁKÁNY-TÓTH Péter, „A Jókai-írógépj” = *Nemzeti művelődés – egységessülő világ*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, szerk. VINCZE Ferenc – ZÁKÁNY-TÓTH Péter, Napkút, Budapest, 2010, 478–538.

¹ Friedrich A. KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, ford. Michael METTEER – Chris CULLENS, Stanford UP, Stanford, 1990, 190.

² Cholnoky László fiának bejegyzése apja jegyzetfüzetében (OSZK Kézirattár Fond 192/1)

³ A gyűjtőmunkához óriási segítséget nyújtott a PIM által digitálisan elérhető Magyar Írók Bibliográfiája (<http://www.pim.hu/object.3c1a08a0-682d-462e-b038-030bb7cb3da4.ivy>), illetve Lakatos Éva

László-szöveg így *ready-made* adategységek applikációból és kvantitatív (helyfeltöltő) írasaktusokból áll.

A Cholnoky László-hagyatékban szerzői kéziratokat, kivágatokat, illetve a két „írásmódot” vegyesen tartalmazó szövegeket is bőven találhatunk. Mivel Cholnoky végül második és harmadik tervezett elbeszéléskötetének anyagát is visszakérte, ezek tömbösített formában, autentikus forrásként prezentálják a korban általánosnak mondható, a szöveg leadása és megjelenése közötti – az olvasást és korrektúrázást, majd a szedést és tördelést felölelő – időt jelentősen lecsökkentő gyakorlatot amellet, hogy számos különálló, kötetbe nem feltétlenül felvett szövegének korrektúrázott kivágatát is megvizsgálhatjuk. Egyértelmű, hogy a megjelent szöveget tartalmazó újságkivágás újbóli felhasználásával az irodalmi termelés összes korabeli résztvevője jól járt: a szerzőnek (szövegszerkesztőnek) nem kellett újraírnia szövegét annak újabb publikálása előtt, sőt a javításokat is könnyebben elvégezhette. A nyomtatott szöveggel a szerkesztő, majd a szedő is könnyebben boldogulhatott (egy elméletileg kompetens és precíz szerző a kivágat hibáinak javításával tulajdonképpen a nyomdai előkészítésben vett részt), így jóval több esély volt arra is, hogy az olvasó egy hibáktól mentes szöveghez jusson. A kivágatokkal való foglalatosságok érdekes körülményekre derít fényt. Például a kézírást és kivágatot is tartalmazó szerzői „kéziratok” vegyes formátuma azzal is magyarázható, hogy a szerző elfeledkezett több példányt is beszerezni a szövegét *egynél több oldalon* megjelentető médiumból, így kénytelen volt dönteni arról, hogy a kétoldalas periodikában megjelent szöveg melyik részét hasznosítsa. Akárhogy is nézzük, a kivágatok felragasztása, korrektúrázása, majd leadása túlmutat a szerzői feladatokon, hiszen az írás-átírás egy már kinyomtatott szövegteret hasznosít újra. Ebből következik, hogy egy szöveg újabb szövegváltozatának legyártásához elég lehetett minimális változtatásokat tenni (ahogy ez majd később látható is lesz), ez a praktikus-gazdaságos mozzanat viszont csak az eltárolt, a szerző számára is könnyen áttekinthető és átalakításra kész kivágat függvényében valósulhatott meg.

Mindez azt jelenti, hogy a Cholnoky-féle szövegszerkesztőt éltető-működtető előfeltétel a lehető legtávolabb helyezhető el a („romantikus”) teremtő képzelőerőhöz kapcsolható extrém mechanizmusoktól, írasaktusoktól. Hiszen az elkészült szövegek szoros textuális kapcsolatban vannak más, már megjelent, vagy potenciálisan megjelenő szövegekkel, ezek materiális kohézióját bontják fel és rendezik újra, azaz az új szöveg újdonságértéke, az ehhez köthető imaginatív procedúra a matézis (a variáció és a kombináció) újszerűségében rejlik. A teremtés valójában bravúros, a (sajtó)közeg kontrollapparátusának „hibáit” is kiaknázó kompiláció. Már leírt betűkapcsolatok helyeződnek át új környezetbe, de az új környezet nem hagyja érintetlenül a szövegpanelt sem. A vágólapról kimásolt, formális értelemben változatlan, de újra- és újra-kontextualizált, ezért új jelentésekkel bővülő információ immanens tulajdonságaira vetülhet fény. A klónozott szövegegységek által felrajzolható intratextuális hálózat gócpontjai pedig dinamikus csomópontokat alkotnak. Ezzel elérkeztünk a szövegatlaszig. Miről is van szó pontosan?

II.

A mai napig körülbelül 1900, Cholnoky Lászlóhoz köthető szövegmegjelenés bizonyított, de a címek és a kezdőmondatok leszűrése után jól látható, hogy jóval kevesebb *egyedi tételről* van szó: a szerző több mint 1900 alkalommal jelentetett meg *x* számú szöveget. Ezt az *aggályos publikációs alapviszonyt* több helyen megerősítik a hagyaték feljegyzései: megtalálhatóak ugyanis a szerző különböző publikációs jegyzékei, amelyek közül a legutóbbiban (ezt 1925 májusában állította össze) az 1915 júniusa és 1925 márciusa között leadott és/vagy megjelent publikációk olvashatóak, amelyek mellett feltüntette, mikor és hol, illetve milyen címen jelentette meg korábban az adott szöveget vagy szövegeket.⁹ (Cholnoky László nem éppen etikus gyakorlata, miután ez több esetben lelepleződött, az 1920-as évektől jelentősen megnehezíthette számára az írásokból származó megélhetést.) Aggályos alapviszonyt sejtet tehát, ha *A* című szövegnek ismeretes *a*, *b*, és *c* szövegváltozata is, és a *b* szövegváltozat előfordul *B* és *C* címen is. Ráadásul még a közlésnek helyet adó időszakos kiadvány sem funkcionálhat az egyszerűség indexeként, hiszen – mint látható lesz – előfordul, hogy az *Aa* és *Bb* szövegeket ugyanabban az újságban olvashatjuk – rövid időtávon belül. Kutatásom ideális végcélja az, hogy számszerűsítsem a következőket:

1) *egyedi tételek száma*: Cholnoky László olyan szövegeinek listája, amelyek a lehető legtávolabbi textuális kapcsolatban állnak egymással, azaz amelyeknek vágólapra másolt részletei *külön-külön* vándoroltak tovább szövegpanelek formájában

2) *szövegpanelek száma*: a Cholnoky-szövegszerkesztő számára rendelkezésre álló adategységek pontos kivonata, elsődleges származási helye, felhasználási gyakorisága

3) *publikálási helyek hierarchiája*: a legtöbb egyedi tételt, illetve a legtöbb lefuttatott szövegszerkesztési tesztet felvonultató időszakos kiadványok sorrendje, illetve az *elosztók* pontos meghatározása

4) *primer szövegek listája*: mivel a vágólapra másolt részlet metonimikus viszonyban áll a forrásszöveggel, a szövegszerkesztés során tulajdonképpen a forrásszöveggel oldódnak be ezzel látszólagos összefüggést nem mutató szövegek, annak nyomait hordozzák tovább, ezért erős szálakkal kötődnek hozzá – ezek a „sűrű” szövegek önmagukon túlmutatva metonimikusan az életmű egy bizonyos részét is megszólítják, illetve újraolvastatják.

Az adatok ideális közege egy szövegatlasz lehet, amely az egy adott időszakos kiadványban megjelent szövegek számát tartalmazza éves eloszlásban, feltüntetve egyúttal az adott naptári évben Cholnoky-szövegeknek helyet adó kiadványok, illetve az adott évet tekintve új szöveghordozónak tekinthető időszakos kiadványok számát. Ennek a szövegatlasznak a kivonatos („nettó”) változataként pedig olyan táblázat hozható létre, amely ugyanezekkel a paraméterekkel az egyedi tételek eloszlását próbálja reprezentálni (külön jelölve az új címváltozatot, az új szövegváltozatot, illetve ennek kombinációit).

⁹ OSZK Kézirattár Fond 192/9. (A lista nem tekinthető *teljesen* megbízhatónak. A címlapon Cholnoky maga is azt írja, a napló „szétszórt adatok” nyomán állt össze. Bár az 1915 előtti adatokat „már nem tudta megszerezni”, néhány tételnél be van jegyezve az 1915 előtti publikáció, illetve ezek adatai. Vélhetően azok, amelyek újságkivágás formájában ekkor még rendelkezésére álltak.)

A szövegatlaszok többek között segíthetnek Cholnoky László pályakezdésének pontosításában, illetve finomíthatnak a testvéri textualitás tényén is. Problémát jelent ugyanakkor, hogy a megfelelő időszaki kiadványok szorosabb vizsgálatához – szemben a korábban említett publikálási napló által lefedett időszakokkal – nincsen kielégítő számú támpontunk az 1900–1915-ös, illetve az 1925–1929-es időszakot illetően. Bár a korábbi időszak feltérképezésében segít egy Cholnoky László összeállított lista a „korai” szövegeinek helyet adó periodikákról, ennek több tétele okoz nehézségeket.¹⁰

Ezúttal részleteiben nem, csak felületesen térek ki a testvérpár szövegeit érintő szoros textuális kapcsolatra, amelynek finomhangolása egy gazdag adathalmazzal bíró szövegatlasz birtokában valósítható meg. Az már az 1990-es évektől ismeretes, hogy a Cholnoky Viktor nevén 1906-ban megjelent *Mozgái Pali, a gyermekhős* című kötet valójában Cholnoky László és Tonelli Sándor szövegeit tartalmazza.¹¹ Azaz, ha az önálló kötetet tekintjük a pályakezdés szimbolikus aktusának, nem a *Bertalan éjszakája*, hanem a *Mozgái Pali* helyezhető erre a szintre. Viktornál az intratextualitás inkább a tudományos és technikai újdonságokra nyitott publicisztika és szépírás vonatkozásában figyelhető meg. Bár ő is gyakorta élt az önplágium lehetőségével, nála ez a gyakorlat a narratívává formált ismeretterjesztésnek, vagy a sorozathős-alkotás poétikájának a kontextusába utalható. Viktornak (Lászlóval szemben) már *nagyon korán* megjelent egy jobbára fordításokat tartalmazó, teljességgel visszhangtalan kötete (*Füstkarikák*, 1895), de Viktor is csak később jelentkezett azzal az első, széles körben méltatott „kanonikus” kötetével, a *Tammúzzal* (1910) amely – László debütáló kötetéhez hasonlóan – kevés új szöveget tartalmazott. Részben a történelmi kontextussal (a magyar sajtó első világháború alatti, majd 1919–1920 utáni újrászerveződéseivel), részben pedig Viktor 1912-es halálával magyarázható, hogy az idősebb Cholnoky kevesebb lapban, de nevesebb lapokban publikált – gyakrabban. Viktor a publikációk mennyiségében és ezek műfaji eloszlásában is sokoldalúbbnak tekinthető Lászlónál, akinek 1906 végéig egyébként különböző neven összesen nyolcvan szövege jelent meg huszonhat lapban. (Érdekességképpen: az ekkorra már némi ismertséggel és korrektori állással is rendelkező Viktornak ebben az időszakban, azaz 1900 áprilisától 1906 végéig közel 450 szövege jelent meg több mint 50 lapban – persze ezek sem egyedi tételek.)

¹⁰ OSZK Kézirattár Fond 192/1. (Eddig például nem találtam olyan 1917–1918 előtti szöveget, amely a Pesti Naplóban jelent volna meg, ahogyan azt sem tudom, pontosan melyik lapot fedi a „Köváry lapja” bejegyzés. A Köváry-Kaffehr Béla által szerkesztett Vasvármegyében és Vas megyei Szemlében eddig nem találtam szöveget. Érdekes, hogy a tételek között szerepel az Agrár-album is, amelynek példányai revíziós hiányként „szerepelnek” az OSZK-ban. Bár a Hazánk folyóiratban olvashatóak a folyóirat által gondozott album éves tartalomjegyzékei, az 1900 és 1905 között megjelent példányokban ez alapján nem jelent meg Cholnoky László-szöveg.) A táblázat még tartalmazza a Fidibuszt és a Múlt és Jövőt, amelyekben 1917-től kezd publikálni, de nem szerepel benne az Új Nemzedék (1918) vagy A Hét (1919) – ezért gondolom, hogy a lista 1917–1918 körül íródhatott.

¹¹ Már Nemeskéri eljátszik az ötlettel, de a szerzőséget 1995-ben tisztázták. Vö. SÁNTA GÁBOR, *Mozgái Pali, a gyermekhős. Cholnoky-könyv. De melyiké?*, ItK 1995/3–4., 392–403. A témához lásd még KELEMEN ZOLTÁN, *Apák és fiúk. Cholnoky Viktor és Cholnoky László prózájának lehetséges kapcsolatairól*, ItK 2009/5., 575–592.

Kettőjük textuális kapcsolata az egymás nevén megjelent saját szövegek ismeretében is megerősíthető, amely persze adódhatott a szedők hibájából is. Viktor *Neuraszténia* című publikációja 1907-ben László nevén jelent meg a Rábavidékben, míg a Lászlótól származó *Rózsaillat* 1910-ben (Bács-Topolyai Hírlap), a *Dombori* 1911-ben (Bácska és Bács-Topolyai Hírlap), a *Zsil Péter esete* 1917-ben (Érdekes Újság), *Az utolsó fejezet* 1923-ban (Az Est), illetve a *Lutter úr* 1925-ben (A Bazár) Viktor nevén. Ezen kívül László számos szövege mutat (a későbbiekben megerősítendő) kapcsolatot Viktor-szövegekkel, de az biztos, hogy a *Hősök, Láthatatlan hőroszok*, illetve *Regényhősök* címen 1906 és 1926 között (legalább) nyolcszor megjelent szöveg (a *Bertalan éjszakájába* a legelső címen került be) Viktor egyik legelső, *Hőscsinálás* című „elméleti írásának” (1893, kötetben 1895) szövegváltozata.¹²

Végül egy utolsó megjegyzés. A most következő kvantitatív spekulációk szinte teljesen mellőzik a kvalitatív helyzetértékelést. Pusztán az a tény, hogy *számolni kell* Cholnoky Lászlóval, nem jelenti azt, hogy szövegeinek megjelenési gyakorisága utólagos felülértékelésre készítené őt. A továbbiakban fővárosi napilapokban és vidéki hetilapokban felbukkanó szövegekről lesz szó, amelyek esetében a tömeges publikáció mozzanatára helyezem a hangsúlyt. Az egyes szövegek kanonikus szituáltsága helyett sokkal fontosabbnak tartom azt, hogy a mikroszinten megfigyelhető szövegszerkesztési aktusok makroszinten az egyes szövegeknek helyet adó periodikák szerkesztési szabályaihoz hasonlíthatók. Mindkét esetben – szigorúan materiális értelemben – a helykitöltés feladatával szembesül az adott autoritás. Azaz nem tartom mérvadónak annak megítélését, hogy a regionális hetilapokban vagy kéthetilapokban megjelenő szövegek vajon a több tízezres példányszámban megjelenő fővárosi elosztó periodikák pozitív értelemben kitüntetett írásaiként vagy a korabeli hálózat „selejtés” írásaiként kaptak-e helyet az adott kiadványokban. Az esetleges recepció nullpontjaként, mert az olvashatóságot lehetővé tevő aktusként értelmezhető megjelenések pontosabb felgyűjtése természetesen szolgálhat érdekes eredményekkel, de a szövegváltozatok alakulásának mikronarratívái enélkül is megrajzolhatók.

III.

Cholnoky László már első ismert szépprózai szövegében plagizált, igaz, ez nem sorolható az aggályos példák közé (*Ötletek. A hófelhő regéje. Kármán-utánzat*, Magyar Génusz, 1903). A *Bertalan éjszakája* mindegyik szövege utánközlés, némelyikük hosszú és kalandos utat járt be az első publikálás óta. Az *Éjszaka* vélhetően a kötet legkorábbi szövege, 1905 májusában jelent meg a Budapesti Hírlapban. *A cím alapján* 1922-ig összesen további 36 folyóiratközlése ismeretes. Mint kiderült, más címen is megjelent. Egyik címváltozata, az *Amíg sötét van* kétszer, másik címváltozata, *A mindentudó Lipták* egyszer jelent meg, a szöveg pedig összesen négy kezdőmondat-variánsal ismeretes (az eredetihez képest az egyikben az állítmány cserélődött le, a másikban

¹² A kapcsolatot említi HAJDU Péter, *Ellőtt puszkaporok utolsó durranása vidéki lapok tárcarovatában. A Mikszáth-szövegek másod-, harmad- stb. közléseiről = „Nem súlyed az emberiség!”... Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*, főszerk. JANKOVICS JÓZSEF, MTA ITI, Budapest, 2007, 737–738.

a helyhatározó az alany elé került, a harmadik változat pedig teljesen eltérő felütéssel rendelkezik). A szöveg genezisében az 1907-es év nevezhető kulcsfordulatlaknak, hiszen harmadik címén ez év januárjában jelent meg harmadszor, majd változatlan formában publikálta a Tolnai Világlapja (sőt ezzel debütált a lapban!), de azonos címmel egy módosított szövegváltozat is megjelent huszonkilenc vidéki lapban is. A Tolnai Világlapjában másik címen már 1912-ben újraközölték, végül – hosszú szünet után – 1921-ben és 1922-ben jelent meg.

Nem állítom, hogy a kezdőmondatok minden szöveg esetében ilyen gazdag információteget szolgáltathatnak, de az *Éjszaka* esetében a sajátos szöösszetétel, a *felhőrongyok* megkönnyítette a dolgom. Éppen ezért volt gyanús, hogy a negyedik szövegváltozat kezdőmondatában („Bent a szobában sötét volt.”) nem szerepel az összetétel. A kutatás hermeneutikai-olvasási stádiumában vált egyértelművé, hogy itt igazából két különböző szövegről van szó! A továbbiakban *Éjszaka1*-nek nevezett szöveg összesen nyolcszor jelent meg, illetve nyolcszor biztosan megjelent:

cím	megjelenési idő	megjelenési hely	variáns
<i>Éjszaka</i>	1905. május 13.	Budapesti Hírlap	1a
<i>Amíg sötét van</i>	1906. augusztus 15.	Szalón Újság	1b (más cím)
<i>A mindentudó Lipták</i>	1907. január 13.	Budapest	1c (más cím)
<i>Éjszaka</i>	1907. február 10.	Tolnai Világlapja	1a
<i>Amíg sötét van</i>	1912. december 1.	Tolnai Világlapja	1b
<i>Éjszaka</i>	1918	<i>Bertalan éjszakája</i>	1d (1a javítása)
<i>Éjszaka</i>	1921. március 31.	Igazság	1e (más kezdőmondat)
<i>Éjszaka</i>	1922. június 4.	Magyar Irredenta	1f (más kezdőmondat)

Míg az *Éjszaka2*-nek 33, kizárólag vidéki megjelenéséről tudunk (1907-ben huszonkilencszer, 1908-ban kétszer, 1909-ben és 1910-ben egyszer jelent meg). Jól látható, hogy a két szöveg publikálástörténete egymásba ágyazódik: a csupán fővárosi lapokban megjelenő *Éjszaka1* „közlésszünetében” (1907. február 11. és 1912. november 30. között) az *Éjszaka2* vidéki lapokban „turnézott” – egyike volt Cholnoky László mutatványsszövegeinek, amelyek (általában egy-egy fővárosi megjelenés után) 1906 és 1912 között rengeteg – főleg járási szintű – vidéki periodikában láttak napvilágot. További érdekesség, hogy Cholnoky László az *Éjszaka1*-gyel debütált a Budapesti Hírlapban, a Budapestben és a Tolnai Világlapjában is, míg az *Éjszaka2* – egy-két kivételtől eltekintve – a vidéki orgánumok „beugró szövege” volt. A kutatás során eddig nem találtam rá az *Éjszaka2* fővárosi megjelenésére, azaz nem sikerült felfednem az „elosztó” kilétét. Bár az *Éjszaka2* legkorábban 1907. április 11-én jelent meg a Székesfehérvár és Vidékében, eredeti tárcaként feltüntetve, ez a visszás korabeli körülmények között nem sokat jelent. (Ugyanezen a napon a szöveget a nagymihályi Felső-Zemplén is leköszölte.)

Az őseredeti megtalálásáig elméletileg feltételezhető, hogy az *Éjszaka2* – a fővárosi elosztót kikerülve – vidéken jelent meg első alkalommal, ahogyan az is, hogy valójában nem Cholnoky László szövegével állunk szemben. Utóbbira nagyon kevés esélyt látok, míg az előbbi érvet gyengíti az, hogy a korai publikációkat megjelentető orgánu-

mok hagyatékban található listáján alig akad vidéki lap: a felsorolásban csupán két veszprémi lap, illetve a kézdivásárhelyi Székely Újság olvasható. Sokkal valószínűbb, hogy az őseredeti változat még lappang. Az eddigi kutatások alapján két folyóíratra gyanakszom. Egyrészt az Egyetértségre, amelyben 1906 és 1908 között kilenc szövege jelent meg Cholnokynak, de az OSZK archívumából hiányoznak az 1907 első felében megjelent számok. Másrészt a könyvatos Általános Tudósítóra (vagy a szintén Leopold Gyula által szerkesztett Munkatársra), amely tényleges elosztó orgánumként funkcionált, ráadásul az OSZK-ban hozzáférhető két példányból az egyik tartalmazza Cholnoky egy másik mutatványsszövegét, az *Írisz-virágot*, amely itt jelent meg először.¹³

Az *Éjszaka2*-nek egyelőre nem találtam nyomát a hagyatékban, de az *Éjszaka1* „autográf kézirat” megtalálható ugyanitt a Budapesti Hírlapban megjelent szöveg öt tárcahasájának papírra ragasztott szeletkéjeként (hasábonként egy-egy oldalon).¹⁴ A korrektúra a *Bertalan éjszakájához* készült. A Cholnoky-szövegszerkesztő működése itt nem látványos (nincsenek üres, írással kitöltött helyek a kivágások között). A kivágat csak minimális beavatkozásokat mutat, de részben előrejelzi, hogy a későbbi szövegváltozatokra a szöveg melyik pontjain várható változás.

III/1.

Az *Éjszaka1* főhőse a fiatal Lipták, akinek apja váratlanul meghal. Mivel házon kívül voltak, a fiúnak az éj leple alatt kell visszacsempésznie a holttestet a faluba (és aztán elhítenie a közösséggel, hogy apja otthon, párnák közt halt meg) – a babonás kontextus részint érthető, de a szöveg nem részletezi ezt. A történet elején a fiú és néhány helybeli beszélgetnek a Vág partján, várva a kellő pillanatra, amikor a holttestet hazaszállító tutajt ellökhetik a parttól. A beszélgetés során kerül szóba a babonás vélekedés: a halottak mindent tudnak. Ráadásul az információ a molnártól származik, „akiről az a hír járta, hogy olyant is tud, amit más nem tud”. A fiúnak ez szöveget üt a fejébe, de kiderül, ennek oka az, hogy „bűnös” viszonyt folytatott fiatal mostohaanyjával, Maricával. Ebben a felzaklatott tudatállapotban – immár apja holttestével a tutajon – az ifjú Lipták a folyó víztükrén megcsillanó hold képében Marica arcát véli felfedezni, majd azt gondolja, a nő azért nem mert feljönni a víz alól, mert apja is a közelben tartózkodik. Ezért a holttestet a vízbe löki, és egyedül hajózik tovább a falu felé. A lélektani novella trükkje abban áll, hogy a narráció következetesen a különböző arcok elfehéredésére „fokalizál” – ezek a következetes beíródások ahhoz vezetnek, hogy a hold-arc felbukkanásakor az olvasói és a szereplői nézőpontok azonos szintre helyeződnek, erősítve a bevonódó ráhangolódáson. A zárómondat („A tutaj némán

¹³ Leopold lapjaihoz lásd BUZINKAY Géza, *Kis magyar sajtótörténet*, Haza és Haladás Alapítvány, Budapest, 1993, 79–80.; illetve LAKATOS Éva, *Sajtószolgák – a könyvatosok*, MKSz 2000/4., 464–477.

¹⁴ OSZK Kézirattár Fond 192/21. Javításait és kiemelésait három csoportra lehet osztani. Az „Írta Cholnoky László” piros színnel van kiemelve, ugyanezen színnel olvashatóak az oldalszámok is a lapok jobb felső sarkában. A szövegszerkesztő kék színnel (és alatta láthatóan tintával) húzta át, azaz törölte a visszafelé számolva ötödik bekezdés „szép” szavát, valamint az utolsó három bekezdést. Míg az így utolsónak maradt bekezdést tollal kiegészítette – a szöveg („A tutaj némán siklott bele a fe/kete éjszakába.”) lefolyik a kivágásról, így a szövegszerkesztést a nyomtatott változat beragasztása előzte meg.

siklott bele a fekete éjszakába.”) tulajdonképpen egy katasztrófát előlegez meg: a felhők miatt eltakart hold a szöveg keretei között többé nem tükröződik vissza a vízen, így a fiúnak rá kell ébrednie tettének súlyos (többszörösen súlyos) következményeire.

Az első szövegváltozatban az olvasó nem marad kétségek között: a fiatal Lipták virradatkor kiköt Pribón az üres tutajjal, Marica pedig telekürtöli a falut a fiatalember „megbolondulásának” tragikus hírével. A szöveget a tanulság zárja le: „a szerelem még a halál után is galibát csinál”. Bár az *Éjszaka* mindenfajta fantasztikus, kétértelműen elbizonytalanító aspektusa elhal az örület kontextusában, a *javított változat* zárata visszacsempész valamit a sejtelmes, ambivalens aspektusból, hiszen az olvasónak kell befejeznie a történetet. A különböző szövegváltozatok közül az *Éjszaka1c* él még ezzel a lehetőséggel („A tutaj pedig siklott tova némán, közönyösen.”), egyébként a variánsok – néhány apró változtatástól eltekintve – a végső tanulság nyomatékosítása tekintetében térnek el egymástól. A zárlat változtatásai a babonás szál (a „Liptákok” mindentudása) szempontjából adnak meg különböző értelmezési lehetőségeket. A szélsőséges nem-tudás metaforájából, a „fekete éjszakából” kiindulva a *javított változat* (borús hangulata ellenére) még akár azt is előrevetítheti, hogy a történet végül happy enddel zárul, míg az autentikus változat szerint éppen az örület „jelével” válik körvonalazhatóvá a bűn. A debütáló kötet körüli szövegszerkesztés végül a sejtetést tartotta fontosabbnak.

Fentebb bebizonyosodott, hogy – bár az alapvető támpontokat megadja – a szövegek indexálása nem elegendő a különböző variánsok pontos szétszalazásához. Az indexek egyikének, a kezdőmondatnak, az olvasó gyors megnyerésének mutatójaként értelmezhető *felütésnek* a jelölői azonban remek keresőszavakként funkcionálhatnak. A kezdőmondat („Felhőrongyok csúszkáltak a hold előtt, a vidék ezüsthényben úszott, meg fekete éjszakába borult.”) apró változtatásokkal a jelenleg digitálisan is hozzáférhető Cholnoky László-szövegekben is felbukkan.

Felhőrongyok csúszkáltak a hold előtt; a város ezüsthényben úszott, majd újra fekete éjszakába merült.

– olvasható az 1919-es *Piroska* egyik bekezdésében.¹⁵ Az *Éjszaka1* holdvilágos vidéke remek, megvilágító erejű hasonlóságra talált urbánus környezetben is. A posztumusz *Tamás. Egy vergődő lélek történetében* (1929) pedig a következő mondat olvasható:

Felhőrongyok siklottak el a hold előtt; a vidék ezüsthényben fürdött, meg hirtelen újra sötétségbe merült.¹⁶

A *siklottak* szó csak az 1921-es szövegváltozatban olvasható, az egy évvel későbbi változatban a szövegszerkesztő az eredeti igét helyezte vissza. A hagyatékban nincsenek mediális nyomai a vágólapozásnak: a *Piroskának* és a *Tamásnak* sem fogalmazványjaiban,

¹⁵ CHOLNOKY László, *Piroska*, Athenaeum, Budapest, 1919, 36.

¹⁶ CHOLNOKY László, *Tamás. Egy vergődő élet története* = Uő., *Prikk mennyei útja*, 37.

sem tisztázott szövegváltozataiban nem látszanak olyan bejegyzések vagy jelölések, amelyek a részlet újrafelhasználásra utalnának. Ennek hiányában csak azt erősíthetjük meg, hogy egy korai szöveg (vágólapozott kezdőmondata révén) tulajdonképpen egyes kései szövegekből is kiolvasható. A *Piroska* és a *Tamás* metonimikus értelemben újraolvasatják az *Éjszaka1*-et (is), amelyet ezzel két hosszabb lélegzetvételi prózai szöveg elosztójának is nevezhetők.

A szövegváltozatok legjelentősebb változatai a zárlathoz köthetők, de a két utolsó szövegváltozat (az *1e* és *1f*) jelentősnek mondható eltéréseket mutat. A korábbi szövegre átöröklődik a sejtelmes zárlat, de maga a szöveg *jelentősen lerövidül*, illetve – a trianoni csonkítások topográfiai változásait szinkronizálva – a Vág folyónév is kikerül belőle (*Éjszaka1e*). A Cholnoky-féle szövegszerkesztőnek vélhetően a legutolsó ismert szövegváltozat esetén kellett leginkább külső körülményekhez igazodnia. Éppen ezért kétséges, hogy az elméletileg ultima manusként kezelhető változat a Magyar Irredentában való publikálás, illetve az ebből következő újabb változtatásokból adódóan mennyiben tükröz „végső szándékot”, illetve (az intencionalitást zárójelbe téve) mennyiben reprezentálja a szöveg immanens genealógiájának utolsó stádiumát. Ha az utóbbi szempontot tartjuk szem előtt, elmondható, hogy a szöveg tulajdonképpen megfelelt az új kontextus kihívásainak (*Éjszaka1f*).

„A csehek beleharaptak véres fogukkal a régi anyaföldbe” – ez vezet oda, hogy a holttest visszacsempészésének feladata igencsak megnehezül (a korábbi scripthez képest). A szövegben nem szerepel a holttest vízbőlökésének mozzanata, viszont a zárlatban újból az egyértelműsítő jelleg domborodik ki. A szöveg bizonyos értelemben a külső eseményeket próbálja lekövetni. Ez, ha nem is válik a javára, érdekességként jegyezhető fel. Az *Éjszaka1f* viszont semmiképpen nem autentikus variáns: láthatóan képes volt az átalakulásra, de a metamorfózis nyomait politikai-ideológiai aktusok idézték elő. A bűn és a bűnhődés lélekrajzába 1921-re és 1922-re már beleszól a politika: átalakul a szövegtér, illetve a lélektaniséget gerjesztő motivációk (már) máshogyan is interpretálhatók.

III/2.

Az *Éjszaka1* és az *Éjszaka2* *narratívái* között csak felületes átfedések vannak. Az *Éjszaka2* egy gyilkosság története: az ezüstlakodalmukra készülő idős házaspárhoz ismeretlen férfi állít be, aki pénz fejében kosztot és kvártélyt kér. Miután aludni tér, az asszony férje fejére olvassa, hogy szűk környezetükben mindenki nagyobb vagyonnal rendelkezik, és ennek megteremtéséhez szomszédjaik és ismerőseik sem riadtak vissza a gátlástalanságtól és büntől. A nő tulajdonképpen rábeszéli a férfit, hogy megfojtsa a vagyonosnak tűnő vendéget, akinek teletömött pénztárcájából egy fénykép is kihullik, ami az idős asszonyt ábrázolja.

A történet bő két órát fog át, a vendég este tíz óra körül érkezik, a gyilkosság pedig éjfél után történik meg. A holdfény – az *Éjszaka1*-gyel szemben – csekélyebb szerepet játszik, igaz, a szöveg utolsó részében az általa képzett fénycsík, illetve a hold elé úszó felhő mozzanata keretezik az eseményeket. A zárlat két mondata („A hold elé felhő siklott, sötét lett. Dankáék ezüstlakodalma belényúlt az örökös, fekete éjszakába.”)

áll a legszorosabb kapcsolatban az *Éjszaka1* szövegével. Az éjszaka metafora itt viszont a nem-tudás helyett a bűn erős metaforájaként működik, igaz, nem egyértelmű az áldozat és a nő közötti kapcsolat, azaz a lekerekített értelmezéshez szükséges információ tekintetében a tudás hiánya az olvasói oldalon visszaíródik.

Bár (még) nem sikerült rálelnem az *Éjszaka2* „elosztójára” (így a szöveg pontos identitása, autorizációja sem tisztázott), néhány dolog már most megállapítható. A két szöveg nem jelent meg egyszerre, publikálásuk története egymásba ágyazódik. Az *Éjszaka2* tömegesen publikált mutatószöveggé fogható fel. Az *Éjszaka1* egyedi tételként csak az 1905-ös megjelenés okán kerülhet fel a szövegatlaszba, a Budapestben és a Tolnai Világlapjában való debütálások két évvel később nem az ősz-eredeti szöveggel valósultak meg, viszont az utóbbi periodika láthatóan nem fordított túl nagy figyelmet az eredeti tartalomra (mivel az újabb variáns 1912-ben megjelenhetett). Az *Éjszaka1* újraaplikált szövegpanelje a kezdőmondat, amely kisebb változtatásokkal (legalább) két későbbi regényben is megtalálható. Mivel a szöveg bekerült az egyetlen „autentikus” (egy műfajba tartozó szövegeket tartalmazó) válogatáskötetbe is, összességében az életmű jelentős darabjának nevezhető. Az *Éjszaka2* elszigetelt egyedi tételként egyelőre a Székesfehérvár és Vidéke és a Felső-Zemplén jelentőségét növeli az életművön belül. Érdekességként feljegyezhető még, hogy a „gyakorlatnak” (a beugró szöveg státusának) ellentmondva a Balatonvidéken csak 1910-ben jelent meg, névtelenül. Az 1909-ben az Esztergom és Vidékében megjelent változat szerzőjeként pedig Cholnoky Ferenc van feltüntetve. Még további tanulságokkal szolgálhat az a tény, hogy az *Éjszaka2* 1907 áprilisában (tíz napon belül) 19 periodikában, többnyire hetilapokban jelent meg. (A fővárosi megjelenés – ha volt egyáltalán ilyen – 1907 ezt megelőző időszakára tehető.)

Csattanó

Eddig szándékosan elhallgattam egy olyan körülményt, amely – bár egy (vagy több) kérdéjjel szolgál a kutatás eddigi stádiumához, és ha mást nem is – a továbbiakra nézve feloldhat egy zavaró együttlállást. A Csallóközi Lapok 1907. május 1-jei számában *Rémek az éjszakában* címmel olvasható társcanovella Cholnoky László aláírással – ez az egyetlen feltárt szövegváltozat, amelyet *Éjszaka2b*-ként próbálhatunk elhelyezni a korpuszban. A szöveg bizonytalanságokat szüntet meg. Hiszen eddig nem volt egyértelmű, milyen kapcsolatban állt Dankóné az áldozattal. Miért és hogyan kerülhetett be a nőt ábrázoló fénykép az áldozat pénztárcájába? Az *Éjszaka2* összes többi változatától eltérően itt a narráció ebben erősen ráfókuszál a fényképre, és olvashatóvá teszi a képaláírást: „Édes anyám!”. Bár az „eredetiből” is kiderül, hogy Dankó naiv-becsületes hozzáállásából adódóan még a házaspár gyermeke sem szolgálta meg a beléje vezetett bizalmat (nyomtalanul eltűnt), a *Rémek az éjszakában* itt is egy apró kiegészítéssel él: megtudjuk, hogy a fiú nem szívódott fel, hanem tíz éve Amerikába távozott. A teljes történet ismeretében ez a reflexió előkészíti – az így is meglepőnek ható – drámai csavart.

A variánsnak csak egyetlen további megjelenése ismert. A Komáromi Újság 1912. december 25-én ezt a változatot vette át, vélhetően azért, mert a csallóközi térségben öt és fél éve megjelent szöveget autentikus/eredeti írásnak vélte. Egyébként csak találgathatunk, valóban autentikus „kiegészítéssel” van-e dolgunk. Ennek a „teljes változatnak” az ismeretében ugyanakkor egy újabb kapcsolat is megállapítható: amennyiben a korábbi szöveg a találó megfogalmazás nyomán „kudarcos felvidéki Oidipuszparafrazisnak”¹⁷ nevezhető, az utóbbi teljesen kifordítja az antik sémát, hiszen az apa – az anya útmutatásai alapján – végez gyermekével. Metafilológiai értelemben a *Rémek az éjszakában* narratív tapasztalata azt vetítheti előre, hogy – az ismert példákhoz látványosabban – Cholnoky László számos korai szövege megkerülhetetlen, „hatását” utólag is éreztető ősz-szöveggé vehető tekintetbe. Ebből adódóan pedig számolni kell azzal is, hogy Cholnoky László esetében a szövegváltozatok fejlődési ciklusai sem a hagyományos, progresszív értelemben rajzolhatók fel.

¹⁷ KELEMEN, I. m., 585.

BALOGH GERGŐ

Karinthy Frigyes és a nyelv háborúja

Irodalomtörténeti közhely, hogy Karinthy Frigyes 1910-es évekbeli publicisztikáját milyen erőteljesen határozza meg a háborúellenesség retorikája a világháború kitörését követően.¹ Nem meglepő így, hogy az ide sorolható szövegek közül szelektáló és azokat újrendező *Krisztus és Barabbás. Háború és béke* című kötet² recepciótörténete elsősorban a háborúellenes modalitás aktiválta politikai/morális szempontokat helyezte előtérbe a könyvvel kapcsolatban, azt az ezek melletti tanúságtételként olvasva.³ A kötet címével maga is rájátszik erre a lehetőségre, így a példázatos írás- és szerkesztésmód (itt uralkodóként felismerni vélt) formációi által megjelenített (politikai/morális) tanító célzatosság kiolvashatóságának bejelentése lehetővé válik. Ez a bejelentés implikációit tekintve aligha korlátozódhat a *Krisztus és Barabbás* olvashatóságára, hiszen a fenti kódok felőli olvasás kipróbált paradigmaként kínálja magát minden a szerző nyelvszemléletét tárgyaló munka számára.⁴ Amennyiben egy szöveg saját funkcióját valamilyenfajta tanítás átadásában, egy „végső jelölt” felmutatásában jelöli ki,⁵ olvasását – a matematikai információfogalom elgondolásához⁶ közel sodródva

¹ Vö. KARDOS László, *Karinthy Frigyes = Uő., Vázlatok, esszék, kritikák*, Szépirodalmi, Budapest, 1959, 103.; KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil, *Karinthy = Uő., Eretnek esszék*, Magvető, Budapest, 1984, 375.; SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 367.; SZALAY Károly, *Karinthy Frigyes*, Gondolat, Budapest, 1961, 101.; ROBOTOS Imre, *Utazás egy koponya körül. Karinthy Frigyes pályaképe*, Dacia, Kolozsvár-Napoca, 1982, 65.; SZALAY Károly, „Elmondom hát mindenkinek”. *Karinthy Frigyes életéről és műveiről*, Kossuth, Budapest, 1987, 145.; FRÁTER Zoltán, *A Karinthy élet-mű*, Fekete Sas, Budapest, 1998, 62.; ZÍPERNOVSZKY Kornél, *Karinthy és a Nyugat*, Doktori disszertáció [kézirat], ELTE BTK, Budapest, 1996, 17.

² Első megjelenése: KARINTHY Frigyes, *Krisztus és Barabbás. Háború és béke*, Dick Manó, Budapest, 1918. Ennek a kiadásnak a borítóján – némiképp megtévesztő módon – a „Krisztus vagy Barabbás” felirat volt olvasható. Vö. FRÁTER, I. m., 60. A Karinthy összegyűjtött munkáinak 5. darabjaként – még a szerző életében, 1928-ban – közreadott példányok már a *Krisztus vagy Barabbás* főcímet viselik.

³ Kosztolányi a kötetéről írott recenziójában elhatárolódott egy hasonló olvasat lehetőségétől. Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Karinthy Frigyes = Uő., Tükörfolyosó. Magyar írókról*, szerk. RÉZ Pál, Osiris, Budapest, 2004, 545. Kosztolányi mellett Dolinszky Miklós is másként közelít Karinthy-könyvében a kérdéshez: DOLINSZKY Miklós, *Szó szerint. A Karinthy-passió*, Magvető, Budapest, 2001, 106.

⁴ Vö. VERES András, „Rajongó tudomány, az a baj...” *A tudomány fogalmának és szerepének változatai Karinthy prózájában = Biráló áruhában. Tanulmányok Karinthy Frigyesről*, szerk. ANGYALOSI Gergely, Maecenas, Budapest, 1990, 104.; BECK András, *A gondolkodás történetében = Uő., Nincs megoldás, mert nincs probléma*, József Attila Kör – Pesti Szalon, Budapest, 1992, 12.; 14–15.

⁵ Paul Ricoeur a végső jelölt felmutatásában látja a parabola által feltárt tapasztalat lényegi mozzanatát. Paul RICOEUR, *Bibliai hermeneutika. A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása*, ford. MÁRTONFFY Marcell, Hermeneutikai Kutatóközpont, Budapest, 1995, 57. A parabola a felvilágosodásban már egyértelműen a ráció által közvetíthető tudás retorikai alakzata. Vö. Theo ELM, *A parabola mint „hermeneutikai műfaj”*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 2. Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 1998, 105.

⁶ Vö. Claude E. SHANNON, *The Mathematical Theory of Communication* = Claude E. SHANNON – Warren WEAVER, *The Mathematical Theory of Communication*, The University of Illinois Press, Urbana, 1964, 34.

vagy annak mintájára – leginkább információtovábbításként értelmezi, és ezzel önnön nyelviségét elfeledve hozza létre az üzenet problémamentes, azaz a nyelv figurativitásától nem veszélyeztetett létrehozhatóságának, továbbíthatóságának és perceptuálhatóságának illúzióját. Ez az illúzió azzal kecsegtet, hogy a szöveg – természetesen a megfelelő kezekbe kerülve – maradéktalanul áttetszővé válhat, láthatóvá téve ezzel az általa és benne hordozott gondolatot mint rögzített igazságértékű információt.

Kérdésesnek tartom azonban, hogy a *Krisztus és Barabbás* nyelviséggel fenntartott viszonya ennyire egyszerűen, bizonyos széttartástól és ellentmondásoktól mentesen leírható lenne. Ahogy arra már Fráter Zoltán felhívta a figyelmet, a kötet egy jól kitapintható, és számos írást magában foglaló halmazában a megértés maga problematizálódik,⁷ így – teszem hozzá – az annak ellene ható erők és az ezek konfrontációi nyomában járó közlési kudarcok szintén meghatározónak bizonyulnak. Valóban fontos a politikai és morális, egyszersmind pedagógiai nyereségeket szem előtt tartó megközelítés, sőt többek között például a sajtót középpontba állító és a nyilvánosság megváltozott szerkezetével számot vető írások értéséhez elengedhetetlen felmérni, mit prezentál a szöveg az újságírás (komplex) feladataként, másfelől azonban megkezdhetetlen tény, hogy a *Krisztus és Barabbás*ban a megértésnek a háború kontextusában való kérdésessé válása rendre nyelvi természetű jelenségként tűnik fel. Karinthy könyvében a háború olyan helyzetet teremt, amely nemcsak az egyén és az állam, de általában az én és a másik közti nyelvi viszonyba is törést ékel, ez a (retorikaiként felismert) teljesítmény pedig talán önmagában is felelőssé tehető a háborús vérontásért, de legalábbis elmondható, hogy a kötetben szükségszerűen a halál szolgálatába álló erőszakot elemi szinten – a nyelv dimenziójában – idézi elő és tartja fenn.⁸ Nem függetleníthetők természetesen ettől a tudományos-technikai eredmények hadászati célokra történő felhasználásának tagadhatatlanul kontraproduktív megnyilvánulásai sem,⁹ hiszen Karinthy a technikának egész pályája során kiemelt figyelmet szentelt. Kérdés itt, hogy miként hozható összefüggésbe a nyelv figuratív erejéből táplálkozó erőszak performatívuma az azt elszenvedő testekkel és nyelvhasználati módokkal, valamint milyen lehetőségek maradnak fenn a megértés számára a *Krisztus és Barabbás* tanúsága szerint.

Természetesen hozzá kell ehhez azt tenni, hogy Shannon nem a nyelvi kommunikáció leírását végezte el, hanem egy telefontársaság (az AT&T) megbízásából állította fel elméletét. Mindazonáltal elmondható, hogy az „információ matematikai mércéje Shanonnál kizárólag abból a célból jött létre, hogy leválassza az üzenetet a minden kód által szükségszerűen implikált ismétlések tömegéről, és mérhetővé tegye annak újdonságát, azaz valószínűségét.” Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 40.

⁷ Vö. FRÁTER, I. m., 62.

⁸ A háborús irodalom távlatában itt fontos megjegyezni, hogy amíg például Gárdonyi háborús kisregényeiben „a halál megjelenése elsősorban nem egzisztenciális vagy metafizikai tapasztalattá, hanem nyelvi tényezővé változott” (PATAKI Viktor, *A háború narratívája. Gárdonyi Géza: „Háborús kisregények”*, Tiszatáj 2014/7., 86.), addig a nyelvi erőszak éppen a halált létesítő performatív ereje okán bizonyul Karinthy háborús publicisztikájában központi szervezőelvnek.

⁹ Vö. PÁLA Károly, *Író és enciklopédista. Eszmetörténeti és műfajelméleti kérdések Karinthy Frigyes publicisztikájában és novellisztikájában*, Kandidátusi értekezés [kézirat], ELTE BTK, Budapest, 1988, 4.

„Mi” (és ők)

A nyelvi esemény elhalasztása

Miután 1916-ban Karinthy közreadja a *Gulliver ötödik útja* alcímmel ellátott *Utazás Faremidóba* című regényét, a *Krisztus és Barabbás*ban is feltűnik Swift művének (ezúttal csupán néhány oldalnyi) továbbírása, *Gulliver utazásaiból* címmel.¹⁰ Középpontjában az Abakadabra országában élő bennszülöttekről („felicák”) szerzett ismeretek leírása, főként pedig egy bizonyos törvénykönyv áll. A szövegben Gulliverként tulajdonképpen nem azonosított elbeszélői hang a mentegetőzés retorikájának formuláit mobilizálva előre siet leszögezni, miért is tart elbeszélésre érdemesnek a felicák könyvében foglaltak közül egy igencsak speciális tartalmú törvényt: „Példátlan szigora és hülyesége teszi említésreméltóvá.”¹¹ Talán nem árthat megjegyezni, hogy a *hülyesége* szónál érzékelhetően megbicsaklik a gulliveri beszédmód szimulációja. Ez azért fontos, mert ez a törés éppen e beszédnek az önleplező gesztusaként olvasható, s így a *Gulliver utazásaiból* című szövegbe bevezetett differencia felfedésével a narratori hang kettős mivoltáról, osztozottságáról referál. A beszédmód műviségére és gépszerű működtethetőségére ezúton terelt figyelem folyamatosan aláássa a szöveg értékindexek elhelyezésével és egyúttal ítéllettételező gesztusokkal élő elbeszélői szolamát, szükségszerűen megfosztva ezzel azt autoritásától. Ugyan a szöveg ironikus modalitásának érzékelhetősége ehhez a stílusterészhez köthető, az ironia a *Gulliver utazásaiból* című szövegben már a kezdetektől uralni látszik a narratívát.¹² Ez különösen Gulliver – mondjuk úgy – kérdéses kulturális ítéleteinek igazolhatósága kapcsán, az azok elfogadásától ódzkodó olvasói tapasztalatban érhető tetten, noha azt is érdemes leszögezni, hogy az ironia ezúttal az ítéletet és nem pedig a (törvényt mint) tény – amely megkülönböztetéssel jelen szöveg esetében számolni kell – helyezi ismeretelméleti megbízhatatlansága okán hatályon kívül. Vagyis hiába lehetnek kétségeink Gulliver anglofil állításaival kapcsolatban, semmi okunk nincs kételkedni az érdekességként elének tárt törvény tartalmának hitelességében.

A törvényben foglaltakra vonatkozó szakaszt a *Krisztus és Barabbás* egészének olvashatóságára kiható konzekvenciái, valamint a kötetben ható nyelvszemlélet megközelíthetőségében játszott rendkívüli szerepe miatt kiváltképp tanulságosnak bizonyulhat:

E törvény a kimondott és leírott szóra vonatkozó rendeletekkel foglalkozik, tehát olyanféle koncepció, mint nálunk a sajtó- és szólásszabadságról szóló törvény.

E törvény szerint ugyanis halálbüntetéssel sújtandó rangra és állásra való minden tekintet nélkül az olyan államférfi, aki valóságos dolgokról és állapotokról beszélve,

¹⁰ A szöveg felütésében „Tizedik fejezet”-ként jelenti be magát, és ezzel egyfelől intertextuális viszonyt létesít az 1916-ban megjelent, 8 fejezetből álló kötettel, másfelől, amennyiben virtuálisan egy újabb fejezetsor mondásába illeszkedik, az előzményeiről és esetleges folytatásáról való tudás hiányában töredékként olvasható.

¹¹ KARINTHY Frigyes, *Gulliver utazásaiból* = Uő., *Krisztus és Barabbás*, 125.

¹² Az ironia érzékelése és megragadhatósága körüli bizonytalanságot jól artikulálja Kardos László, Karinthy színtén a *Krisztus és Barabbás*ban szereplő *A nyugodt és megfontolt ember* című szövegével kapcsolatban. Vö. KARDOS, I. m., 100.

vagy írva, képekben fejezi ki magát, vagy hasonlatokkal magyaráz meg valamely közérdekű kérdést, vagy követendő eljárást. A törvény indoklása kifejti, hogy Felicia egyetlen háborúját és a vele járó nagy vérontást egy akkori államférfinak az a hasonlata okozta, amely szerint a háború olyan, mint egy tisztító zivatar és hogy mindnyájunk lelkében ég a vágó. A törvény szerint azóta államférfiúnak halálbüntetés terhe alatt tilos átvitt értelmű szavakat használni: csak számokban és konkrét főnevekből alkotott tömondatokban szabad kifejeznie magát.¹³

Legelőször is feltűnő, milyen nagy hangsúly helyeződik az idézett részletben annak biztosítására, hogy a szó hangzó és írott alakja közötti átmenet zavartalan legyen. A törvény első jelentősebb kitétele a szó performanciájának érvényesülését, annak mikéntjét nem hordozó közege szerint, hanem univerzális módon, pusztán kimondásának vagy leírásának történése alapján tételezi. Ennek megfelelően, mivel a felicák törvényében az írás és a beszéd közti mediális megkülönböztetés fel sem merül, a szó előlépése nem nélkülözheti a prezencia bizonyos effektusait, amelyek a szerzői autoritás tekintélyét (és felelősségét) kölcsönzik az írott megnyilvánulásnak is. Kulcsfontosságúnak látom kiemelni azt, hogy ugyan a nyelvi közlés elgondolásában itt nem működő mediális megkülönböztetés mint hiány bizonyos értelemben valóban az üzenet továbbításában kimerülő funkciót rendel a hivatali ügyekben ideálisként tételezett, számokból és konkrét főnevekből felépülő nyelvhez – egyfajta kibernetikai-kommunikációelméleti megfontolások alapján értett feltétlen átjárhatóságot –, ez azonban alapvetően az interpretált törvénynek azon aspektusán alapszik, amely szerint ez a nyelv tűnik egyedülként alkalmasnak arra, hogy korlátok közé szorítsa, sőt eredendően megfékezze a képekként (trópusokként) és hasonlatokként – vagyis sokkal inkább figurális működésként, mintsem pusztán ornamentumként, érvelési és meggyőzősi technikaként – jelentkező retorikát. Még ha nyilvánvaló is az, hogy a matematikai kódfogalom maga sem függetleníthető a nyelvtől mint a működését egyáltalán lehetővé tevő rendszertől,¹⁴ a konkrét főnevek konnotációja által előhívott érzelmi-fenomenális referencialitással, vagyis a világ anyagi jelenségeire történő utalással (mint reprezentációval) összejátszva az elvont (matematikai) és konkrét (nyelvi) dichotómiája a törvény intenciója szerint képesnek mutatkozik a mennyiségi és a minőségi ellenőrizhetőség eszméje alá rendelni az így kijelölt ideális nyelvet.

Az ezt a nyelvet „megszólaltató” beszélő közölte információ – és ezáltal a beszélő maga is – az állítás ellenőrizhetősége által nyer hitelt. A törvény által előírt normáknak megfelelő minden közlésre ráíródik az „én láttam/érintettem/tapasztaltam, te is láthatod stb.” vagy az „én megszámláltam, te is ellenőrizheted” indexe – valamint az államférfi esetében a személytől, a tulajdonévtől elválaszthatatlan módon érvényesülő hatalmi reprezentáción¹⁵ felül (amely minden ilyen közlésbe szükségszerűen aláírás

¹³ KARINTHY, *Gulliver utazásaiból*, 125–126.

¹⁴ Vö. HALÁSZ Hajnalka, *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között. Jakobson, Luhmann, Humboldt, Gadamer, Heidegger, Ráció*, Budapest, 2015, 36.

¹⁵ A szó itt hasonló viszonyba kerül mondójával vagy írójával, mint amelyet Gadamer az *Igazság és módszerben* a kép létrangjának tárgyalása során, az uralkodó megmutatkozása kapcsán kifejtett. Akárcsak

is vés) –, az ellenjegyzés felkínált és egyszersmind kötelező volta.¹⁶ Az államférfi beszédének hitellel idézhetőnek kell lennie, ezért személyesen vállal felelősséget.¹⁷ Az itt megjelenő ideális nyelv a saját funkciójaként tételezett reprezentációt társadalmi ellenőrizhetőségének tekintetében kognitív (mennyiségi/matematikai/elvont) és fiziológiai (minőségi/nyelvi/érzéki) *a priori*kra, általános antropológiai kontrollinstanciákra alapozva mutatja fel. Egy ilyesfajta felmutatás tartalom és forma, anyagi és szellemi, érzéki és gondolati – nagy fogalomtörténeti múltra visszatekintő – hülo-morfikus (gör. *hülé* [anyag] és *morfé* [forma] egysége) fogalmaival operál, és mivel a fiziológiáit már mindig is (ellenőrzött és) értelmileg megmértetett reprezentációként tárja elének a közlésben (elméletileg az érzéki nyelvi közölhetőségét problémamentesként ígérve és valósítva meg), a ráció nyelv feletti uralmát is bejelenti. Mi többet várhatnánk egy ideális nyelvtől?

Mint fentebb már szóba került, erre a naivnak vagy kratülistának aligha nevezhető,¹⁸ sokkal inkább defenzív koncepcióra elsősorban azért van szükség, mert csakis általa tartható kordában a nyelv fenyegető retorikai potenciálja. A felicák ideális nyelvtől való eltérés elsősorban karektikus műveletként, visszaélés-ként (lat. *abusio*) azonosítható. Benne a tárgy (fa [mint növény]) és a reprezentáns (*representamen*) (*f* és *a* betűkből felépülő fonikus vagy grafikus sor) folytonossága megbomlik,¹⁹ és ezért az ideális nyelv ellenőrizhetősége által biztosított megszólalói hitel vagy éppen a tanúságtétel gesztusa maga lesz az, amivel a közlő visszaél a retorika szóhoz engedésén keresztül. A figurális működésnek kiszolgáltatott jelölés már nem vethető alá a fentebb szóba hozott kognitív és fiziológiai kontrollinstanciák ellenőrző hatalmának, hiszen Paul de Man nevezetes példáját idézve, az asztal lába („the legs of a table”), esetleg a hegy arca vagy gerince („the faces or the backs of mountains”)²⁰ már mindenkor a prosopopeiában foglalt

az uralkodó, Karinthy államférfija is szóban reprezentálja személyét, „mert reprezentálnia kell”. Az államférfi hitele szavában áll, amennyiben „[a]kinek a léte ennyire tartalmazza a megmutatkozást, az már nem a saját magáé.” Személye tehát sokkal inkább a reprezentáció eseményszerűségében, a szó által látott, mint identikus önmegnyilatkozás eredménye. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 111.

¹⁶ Vö. ANGYALOSI Gergely, *A név és az aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben = Derrida Marx-szelleme*, szerk. KARIKÓ Sándor, Gondolat – Szegedi Lukács Kör, Budapest–Szeged, 1997, 18.

¹⁷ A *Krisztus és Barabbásról* szólva Fráter Zoltán szintén kiemeli a felelősség kérdésének fontosságát Karinthy ezen szövegeiben. FRÁTER, I. m., 60.

¹⁸ A matematikai jelek és konkrét főnevek rendszere hiába biztosítja itt a jelölés episztemológiailag megbízható voltát, ezek a jelek éppen annyira önkényesek, miként a mögöttük hagyottnak vélt – figurálitással terhelt – természetes nyelvi rendszer részei.

¹⁹ Vö. Charles Sanders PEIRCE, *Collected Papers*, II., *Element of Logic*, szerk. Charles HARTSHORNE – Paul WEISS, Thoemmes Press, Bristol, 1998, 135. „The Sign can only represent the Object and tell about it. It cannot furnish acquaintance with or recognition of the Object; for that is what is meant in this volume by the Object of a Sign; namely, that with which is presupposes an acquaintance in order to convey some further information concerning it.” *Uo.*, 137. Hangsúlyozni kell, hogy ez nem feleltethető meg a jelölt és a jelölő Saussure által leírt kapcsolatával, mivel amíg Peirce-nél a (jel)tárgy fogalma a nyelvhez képest akár külsődleges pozícióban is megragadható, Saussure jelöltje mindig fogalom, amely a szó hangképéhez (jelölő) társul. Vö. Ferninand DE SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. LŐRINCZY Éva, Corvina, Budapest, 1997, 91.

²⁰ Paul DE MAN, *Hypogram and Inscription = Uő.*, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002⁶, 49.

katakrézis és antropomorfizmus összjátékából táplálkozó hallucinációkként állnak előttünk, válnak olvashatóvá.²¹ Az eddig tárgyalt ideális nyelvvel összemérve a nyelvi figurativitásnak ez a hallucinatórikus mozzanata még élesebben exponálható, hiszen példának okáért a „hegy gerince” szintagma birtokviszonya olyasmit rendel a hegyhez, ami a *Gulliver utazásaiból* felicáinak kibernetikai színezetű szószerintiségében csakis a gerinces élőlények sajátja lehet. Az efféle retorikai túlkapások elkerüléséhez – ezúttal jóindulatúan félretéve az ideális nyelv működtethetőségét érintő aggályokat – feltételezhető, hogy a „bennszülötteknek” elég csupán (a fiatal Wittgensteint parafrázálva) azt az axiómát elfogadnia, hogy amiről nem lehet a törvényük megkövetelte szószerintiségben beszélni, arról hallgatni kell.²²

Azonban – mind a fenti, mind az itt következő rövid szövegrészből – arról is értesülhetünk, hogy a nyelv ezen oltalmat és békét nyújtó problémamentessége történeti formáció. Nem illeszthető semmilyen nyelvi alakulás- vagy fejlődéstörténet narratívájába sem, mert nem egy valamely korban előállt állapot befagyasztásából származik, hanem tudatos szabályozás eredménye:

Talán el se hiszik nekem hazám nagytudású férfiai, hogy ennek a szegény kis nemzetnek még történelme sincsen [...]. A felicák hagyományai szerint a nemzetnek ezt a balsorsát, hogy még tisztességes háborújuk sem volt, egy szerencsétlen törvénykönyvnek kell tulajdonítani, amit ötszáz év előtt, a nagy háborúban alkotott Sapiulus, az akkori uralkodó, s mely azóta is érvényben maradt.²³

A *Gulliver utazásaiból* nem az ideális nyelv utópisztikus gondolata okán, hanem azért bizonyul megkülönböztetett fontosságú szövegnek, mert benne a – szerzőtől valóban nem különösebben váratlan – nyelvi utópia békét szavatoló voltával szemben nagyon is komolyan vett retoricitás a háborúval, azaz a történelmet alkotó fenoménnel áll szoros kapcsolatban. Erre a törvény indoklása maga is felhívja a figyelmet. A felicáknak azért nincs történelme, mert a nyelv figurális működésének ellehetetlenítésével a háború intézményét is felszámolták. Belátható, hogy ebben a rendszerben ez az eseményként érthető történésnek a folytonos elhalasztását is jelenti. Ezért a talán legsürgetőbb – és jelen gondolatmenet szempontjából kardinális – kérdés az lesz, hogy a nyelv retorikai dimenziójának latens működése miként érhető tetten a háború itt előálló fogalmi szerkezetében, hogyan gondolható el a performativitásnak a retorikaival és a konstatívvá létesített viszonya, érintkezése Karinthy szövege alapján.

De még ennél is furcsább és nevetségesebb a törvénynek egy kiegészítő szakasza, mely szerint kötéláltali halállal büntetendő minden olyan leírt vagy kimondott mondat szerzője, amelyben a többszám első személyének névmása átvitt érte-

²¹ Vö. Bettine MENKE, *Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella – ODORICS Ferenc, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 96.; 100–101.; 104.; 112.

²² Vö. Ludwig WITTEGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Atlantis, Budapest, 2004, 103.

²³ KARINTHY, *Gulliver utazásaiból*, 125.

lemben használtatik és nem jelenti szigorúan és szószertint azt, hogy az állítmányban jelzett cselekvés a „mi” szócskában inkluzíve foglalt „én”-re is szószertint vonatkozik. Például, ha valaki, akár magánember akár államférfi így fejezi ki magát: „mi szívesen vérzünk”, a nélkül, hogy míg ez kimondja, tényleg vérezne; vagy „mi utolsó csepp vérünkig hajlandók vagyunk”, a nélkül, hogy a saját csepp vérére felmutatná; vagy „mi inkább minden szenvedést és kimondhatatlan nyomorúságot elviselünk”, a nélkül, hogy az illetőnek a karja, vagy a szeme, vagy a lába, vagy a fél tüdeje hiányoznék, vagy „mi nem félünk az ördögtől se”, a nélkül, hogy az illető azonnal be nem bizonyítaná, hogy ő tényleg nem fél.²⁴

Míg a törvény fő cikkelye csupán az államférfiakat érinti kellemetlenül, a kiegészítő szakasz kiterjeszti a rendelkezés hatókörét az ország minden lakosára („akár magánember akár államférfi”). Változás továbbá, hogy a halálbüntetés tag megvalósíthatósági köre a kiegészítésben már kötél általi halálként meghatározott, ez pedig, ha lehet, még tovább mélyíti a törvény brutális iróniájának szenttelenségét. A törvény első felével szemben – amely a figurativitásban hordozottként (hasonlatok és képek) nevezte meg az elkerülendő nyelvi viselkedésmintákat – ez a kiegészítés a névmás grammatikai kategóriája köré szerveződve írja körül a bevezetett megkötést. A kiegészítésben megjelenő *mi* már eleve magában foglalja („inkluzíve”) az *én* kategóriáját, azonban szükségszerűen kitermeli az *én* másiktól (egy *te*-ről vagy *ő*-ről) való megkülönböztetését is, méghozzá az attól a másiktól való elkülönbözödést, amelynek vagy akinek léte a *mi* szerkezetében elkerülhetetlenül magának az *én*nek válik konstitutív mozzanatává. Reinhart Koselleck az aszimmetrikus ellenfogalmak genealógiájának szentelt munkájában a *mi* politikai kategóriaként értett közösségének cselekvési feltételeként nevezi meg (a *ti* vagy) az *ők* létrehozását, amely „elhatárolást és kizárást jelez”.²⁵ Vagyis a fenti törvény kiegészítésében szereplő példák beszédaktusként („ha valaki, akár magánember akár államférfi így fejezi ki magát: »mi szívesen vérzünk«” stb.) a névmások rendszerén belül mind teljes grammatikai paradigmatort létesítenek, méghozzá azt akként szervezve, hogy végső soron – elég csupán a példák erőszakos jellegét vagy agitációs modalitását számba venni, a barát és ellenség közti megkülönböztetésekor nem habozva – egy ellenségképet hozzanak létre (éppen ebben rejlik fenyegető voltuk), amelyhez képest az *én* és *mi* közötti viszonyok, amelyeknek az ideális nyelv fenti elgondolása szerint minden körülmények között ellenőrizhetőnek kellene lenniük, elhalványulhatnak. Ugyanis mivel az *én*nek a törvény előbbieken elemzett intenciója szerint csakis ellenőrizhető kijelentéseket szabad tennie, az ellenségkép konstruálása elfedi azt a törést, amely az *én* és *mi* között a beszédaktusban létrejön annak során, hogy a beszélő már nem saját kijelentése, hanem a másiktól való elkülönbözés révén tart igényt identitása létrehozására, és ezzel kijelentéseit áthelyezve azoknak a *mi* pozíciójából való megszólalás rangját kölcsönzi.²⁶ Ennek feltétele a másik

²⁴ Uo., 125–126.

²⁵ Reinhart KOSELLECK, *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, ford. SZABÓ Márton, Józsefvég Műhely, Budapest, 1997, 6.

²⁶ „Az ellenség ugyanis konstitutív módon (bár mint valamiféle konstitutív »kívül«) éppen a határképzés vagy formateremtés instanciájaként járul hozzá minden politikai (állami) identitás felépüléséhez.”

ellenséggé tétele, hiszen a másikkal egy asszociatív mezőbe helyezett fogalmak (vézés, félelem, nyomorúság stb.) mind a másikkal való konfrontálódás következtében válnak elgondolhatóvá. A *mi* ily módon létrehozott cselekvési ereje már alkalmas arra, hogy a demagóg *ént* saját helyzetének sikerült elfedése miatt ne kötelezze a (személyes) kijelentés hitelét érintő dilemmák nyomában járó felelősség.

A *mi* névmás a törvény kiegészítésében szereplő példák szerint tehát már mindig is a nyelvi visszaélések lehetséges terepeként tűnik fel. A visszaélés szerkezete itt azon alapszik, hogy az *én* akarata a *mi* szintjére helyezve az *ők* azonosításával potenciális *ökként* nevezi meg az(oka)t az *ő(ket)t*, aki(k) nem azonosul(nak) a *miként* értett *összesség* (valójában az *én*) akaratával. Ezzel a társadalmi csoportként értett *mi*hez hasonlóan, amelyhez egy külső ellenség (*ők*) társul, az *én*nel szemben is konstruálódik a csoporton belüli másik, aki inkább az *ökhöz*, mintsem az *én*hez lesz hasonló, ezzel pedig egy belső ellenség képét vetíti előre. Az így létrejövő hierarchikus rend egy latens megkülönböztetés (*te/ő* és *ti/ők*), valamint egy politikailag meglehetősen terhelt elentét (*én*↔*te/ő* és *mi*↔*ti/ők*) operativitásán alapul. A megkülönböztetések és ellentétek rendszere egy merőben erőszakos, kiszámíthatatlan és súlyos következményekkel járó visszaélésekre alkalmas műveleti térként nyílik fel. A kiegészítés azonban nemcsak kiterjeszti a törvény érvényességi körét, de ezt az implicit dilemmát is orvosolni kívánja. A közlő saját testét viszi színre (vagy talán inkább vásárra) a kijelentésben. Bárki, aki a felicák világában megkísérelné az előbbi visszaélést, kénytelen alávetni testét a kijelentésében foglalt értelemnek, így a vér ontásáért vért kell áldoznia, és a másik haláláért a saját életét kell felkínálnia cserébe. A törvény kiegészítése a közlésbe tehát hasonló – a hitelességet, számon kérhetőséget, idézhetőséget illető – ellenőrzési szintet épít, mint amilyennel korábban találkozhattunk, azzal az eltéréssel, hogy ez a színrevitel teatralizált módon jeleníti meg a közlő testét, amely a nyelv performatív dimenziójának szabályozó ereje alá rendelődik. A diskurzusnak ez a rendje a korábban tárgyalt ideális nyelv referenciális működésmódjához közeledve a testet teszi meg a referencialitás terévé, méghozzá a mondott szó rá való visszahatása által. Persze a diskurzus efféle rendjének tiszteletben tartása nem teszi lehetővé a névmások közti gépszerűen előálló differencia önkényes, hatalmi célra történő felhasználását, így a *mi* és *ők* közti viszony sem szükségszerűen tematizálódik a barát–ellenség abszolúttá emelt dichotómiája mentén, aminek többek között az a következménye, hogy a háború mint a történelmet alkotó fenomén és ezáltal az eseményt létesítő történés nem tud egykönnyen konstituálódni. A bizonyítékként megmutatkozó test már elegendő hitelt kölcsönöz mindenfajta megszólalásnak. Érdekes módon a szöveg tanúsága szerint, mivel Abrakadabra országában már ötszáz éve béke van, valószínű, hogy a test teatralizálása és az így értett nyelvi performativitás elszenvedése túl nagy árnak bizonyult ahhoz, hogy bárki is feladatának érezze a háborús propaganda terjesztését vagy bárminemű agitációt. Ha pedig mégis megkísérelt ilyet valaki, a törvényt betartató hatalom nem hunyt szemet afelett, hogy azt a saját testén, testéből bemutatott

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Budapest, 2014, 83.

áldozatot nélkülözve vitte véghez, és ezért minden bizonnyal a törvény halálbüntetésének elnémító záradéka lépett érvénybe.

Az egyetlen háború kultúraalapító eseménnyé válik, amennyiben a felicák valóban azért nevezhetik magukat szerencsés (lat. *felicitas* ~ jó szerencse, siker, boldogulás) népek („a felicák, vagyis magukat szerencséseknek nevező bennszülöttek”),²⁷ mert a törvény következetessége és bölcsessége révén szavatolni tudta – bármennyire törekeny legyen is ez a konstrukció – az esemény permanens elhalasztását.²⁸ A törvény szövege ugyan maga olyan jelhasználati formákat létesít, amelyek – éppen mivel a törvény létesíti őket, legyen szó akár a kognitív-fiziológiai dimenzió, akár a performatív ellenőrző elvének érvényre juttatásáról – konvencionálisak és ezért távolról sem kratülisták, azonban felmerül a gyanú, hogy az ideális nyelv és a nyelvi cselekvés békét fenntartó mezeje nem egy nagyon is kratülista elgondoláson alapszik-e. Sapilus, a törvény megalkotója a határtalan bölcsesség megtestesítőjeként (lat. *sapientia* ~ bölcsesség, okosság, belátás) válhatott a nyelvi problémaként azonosított retorikai működés izolálójává és megfektezőjévé, vagyis a bölcsesség maga jutott diskurzusalapítóként érvényre a nyelvben. Felismerve, hogy „a háború olyan, mint egy tisztító zivatar” és a „mindnyájunk lelkében ég a vágy” típusú mondatok a nyelv uralhatatlan retorikai potenciáljából táplálkozva vezetnek a háborúhoz – mivel bennük a nyelvi esemény erőszakként, feltörésként jelentkezik a konstatív és performatív közötti átmenetben²⁹ –, képesnek tűnt ezen mozgás megfektezésére. Viszont legalább ilyen jelentős az, hogy a felismerés a háború, az erőszak és a retorika viszonyának helyes olvasásán alapszik, valamint az, hogy ezek szerint a háborúból megszülető bölcsesség kratülista világrendje retorikai effektus, de legalábbis csakis a retorikai másikként jelenhet meg. Ezért nem állítható, hogy a szó szerintinek a retorikaihoz fűződő viszonya itt problémátlanul, intakt egységek teoretikus mobilizálásával artikulálható lenne. Továbbá az sem, hogy Karinthy kötetének nyelvelméleti önprezentációja valamely működés-módnak (eszközjellegű nyelvhasználat) maradéktalanul megfeleltethető. Még ha nyilvánvaló is, hogy a szövegek, mondjuk úgy, nem éppen háborúpártiak, a kötet nyelvhez való viszonya jóval összetettebb a szószerintiség egyedülként üdvözítő voltának hangoztatásánál.

Az előbbiekben elemzett írás – a kötet többi szövegéhez és általában Karinthy életművének számos darabjához hasonlóan – előzékenyen tételez bizonyos emberi fogékonyságot a racionalitás és az igazságosság iránt, de azokat a nyelv retorikai működésének függvényében határozza meg, és így hozza létre szó szerinti és figurális differenciáját, amely megkülönböztetés itt prezentált értelmében az előbbi békéhez, az utóbbi pedig szükségszerűen háborúhoz vezet (a kötet teljes címe: *Krisztus és Barabbás. Háború és béke*). Azonban nem szabad elfelejteni, hogy Karinthy publicisztikájában (és regényei-

²⁷ KARINTHY, *Gulliver utazásai*ból, 124.

²⁸ Érdekes egybeesés, hogy John Austin a sikerült performatív beszédaktust éppen *felicitous*-nak nevezi. Vö. J. L. AUSTIN, *Philosophical Papers*, szerk. J. O. URMSON – G. J. WARNOCK, Clarendon, Oxford, 1961, 234.

²⁹ Vö. LŐRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus*. Friedrich A. Kittler: Aufsreibesysteme 1800/1900. Az 1900-as „lejegyzőrendszer” = Uő., *Az olvasás ismétlése. Materialitás és kultúrtechnikák az irodalmi szövegben*, Kijárát, Budapest, 2010, 445.

ben) az ideális nyelv sokkal alkalmasabbnak tűnik a nyelvi működés öndekonstruáló jellegének felmutatására – és ezáltal a különböző működésmódok diszkrét elkülönítésére, a köztük fennálló ellentétek kiélezésére, azaz a nyelv teherbírásának, valamint lehetőségeinek prezentálására –, mintsem hogy azt lehetne feltételezni, a kötetben általában színre vitt mindennapok nyelvének megragadásához tévedhetetlen referenciapontként szolgálhat.³⁰ Ez nem mond ellent az eddig felszínre került megállapítások későbbi felhasználásának, mindazonáltal óvatosságra int.

Karinthy háborús publicisztikájának tanúsága szerint a mindennapi élet nyelve – amely ugyanúgy a háborús helyzetnek való alávettségében írható le, mint a hátszágban³¹ bármi más – végzetesen kiszolgáltatott a figurativitásnak. A háború felszámolásához mégis elegendő lenne tehát „csupán” bevezetni a retorika radikális korlátozását? Feltehető a kérdés: milyen szerep jut a *Gulliver*-szövegben felvillantott béke meglehetősen elérhetetlennek tűnő, törekeny és instabil ígéréteiben a megértésnek? Miként pozícionálható a konstatív és a performatív nyelvhasználat előbbieken vázolt rendszerében?

Megértés

Történelem, irodalom és igazság

Karinthy Frigyes publicisztikájában a megértés kardinális jelentőségű kérdésként van jelen, sőt talán nem túlzás azt állítani, hogy ezeknek az írásoknak a legjelentősebb halmaza a megértés kérdései köré épül. Egyetérthetünk Bihari Péter azon megállapításával, amely szerint „Karinthyt főleg az érdekelte a háborúban, hogy miként lehetséges egy tökéletesen irracionális célt – minél több idegen ember megölését – a lehető legracionálisabb, gépies és bürokratikus módszerekkel elérni – illetve, hogy cél és eszköz furva viszonya miféle ellentmondásokat szül.”³² A megértés kérdésköre Eisemann György Karinthy-tanulmányában is kiemelt szerepet kap, ugyanis a *Tanár úr kérem* Steinmannját „nem kell önjelölt rendkívüliségében megérteni, mivel éppen azért tehetséges, mert ő képes megérteni másokat”.³³ Az első idézet a háborúban az élet szentségét felszámoló gépszerű operativitás megértésének vágyára, a második pedig a megértésnek mint tehetségnek, egyszersmind meglehetősen magasan jegyzett erénynek az értelmezésére hívja fel a figyelmet Karinthy-nak a világháború idején megszülető művei kapcsán. Az ideális nyelv fenti koncepciója, ahogy már korábban láttuk, az egymást értés lehetőségeinek határait igyekszik a végletekig tágítani, és a figurativitás feltörése már mindenkor ennek ellene hatva íródik bele a közlésbe.

³⁰ Bene Adrián a *Krisztus és Barabbással* kapcsolatban a lehetséges világok felmutatásának egyfajta szubverzív, a perspektívák egymás melletti megjelenítéséből táplálkozó leleplező potenciál meglétét hangsúlyozza. Vö. BENE Adrián, *Karinthy perspektívizmusa* = Uő., *A relativitás irodalma*, Kijárát, Budapest, 2013, 73–74.

³¹ „Karinthy katonai szolgálata idején feltehetően nem került a frontra”. ZIPERNOVSZKY, I. m., 15.

³² BIHARI Péter, 1914. *A nagy háború száz éve*, Kalligram, Budapest, 2014, 227.

³³ EISEMANN György, *Steinmann. Karinthy Frigyes: A jó tanuló felel* = *Margonauták. Írások Margócsy István 60. születésnapjára*, szerk. Csörsz Rumen István – HEGEDÜS Béla – VADERNA Gábor – AMBRUS Judit – BÁRÁNY Tibor, rec.iti, Budapest, 2009, 351.

A *Krisztus és Barabbás* szövegeiben vissza-visszatérő, jellemző narratív mozzanat az elbeszélő önnön dilettantizmusának kinyilvánítása. Ez általában a témában való járatlanságot hivatott jelölni, azonban éppen ez az, ami miatt a szövegek tanúsága szerint a beszélő igényt tarthat arra, hogy komolyan vegyék. A leglátványosabban ez talán a *Bűn és bűnhődés* című szöveg felütésében jelenik meg:

Ezek zavaros és dadogó laikus-ötletek csak – de a szakembert, aki szereti hivatását, mindig érdekelték a naiv és friss szemmel jelentkező laikus hozzászólások: a tájékozott tudós fantáziáját elnyomja a sok *ignorabimus* és *non possumus*, felismerése a korlátoknak – a tudatlan alkimista, aranyat keresve, gyakran fedez fel puskaport (mindnyájunk nagy öröme).³⁴

A szaktudás eszerint determinálja, míg a tudatlanság adott esetben felszabadíthatja a gondolkodást. A „dilettáns” mindenekelőtt azért kerülhet helyzeti előnybe, mert a tárgyvaló foglalatosságában nem a tervezhetőség, hanem a véletlenszerűség dominál. Heideggerrel szólva azt lehetne mondani, gondolkodása lényegibb, mint a tudomány logikai szabályrendszerének önmagát alávető tudós tudatáé, hiszen nem a létezők rendszerének (metafizikai) kalkulálhatósága, hanem az ez utóbbit újra és újra leleplező, véletlenszerű és tervezhetetlen esemény, „a lét eseménye [Ereignis]” szervezi.³⁵ Természetesen ettől még önmagában nem jogositja fel a dilettánst semmi arra, hogy leleményét felsőbbrendűként értékelve kivonja saját gondolati működésének eredményeit a tudományos célra történő lehetséges felhasználás alól, sőt éppen mivel fantáziáját nem köti „felismerése a korlátoknak”, azért felelős ezzel is kiegészíteni a tudományos munkát. A gondolkodás perspektívájából ez azt jelenti, hogy a Karinthy kötetében ekként prezentált szingularitás már mindig is csak történéseiben értelmezhető, így annak a nyelvnek a történéseként, amely a szövegeként megalkotódik. Ennek során az előítéleteknek azok a formái, amelyeket akár a tudományos diskurzus állít elő, nyelvként nem jutnak szóhoz. A *Krisztus és Barabbás* írásainak narratívája a kövé dermedt előítéletek és beidegződések hatályon kívül helyezésében érdekelt, még ha ez nem is jelenti azt, hogy egy eszményi, előítélet-mentes állapot létrehozása lenne a cél. (Már ha az eszményi egyáltalán.)³⁶ Sokkal inkább arról van tehát szó,

³⁴ KARINTHY Frigyes, *Bűn és bűnhődés* = Uő., *Krisztus és Barabbás*, 127. A latin *ignorabimus* és a „non possumus” kifejezéséhez lásd A *Pallas nagy lexikonjának* meghatározását (amelyet vélhetőleg, mivel az a kávéházak állandó berendezéséhez tartozott, Karinthy is ismert). *Ignorabimus*: „(lat.) a. m. nem fogjuk megismerni. Dubois-Reymondnak *Über die Grenzen der Naturerkenntnis* című, 1872. tartott értekezése tette közkeletűvé annak a jelzésére, hogy emberi eszünk nem ér föl a természetismeret határaihoz.” <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/050/pc005041.html#3> *Non possumus*: „(lat.) a. m. nem tehetjük. VII. Kelemen pápa felelte VIII. Henrik angol király ama fenyegető felszólítására, hogy nejétől, Katalintól, válassza el; azóta a pápai szék állandó formulája valamely világi hatalom követelésének megtagadására” <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/075/pc007531.html#6>

³⁵ MARTIN HEIDEGGER, *Utószó a Mi a metafiziká?-hoz*, ford. VAJDA Mihály = Uő., *Útjelzők*, Osiris, Budapest, 2003, 287.

³⁶ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A tudás mint a nyelv „befagyasztása”. Avagy hozzájárulnak-e a sztereotípiák a megértéshez?* = Uő., *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai, Budapest, 2010, 144.

hogy az, aki „friss szemmel jelentkező” laikusnak lenne nevezhető, kizárólag a szem médiumán keresztül még nem válik felismerhetővé, hiszen a biológiailag determinált mechanikus működésben, a csapok és a pálcikák (fotoreceptorok), a hártyák és a lencse rendszereként előálló optikai érzékszerv (szemantikai) lehetőségeit mérlegelve korántsem állítható teljes bizonyossággal, hogy ezek a szemek frissek, sőt nagyon is valószínű, hogy a szemek frissessége éppen azáltal azonosítható, hogy bennük – a szemnek mint az anyagi és a gondolkodásnak mint a szellemi percepció szervének állandósuló mozgásaként ható metaforikus felcserélődéseiben – lesz hordozott a hozzájuk (konvencionálisan) tartozó tudat gondolkodásmódja és ismeretei, tudása. Vagyis nem pusztán az előítéletek diszkreditálása (Gadamer), hanem azoknak az újakkal – a korábbi előítéletek perspektívájából szemlélve: frissekkel – való behelyettesítése képes produktív módon teret engedni a gondolkodás (iterábilis)³⁷ eseményszerűségének.

A történések véletlenszerű, szinguláris mintázata Karinthy könyvében alapvetően befolyásolja a mindenkori saját megértését. A háború nem a vérontás logikailag hittel nem alátámasztható mivolta okán irracionális, hanem azért, mert nem érthető meg, nem bír értelemmel, még ha bizonyos perspektívából tekintve szükségszerű, kívánatos és logikus is. Ezt a helyzetet jeleníti meg az *Agyrémekek* című írás, amelyben a politikai barát fáradhatatlan türelemmel magyarázza el, hogy „a valóság azok számára, akik tájékozottak, néhány egyszerű tételre vezethető vissza”.³⁸ A *Krisztus és Barabbás*-ban a valóság és annak érthetősége, elgondolhatósága kétfelé szakad, a döntéshozók (politikuskok), így a történelmet alakítók és a történelmet elszenvedők (átlagemberek) dimenziójára:

Én csak egy szegény, naiv költő vagyok, aki a valóság ismerete híján hóbortos agyrémekekkel társalkodom – én ezeket az agyrémekeket kifejezni vagy megmagyarázni nem tudom, így hát minden kommentár nélkül, anélkül, hogy állításomat kimerítően kifejezhettém, csak úgy kapásból, előzetes megfontolás nélkül állítom önnek, hogy mindaz, amit ön elmondott nekem, mindaz, amit Lloyd George gondol és tud, mindaz, amiben Robert Cecil lángész, mindaz, amit Wilson elhatározott és Ribot keresztül akar vinni, mindaz, aminek tekintetbevételével Kerenszki nem akar békét kötni és Sonnino várni akar, mindaz, aminek érdekében Scheidemann nem tárgyal a francia szocialistákkal és Tisza István ellehzi [sic] Károlyi politikáját – mindaz együttvéve jóhiszeműen és lelkesen kiszámítva, összeegyeztetve, áttekintve, megfontolva és alkalmazva: mindez a leghóbortosabb agyrém, a legbetegebb képzelődés, a legködösebb kabbalisztika ahhoz az egyszerű valósághoz képest, amit én mondtam önnek, hogy az embereket nem szabad megölni.³⁹

A valóság effajta megkettőzése eleve gátat szab – még a naiv módon háborúban sorsközösséget vállalónak tekinthető nemzetben belül is – a közös nevezőre jutásnak, sőt

³⁷ Uő., 143.

³⁸ KARINTHY Frigyes, *Agyrémekek* = Uő., *Krisztus és Barabbás*, 41.

³⁹ Uő., 43.

a társadalmi cselekvés terébe bevezetett differencia a hatalmat gyakorlók akaratának és indokainak nem transzparens, folytonosan fedésbe kerülő mivoltát állítja elő (vegyük észre, hogy az információk a szövegben csak a barát jóindulatának, a barátság intézményének köszönhetően kerültek felszínre!). A mindennapi élet kiszolgáltatottsága olyan paranoid állapotot rögzít, amelyben a másik – ez esetben a politika – a saját egzisztencia tulajdonképpen láthatatlan és kontrollálhatatlan fenyegetőjeként jelenik meg, még hozzá azért, mert személytelen operativitásában képtelennek tűnik az élet elvesztésének kétségbeejtő lehetőségét felmérni, megérteni. A felicák törvényének kiegészítése ezt nem engedi meg az államférfinak, mivel neki közlőként bármely politikai cselekvést és annak implikációit legelőször is már testileg kell „megértenie”, amennyiben igényt tart a közlésben foglaltak véghezvitelére (és saját életének megtartására). A háború és az általa konstruált történelem irracionálisága abban áll tehát, hogy azok, akik döntést hozhatnak annak folytatása vagy megszakítása felett, valójában nem értik, mit tesznek akkor, amikor a harcok mellett foglalnak állást, ellenben azok, akik az események elszenvedőiként nagyon is értik, nem értik őket. A háborús tapasztalat közössége – és az egymást értés lehetősége – ezért eredendően nem lokalizálható a történelmi-társadalmi kontextusban és cselekvési térben.

Az irodalomnak mint a megértésnek a kitüntetett helyét Karinthy könyvében éppen a szöveg történeti létmódja, azaz az általa hordozott nyelvi-kulturális tudás történetileg változó applikálhatósága biztosítja. Előrevetíthető azonban, hogy ennek ellenére itt erősen kérdésessé válik az irodalom világjobbító erejébe vetett hit.⁴⁰

Most, hogy elhelyezkedtek a csapatok s Európa begombolta s kisimította ruháját, amit csak az imént lázas sietséggel kapott magára, – itt az ideje, hogy magunkhoz térjünk, felvegyük az elejtett könyvet s megértsük belőle, jobban, mint valaha, hogy ez a kék és piros ruha nem alkalmi öltözéke a világnak, hanem nappali, köznapi viselet, – s a lány szövegek, mik eddig borították, a béke fehér és lila színeiben, pongyola volt csak és hálókabát.

Olvasni kell most, igenis, inkább, mint valaha. Nagy meglepetés éri, aki most igazi könyvet vesz kezébe, felebarátim: nemcsak, hogy nem veszítettek értékükből a gondolatok, de fokozott jelentőséget kaptak. Ami eddig szó volt csak és művészet, egy csinált, irreális világ, az élet fölöslege: most egyszerre megelevenedik. Ámulva vesszük észre: hiszen *rólunk* szól minden szó, és legvéresebb lényegünkről és érdekünkről, – csak mi nem tudtuk eddig, mi bennünk a lényeg s hogy mik vagyunk. A béke színes rakétái, ama „l'art pour l'art” színpepecselés, mely az irodalmat csak művészetnek s művészkedésnek hirdette, persze elhalványodik e napokban, – de a valóság ijesztő erejével s tömörségével világlanak fel egyszerre a sötétből a mult nagy gondolatai: művek, amik az ember problémájával foglalkoztak, nem szép formák és művészi lehetőségek kedvéért, – de mindenről megfedekező görcsös erőlködéssel, hogy az élete[t] megértsék, s e művek közül, szomorú tanulságul, de meg-

⁴⁰ Karinthytól „mi sem állt távolabb, mint a költő és a költészet megváltó hatalmában való hit”. Beck András, *A Nihil és vidéke* = Uő., *Szakítópróba. Karinthy, a Nihil és akiknek nem kell*, Műút, Miskolc, 2015, 40.

nyugtató elégtételként a minden korok legigazabb, legbecsületesebb világszemléletében: a pesszimizmusban fogantak világítanak soha nem érzett igazság fényében.⁴¹

A háború tapasztalata a *Történelem és gondolat* című szövegben nem jelent semmi rendkívülit, sőt a megszólaló állásfoglalása szerint valójában éppen hogy a béke állapota szakítja meg a történelem rendes menetét (mivel mint korábban láttuk, a történelem fenoménje a háború). Erre a felismerésre a könyvek olvasása, a könyvkultúra által felhalmozott (nem statikus) tudás vezetheti rá azokat, akik a háború tényét döbbenetesen veszik tudomásul. Az esztéticista ideológia és az irodalom artisztikus felfogása itt ellen hat annak az irodalom nyújtotta tapasztalatnak, amely a művek igazságát a saját élet(valóság) igazságaként képes felmutatni.⁴² Karinthy Frigyes e szövege érintkezik az *Igazság és módszer* azon törekvésével, hogy a műalkotásnak a tisztán esztétikai szférájából való elmozdítása révén annak igazságvonatkozását kiterjessze a szellem-tudományi megértés területére. A *Történelem és gondolat*-ból származó fenti idézetben színre vitt fénymetaforika ezt remekül megvilágíthatja.

Míg a „béke színes rakétái[ként]”, tűzijátékként feltűnő, az artisztikumot a mű életvonatkozásával szemben előnyben részesítő esztétikai felfogás egyfajta sötét háttér előtt képes ugyan részlegesen, és csupán időlegesen megfesteríteni az égboltot mint háttér – vagyis a háttér állandóságával végső soron nem tud versenyre kelni, és így hatása csakis az elillanásnak fokozottan kitett látványban összpontosulhat –, addig vele szemben a könyv médiumában „a valóság ijesztő erejével s tömörségével világlanak fel a sötétből” azok a gondolatok, amelyek ezek szerint a sötétség fénybe fordítását az erő és a tömörség együttállásaként felfogható felvilágítás (lendületes) mozgásában valósítják meg, és ezért a „soha nem érzett igazság fényében” tűnhetnek fel. Az „igazi” könyvnek a tűzijáték hordozórakétáihoz képesti materiális állandósága a kulturális tudás valódi letéteményeseként jelenik így meg, még hozzá a szövegbe írt multtal fenntartott kapcsolattól való intenzív és kikerülhetetlen érintettség miatt. Az igazság története itt azon áll, hogy a mű képes fényét a háttér sötétségébe írni és ezzel változást előidézni annak a tekintetnek a horizontján, amely a művel mindenkor szembesül, vagyis elsősorban azon alapszik, hogy az, aki belebocsátkozott az olvasásba, ne távozhasson ugyanúgy belőle, ahogy belépett.⁴³ Fel kell ismernie és meg kell értenie azt, hogy az „igazi” mű „*rólunk* szól”, ezért nem szabad létmódját az esztétikai szférára korlátozni, mivel egy effajta gesztussal a benne rejlő igazságot magát vonnánk meg magunktól. Amíg a „l'art pour l'art» színpepecselés” feltűnő fénye létrehozójának megsemmisülésével, távollevővé válásával jár, addig a pesszimista gondolatoknak az igazság fényében való világítása az igazság ezen fényének a dolog általi visszatükrözését implikálja, amely azt is jelenti, hogy a pesszimizmus hiába „minden korok legigazabb, legbecsületesebb világszemlélet[e]”, a fény nem belőle, hanem a „*rólunk* szól” felismerésének igazságából származik, éppen ezért konvencionális (történeti) módon társul ehhez a világszemlélethez.

⁴¹ KARINTHY Frigyes, *Történelem és gondolat* = Uő., *Krisztus és Barabbás*, 110–111.

⁴² Beck András Karinthy *Nihil* című versének elemzése során jut arra a következtetésre, hogy Karinthy szakít „a művészet esztétikai felfogásával”. Beck András, *Közelebb a Nihilhez* = Uő., *Szakítópróba*, 65.

⁴³ Vö. GADAMER, *I. m.*, 263.

A testnek és az ösztönnek a biológiailag programozott, történelmen felül álló, az akaratot és az értelmet dekonstruáló tapasztalatából – tehát a test nem szemantikai rendjének aktív ágensként való felismeréséből („hiszen éppen csak nyaktól lefelé kezdődök és vagyok igazán: zakatoló, ijedt szív, éhes gyomor, kapkodó ujjak”)⁴⁴ – bontakozik ki a felvilágosodás és általában a racionalitás győzelmét előrevetítő célelvű narratívák kritikája. A megértés eseménye – és innen talán érthetőbb a pesszimizmus szövegbéli kitüntetése – mindenekelőtt annak tudását állítja elő és rögzíti, hogy a történelem mellett, hogy könyvek sorozataként, a könyvek konstruálta képzetként beszélhető el, semmiféle mozgási törvénynek (hacsak a lapok és kötetek számozása nem tekinthető ilyesfajta, a technikaiból származtatható erőnek)⁴⁵ nincs alárendelve, és a történelmi véletlenszerűség részvételen operativitása miatt a legkevésbé sem üdv-történeti jellegű:

Olvasmány volt a történelem, – érdekes könyv sok kötetben és sok fejezetben, néhol kicsit művésziellen, szinte ponyvás, mint a rémregények, – és mi az utolsó fejezetet nyugodtan tettük le, odaképzelve az utolsó sor alá „vége a regénynek” – most pedig következik a valóság, a szép, az emberi élet, tele akarattal s minden akarat szabad érvényesülésével. Micsoda ébredés, vagy inkább milyen borzasztó álom, – szemünket dörzsöljük és riadtan nézünk körül: egy üres oldal volt csak, amit a könyv utolsó lapjának hittünk, s most jön a következő fejezet, ugyanabban a hangnemben, ugyanattól a szerzőtől, vér és vér – azzal a különbséggel, hogy ezúttal nem mi olvassuk, hanem minket olvasnak, mi vagyunk a szereplők, süket és vak, tehetetlen regényfigurák, a nagy rémregényekben, akiket ezer tűzön és poklon ráncigál keresztül a kegyetlen szerző, egy ismeretlen befejezés felé, ami már nem rólunk szól majd, nem velünk foglalkozik.⁴⁶

A történelem könyvek sorozataként ismerhető fel, hiszen ahogy kizárólag az „igazi” könyvek rendelkezhetnek azzal a kényszerítő erővel, amely az önmegértés történeti dimenzióját létesíti, úgy a történelem mintázata mint a másként (vagy a nyelvként értett Másik nyomaiként) is lehetséges történetek összessége ezen tapasztalat nyomában mikrotörténetek összességére hullik szét („minket olvasnak, mi vagyunk a szereplők”), amelyek többé vagy kevésbé, de mind közreműködnek a véres könyvsorozat sikerében.⁴⁷ Karinthy a háború kitörésére – mint a „vér és vér” történetének továbbírására – hivatkozva prezentálja hitelét vesztett elgondolásokként az emberi racionalitásba vetett hitből táplálkozó fejlődéstörténeteket. A történelem nyelvi természetű,

⁴⁴ KARINTHY, *Történelem és gondolat*, 113.

⁴⁵ Kittler – talán nem különösebben meglepő módon – éppen a lapszámoknak az értelmet megkerülő és azt szervező teljesítménye mellett érvel. Vö. Friedrich KITTLER, *Man as a drunken Town-musician*, ford. Jocelyn HOLLAND, *MLN* (118) 2003, 638–639.

⁴⁶ KARINTHY, *Történelem és gondolat*, 112.

⁴⁷ A történelem szerveződésének ez a modellje tervezhetetlen, dinamikusan átrendeződő jövőt vetít előre, ezért a *Történelem és gondolatban* a könyvek felé fordulás nem lehet a *historia magistra vitae* eszményét leképző előzménykeresés. Szalay Károly a *historia magistra vitae* mintázata mellett érvel: SZALAY, *Karinthy Frigyes*, 103.

sőt regényként (és rémregényként) való megjelenítése éppen oly mértékben szolgáltatja ki a retoricitásnak olvashatóságát,⁴⁸ miként a nyelv kognitív teljesítménye és retorikai hatalma a történelmi események szekvencialitását narratívává szervezi, és ahogy a nyelv retorikai működése az előző alfejezet elemzésének tanúsága szerint magát a történelmi eseményt létesíti és uralja.⁴⁹ A *Gulliver utazásaiból* kapcsán tárgyalt ideális nyelv koncepciója a mindennapok nyelvének ezt a teljesítményét igyekszik száműzni a társas interakciókból, azonban a nyelvi események elhalasztásával nyert béke valóban csak utópiaként jeleníthető meg. A *Krisztus és Barabbásban* a megértés történéseként feltáruló igazság a nyelv eseményeinek elhalaszthatatlan, erőszakos és kontrollálhatatlan tapasztalatát közvetíti, amely az „átlagember” mindennapjainak – immáron semmiképpen sem neutrálisként vagy problémátlanul konstatívként kezelhető – nyelve mellett a politikai diskurzusába is íródva állítja elő azt, amire végső soron a háború nagyon is materiális valóságként lehet rámutatni.

⁴⁸ „[A]hol az archívum aktáit nem adminisztratív, hanem historiográfiai célokból veszik elő, ott tulajdonképpen már (semleges értelemben véve) visszaélnék az archívummal, félreolvassák.” Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása. Rend a rendetlenségéből*, ford. LÉNÁRT Tamás = Jacques DERRIDA – Wolfgang ERNST, *Az archívum kinzó vágya – Archívumok morajlása*, Kijárat, Budapest, 2008, 107.

⁴⁹ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál, Ráció*, Budapest, 2007, 209.

KRITIKA

OSZTROLUCZKY SAROLTA

Lapis József: *Az elmúlás poétikája. A haláltapasztalat esztétikai közvetítettsége a két világháború közötti magyar költészetben*

A lét keretét, formáját adó haláltapasztalatra – tudjuk – csak közvetett módon, mások halála vagy az esztétikai tapasztalat révén tehetünk szert. A halotti létmód ezért az élők (félre)értelmezésére van utalva, csak közvetítettként mutatkozhat meg. Leküzdhetetlen idegenségét másként közvetíti számunkra Mantegna *Halott Krisztusa*, Verdi *Requiemje*, *A milicista halála* Robert Capától, Nadas Péter *Saját halál* című elbeszélése vagy Nemes Jeles László filmje, a *Saul fia*. Noha a halál más arcot kap, más nyelven szólal meg, másként érint minket a különböző művészeti ágak eltérő anyagszerűségével találkozva, közös bennük a tapasztalat érzéki jellege és személyessége. A költészet – kettős (egyszerre képi és hangzó) medialitása révén – szintén képes a halált valami(lyen)ként elgondoltatni velünk, megteremteni a számunkra. S bár a versbefogadás során megformálódó, „alakot öltő” haláltapasztalat a hiány reprezentációjaként szükségképpen konstruált, mégis felülírhatja, átformálhatja az elmúlásról alkotott fogalmainkat.

Lapis József nagy ívű tanulmánykötetében – ahogy arra az alcímében is utal – a haláltapasztalat esztétikai közvetítettségét vizsgálja a két világháború közötti magyar költészetben, vállalkozása tehát részben irodalomtörténeti, részben líraelméleti érdekeltsgű. A választott korszak emblematisz szerzőinek ismertebb és a recepció által kevésbé favorizált verseiben kíséri figyelemmel, hogy a szövegek milyen retorikai és poétikai alakzatok révén viszik színre, illetve teremtik meg a halálhoz kapcsolódó tapasztalategyüttést. A kötetbeli, tematikus válogatás ismeretében felmerülhet a (szerző által meg is előlegezett) kérdés, miszerint a klasszikus költők kevésbé ismert műveinek interpretációja mellől – amelyek kétségtelenül frissítik, újrendezik a kánont – miért hiányzik az elmúlás- vagy halállíra olyan ismertebb darabjainak részletes vizsgálata (érintőlegesen, intertextusként gyakran szóba kerülnek), mint Babits *Ősz és tavasz közöttje*, Kosztolányi *Őszi reggelije* és *Hajnali részegsége*, vagy József Attila *Talán eltűnök hirtelen...* című verse. Lapis József magyarázatát, miszerint ezek a szövegek

„az eddigi kutatásokban igen alapos vizsgálatban részesültek” (14.), el kell fogadjuk, noha tudjuk, hogy új kérdésirányokból ismét párbeszédet kezdeményezhetnénk velük. A „nagy” versek és az újszerű megközelítésmód azonban így sem hiányzik a kötetből, a *Bevezetés utáni, Terra incognita?* című fejezet Kosztolányival foglalkozó részében például (a költő halálcentrikus művészetfelfogásának bemutatása után) az *Esti Kornél éneke* és az *Ének a semmiről* retorikai alakzatait vizsgálja a szerző. A szövegek paronomázikus és anagrammatikus működésmódjára ugyan korábban már más is felhívta a figyelmet, a fejezetrész újabb hangzástmetaforák (például „én(n)ekem is ismerősebb”) és beíródások (például „én”-ek a semmiről) alternatív jelentéseket generáló, illetve azokat egymásra montírozó szerepére mutat rá. A szerző megközelítésében az anagramma nyomszerű jelensége a halálról való lírai beszéd allegóriájaként is értelmezhető, amennyiben mind a halál, mind az említett alakzat olyan néma, megfeythetetlen és szabályozhatatlan fenomének, melyek idegenségét az arcadás gesztusával igyekszünk ismerőssé tenni.

Az elmúlás mindannyiunk számára ismerős allegóriája az ősz irodalmi toposza, mely a magyar líratörténeti hagyományban hosszú ideig a lineáris időfelfogás tükrözőjeként élt. Lapis József az *Ősz és tél között – egy toposz nyomában* című fejezetben rámutat, hogy ugyanez a toposz a keleti világképből az európai kultúrkörbe beszivárgó ciklikus időfelfogás esztétikai reprezentációjára ugyanúgy alkalmas. Magyar költészeti példákön keresztül mutatja be, hogy az ősz egyaránt lehet az elmúlás, az örök visszatérés, az átmenetiség vagy a halállal való szembesülés, a haldoklás tér-idejének emblémája. Meggyőző mikroelemzéseiben, melyek az ősz allegorézisére fókuszálva egy-egy Petőfi-, Weöres-, Babits-, Szabó Lőrinc-, Juhász Gyula-, Illyés- vagy Tóth Árpád-verset járnak körül, a lírai személyesség problémája és a szövegközi kapcsolatháló megrajzolása mellett mindig helyet kap a szövegek hangzó önprezentációjának kérdése is. E verskommentárok közül kiemelkedik a szerző egy korábbi, bravúros *Valse triste* elemzése, melyben a paronomázia az emlékezés alakzataként tematizálódik. A fejezet két, a recepcióban ez idáig kevesebb figyelmet kapott Radnóti-vers interpretációjával zárul, melyekben az aposztrophé alakzata mellett ismét előkerül a hangzosság kérdése, ezúttal disszeminatív jelenségként. A két értelmezés közül a *Szerelmes versét* nagyon, a *Mint a halálét* kevésbé meggyőzőnek érzem. Ennek oka, hogy utóbbiról a szerző ugyan megemlíti, hogy szapphói strófákban íródott, ám jellegzetes ritmusszerkezettel, melyre – véleményem szerint – az utolsó strófa önreflexív sorai is utalnak („Így lépdelget eléd most ez a versem is, / halkan toppan a szó, majd röpdül és zuhan, / épp úgy mint a halál. És suhogó, teli csönd / hallgat utána.”), illetve annak jelentésgeneráló szerepével nem foglalkozik. Persze – mondhatnánk –, hiszen az interpretáció tétje itt éppen nem a jelentések kiépülésének, hanem szóródásának felmutatása volt. A „törtéző szöveg” – írja Lapis – „mást mutat meg, mint amit bejelent – a némaság, a mozdulatlanság helyett éppenséggel a beszédszerűséget, az áramlást.” (80.) Az olvasó azonban nem érzékeli mozdulatlannak és némának e téli tájat, sőt éppen ellenkezőleg: a fagy „koccan”, a folyó „pattog”, tükre „megáll / s döfködi partját”, a medve „jajong”, a kis őz „sír”, a felhők rojtja „libeg”, a hold „meg-megvillan”, „szálldos a hószinü rém / s rázza a fákat”, jégvirág „pattan” az ablakon, csipkéje „súlyosan omlik alá”, a vers és/vagy a szó

pedig „lépdelget”, „toppan”, „röpül és zuhan, / épp úgy mint a halál.” A költemény kulcsszava – meglátásom szerint – a halál egyik versbeli hasonlítottjához tartozó „játszik” ige („Lassan játszik a fagy s mint a halál komoly”). Az idézett tájelemek ugyanis majdnem mind valamilyen játékos ide-oda mozgást végeznek, nem haladnak valamilyen cél felé, ugyanakkor nem is állnak. Gadamer szavaival: „A mozgásnak, mely játék, nincs célja, ahol befejeződne, hanem állandó ismétlődésben újul meg.”¹ A halál ebben a Radnóti-versben nem állapotként, hanem – a megszokottól kétségtelenül eltérő módon – valamilyen lassú, de állandó mozgásként, működésként, „komoly játékként” tűnik fel, melynek tetten éréséhez a beszélő szívének csöndje („Csönd ül szívemen”) szükséges, csakúgy, mint József Attila Ódájában („Szoktatom szívemet a csendhez”). A „teli csönd” ezért, és az implicit madár-metafora miatt is („repül és zuhan”, „suhogó, teli csönd”), valamilyen mozgással és az abból származó zajokkal teli csönd, a *Tajtékos* égből ismert, „neszekkel teljes” csöndhöz hasonló, csak nem „langyos”, mint az, hanem „ónos” és „fagyos”: téli. Visszatérve a versformához feltűnhet, hogy a szapphói strófa a kulturális emlékezet áthagyományozójaként, az „»örökkön emésztő, keserédes szerelem« emblematisz versformájaként” (230.) többször – József Attilánál, Radnótinál és Dzsídánál is – szóba kerül Lapis kötetében, de verstani vizsgálatra egyik esetben sem kerül sor. Érdekes, a szöveg értelemlenéségeit tágító megfigyelés lehetne pedig, hogy a *Mint a halál* ritmikája több szempontból is eltér a szapphói strófa megszokott metrikai képletétől, amelyhez a kötet későbbi helyén vizsgált József Attila-vers, az [Én, ki emberként...] például tökéletesen tartja magát. A Radnóti-vers szapphói sorai rendhagyó módon nem tizenegy, hanem az 1–2. sorokban tizenkét, a strófák 3. sorában tizenhárom szótagosak, ugyanis a szapphói sor ciklikus daktilusából itt egy helyett kettő vagy három is szerepel soronként, sőt a sormetszetük sem az ötödik, hanem következetesen a hatodik szótag után áll, s így a strófák 3. sora jobban emlékeztet pentameterre, mint hagyományos szapphói sorra. Mindez – a ritmikai hagyománnyal való költői játék – jóval mozgalmasabbá, intenzívebbé teszi a versforma lüktetését, a halál egy egészen új „arcát” mutatva fel ez által.

A *múlás etüdjai* című negyedik fejezet (melyet a témakapcsolások miatt talán logikusabb lett volna az utolsó, *Harmadik szimfóniát* elemző fejezet elé illeszteni) Weöres Sándor *Rongyszőnyeg* és *Magyar etüdjök* ciklusában vizsgálja tovább a halál, az elmúlás és az idegenség tapasztalatának poétikai és retorikai közvetítettségét. A szövegrész kiemelt figyelmet szentel a költemények érzéki, „igéző” hatásának, amely a gyermekversek esetében különösen fontos szempont, és a versbeli szubjektumalakzatok összetettségének. Az egyes verskommentárok – a kötet több fejezetének felépítésére jellemző módon – itt sem egymástól elszigetelve, hanem egy kifejlő gondolatmenetbe illesztve, mintegy egymásba folytatva készítetik az olvasót együttgondolkodásra. Az interpretációk abban az értelemben lezártak, hogy az egyes versekről még sok minden volna elmondható (főleg talán a vershangzás egyik komponensének gondolt ritmika oldaláról), ez mégsem okoz komoly hiányérzetet, mivel a kommentárok révén kirajzolódó

¹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003, 135.

gondolatsor koherens és eredeti, amit az intertextusok és szakirodalmi szövegek felé mutató mellékszálak tesznek még árnyaltabbá.

A *Vigas és nyelv* című fejezet Dsida Jenő-, Radnóti Miklós- és József Attila-versekben éri tetten az elmúlás és a halál általi fenyegetettség motívumait. A három költő máskor és más okból tragikussá lett emberi sorsát, életrajzát a recepció legtöbbször összeolvassa életműveikkel, így a költemények és az életút ismeretében megkonstruálódó arcok egymásra csúsznak, összemosódnak vagy még inkább „egymásba íródnak”, ahogy Lapis fogalmaz. „A biografikus narratíva és az utolsó versek megkülönböztetése – írja Radnóti kapcsán – és kölcsönös egymást olvasása helyett viszont én inkább egymásba íródásról beszélnék, jelezve a kétféle szövegiség olyan szimbiózisának kialakulását, mely – egymástól való kölcsönös függése folytán – nem őrzi meg a további külön-külön is láthatóságot.” (142.) Lapis érdeklődése mindhárom szerző esetében poétikai irányultságú, a sorsnarratívákat sem nem írja tovább, sem nem írja bele vagy rá a költői szövegekre. Úgy engedi szóhoz jutni a verseket, hogy bár nem szakítja ki azokat az életrajzi kontextusból, távol tartja magától azt a melankolikus befogadói attitűdöt, amely időtlenül gyászolja a halottat, s ezért nem hagyja „élni”, a maguk módján felfényleni a műveket sem. Közben felvázolja a három költő nyelv-szemléletének, költői én-teremtésének és halálhoz való viszonyulásának a kései versekben való alakulásfolyamatát, az ezek közötti párhuzamokra is következetesen rámutat, a poétikai arcképek így egymás fényében válnak rendkívül plasztikussá. Az első alfejezet, mely *A sötétség verse* és *A félelem szonettje* című (pár)versekre tér ki részletesebben, a Dsida-líra kétféle halál-képzetét vázolja fel. Eszerint az ember a halálban is valamiféle jelenléttel, a Titokkal szembesül, amelyet a versek egy része ismerős, otthonos, békét sugárzó, más része idegen, félelemmel és szorongással teli találkozásként visz színre.

A Radnótiról szóló alfejezetben többek között a költő orfikus lírafelfogásáról, a nyelv világteremtő erejébe vetett hitéről esik szó (*Trisztánnal ültem...*), amely az életmű végén, a *Tajtékos ég* darabjaiban a teljesülés bizonyossága nélküli vágyba csap át (*Erőtetett menet, Levél a hitveshez, Majális*), s végül az illúziótlan valóság bizonyosságával zárul (*Sem emlék, sem varázslat, Hetedik ecloga, Razglednicák 3.*). Ezzel párhuzamosan a beszélőnek a szerelem óvó, megtartó erejébe vetett hite is megrendül (*Harmadik ecloga*), az élet vágya átfordul a szép halál vágyába (*Talán...*), majd eljut a saját halál – csak lírai úton megtörténhet – kimondásáig (*Razglednicák 4.*). A saját halál, az elmúlás vagy a másik halálának, a gyásznak gondolata Radnótinál is gyakran társul természeti szcenikával, a táj antropomorfizációjának alakzatával (*Ősz és halál, Koranyár, Ötödik ecloga*).

A József Attila költészetével foglalkozó, harmadik rész – a két előző alfejezet mintájára – először a kultusz és a recepció sajátosságait, illetve az öngyilkosként értett, „megkonstruált” halál életműre vetülését tárgyalja, kortárs visszaemlékezések és 20. századi irodalomtörténeti narratívák bevonásával. A *Thomas Mann üdvözlésének* elemző bemutatása – amely a költői világmegeértés versbeli hasonlatainak (mese és röntgenfény) beható elemzése révén az irodalmi nyelv létesítő erejének korábban már (Dzsídánál és Radnótinál) megkezdett vizsgálatát viszi tovább – csak érintőlegesen, Kosztolányi temetésének említése révén kapcsolódik a halál- és elmúlás-tematikához.

A fejezet harmadik, rendkívül izgalmas része József Attila Flóra-verseit elemzi, melyek ugyancsak nem a halállíra reprezentánsaiként élnek a köztudatban, jóllehet korábban több értelmező – köztük Szabolcsi Miklós és Beney Zsuzsa is – éppen ezt hangsúlyozta. A szerző ebben a tanulmányban a Flóra-ciklus egyes darabjainak (*Flórának, Megméréssel, [Én, ki emberként...]*) halálalakzatait, aposztrofikus beszédmódját, én-létesítő stratégiáit, formai sajátosságait és jelentősebb intertextusait veszi szemügyre. A szapphói strófa a kulturális emlékezet hordozójaként, formai intertextusként jelenik meg több vers interpretációjában is. Az [*Én, ki emberként...*] kezdetű József Attila-verse bonyolult, egymásba khiasztikusan átalakuló én-te-viszonyait ugyanolyan adekvát módon közvetíti, mint Dsida Jenő *Kettőtört óda a szerelemhez* című himnuszában bizodalom és kétely dinamikáját, vagy a *Lássuk, vajon itt...* kezdetű versében a görög aranykor szellemiségét.

A kötet utolsó fejezete Weöres Sándor egyik legenigmatikusabb verséről, a *Harmadik szimfóniáról* szól, melyet a recepció korábban vagy bölcséleti oldalról (a teljesség, ösegység elérésére tett kísérletként), vagy a vers zenei struktúrája felől, ritmikai vizsgálatok révén közelített meg. Az „értelemre mintegy merőlegesen megjelenő” versgondolat, az „egyenrangúvá és szétbonthatatlan egységgé” váló verselemek, illetve az „általuk szuggerált asszociációk” weöresi intenciója nem másról szól, mint „az olvasónak az értelemképződésben játszott szerepéről, nemkülönben a vers szövegszerű létmódjáról” – állítja Lapis. (238.) Ennek jegyében egy lábjegyzet erejéig utal az eredetileg *Háromrészes énekként* megjelent vers címében rejlő anagrammára (*ének*) és annak jelentéshetőségeire, amit azzal egészíthetünk ki, hogy az újabb cím (*Harmadik szimfónia*) pedig a vers egyik kulcsmotívumának, a *madárka* szónak az anagrammáját (*harmadik*) rejti. A szerző rámutat, hogy a hely, ahol a vágyott ős-egységre, a teljességre irányuló vágy otthonra lelhet, nem más, mint a halál képzeletben megélt állapota, mely a költői nyelv hallucinatív, a látás illúzióját megteremtő természete, vagyis a prosopopeia alakzata révén válik a versben megtapasztalhatóvá. A *Harmadik szimfónia* utolsó szerkezeti egységében megszaporodnak az önreflexív értelmű utalások („nyom”, „fátyol”, „hasztalan üldözöm”, „el nem érem”), melyek a megfoghatatlan jelentés vagy értelemegész utáni örök hajszát inszcenírozzák.

Lapis József érzékeny, izgalmas, a poétikai és retorikai szempontrendszer következetesen érvényesítő szövegelemzése jól megalapozott szakirodalmi és irodalomelméleti háttérrel, szaktudományos, mégis közérthető nyelven, meggyőző és továbbgondolásra ösztönző módon járnak körül egy mindannyiunk számára ismerős, mégis alapvetően ismeretlen témát. A költészet közegében közvetített haláltapasztalat – a szakirodalom terén hiánypótlónak számító munka tanúsága szerint – leggyakrabban az aposztrophé, a prosopopeia, illetve a táj- és évszak allegóriák alakzataiban érhető tetten. Aligha véletlen tehát, hogy a borítón az „ólomként fénylő” palicsi tó allegorikusan értelmezhető képe látható, ami emlékezetünkbe idézi Kosztolányi Csáth Gézához írt gyászversét, melyben az említett három alakzat fontos hatástényezőként van jelen:

Alvó, emeld lassan nehéz és hosszú pillád
S a végtelen felé táguló nagy pupillád
Szögezd felém.

Most a palicsi tó úgy fénylik, mint az ólom
És a beléndeken s a vad farkasbogyókon
Alszik a fény.

(Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2014.)

LAPIS JÓZSEF

Osztrólczyk Sarolta: „Veszem a szót...”. A „keletkező szó” poétikája József Attila költészetében

Osztrólczyk Sarolta választott tárgya – József Attila költészete – iránti szeretete akkor is áttetszik sorain, ha értekező nyelve alapvetően távol áll az esszészerűtől, retorikája a személyestől, nyelvhasználata a túlzottan stilizálttól. A „Veszem a szót...”. A „keletkező szó” poétikája József Attila költészetében című kötet mondatai világosak és plasztikusak, argumentációja pontos, jól követhető, a szükséges pontokon kellően önreflexív. Minuciózus elemzése logikusan épülnek föl és épülnek egymásra, a kötet szerkezete arányos, szukcesszív módon szerveződő, tiszta ívű. Az értelmezések egymásra következése motivált, a különálló versfejezetek egymásba kapcsolódnak akként, hogy bővülő és mélyülő módon adnak más és más, egyre részletgazdagabb képet az olvasás vonatkozó aspektusairól: a paronomáziás poétikáról, a „keletkező szó” és a „névvarázs” konceptusairól (és ezeken túl a líra auditív tapasztalatáról, ritmus és jelentés viszonyáról stb.). A kötetlogika tulajdonképpen nem más, mint hogy kompakt versolvasatok sorjázanak egymás után, amelyekben a témák (gondoljunk akár a fejezetcímekre: *Álom*, *Emlék*, *En*, vagy akár a József Attila költészetből cselelti írásaiból származó fogalmakra, akár bizonyos elméleti terminusokra) rekurzív módon (a könyv egyik értelmezését visszaolvasva fogalmazzunk így: „kifejlő jegyekként”) bukkannak föl.

Ha nem érezném túlzásnak a párhuzamot (és tulajdonképpen pontatlannak, hiszen ott a lírai formaművészetről esik szó), azt mondanám, hogy a könyv módszere hajaz a 124–125. oldalon lábjegyzetben idézett, a Babits-kritikából származó „szalagút”-hasonlat („az egymásból fokozatosan kibomló, majd egyetlen egészéssé összeálló motívumok rendszere” [125.]) szerinti szövegépítkezésre: „Szallaguton vezet fölfelé, egyre szűkülő körökben. [...] Ekkor már fontebb vagyunk, de ugyanarra tágul szemünk, amire egy körrel lejjebb és mégis mást látunk. Most egyetlen pillantásra fölfogjuk mindazt, amit előbb északról és részben északkeletről meg északnyugatról szemléltünk.” Hasonló történik a monográfia türelmes és érdeklődő olvasójával is, ha igyekszik befogadni az interpretációk különféle történéseit, a finoman adagolt információsomagokat, az újabb és újabb értelmezési mozzanatokat (és ebbe a körülményben kiválasztott mottókat is beleértem): folyamatosan más és több oldaláról ismeri meg a „paronomáziás poétika” jelenségét, míg a 138. oldalon egy szép lezárást (Az *árnyékok...* című vers olvasását) követően végképp összeáll (egy képpé) az említett „működési elv”. Más kérdés, hogy épp emiatt úgy érzem, a könyv hátralévő része, a *Hatások* című IV. fejezet sokkal inkább a mű függetleneként, semmint szerves részeként viselkedik – azzal együtt, hogy természetesen van hozzáadott értéke a kötet érdeklődési mezeje szempontjából releváns József Attila-hatásokat (intertextuális

viszonyokat, versritmust, hangkapcsolatokat) egy Weöres-, Kovács András Ferenc- és Parti Nagy Lajos-szövegben vizsgáló résznek.

A verscsoport – az újabb József Attila-filológiában kiemelt fontosságúvá váló *Magány* kivételével – valóban mindezidáig kevésbé szem előtt lévő, zömében kései szövegeket tartalmaz, s az értekező meggyőzően mutatja be ezen darabok mindegyikének összetettségét, relevanciáját, izgalmas voltát. Az utolsóként értelmezett, összegző és szintetizáló érvényűvé váló, kifejezetten rövid József Attila-vers, *Az árnyékok...* esetében – ha először talán szkeptikusan is olvassuk, hogy a korábbiaknál is sűrítettebb, komplexebb tapasztalatban részesíti az olvasót (129.), és hogy milyen kiterjedt inter-, illetve intratextuális kapcsolatrendszerrel bír – az interpretációs lépések hamar eloszlatják a kételyeinket. Az irodalomtörténeti recepció feltárása, használata szakszerű és előzékeny, jóllehet, szükség esetén Osztrólczyk nem ódzkodik a *régebbi* értelmezésekkel jelölt vitapozíciót fölvenni (mint például Németh G. Béla és Török Gábor tanulmányai esetében a *Már régesrég...* című vers olvashatóságának bevezetésekor – 112.). A paronomáziás logikájú olvasatokat röviden összegző, kötet eleji recepcióösszegzéshez pedig pusztán kiegészítésképp említem meg Antali Edit Szilvia kevés figyelmet kapó *Téli éjszaka*-értelmezését.¹

A tanulmány tulajdonképpení tétje az, hogy bebizonyítsa, hogy a József Attila-korpuszban (s valójában általában is a líraolvasás során) „a paronomáziás, illetve anagrammatikus (és hipogrammatikus) funkció” (8.) nemcsak, hogy lényegi relevanciával bír, de bizonyos (jellemzően a szemantikai szempontból homályosabb, kevésbé áttetsző) művek értelmezésekor, azok jobb megértése érdekében e hatásmechanismusok éppenséggel kritikus jelentőségűvé válnak. (Nem egyszer önreferens és/vagy metapoétikai jelentésréteg meglétére mutatva rá.) Az értekező már a *Bevezető*ben hangsúlyozza, hogy az említett alakzatok „nem szójátékként, a versbeszéd egységét szétvető hatásfunktiónként épülnek be az itt tárgyalt költeményekbe és azok interpretációiba, hanem a szövegek olyan retorikai teljesítményeként, amely a jelölők materialitásából adódó »nyomokat«, illetve a vers hangzó medialitásából adódó »morajt« a ritmus értelemképző rendje révén szemantizálhatóvá teszi, jelentéslehetőségbe fordítja át”. (8.) Ugyan nem lényegi kérdés, érdemes megjegyezni, hogy a szójáték problémája egy későbbi passzusban is terítékre kerül, s ott is sajátos módon mintha némiképp alacsonyabb értékű alakzatként volna érzékelhető: Osztrólczyk Sarolta arcéle ezen a ponton (a *Már régesrég...* című vers értelmezésének végén [125.]) mutatkozik meg a legmarkánsabban, és itt kerül – nem véletlenül – legközelebb műve „hőséhez”: nem pusztán a szójátékok tekintetében pendül vele egy húron (a fejezet zárómondata ezt egyértelműen jelzi, amennyiben a szójáték – formaművészet József Attila-i oppozícióját átviszi a mű értelmezésére, a költőt formaművészként aposztrofálva), de mintha a Babits-kritikával kapcsolatban is inkább egyetértően (semmint távolságtartással) pozícionálna magát (ez utóbbi inkább implikátuma a dolgozatnak, és nem explicit feltárulkozása). Félreértések elkerülése végett mindez rokonszenves gesztus, és nem érhető az argumentáció itt sem szakmai tévedésen, ám – amennyiben nem

¹ ANTALI Edit Szilvia, „Csengés emléke száll”. A fegyelmesség poétikája József Attila Téli éjszakájában = *Juvenília*, II., *Debreceni bölcsész diákkörösök antológiája*, szerk. PETE László, k. n., Debrecen, 2008, 7–15.

értem félre – a közelhajolás e ponton bizonyos kérdések rövidebbre zárását is eredményezi. Az azonban elképzelhető, hogy a gadameri (és József Attila-i) felfogáson túl a szójáték további kontextualizációját is érdemes lehet végrehajtani, s például a Jonathan Culler-i elgondolásokat is integrálni a gondolatmenetbe.² A beszéd egységének vagy értelmének „szétvetése” mellett ugyanis a gadameri definícióban is hangsúlyos az „egy magasabban reflektált értelemvonatkozás” jelenléte, és hogy mi számít „túlhajtott” használatnak, annak megítélése kétséges lehet. Cullerék épp a „túlhajtott”-nak is tekinthető szójátékos formákat (például a limerik) vizsgálva nyomatékosítják az új szó-, jelentés- és értelem-összefüggések létesülésének játékos formájú lehetőségét. S bár való igaz, hogy József Attila „komoly érdekű vers”-ben bírálja a szapora (s meglehet, valóban nem a legjobb ízlésű) tűzijátékot, ennek ellenére minden bizonyosan nem volna értelmetlen föltenni azt a kérdést, hogy vajon miért volna ez a Babits-vers „komoly érdekű”, mi számít *nem* annak, s például a társadalmi szatíráként előállított limerikek esete vajon hogyan viszonyulhat e kérdéskörhöz? Nem teljesen mindegy, hogy szójáték és formaművészet különbsége fajlagos és minőségi, avagy inkább fokozatbeli, ízlésbeli, mennyiségi. Annál is inkább, mert Osztrólczyk Sarolta pontosan mutat rá épp ezen a ponton arra, hogy maga József Attila beszélt (az *Ady-vízióban*) arról, hogy a hangösszecsengések miként fonják össze az egymástól távoli „dolgot”, merőben szokatlan értelem-összefüggéseket eredményezve ezáltal. Ez az aspektus mindazonáltal már a *Bevezetőben* is fölmerült, ugyanúgy az *Ady-vízió* passzusának vonatkozásában, akkor, amikor az értekező a paronomázia (az elemzésekben általa is használt) kiterjesztett fogalmát mutatja be: „Minél kevesebb »köze« van egymáshoz a két, összekapcsolt dolognak, minél nagyobb közöttük, illetve képzetköreik között a szemantikai távolság, annál szélesebb (ön)értelmezői játékeret nyithat meg a metafora”. (13.) (S hogy Kosztolányi Dezső esztétikája is alapvetően és reflektáltan épít erre a szemléletre, azt a 272. lábjegyzetben szereplő idézet is alátámasztja.)

Roman Jakobson nyomán, a kiterjesztett paronomáziafogalom szellemében, a könyv a „hagyományos (képalapú) metafora” analógiájára „hangzásmetaforaként” érti az alakzatot, amelynek elemeit „a jelölők közötti hangzásbeli hasonlóság, a hangkapcsolat-ismétlődések kapcsolják össze”. (12.) A hangzásmetafora nem értelmi, hanem sokkal inkább szenzuális kódolású, azaz „a hangzás közvetlen érzékiségén” alapul. Bár úgy tűnik, hogy a paronomáziás poétika alapvetően nem az értelem rendje alapján szerveződik, hanem az érzéki szövegtest szerint, Osztrólczyk – a gumbrecht terminusokat alkalmazva – kevésbé a jelenlét-, mint inkább a jelentésdimenzió keretei között olvassa a verseket. Azaz mindenekelőtt arra kíváncsi, hogy a vers érzéki hatásrendszere (azaz legfőképp a különböző hangzásalapú trópusok és alakzatok, valamint a ritmikai tényezők együttese) milyen viszonyosságban áll a költemények szemantikai összetevőivel. Mindennek egyik alappremisszája (és tulajdonképpen egyik szükséges feltétele) az a jakobsoni kitétel, mely szerint „a hangzásban hasonló szavak a jelentésben is közelednek egymáshoz”. (12.) Másfelől az „értelmes zeneiség” (a ritmikai szempontú

² Az *On Puns. The Foundation of Letters* című, Jonathan Culler szerkesztett tanulmánykötetre (Blackwell, Oxford – New York, 1988), azon belül is legfőképp maga Culler (*The Call of the Phoneme: Introduction*, 1–16.) és Debra Fried (*Rhyme Puns*, 83–99.) tanulmányaira gondolva.

értelmezhetőség) megvalósulásához szükséges az, hogy a mű ritmusa „ellentétet hozzon az értelem tudomására”, és a „ritmikai anomália által kijelölt szöveghely szemantikai státuszra tesz szert” (15–16.). Osztrólczyk a versértelmezésnek azt a ritmikai aspektusát érvényesíti, amelyről Horváth Kornélia is ír: „a ritmusnak az adott, konkrét versszövegre vonatkozatható értelmezését azok a szöveghelyek teszik lehetővé, ahol a ritmus önnön kontinuitását megszakítva eltér az addig követett szisztematikus vagy kvázi-szabályos mértéktől”; „a ritmus [...] eltéréseit azon szóformá(k)ra vonatkoztatva tudjuk interpretálni, amelye(ke)t a ritmikai elhajlás a szöveg folytonosságából *kiemel*.” Az „aritmikus kitérő” a szót „jellel alakítja, s ezáltal belépteti a szöveg – potenciálisan új jelentéseket felszabadító – figurációs mechanizmusába”.³ Látható, hogy más megközelítést jelent ez, mint a versritmusnak (vagy akár a hangzóságnak, vö. hangszimbolika – 68.) egyszerű illusztratív vagy imitatív szempontú szöveghez rendelése (akár, úgymond, aláhúzza vagy megerősíti a ritmus és hangzásvilág a tematikus réteget, akár ellentétes retorikai hatásfunkcióban áll vele – e jelenség klasszikus interpretációs példája lehet Petőfi Sándor *Szeptember végén* című verse).

A *Háló* című vers értelmezése során például arra derül fény, hogy a hipogramma alapjává váló „bogai” szóformára a ritmus „döccenése” (a ritmikai és szintaktikai szegmentálás feszültségbe kerülése) irányítja rá az olvasó figyelmét (30.). A hipogramma figurája (azaz a „szótéma” polifonikus szövegbe íródása, a költemény kulcsszavának többszöri, „szavak alatti” megismétlése” – 89.) több elemzés során is középpontba kerül. Leginkább látványos módon talán a *Könnyű emlékek...* esetében, és itt kerül szóba az az alapvető észrevétel, mely szerint a hipogramma „az olvasás alakzataként a befogadó együttjátszására apellál” – 89–90.), de említhetjük a *Magány* (106.) vagy *Az árnyékok...* (135.) című költemények esetét is. A *Magány* értelmezésében szintén felbukkan az a reflexív kitétel, mely szerint a hipogrammatikus színrevitel függvénye, „hogy a nyelv materialitásának újrafenomenalizálásával az olvasó hipogrammaként olvassa-e ezeket a véseteket”. (107.) Épp ezért lehet érdemes megemlíteni e ponton, hogy bár az értekező szerint a „halj meg” és „hallj meg” esetében „nem érzékelhető különbség a két felszólítás között” (107.), s ezt az auditív összehajlást intertextuális szempontok is támogatják, egy másik – részint szociolingvisztikai, részint retorikai – aspektusból nagyon is elkülöníthető és kiválasztható az egyik értelmi változat (természetszerűleg az írásképi forma, a „halj meg”). A szöveggörnyezet és épp az értelmezésben is hivatkozott kiasztikus retorikai működés, az utolsó két sor gyönyörű ellenpontozó struktúrája miatt olyannyira a „halj meg” változat dominál, hogy úgy érzem, a nagyszerű „hallj meg” opció argumentálására, de főképp hatékony jelentéssé tételére nem elég a rá szánt egy oldal. S bár ez a remekül indított ötlet, amelynek tétje a Balassa-vers beemelésével még tovább emelkedett, kiaknázatlansága miatt kicsi csalódást hagyhat maga után, azonban nem ez a helyzet *Az árnyékok...* olvasatával. Ebben található a kötet egyik diszkurzív csúcspontja, ahol a szerző – a legkevésbé sem kárhoyozható, sőt üdvözlendő módon – enged valamelyest az esszészzerűség, a nyelvi poétikusság csábításának, a versbeli *kéj* szó (amely „az ihlet hatására eljártssza keletkezésé-

³ HORVÁTH Kornélia, *A versről*, Kijárat, Budapest, 2006, 27–28.

nek szerepét a költeményben” – 138.) paronomáziás előfordulásait kapcsolva össze a jelentésalakulással: „A [kéj] hangzócsoport ritmikus ismétlődése, sorról sorra, mintegy belső rímként való visszatérése ezt az érzéki örömet a jelölők »megbonthatatlan rendjére«, a szövegre viszi át. Ezt a gyönyört az olvasó »fogja ki« és éli át. Ez a kéj: a szöveg öröme.” (135.) Egy másik kiemelkedő pontja az értekezésnek az, amikor a *Magány* olvasásakor paronomáziás funkcióban, difónokként/digrammákként vizsgálja az *én* és *te* szavakat, illetve hang- és betűkapcsolatokat (106.), érintkezésbe léptetve egymással a szöveg hangzórétégére és szubjektív konstrukciójára vonatkozó megfigyeléseket.

A könyv olyan fogalmak másképp értéséhez is hatékonyan hozzájárul, mint például a tájleíró költészet – a *Ritkás erdő alatt* című vers értelmezésében jutunk arra a belátásra, hogy a szöveg képszerűséget a vers auditív medialitása alapozza meg. A nagyon körültekintő, összetett olvasatban számomra csak az volt kérdéses, hogy a fénykép-szerűség mennyire releváns a vers esetében, mert míg a szöveg képszerűségéről nyilvánvalóan lehet beszélni, a fotografikusság mint működőképes interpretáns legalábbis kétséges. A Barthes-idézet itt inkább csak fölszínes párhuzamként állt elő, hiszen épp az a lényeg, hogy a fénykép esetében az „Ez volt.” nem mondódik ki (szemben a József Attila-verssel), hanem hatásként áll elő. (Érdekes, hogy a 37. oldali érvvezetés összességében is mintha a fényképjelleg ellenében hatna.) Osztrólczyk könyve nagyon magabiztosan hasznosítja és sajátítja át a legtöbb teorémát (a dekonstrukciós szemlélet integrálásán át Bergson bölcseletéig), jómagam egyedül a freudi (és még inkább a lacani) koncepciókkal történő dialógusba lépésekkor bizonytalanodtam picit el, azzal együtt, hogy nagyon érdekesítő például a *Háló* című vers álomtextusként történő olvasása.

A modern magyar líra kutatója számára kétségkívül a legnagyobb és leginkább méltó kihívást József Attila költészete jelenti – aligha képzelhető el szebb, komolyabb feladat, mint párbeszédbe lépni az ő verseivel. A megkérdőjelezhetetlen szakmai felkészültségen és a recepció alapos ismeretén túl minden bizonnyal különleges költészeti érzékenységre (szemre és fülre) is szükség van ahhoz, hogy igazán értő interpretátora legyen valaki a költő szövegeinek. Osztrólczyk Sarolta nyilvánvalóan bír a fölsorolt erényekkel, a „*Veszem a szót...*”. A „*keletkező szó*” poétikája József Attila költészetében című nagyszabású tanulmány pedig izgalmas szakmai kalandot kínál, nem pusztán gyarapítva, de felvillanyozó módon gazdagítva is a József Attila-filológiát, hozzájárulva a költő kimeríthetetlen életművének mélyebb megértéséhez.

(Ráció, Budapest, 2014.)

Regéczi Ildikó: *Térképzetek az orosz irodalomban. Klasszikus és kortárs szövegek térpoétikai megközelítése*

Az irodalom térpoétikai megközelítése nem újdonság az irodalomtörténészek körében, az orosz irodalomról való gondolkodásnak pedig egyenesen az egyik meghatározó problémája. Az irodalmi művekben megfigyelhető térképzetek vizsgálata Bahtyintól Lotmanon át a kortárs elemzőkig termékeny szempontnak bizonyult. Az újabb nemzetközi irodalomtudományban egyaránt található példát olyan művekre, amelyek egy-egy szerző munkásságát elemzik térpoétikai szempontból, és olyanokra, amelyek több szerző műveiben vizsgálnak valamely jellemző térpoétikai jelenséget.

Regéczi Ildikó Csehov-tanulmányai, valamint a Csehov művei és a filozófia kapcsolatát bemutató könyve¹ számos új belátással gyarapította a hazai irodalomkutatást, s kétségtelenül sok értékes új eredményt tartalmaz jelen könyve is, habár a téma feldolgozása a magyar kutatásban sem ismeretlen. A kötet szerkesztett tanulmányok korábban önálló írásokként jelentek meg, s így a tér problematikájának középpontba állításával készült műelemzések nem korlátozódnak egy meghatározott korszakra vagy szerzőre: a tárgyalt szerzők és művek sora a 19. század elejétől egészen a legfrissebb kortárs irodalomig, Lermontovtól Ulickájáig terjed. A tanulmányokat tematikusan a térpoétikai kérdéskör köti össze, amiből végül sok szempontú, árnyalt értelmezés rajzolódik ki. A jelen kötet azt is bizonyítja, hogy a 20. századi szövegeket sem lehet a 19. századi orosz irodalom nélkül elemezni: Viktor Jerofejev regényeiben éppúgy kimutathatók intertextuális kapcsolatok az előző század irodalmával, mint Ljudmila Ulickájában. Ezáltal nemcsak a szövegek egymással való igen szoros kapcsolata körvonalazódik, de a kötetből az is világossá válik, hogy a bevezetőben vázolt térszemlélet az orosz kultúrában olyan mélyen gyökerező jelenség, mely szinte változatlan formában jelenik meg úgy a 19. század elején, mint a kortárs irodalomban.

A bevezető fejezet (*Térbeliség és az orosz gondolkodás*) roppant lényegre törően, mégis árnyaltan tekinti át és foglalja össze azokat a fontosabb szempontokat, melyek meghatározzák a tér gondolkodásba ágyazódását, abban való leképeződését, kulturális, irodalmi és antropológiai vonatkozásait. A szerző következetesen számba veszi az orosz irodalom jellegzetes térképzeteit, specifikus jelenségeit (például a pétervári szöveg), és az ehhez tartozó szakirodalmat is. E bevezető remekül mutatja be azt az orosz gondolkodásra jellemző tér-ember kapcsolatot, amelynek ismerete feltétele az irodalmi gondolkodás és az irodalomban használt motívumok megértésének, s így elengedhetetlen a később elemzett művek befogadásában is. Ahogy Regéczi fogalmaz: „Elsőd-

¹ REGÉCZI Ildikó, *Csehov és a korai egzisztenciabölcsélet*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2000.

legesen az orosz gondolkodástörténet oldaláról közeledek témámhoz, hogy szemléltessem azt a már a 19. századi írásokban tetet öltő gondolatot, mely szerint a reális geográfiától nem független az individuuum tapasztalati horizontja és viszont, az individuuum is alakítja, sőt szimbolikus jelentéssel tölti meg a teret.” (10.)

Az Oroszországról – és talán mondható, hogy magáról az oroszországról – való gondolkodás hagyományosan kétpólusú: Oroszország Európa és Ázsia, Nyugat és Kelet határán lévő helyzete kettős tudatot és pozíciót jelent. A két pólus bizonyos jellemzőivel felruházott és mindkettőtől épp ezért különböző jelleg nemcsak földrajzi értelemben jelentős, de az oroszország, az orosz karakter és identitás meghatározó jellemvonása is. Hasonlóképp város és vidék oppozíciója, vagy épp Pétervár mint a nyugati, európai főváros és Moszkva mint az ősi, igazi orosz város szembeállítás is tekintélyes múltra tekint vissza mind az orosz közbeszédben, mind az irodalomban. Ahogy Regéczi is rámutat, az ellentétpárok tagjai kontextustól függően más-más jelentést hordozhatnak, és az oroszországi eszmétörténetben, kultúrában és gondolkodásban az oroszországról alkotott kép, az oroszország pozicionálása sem egységes.

Az orosz föld és az orosz nép karaktere elválaszthatatlanul összekapcsolódik: „Az orosz föld végtelen térségei mintegy predesztinálják az orosz gondolkodást a tér fizikai valósága és a térviszonylatok nyelvén történő művészi kifejezés tanulmányozására [...]. A végtelen síkság, a sztepp, a szakadék, az erdő, a tenger, a folyó olyan térbeli képződmények, amelyek az orosz kultúra egészében megfigyelhetőn kitüntetett szerephez jutnak.” (11.) Regéczi a földrajzi helyzetből eredő jellegzetességek mellett kiemeli a későbbi elemzésekben fontos szerephez jutó metaforikus/mitopoétikus tereket (Pétervár, udvarház), foglalkozik a mentális tér és a művészi tér fogalmával, valamint az utazás toposzával, illetve a helyváltoztatás és a lelki mozgás összefüggésével. A szerző meggyőzően bizonyítja, hogy az irodalom nemcsak leképezi a térbeliségről kialakult különböző koncepciókat, a térről való sajátos gondolkodást, hanem maga is részt vesz a térképzetek formálódásában, és a tér metaforái elválaszthatatlanul összekapcsolódnak az irodalmi lélekábrázolással is.

Az elméleti fejtegetéseket tartalmazó bevezető fejezet után a kötet második részében műelemzéseket olvashatunk. A választott művek az orosz irodalomban járatos olvasóban olyan térproblémákat idéznek fel, amelyek az irodalomtörténeti elemzések elmaradhatatlan részét képezik. Gogolnál ezt egyrészt a pétervári szöveg, másrészt a megelevenedő portré és a művész, a való világ kapcsolata hozza felszínre. Az *Álarcosbál* a pétervári szövegekre jellemző hamisság, látszat dominanciájára épít, míg az *Oblomov* Oblomovka, a hermetikusan zárt, otthonos, ám statikus hely és a külvilág kontrasztjára. Csehov elbeszéléseiben és drámáiban gyakori elem a jelen (helyszínének) sivársága és a vágyott másik hely ellentéte, valamint az út és a lelki mozgás párhuzama, de közismert az úton levés és a vonatút, az utazás mint a lelki történések metaforája, például Venyegyikt Jerofejev regényében. Az említett terekhez az irodalmi tudat sajátos képzeteket társít: a pétervári szövegekként emlegetett korpuszban Pétervár mint egyedi tulajdonságokkal rendelkező világ, mint különös látszatváros jelenik meg, ahol a tündöklés csak maszk, mely eltakarja a világ valódi jellegét. Regéczi kötete azonban nem ezeket az általános megállapításokat veszi sorra: elemzései elmélyítik az értel-

mezést, bemutatják, hogy a térmetaforákhoz, toposzokhoz milyen további jelentésszintek kapcsolódhatnak, s nem egy esetben új perspektívába helyezik az irodalomtörténetben már számon tartott térproblémákat. Ezen túlmenően az irodalom és a kulturális jelenségek közötti sokrétű kölcsönhatást is körültekintően mutatja be.

A kötet két tanulmánya foglalkozik a pétervári tér problematikájával: *Pétervári illuzórikus világa a színpadi illúzió terében*. Lermontov: „*Álarcosbál*” és *A pétervári tér és a szövegtér játéka* Gogol „*Az arckép*” című elbeszélésében. Lermontov drámájában Pétervár a tettetés, a hamisság tereként mutatkozik meg, s ennek tökéletes metaforája a címben szereplő álarcosbál. A tanulmány érdekessége, hogy Regéczi a darab Mejerhold általi színrevitelét is bevonja az elemzésbe: meglátása szerint az előadás során olyan dimenzió jelenik meg, amely „a dráma szövegének inherens, jelentéssel teli téraspektusait tárja fel” (66.), s hozzájárul a dráma pétervári szöveggé váló interpretációjához. Az előadás, a színpad és a díszletek nemcsak megidéznek Pétervár világát, de „Mejerhold értelmezésében [...] Pétervár – mint Dosztojevszkij műveiben is – a démoni erővel folytatott harc metafizikai színtere, az ördögi álarcot öltött világ megtestesítője.” (84.) Gogolnál ellenben nemcsak a város, de a megidézett pétervári helyszínnek is sajátos jelentéssel bírnak. Így Kolomna és a Vasziljevskij-sziget a perifériát jelképezi, s ez „a periféria a pétervári szövegvilágban nyilvánvaló módon a különös, fantasztikus történések helye is”. (98.) Ezzel szemben az elbeszélés főhősének későbbi lakhelye, a Nyevszkij Prospekt „a művészet, dekorativitást testesíti meg a pétervári szövegvilágban, és egyben kifejezője lesz Csartkov másnak mutatkozásának, álarcot öltésének”. (101.) Ugyanakkor a portré tere is konstitutív szerepet kap: a képen megörökített uzsorás, a festmény átlépi saját határát, és a festő, Csartkov valóságával keveredve bontakozik ki a cselekmény. A mű alkotásfilozófiai kérdéseket hoz felszínre: a hamis ragyogású pétervári tér egybecseng a hamis ígéretekkel kecsegtető portréval (Csartkov a vagyont, az erőfeszítés és egyben lélek nélküli alkotást cseréli fel a valódi művészetel), s ezt, ahogy Regéczi rámutat, még egy térmetafora, az elbeszélés végén szereplő Pétervár–Róma-szembeállítás is aláhúzza.

Egy és ugyanazon tér többféle értelmezési lehetőségét, a szereplők karakteréhez, létkérdéseikhez való viszonyát teszi vizsgálat tárgyává az *Oblomov*-fejezet és a *Három nővér*-tanulmány. Előbbi írásban Regéczi elsősorban az Oblomov álmában megjelenő, Oblomovkával kapcsolatos térmetaforák jelentését tárja fel. Az álombeli tér (és Oblomovka) kettős arculatú: a zártság jelölheti a mozdulatlanságot és passzivitást, ugyanakkor a meghittség, bensőséges tereként is értelmezhető. Az ott, azaz a külvilág kaotikus, sötét, félelmetes idegenségével áll szemben az otthon archaikus, mitikus képzeteket asszociáló idillje. Az *Oblomov*-ban, ahogy a *Három nővér*-ben is, a tér értelmezése nemcsak létkérdésekkel állítható párhuzamba, de az én és a másik meghatározásában is döntő szerepet játszik. A Csehov-dráma elemzésében (*Térképzetek Csehov „Három nővér” című drámájában*) a ház, az otthon és a különböző Moszkva-képzetek kapcsán „a szereplők térbeli orientációja és lelki-ideológiai útkeresése közti kapcsolat jelenti elsődlegesen a vizsgálat tárgyát” (70.), míg Ljudmila Ulickaja *Médea gyermekei* és *Kukockij esetei* című regényeiben az útkeresés mitikus, olykor transzcendentális alapot és dimenziót nyer.

Az identitáskeresés, önmeghatározás összekapcsolódása az utazással-helyváltoztatással alapvető fontosságú Viktor Jerofejev és Venyegyikt Jerofejev regényeinek elemzésében is, ám mindez kiegészül az intertextualitás, az irodalmi hagyománnyal való játék, a nyelvi és narratív jellegzetességek posztmodern keretben való értelmezésével. *A jó Sztálinban* Regéczi többek között azt vizsgálja, hogy „az egyfajta erkölcsi felelősségvállalást is megjelenítő narratív identitás mennyiben egyeztethető össze a moralizálást retorikailag elutasító közlésmóddal, valamint hogy a biografikus tapasztalat megfogalmazásában milyen az utazás motívuma milyen szerepet játszik”. (169.) A regényben szerző és narrátor, valóság és fikció, fikció és önéletírás egyébként sem probléma nélküli határainak teljes összemosódása figyelhető meg, miközben a szovjet hatalomhoz és a párizsi létmódhoz való kettős kötődés kettősséget szül a személyiségben is – a tér problémája a hős identitáskeresését is meghatározza. A *Moszkva-Petuski* elemzések tovább bővül a perspektíva: Regéczi egyrészt rámutat a főhős sorsának és Miskin herceg allegorikus utazásának párhuzamára, ugyanakkor a szent örült otthontalanságának, állandó úton levésének, metafizikai útkeresésének témája mellett ráirányítja a figyelmet a szöveg műfaji hagyományokhoz való ironikus viszonyára és a nyelvi játékokra is: „az eltérő irodalmi hagyományokkal folytatott párbeszéd kibontakozása, az utazás közönségének összetettsége pedig a szubkulturális közeg bevonására, többszintű nyelvi játékokra, a nyelvi rétegek, gondolkodásmódok sokszínűségének felmutatására teremt lehetőséget.” (71.)

Regéczi Ildikó könyve kettős érdemmel bír: az első résznek köszönhetően az olvasó képet kap a térpoétika orosz irodalomban és irodalomkutatásban való megjelenéséről, míg a következő fejezetek elemzései az orosz irodalomtörténet kanonizált műveit értelmezik új szempontokat alkalmazva. Ennek során a térpoétikai szempont érvényesítésével a szerző elmélyíti, illetve árnyalja a művek eddigi interpretációit. Az egyes fejezeteket együtt olvasva világossá válik az is, hogy az orosz irodalom egésze egy összefüggő korpusz, s az egyes műveknek az intertextuális összefüggéseket is szem előtt tartó elemzése az irodalom terében tett utazássá válik.

(Kalligram, Pozsony, 2015.)

Erik Tønning: *Modernism and Christianity*

Mihai I. Spariosu: *Modernism and Exile*

Az utóbbi években, évtizedben tanúi lehetünk annak a diszciplináris változásnak, mely az irodalomtudomány szűken vett határainak, keretfeltételeinek kitágítását más tudományterületek értelmezési tartományának bevonásával végzi el. A „poszt-posztmodern”-ben lejátszódó kulturális fordulat következményeivel való számvetés érvényesül Roger Griffin, az Oxford Brookes University Modern Történelem és Politikaelmélet professzorának *Modernism and...* címet viselő sorozattervének koncepciója mögött is. A sorozat ugyanis azoknak a kutatásoknak az irányelveire épül, melyek a művészeti innovációk újraértelmezésére vonatkozó esztétikai alapú vizsgálataikat társadalmi vagy politikátörténeti diszkussziók beemelésével alapozzák meg, és ezzel új tárgyterületeket kialakítására is lehetőség nyílik.

Az újabb kötetekkel folyamatosan bővülő vállalkozás nem kisebb célt tűzött ki maga elé, mint hogy a modernizmus fogalomhasználatában bekövetkező paradigmaváltást segítse elő. Griffin a modernizmus konceptuális ernyője alá tartozó jól ismert, bevett fogalmak formáló újraértését tartja szükségesnek, mely munka elvégzéséhez a hagyományos historiográfiát háttérbe szorító transzdiszciplináris perspektívát alkalmazó módszertan bevezetését indítványozta. Azonban nem csupán a vállalt koncepció helyezi új alapokra a kutatás módszertanát, de a modernizmus mellé kapcsolt kutatási mező – a totalitarianizmustól a japán kultúráig vagy a liminalitásig – magát a kulcsfogalom tartalmait (modernizmust) alakíthatja át heurisztikusan. A sorozat koncepciójának természetesen léteznek előfutárai, Marshall Berman könyvétől Emilio Gentile munkájáig több kiadványra hivatkozhatunk,¹ mégis közvetlen előzménynek és a további vizsgálatok kiindulópontjának maga a sorozatszerkesztő, Roger Griffin *Modernism and Fascism* című könyvének argumentációja tekinthető.²

Griffin számára alapvető, hogy a modernitás és modernizmus összefüggéseit vizsgálva túl kell lépni az esztétikai modernség (modernizmus) szűk tartományán. Tézisében abból indul ki, hogy a nyugati modernitás 19. század végével beálló krízisére, az anómiára, az irányvesztettségére, a közös normák meggyengülésére számos reakció érkezik, melyet modernizmusként tartunk számon. A modernitás válságára adott válasz ugyanis nemcsak a progresszióban, a dekadenciában, a „magas kultúra” eszméjét manifesztáló esztétikai modernségben öltött testet, hanem előhívta a kulturális,

¹ Marshall BERMAN, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York, 1982.; Emilio GENTILE, *The Struggle for Modernity*, Praeger, Westport, 2003.

² Roger GRIFFIN, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2007.

politikai mozgalmaknak a társadalom újjáépítésére, újjászületésére irányuló szándékait is. A modernizmus így a modernitás elleni lázadásként fogható fel, amikor „az emberek tudatára ébrednek Isten halálára, és így a sajátjukra is.”³ (XII–XIII.) A krízis létrehozta a jövő újratervezési vágyát, melyek új metafizikai centrumok, szekuláris vagy vallási utópiákra való nyitottságban testesültek meg a középpontjától radikálisan megfosztott világban (Griffin az újjászületésre mint alapkonceptióra a *palingenezis* heurisztikus kifejezését vezeti be). Ezzel összefüggésben nem véletlen, hogy a fasizmus ideológiáját mint a modernitásra adott reakciót, egyfajta modernizmusként értelmezi.

Az itt bemutatásra kerülő két könyv argumentációja Roger Griffin említett értelmezési keretére épül, de mindkét szerzőnél, Erik Tønningnál és Mihai I. Spariosunál egyaránt megfigyelhető, hogy a kutatási területük elágazásai megkövetelik, hogy bizonyos pontokon vitassák, kiegészítsék és/vagy esetlegesen módosítsák Griffin vonatkozó megállapításait.

Erik Tønning, norvég irodalomtudós, a Bergeni Egyetemen létrehozott Modernizmus és Kereszténység Kutatóközpont irányítójaként (2011–2014) a terület vezető kutatójának számít. Könyvében az új kutatási terület főbb aspektusait, megközelítési irányait is lefekteti, hiszen nem magától értetődő a 19. századi végi és 20. század eleji modernizmus és kereszténység/Katolikus Egyház kapcsolódási pontjait kutatni. A tanulmány célja nem csupán az, hogy a keresztény diszkurzus modernista irodalomban való jelenlétét vizsgálja, hanem tágabb értelemben is foglalkozik annak politikai, kulturális, történeti kontextusával. Tønning olyan kérdésekre keresi a választ, hogy mi a kereszténység szerepe (és ez hogyan értelmezhető) a késő 19. századi modernitásban? Milyen összefüggések tárhatók fel a modernitás és keresztény antimodern törekvések között? Van-e arra lehetőségünk, és mely pontokon, hogy a kereszténységet ne csupán mint a modernitás legfőbb ellenségét értsük, amely éppen a modernista krízis elősegítésében játszott nagy szerepet? Vagyis milyen lehetőségek merülnek fel a kereszténység modernizmussal összefüggő dimenziójának feltárására?

A viszonylag rövid terjedelmű (törzsszövegét tekintve 126 oldal) négy fejezetre tagolódó tanulmány széles tudománytörténeti horizontra építkezik. A könyv élére helyezett munkában a szerző kiemeli, hogy a kora modernitás gyakori vallási impulzusai után bekövetkező epochális átrendeződés ellenére sem lehet a kereszténység kulturális jelentőségét ignorálni, mert a szekularitás eszméje és a modernitás állapota mélyen a kereszténység történetével kapcsolódik össze, így az a modernizmus kontextualizálásához is alapvetően járul hozzá. (23.) Tønning az elméleti bevezető tanulmányt követően tézisének alátámasztására olyan szerzőket választ, akiket ugyan radikális modernistaként tartunk számon, mégis életműjükben sokat nyom a latban a kereszténységhez való viszony megjelenítése. Így kerül tárgyalásra James Joyce, David Jones, T. S. Eliot, Ezra Pound, W. H. Auden és Samuel Beckett.

Tønning természetesen a kereszténység, a modernitás és a modernizmus összefüggésrendszerének feltárására kimerítő módon nem vállalkozhatott, bevezető tanul-

³ Uo., XII–XIII. (A sorozatszerkesztői előszóából.)

mányában csupán a legfontosabb fogalmak, mozgalmak, eszmék cirkulálásának módzataira hívhatta fel a figyelmet. Hangsúlyozza, hogy a jövőbeli kutatásoknak sűrű kontextusra kell irányulniuk, archiváló, biográfiai és textuális részletek együttes kidolgozására. Értelmezi a vitalizmus, okkultizmus és kereszténység kapcsolatát, tárgyalja a modernitás teológiai gyökereit, a szubjektivitás krízisét és ugyanakkori hiperreflexivitását, az objektivitás és dehumanizálás következményeit.

A bevezetést követő három elemző fejezet a kiválasztott írók munkáiban és gondolatvilágában hangsúlyosan jelen levő kereszténységgel kapcsolatos témák, képzetek, képek interpretációja. James Joyce és David Jones műveinek értelmezése abból a szempontból hoz újat, hogy katolicizmushoz való viszonyukat mutatja be modernként, és így tudja megszólalásmódjukat katolikus modernizmusként definiálni. Joyce esetében a katolikus egyházzal való szakítás központi kérdés, de a nagy ellenséggel való küzdelem munkáinak kreatív forrása lesz, képviségében a katolikus kellékek, rítusok transzmutálódnak. David Jones a revizionista katolikus filozófus, Jacques Maritain írásainak nyomvonalán halad, de a keresztény tartalom a poétika kísérleti, progresszív formáival feszültségbe kerül, és így ezeket a munkákat Tønning lázadó modernizmusként tudja olvasni. A következő fejezetek az angol–amerikai modernizmus „magas” hagyományához tartozó költőknek, T. S. Eliotnak, Ezra Poundnak és W. H. Audennek a katolikus keresztény doktrínával, hitrendszerrel kapcsolatos elveik feltárására és összehasonlítására vállalkoznak, majd Beckett kereszténységhez való viszonyának elemzése következik. A katolikus dogmatika az I. világháború kataklizmája után jelentkezik vigaszként, de mindhárom szerző a reflektálatlan visszatérés helyett az újrafelfedezés és újraalkotás nehezebb útját választja. Eliotnál a dogma intellektuális szinten és a személy saját válaszában szintén hangsúlyt kap, a harmincas években költőként és kritikusként is a dogma, politika és költészet közötti viszony érdekli. Tønning Pound művészi újításai közül, számos eszmerendszert és diskurzust forrásnak használó világából a fasizmus ideológiájához és a katolikus dogmához való viszonyát emeli ki. A költő életművébe a katolicizmus a középkori egyház ellenőrizhetetlen pogány elemeivel együtt épül be, és harmincas évek propagandamódszerét is a katolikus egyház dogmatikus autoritásától próbálja kölcsönözni. Auden a keresztény művészet demokratizálásában hisz, az eredendő bűn doktrínáját a modernitás aurájával ruházta fel. Beckett kereszténységgel való küzdelmének tárgyalásához a „reductio ad Christianum” fogalmát négy területen viszi végig: a teodícea problémáját, Dante hatását, a miszticizmus iránti vonzalmat és az apokaliptikus retorikát nagyítja ki ebből a szempontból. Tønning azt bizonyítja feltáró elemzésében, hogy a többi modernista szerzőhöz képest Beckett nem a keresztény eszkatológia megfelelő elemeit akarta beilleszteni esztétikájába, hanem szándékosan olyan pontokat tapintott ki, ahol jó eséllyel konfrontációra számíthatott.

A sorozat 2015-ben megjelent *Modernism and Exile* címet viselő kötetének szerzője, Mihai I. Spariosu, az Egyesült Államokbeli Georgia Egyetem 19. és 20. századi középeurópai irodalommal foglalkozó professzora. Spariosu román emigránsként Thomas Pavellel és Matei Călinescuval együtt a hetvenes években érkezett Amerikába. Több évtized alatt kiforrott koncepció summázatát kapja az olvasó abban a könyvben, mely a számkivetettség és modernizmus összefüggéseit az utópia, hatalom, játék és limina-

litás fogalmainak tükrében vizsgálja. Spariosu a modernitás különböző periódusában és irányzataiban nézi végig, hogy a száműzetéses-utópikus imagináció a hatalom mentalitásához képest hogyan artikulálódik. A két fogalom – száműzetés és utópia – összekapcsolása is a saját koncepció része, ezek átalakulását elemzi a történeti periódusokban a Gilgames eposztól a modern fejleményekig.

Spariosu a könyv első, elméleti részében a száműzetés és utópia fogalmát mint szociokulturális jelenséget értelmezi, melyeket a modernitás koncepciók, játékoság (Huizinga játék-fogalma) és liminalitás elméletek (van Genneep és Victor Turner) szemlézése követ. Érvéle két premisszára épül: a nyugati modernitásban a két fogalom a hatalom instrumentumaiként létezik, és mint ilyenek a játékos liminalitás formáiként jelennek meg. Az elméleti bevezetőben foglaltakat két, történeti konstrukcióját tekintve egymástól elkülönülő narratívák interpretációján keresztül illusztrálja. Az esettanulmányok első része az ókori Közel-Kelet és a hellenisztikus világ, a második a 20. század eleji modernizmus száműzetéses-utópikus imaginációjának 20. századi megvalósulásait világítja meg.

Ahhoz, hogy a szerző koncepcióját végig tudja vinni, a modernitásra, modernizmusra és posztmodernizmusra vonatkozóan is új megközelítést vezet be, mely nincs teljesen fedésben a magyar irodalomtudományos konszenzussal sem, sőt a Griffin által megfogalmazott alapelveket is módosítania kellett. A modernitás- és modernizmus-koncepciók ellentmondásos elemeinek áttekintése után két aspektust emel ki, mely a saját téma szempontjából gyümölcsöző: a modernista időfelfogást és a hatalom akarását. Ezek azok az alappillérek, amelyek nyomon követhetők az ókortól napjainkig mint modernista mentalitások. A modern időtudat fő jellemzőjének pedig nemcsak a progressziót és linearitást nevezi meg, hanem a ciklikus és archaikus szemlélettel együtt mozgó viszonyt, melyben a jövő felé nyitottságban hangsúlyos elemként jelenik meg a fikcionális Aranykor utáni vágy. Ez az időhöz tartozó csöppet sem neutrális kötelék manifesztálódik a számkivetéses-utópikus imaginációk különböző irodalmi és/vagy társadalmi formáiban. A nietzschei hatalom akarásával kapcsolatos fogalom ugyancsak központi motívum, ugyanis a szerző úgy látja, hogy a hatalom mentalitása szervezi azt a centrum–margó-viszonyt, melyet a számkivetett megtapasztal. Spariosu szerint, minthogy a száműzetés liminális élmény, egyszerre a politikai hatalom eszköze, ugyanakkor a szabadság helye is, azaz a benne részt vevő személy, ha feladja a centrum–margó-dialektikához való kötődését, eljuthat a játékos (irenikus, azaz békés) utópia által felkínált szabadsághoz.

A szerző elméletét kiváló módon kamatoztatja az egyes narratívák értelmezésében, az érvek és az interpretációs praxis meggyőzi az olvasót arról, hogy az ókori magas modernitáshoz tartozó munkák – a Gilgames-eposz, Mózes öt könyvének, Platón *Az államának* és Szophoklész *Oidipusz Kolonoszban* – a száműzetéses-utópikus imagináció példáiként a radikális liminalitás és hatalom akarásának játékterében konstruálódtak. A 20. században nemcsak a száműzetés jelentkezik általános tapasztalatként, de a modernitás krízisére, az ontológiai veszteség kompenzálására az egyes nyugati társadalmak hatalmi pozíciójába kerülő elitje társadalmi utópiákban megvalósítási szándék vezérelte tervekkel állt elő. Az utópiák pusztító társadalmi következményeit láthatjuk

érvényesülni a kolonialista, totalitárius – fasiszta és kommunista törekvésekben. Spariosu a modernizmus és modernitás között komplexebb viszonyt tár fel – melyet részletesen ehelyütt kifejteni nincs lehetőség –, azt látja, hogy a Janus-arcú modernitáshoz kétarcú jelenségként értelmezett modernizmus kapcsolható. Az esztétikai és polgári modernitás kétféle modernizmust hív elő, melyek nem egymás után, hanem együtt mozogva alakulnak: a modernt és a posztmodernt. Elmélete szerint a posztmodern a modern extrém pólusának tekinthető, mely a diktatúrákban, forradalmakban és az anarchiában testesül meg. A posztmodern – mely a stabilitás, rend helyett a kaotikus, véletlenszerű, szimulákrumvilágot, archaikus értékeket, és fikcionalizált Aranykort akarja újrakonstruálni – nem csupán az esztétikai modernitásban, de a faszizmus ideológiájában is jól tükröződik.

Ezzel a társadalmi-politikai kontextussal lesz érthető a 20. századi disztópiákra épülő regények értelmezési útvonala – Musil *Tulajdonságok nélküli embere* és Hesse *Üveggyöngyjátékának* elemzése csak bevezetés az öt „magas” modernista regény interpretációjához. Az öt modern narratíva – Joseph Conrad *Sötétség mélyén*, Arthur Koestler *Sötétség délben*, Aldous Huxley *Szép új világ*, Thomas Mann *József és testvérei* és Mihail Bulgakov *A Mester és Margarita* – száműzetéses-utópikus regényvilágát mint liminális-jatékos formációt a hatalom akarásának sajátos variációjaként elemzi. Conrad regényében a birodalom akarása teremti meg a száműzetés által megidézett ürességet, mely a modernista krízis és száműzetéses-utópikus imagináció pszichopatológiájaként lepleződik le, Koestlernél az orosz kommunista modern utópia posztmodernné, totalitáriussá válik, Huxleynál a rend akarása egy posztkoloniális és posztkommunista disztópiában teljesül, végül Thomas Mann és Bulgakov regényeiben a modern disztópia teotópiává válik. Az utóbbi két regényben, noha a szereplők radikális liminális tapasztalata a hatalom centrum–margó dialektikáját aktiválja újra, a bibliai történetek parafrázisaiban megnyílik a szereplők előtt a hatalom akarásán kívüli alternatív világ szabadságának (irenikus) lehetősége.

A szerzők a diszciplínák közti átjárhatóság eddig nem vizsgált aspektusainak alapos tanulmányozásával a szakterületek közötti párbeszéd kiszélesítéséhez járulnak hozzá. Mindkét könyv hasznos lehet azok számára, akik a 19. század végi és 20. század eleji modernitás és modernség összetett viszonyával foglalkoznak. De mindkét tanulmány speciális nézőpontját szem előtt tartva is állítható, hogy kiváló elméleti és módszertani példát kínálnak irodalomtörténeti jelenségek újraértelmezésére. A sorozatszerkesztő törekvése pedig, mely a modernizmus szemantikai mezejének átalakítására irányul, korszerű és időszerű: a diszciplínák közti hagyományos frontvonalakat lebontva korszakfogalmat, stílusirányzatokat, mozgalmakat és azok egymáshoz való viszonyát a vonatkozó területek kutatóival együtt próbálja átvilágítani. Roger Griffin sorozatának egyes kötetei az irodalmi esztétikai modernség (modernizmus) paradigmájának újragondolásához alighanem ösztönzőek lehetnek a magyar irodalomkutatás számára is.

(Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2014–2015.)

DERES KORNÉLIA

Kricsfalusi Beatrix: *Ellenálló szövegek. A színház nem-dramatikus megszakításai*

Színházi és irodalmi harástörténetének fényében a dramatikus hagyomány egyik legjellemzőbb ismérve, hogy önmagát problémamentesnek feltüntetve és saját történetiségét elfedve, a valóság egyedüli (autentikus) reprezentációjaként pozicionálja magát. Ennek gyakorlati következményeivel a mai napig rendszeresen szembesülhetünk a színház és irodalom különféle művészeti vagy éppen tudományos színterein. S itt nem pusztán arról van szó, hogy a kortárs előadások mikroszkopikus hányada akar és képes arra reflektálni, hogy a lehmanni értelemben vett dramatikus keret,¹ amelyik mentális és technikai értelemben is ablakként tárja fel a mögötte lévő egységes és koherens világot, a kortárs technikai-kulturális-gazdasági elrendeződések tükrében minimum gyanúsként tételezhető. Hanem arról is, hogy a (nem kizárólag hazai) színikritikai vagy dráma- és színház-történeti diskurzusokban milyen gyakran és könnyen negligálódik az a tapasztalat, hogy az irodalmi alkotásként értett drámaszövegre olyan színházi reprezentációs és percepciós struktúra tapad(t) rá, amelyik – a színpadon megjelenő fikciós világhoz kínált perspektívájából fakadóan – az ott folyó cselekvéseket (szövegeket, testeket, médiumokat) minden gond nélkül drámává szervezi. Főként ez utóbbi szempont miatt tartom Kricsfalusi Beatrix első, mintegy tíz év kutatási eredményeit közreadó monográfiáját hiánypótló szakkönyvnek, amely a dramatikus hagyomány 20. és 21. századi felfüggesztési kísérleteinek szoros olvasatán keresztül képes érzékletesen és reflektáltan rámutatni a médiumok és diszciplínák köztes és közös terében újragondolt dráma–színház–viszonyra.

A 2015 végén megjelent, találó című *Ellenálló szövegek* így olyan európai, s főként német nyelvterülethez kötődő irodalmi-színházi alkotások és elméletek egymást továbbíró láncolatait vizsgálja, melyek a színház apparátus jellegétől nem tartják elvonatkoztathatónak a drámaszövegek produkció- és recepcióesztétikai vizsgálatát. A nyolc tanulmányt összefogó munka módszertani tudatosságára jellemző, hogy a színház-(tudomány) és irodalom(tudomány) keresztmetszetében megképződő dráma fogalmát elsősorban médiaelméleti és médiatörténeti horizontból tartja eredményesen megragadhatónak. Vagyis a színház mediatizációját és a dramatikus önreflexió játékait tanulmányozó írások azt tartják mindvégig szem előtt, hogy a dráma „nem irodalmi forma, hanem diszpozitívum, vagyis olyan mediális »berendezés«, amely saját ábrázolási és észlelési hagyományokkal bír saját intézménnyel, részben kirögzített szubjektumpozíciókkal, részben sajátos szubjektumalkotó eljárásokkal rendelkezik”. (23.) Ez a brechti elméletekből táplálkozó fontos megállapítás egyfelől újraértelmezi a német

rendező és teoretikus híres gondolatát, amely szerint a színház mindent színházivá alakít, s áttételesen utat nyit a színház hipermédiumként való értelmezése felé is. Másfelől keretbe helyezi azokat a szövegeket, amelyeknek alapos elemzése a fennálló színházi apparátussal (vagy annak egyes elemeivel) szembeni ellentartásuk okán váltak a kötet részeivé, s melyeknek hatástörténete színházi értelemben jellemzően a félreértések és tévedések cirkuláló eseménysorozataként mutatható be. Mindennek belátása pedig annak a hazai tapasztalatnak is (görbe)tükröt tart, hogy mindaddig nyilvánvalóan hiába születnek a dramatikus elrendezést (akár részben) felfüggesztő vagy felforgató színpadi (például epikolirikus, metadramatikus vagy metateátrális) szövegek, amíg mindehhez nem társul a színházi előadás reflexiója önnön – ábrázolást és észlelést egyaránt meghatározó – strukturális hagyományaira vonatkozóan.

Kricsfalusi könyve két tematikus csomópont köré szerveződik. A *Test – Tér – Medialitás* című első rész bizonyos 18–20. századi, hatástörténeti szempontból jelentős európai színházelméleteken keresztül közelít a színház mediatizációjának történetiségéhez, elsősorban a test, a jelenlét, a dialógus és a nézői szerep kategóriái mentén. A kötetkezdő tanulmány, amelynek címe Georg Fuchs ismert dráma-definícióját („Testek ritmikus mozgása a térben”) idézi, a 18–19. században intézményesülő polgári színház felől tekint át a színészi és nézői test színházi pozíciójáról szóló elképzelések változásait. Az írás előbb a kor megkerülhetetlen dráma- és elméletírói, Diderot és Lessing szövegeinek összehasonlító elemzésén keresztül (35–42.) világít rá a színészi testnek a színházi szemioziban létrejövő különféle értelmezéseire. A szövegelemzések mellett, hogy a két szerző meglátásai közötti különbséget Erika Fischer-Lichte nyomán a francia és német színházi hagyományok eltéréseivel is összefüggésbe hozzák, elsősorban azt húzzák alá, hogy a beleélés és (szín)játékos, a színész és színpadi alak, a látszat és valóság – az illúziószínház hagyománytörténete által legtöbbször dichotómiává egyszerűsített – viszonyát dinamikus és sokszor problematikus kapcsolatként gondolták el. A hegeli drámaesztétika által körülírt, testét vesztő, sőt a drámaíró testébe integrálódó színészképzet vizsgálata után jut el a fejezet a történeti avantgárd színházelméleteihez. Nem lehet elég gyakran felhívni a figyelmet arra a közkeletű tévedésre, amely végigkísér(t)i a színház újrateatralizálásáról szóló diskurzust, s amelyre a tanulmány is helyesen figyelmeztet: a polgári és az avantgárd színház egymáshoz való viszonya egyértelműen nem a verbális és non-verbális színház váltásaként modelálható. Ebben a váltásban ugyanis elsősorban a diszkurzív nyelv színházi egyeduralmának megkérdőjelezését követhetjük nyomon, vagyis a szó logikai, kauzális és reprezentatív funkciója után az érdeklődés középpontjába a teret betöltő szó anyagisága, illetve a színház vizuális, akusztikus, kinesztetikus elemeinek lehetőségei kerültek. A tanulmány illetéknéppen arra is felhívja a figyelmet, hogy a színház mint kitöltésre váró tér (Antonin Artaud), a dráma mint ünneplő tömegtest (Georg Fuchs), vagy a színészt váltó, a rendezői akarat maradéktalan beteljesítésére képes übermarionett²

¹ Lásd Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999, 288.

² Ennek kapcsán annyiban vitakoznék a fejezetben szereplő, übermarionett-elméletre vonatkozó összeggel („Míg Craig az ember problematikusává vált dualisztikus elgondolásával csak az által szakít, hogy megszabadul az embertől, és egy nem antropológiai alapokra helyezett színház körvonalait rajzolja föl [...]” [51.]), hogy az idézett Craig-textus más szöveghelyei (például „Az übermarionett nem verseng

(Edward Gordon Craig) elgondolásai történetileg ebben a horizontváltásban értenedők. Ugyanakkor a témaválasztás indokolná, hogy az „interdiszciplináris diszkurzív tér igen fontos metszéspontjává” (31.) való test (színház)történeti beágyazódását is tüzetesebb vizsgálat alá vesse a szerző a közeljövőben. Hiszen például a korai modern színházi gyakorlat interaktív hagyományai mutathatnának rá arra, hogy a karteziánus ideológia hatására milyen korporális jelölőtechnikákat is próbált meg visszaszorítani a polgári illúziószínház hatalmi intézménye.³ S mindezzel összefüggésben lehetne kitérni arra is, hogy a posztmodern szubjektumnak milyen percepciós élményét viszik színre például azok a kortárs intermediális színházi gyakorlatok, amelyek a dramatikusan paradigmán belül elhalványított nézői test észlelésének érzékennyé tételében, felfrissítésében, és érzékelő testként való öntudatra ébresztésében játszanak fontos szerepet.

Az első tematikus blokk másik két – Balázs Béla, Lukács György és Bertolt Brecht színházelméleteire fókuszáló – tanulmánya együttesen képzi meg azt a történeti-elméleti mátrixot, amelyik végigkíséri a második tematikus rész (*A dramatikusan önreflexív játékmódjai a kortárs német nyelvű drámában*) szövegelemzéseinek vizsgálati fókuszát. Ugyanis a Balázs–Lukács–Brecht nevei által fémjelzett háromszögben⁴ és ahhoz képest válik majd értelmezhetővé és értelmezendővé a 20–21. századi szerzők (Handke, Streeruwitz, Jelinek és Pollesch) színpadra szánt írásainak és alkotói attitűdjének európai hagyománytörténethez való (v)iszonya. Olyan kategóriák lépnek párbeszédbe így a két blokkon keresztül, mint a női szerep (Streeruwitz, Jelinek és Balázs), a formalizmus (Handke és Lukács), a dialógus (Pollesch és Balázs), a tandarab (Brecht és Jelinek), az apparátuselmélet (Brecht, Handke, Pollesch), vagy a változó mediális környezet színházi reflexiója (Pollesch és Brecht). A *Formakánon versus színházkonceptió* című fejezet a Balázs Béla drámáival kapcsolatos „lukácsi különvéleményen” (58.) keresztül olvassa újra az európai színházművészet emancipációjának kontextusában a két szerző jelenlét-konceptiójának ellentmondásait, valamint a dialógustipológiákból kirajzolódó szubjektumszemléleteit. Balázs Béla drámáiróként a lukácsi olvasat szerint ugyanis „olyan kortárs dramatikusan csúcsára emelkedik, amelynek alapja a drámának a tragikus világnézet érzéki megjelenését biztosító absztrakt formaként való meghatározása”. (73.) A Lukács által időbeliként és sorsszerűként értett, illetve a Balázs-féle, helyenként térbeliként elgondolt, ám végső soron a formalizmus keretébe szorított jelenlét elgondolásainak, valamint a dialektikus és atmoszférás dialógustípusoknak

majd az étellel, hanem túllép rajta. Esményképe nem a húsvér valóság lesz, hanem a révületbe esett test; a halál szépségét ölti majd magára, s közben eleven szellemet sugároz”) mintha azt mutatnák, hogy Craig elsősorban a színészt utasította el, az érzelmektől, esetleges pszichológiai folyamatoktól befolyásolt színészi testet, de nem az embert mint színpadi alakot, s különösen nem a szimbólummá változott emberi testet. És ez még egyértelműbben tükröződik *A jövő színházának művészei*, vagy későbbi *A tartós színház* című írásaiban. (Ehhez lásd még KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007, 102–103.)

³ Ehhez lásd Kiss Attila Atilla, *Vérszemiotika. A test kora modern és posztmodern színháza*, Jelenkor 2005/6., 619–632.

⁴ Amelyet egy negyedik dimenzióból természetesen mindvégig Hans-Thies Lehmann vigyázó szeméi figyelnek.

a megkülönböztetése rámutat a két szerző dráma-definíciójának formakoncepció-indíttatására. Így tehát bár Balázs szövegei elsősorban az átváltozás fogalma felől igyekeztek a polgári illúziószínház bizonyos elemeit újragondolni, alapvetően mind szubjektumkezelésükben, mind dialógusépítésükben megmaradnak a „romantikus világnézet termékeinek”. (71.)

Ezt követően tér rá a harmadik tanulmány („*Csinálni jobb, mint érezni*”. A *Lehrstück* és a *brechti médiaarchívum*) a dráma, kultúrkritikai szempontból produktívabbnak tetsző, médiaelméleti feltérképezésére, amely Brecht munkásságán keresztül elemzi a tömegmédiák előretöréséhez köthető, dráma és színház viszonyának értelmezésében bekövetkezett észleléspolitikai fordulatot. A tanulmány megelőlegezi a későbbi drámaolvasatokban újra és újra bizonyított tételt, miszerint „a 21. századi német színház leginnovatívabbnak tekinthető jelenségei Brecht legradikálisabb reformvázlatának hagyományába illeszkednek”. (84.) Ezt a reformot Kricsfalusi egyértelműen a *Lehrstück* műfaja által tartja körülírhatónak, ám felhívja a figyelmet a vonatkozó Brecht-kutatás közelmúltbéli alakulására, és az ehhez kötődő fogalomhasználat kereteire. Ezek szerint a *Lehrstück* jelentése nem a magyar szakterminológiában használatos *tandráma* szóval adható vissza eredményesen, hiszen Brecht elméleti és gyakorlati életművének fényében egyértelműnek tetszik, hogy *Lehrstück* alatt nem kizárólag szövegeket, hanem multi- és intermediális alkotásokat, előadásokat kell érteni. Ezt erősíti meg például a brechti *Modellbuch* preskriptív gyakorlata is, amely az egyes előadásokhoz kötődő fotók, irodalmi és értelmezői szövegek egybegyűjtésén keresztül elsősorban a *helyes színrevitel* módjáról (tehát nem kizárólag szövegolvasatokról) kívánt rendelkezni. Kricsfalusi a fentiek miatt javasolja a hazai szaknyelv számára a *tandarab* szó bevezetését, amely a kifejezés pontosításán túl a brechti hagyományok színház-történeti jelentőségét is új fénytörésben láttatja. Mindez pedig azért válik kardinális kérdéssé az *Ellenálló szövegek* argumentációjának szempontjából, mert csak így érthető meg igazán Brecht a dramatikusan hagyomány megszakításainak történetében betöltött szerepe és jelentősége. Vagyis a reformtörekvéseknek az a célja, amely „nem általában véve a nézőség, hanem csak a dramatikusan színház reprezentációs rendje által rögzített nézői szerep felszámolására törekszik”. (86.)

Így tehát egyfelől a történeti avantgárd felforgató technikáinak, másfelől a polgári illúziószínház kritikájának és reflexiójának színház-történeti és médiaelméleti mátrixa ágyaz meg a fentebb már említett, színház-történet és germanisztika érintkezési felületeként létrejövő, második tematikus blokk számára. Az öt tanulmányt tartalmazó rész érzékeny és lendületes szövegelemzéseken keresztül ajánl betekintést a kortárs német színházi gyakorlat ellenálló magatartásformáiba. Elsőként egy olyan színházi szöveg és bemutató vizsgálatára kerül sor, amelyik az élettélivé és cselekvővé váló néző megregulálásának eklatáns példaként vonult be a színház-történetbe. Peter Handke 1966-os *Közönségnyalás* című darabjáról van szó, amelyik nyíltan tematizálta és kritizálta a polgári színház közönségére erőltetett kiszolgáltatott és passzív pozíciót. Handke szövege egyesével bontja le a történet- és karakterközpontú színház elemeit, egyrészt a dialógus és koherens történet egységét, másrészt pedig a láthatatlan negyedik falat, amennyiben a közönséget mindvégig jelenlévőként kezeli és megszólítja.

Kricsfalusi Beatrix elemzése kiválóan mutat rá arra, hogy a Handke által elsősorban textuális értelemben véghezvitt felforgatás miként bukott meg a drámai apparátus színházi beágyazódásának ignorálása miatt. Hiszen a színházi szituációt dekonstruálni kívánó gesztus pusztán szövegszerűségében tudott megszületni és a textualitás foglya maradt, mivel nem kísérte azt a színházi bemutató egyes elemeinek (intézmény, rendező stb.) kritikai reflexiója. S innen nézve válik még inkább példaértékűvé az, hogy mikor a darab második előadásán a provokációra választ adó nézők fizikailag is beléptek a negyedik fal mögé, felmászva, megszólítva, megérintve a színészeket, tehát amikor éppen belementek a szöveg által implikált játékba, akkor a színészek és a rendező (Claus Peymann) autoriter módon fellépve, nemes egyszerűséggel lelöködték vagy elvezették a rebellis nézőket a színpadról.⁵ A Handke-darab így éppen azért minősülhet a dramatikusan hagyomány sikertelen megszakítási kísérletének, mivel figyelmen kívül hagyta a drámai diszpozitívum eseményfaktorát, amennyiben „a mindenkori előadás közönségét éppen azáltal kényszeríti passzivitásra, hogy az aktivitást már az alapul szolgáló szövegben nyelvileg megfogalmazza”. (123.)

Más szempontból válik érdekessé a vizsgálati korpuszon belül az itthon talán legkevésbé ismerős író, Marlene Streeruwitz *New York. New York.* című darabja, amely kapcsán elsősorban a félreolvasás és tévedés mint színháztörténeti fontossággal bíró mozzanatok kerülnek előtérbe. Azaz azok a sikertelenek vagy botrányosnak mondható színházi bemutatók válnak fontossá, melyek Kricsfalusi argumentációja szerint végső soron a darabok olyan értelmezéseinek köszönhetőek, amelyek nem számoltak az intertextusokból (szövegekből, képekből, dalokból, filmjelenetekből) felépített szövegek műfajkritikai horizontjával. Az intermediális idézés mint alkotói technika bemutatása tehát az egyik célja a fejezetnek, s a vizsgálódás fókuszpontjában jellemzően az erőszak-ábrázolás szövegbeli működésesztétikájának, illetve az ezt félreértő nézésnézőnek a feltárása áll: „A Münchener Kammerspiele művelt polgári közönségének felháborodása minden bizonnyal abból táplálkozott, hogy a nézők nem ismerték fel a figurák és replikák, valamint ebből következőleg az erőszak nyilvánvaló idézettségét”. (124–125.) Mindeközben arra is rámutat, hogy a negatív kritikai visszhang miként mosta egybe a dramatikusan reprezentációstruktúra bírálatát a színháznak mint a polgári társadalom mintaintézményének a bírálatával a darab bemutatója során. A Streeruwitz-textus sikertelen színházi előadása felőli újraolvasása így azt emeli ki, hogy miként bukhat meg a dramatikusan hagyomány felfüggesztése a szöveg egy olyan olvasatán, amelyik elvétli a „műfaj- és színháztörténeti reflexióként” történő, aprólékos elemzést.

Elfriede Jelinek könyvön belüli kitüntetett szerepét mutatja, hogy a dramatikusan önreflexió játékaiknak szövegelemző vizsgálatai sorába az osztrák szerző két darabja is

⁵ Ebből a szempontból is érdekes, hogy a közelmúltban éppen Handke *Közönséggelalázása* apropóján született meg az a magyar dokumentumszínházi előadás, amelyik produktív módon volt képes reflektálni egyfelől a dokumentumszínház formanyelvének történetiségére, másfelől izgalmas módon értelmezte újra a magántörténeteken keresztül megjelenő hitelesség és társadalomkritika egymáshoz való viszonyát és színpadi hatásesztétikáját. Ezen túl az egykori Handke-bemutató visszáságainak reflexióján keresztül a dramatikusan színházi reprezentáció struktúrájához is finom kritikával közelített. Kelemen Kristóf (r.): *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk*, bemutató: Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2016. 03. 19.

bekerült. A Jelinek-elemzések közös fejezetbe történő összevonását nem pusztán a szerző személye miatt tartottam volna indokoltnak, hanem mert így talán kiküszöbölhető lett volna bizonyos szövegrészek (rövid követési távolságú) megismétlődése. Ezen túl véleményem szerint a két elemzés együtt képes kialakítani azt az értelmezői tengelyt, amely biztosítja a Jelinek-szövegek szimpla ideológiai perspektívától eltávolodó olvasatainak lehetőségét. Ennek fényében a hangsúly a szövegekben megjelenő figurák diskurzusainak nyelvi-retorikai megalkotottságára és működés módjára kerül, valamint arra, hogy a transztextuális hálók, idézetek, a beszélők szövegszerű meghatározottsága miként mutatnak rá a megszólalók és kijelentéseik közötti résre, s ezáltal milyen reprezentációkritikai olvasatokat engednek meg. *A Mi történt, miután Nóra elhagyta a férjét, avagy a társaságok támaszai* című darab kapcsán a recepciótörténetet uraló feminista értelmezéseken túllépve, a tanulmány azt igyekszik bizonyítani, hogy „Jelinek drámája nem ideológiák, hanem saját referenciális olvasatuk lehetetlenségéhez ragaszkodó szövegek összjátékát viszi színre”. (171.) Így elsősorban a diskurzusok idézetszerűségének feltérképezése a cél, valamint szoros szövegolvasatokon keresztül annak bizonyítása, hogy a szereplők kijelentései miatt gyakran tandarabként olvasott szöveg sokkal inkább a komplex textuális játékok tanulmányozásán keresztül érhető meg. Ugyanis csak így válik megragadhatóvá például „a homonímiák sorából kialakuló jelentéseitolódások láncolata [...], ami átveszi az uralmat a dialógus felett”. (167.) A másodikként elemzett Jelinek-szöveg kapcsán Kricsfalusi a nyelv retorikai potenciálját és játékait már elsősorban a tanú szerepköre kapcsán vizsgálja, és kiter a nem-dramatikusan reprezentáció működtetésének színházi megoldásaira is. *A Rohonc. Az öldöklő angyal* című darab elemzésének téje annak bemutatása, hogy a beszédpozíciók fluiditása miképpen képes reflektálni a kizárólag tanúk által hozzáférhető múltbeli események hitelességére. A hírnökmodell textuális és teátrális működés módjának kihívásaira különféle színházi megoldások születtek, és az elemzés ennek kapcsán felhívja a figyelmet arra, hogy a szöveg milyen reflektív módon tematizálja a drámában felbukkanó, s a tragikus eseményekről beszámoló hírnökök beszédpozíciójának problémáit (azaz: ki beszél és kinek a nevében), miközben a nézői szerepkör a tanúságtétel és felelősségvállalás performatív aktusain keresztül alakul (át).

Színháztudományi értelemben az *Ellenálló szövegek* legizgalmasabb tanulmánya kétségkívül a kötetzáró Pollesch-elemzés, ugyanis itt mutatkozik meg legnyilvánvalóbban a dramatikusan hagyomány felfüggesztésének előadás felőli reflexiója, amely természetesen az előadás részeként jelen lévő szöveg szerkesztését is befolyásolja. *A Mennyire metadramatikusan a posztdramatikusan színház?* című fejezet ínyenceknek való, láttató elemzést ad René Pollesch színházesztétikájáról, amelyik transzparenssé teszi a kötet – a korábbi szövegelemzések, illetve kapcsolódó színházi bemutatók sikertelenségei felől megerősített – tézisondatait: „[...] a színházi jelentés képzésének és befogadásának folyamatát meghatározó dramatikusan reprezentáció nem számolható fel pusztán egyes elemeinek [...] lebontásával. Azért sem, mert egy (vagy akár több) alkotóelem egyszerű destrukciója után maradó nyom hiányként mindig visszautal a struktúra egészére, negativitásában mintegy megerősítve azt [...]”. (198.) S épp innen nézve válik kivételessé a giesseni – elméletet és gyakorlatot nem egymást kizáró, hanem egymást

feltételező területeiként kezelő – alkalmazott színháztudományi műhelyből érkező Pollesch színháza, amelyik „folyamatos – noha polemikus – viszonyt ápol a dramatikushagyománnyal, amennyiben annak ábrázolási és észlelési konvencióit nem elleplezi, hanem tematizálja. Nem dráma nélküli, hanem a dramatikushagyomány rendmegtartásának lehetőségeit tudatosan kutató színház”. (200.) Az elemzett színházi előadás kapcsán az intertextualitás és intermedialitás játéka, a technológiai médiumok és műfajok által átszőtt kortárs tér színházi elbeszéléseket alakító lehetőségei, a kortárs kapitalista rendszerek szubjektumra gyakorolt hatásai mind fontos vizsgálati nézőpontként jelennek meg. A fejezetben elemzett Pollesch-előadás nézetem szerint azzal a Peter Boenisch⁶ által kidolgozott, észlelési tréningcentrum-elmélettel is összeolvasható lenne, amely szerint a kortárs színház alapvető szerepet játszik az elektrONikus kultúra észlelési mintázatainak tudatosításában. Innen nézve válhat érthetővé az, hogy a multimediális és multiszenzorális észlelési módok tapasztalati horizontján, amely a hipertextuális szimultaneitás és az (inter)aktív felhasználók által keretezett tér-időben alakul ki, miért is hat hamisan a dráma struktúrája. Valamint az, hogy Pollesch például miért épp a *Hamlet* állandó újrajátszását érzékeli sajátos videoesztétikaként, saját üzemszerűségébe elrejtőző, automatikussá vált technológiaként. (230.)

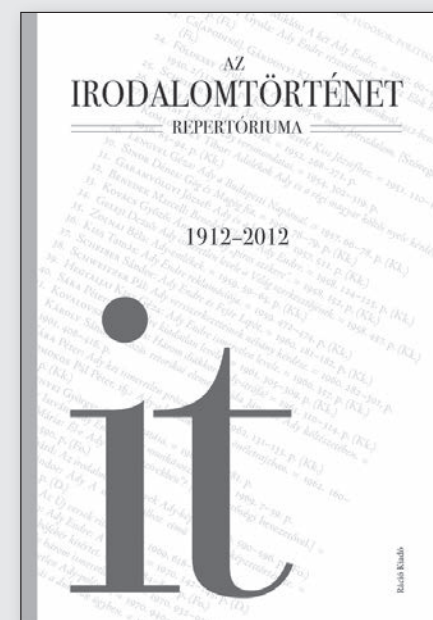
Összességében tehát elmondható, Kricsfalusi Beatrix első monográfiája amellet, hogy jelentős hozzájárulás a hazai színház-, irodalom- és kultúratudományi diskurzusokhoz, és e tudományterületek jelenlegi állásához, klasszikus ismeretterjesztő funkciót is betölt, még hozzá a kortárs német nyelvű drámairodalom fontos szövegeinek értő és alapos, színházi kontextust sohasem mellőző értelmezéseivel. A dramatikushagyomány megszakításainak sikeres és kevésbé sikeres történeteit összegző kötet továbbmutató igénytel megírt és eredeti meglátásokban gazdag munka, amely a nézői szerep, a nézés felelősségének kérdését is minduntalan játékba hozza. Elegendő akár csak visszapillantani a kötet borítójára, amely Brechten keresztül szólít és int: „Glottz nicht so romantisch!”

(Ráció, Budapest, 2015.)

⁶ Peter M. BOENISCH, *coMEDIA electrONica*, Theatre Research International 2003/1., 34–45.

Az Irodalomtörténet repertórium

2016, 332 oldal, 2750 Ft



Az 1891-ben alapított Irodalomtörténeti Közleményekkel együtt a két évtizeddel későbbi Irodalomtörténet szintén a magyar irodalomtörténet rendszeres hazai folyóirata lett. Míg az első közleményei a régi magyar – középkori, illetve a felvilágosodás és reformkori, valamint az 1848-at követő évtizedekben alkotó – szerzőknek a munkásságával foglalkoznak, addig az utóbbi inkább az éppen aktuális magyar irodalmat helyezi előtérbe, az elmúlt tíz-tizenöt évben más nyelvekre tekintő nyitással. A lap első évtizedeiben közölt tanulmányain, kritikáin, ismertetésein otthagya nyomát a pozitívizmus, szellemtörténet, adatfeltárás és mentalitásmegragadás, részlet-egész egysége és ellentéte.

1948 után a direkt politikai készletések minden korábbinál erősebben érvényesültek. Szerzők, tárgyalási módok szorultak háttérbe – korszerűtlen, túlhaladott megközelítések, ideológiai eredetű ítéletek kaptak terepet, léptek a helyükbe. Lényegi változást az 1990-es évek eleje hozott, mellőzött szerzők értékelésének helyreállításával, munkásságuk visszaemelésével, a teljes korábbi évszázad differenciált megközelítésével, a szakmai színvonalat emelő irányzatok szóhoz juttatásával. A repertórium tételei mintegy tükörként mutatják ezt az utat a szakma önvizsgálataként, egyben tanulsággal a ma fiataljai számára.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Szeretettel várja az érdeklődőket
a kápolnásnyéki
Halász Gedeon Központ



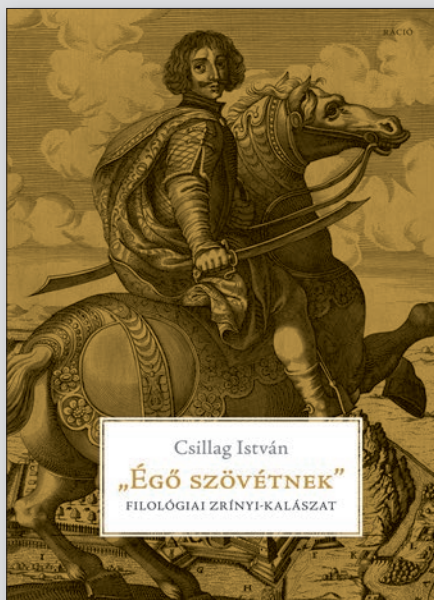
- kiállítások
- konferenciák
- koncertek
- bérelhető terek és termek



Velencei-tavi Kistérségért
Alapítvány

2475 Kápolnásnyék, Deák Ferenc utca 10.
level@vтка.hu

A RÁCIÓ KIADÓ KÖTETEIBŐL



A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók a kiadó szerkesztőségében: • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 fax: (1) 402-1293 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Ára: 600 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft



A Halász Gedeon Központ

első kiállítása:

*A 65 éves MKB Bank gyűjteménye
a 200 éves kastélyban*



HALÁSZ
GEDEON
KÖZPONT



Megtekinthető:

2016. június 28. – 2016. december 31.

keddtől vasárnapig
10–18 óráig

A belépők ára:

Teljes árú: **800,- Ft**

Kedvezményes és 14 év alatt: **400,- Ft**

Kápolnásnyék,
Deák Ferenc
utca 10.
Halász-kastély