

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*<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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 szerint<sup>3</sup> – 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.<sup>4</sup> 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”<sup>5</sup> klasszikus ideálját kéri számon az

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

<sup>2</sup> „Augusztus 16<sup>ka</sup>, 17<sup>ke</sup> és 18<sup>ka</sup> [...] 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 kritikus nem fog Czákónak közelebbről akadni, mint a 18-ik számú páholy társasága.” KEMÉNY Zsigmond *Naplója*, s. a. r. BENKŐ Samu, Helikon, Budapest, 1974, 148.

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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> „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 fogásait<sup>6</sup> egy „eredeti tragoediában”,<sup>7</sup> amelynek egyébként már a szerkezete is („4 felvonásban, előjátékkal”) a francia romantikus színpadra utal.<sup>8</sup>

Horvát Rebeka, Czákó első monográfusa – hat évtized távlatából – a francia romantikus drámákkal rokonítja a művet;<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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”).<sup>11</sup> 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”.<sup>12</sup> Ennek kapcsán ő is Irén megrontását hozza föl példának, amelynek színpadi ábrázolása érdekében „szükség volt a’ hatást az első megrohanáskor azonnal a’ hitetlenségig felcsigázni”.<sup>13</sup> A korabeli recepcióból az is kiderül, hogy a klasszikusabb ízlésű kritika ideológiai ösztüzet zúdított a műre, legfőbbsképpen annak szokatlanul komor világnézete és

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> A *Leona* ősbemutatójának színlapja ma az OSZK Színháztörténeti Tárában látható.

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

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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> *Uo.*

<sup>12</sup> Pesti Hírlap, 1846. augusztus 20. = ERDÉLYI, *Irodalmi, színházi, közéleti...*, 115.

<sup>13</sup> *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.<sup>14</sup> 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”.<sup>15</sup>

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,<sup>16</sup> csak épp a részletekben tévedett (kérdés persze, hogy pontosan milyen változat került a színpadra),<sup>17</sup> 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).<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> E szerint a *Leona* szokatlan tematikája a szokásos

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

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

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> „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.

<sup>19</sup> 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 vizsgálódás 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.<sup>20</sup>

Az eddigi szakirodalom rendszerint szűkebb irodalomtörténeti nézőpontból vizsgálta a *Leona* keletkezéstörténetét. Berczik Árpád „dramatizált philosophiának”<sup>21</sup> titulálja a művet, s a filozófiai dráma – nehezen megragadható – műfaji megjelölés mentén orientálódik Vértesy Jenő<sup>22</sup> és Lányi Ernő<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> Dörgő Tibor joggal emeli ki a *Leona* és Salomon Gessner *Erast* (Kazinczy Ferenc 1815-ben megjelent fordításában *Erászt*)<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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*,<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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:

<sup>20</sup> 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.

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

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

<sup>23</sup> LÁNYI Ernő, *Czakó Zsigmond színműveiről*, Attila Könyvnyomda, Budapest, 1913, 42.

<sup>24</sup> Uo., 54–55.

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

<sup>26</sup> DÖRGŐ, I. m., 141.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, 413–420.

Az *árva* és a *gyilkos*; Ducange – Castelli – Radnótfáy Nagy Sámuel: *A genfi árva*).<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> A *Leona* színhelye egy „[p]örkunyó, két oldal- és középbejárással”,<sup>31</sup> a melodramáké rendszerint kortárs (polgári) szobabelső egy közép- és két oldalajtóval.<sup>32</sup> A polgári színmű a melodráma nehezen kiküzdött jó végkifejletét a magánélet (a polgárerény utolsó mentsvárának) összeomlásával tragédiába fordította át.<sup>33</sup> 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.”<sup>34</sup> Hogy mindez a *Leonában* pontosan hogy jelenik meg, arról később még részletesebben szólunk.

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:

<sup>29</sup> Uo., 263. skk.

<sup>30</sup> „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.

<sup>31</sup> CZÁKÓ, I. m., 358.

<sup>32</sup> KERÉNYI, A régi magyar színpadon, 301.

<sup>33</sup> Uo., 407–408.

<sup>34</sup> VADERNA Gábor, *Élet és irodalom. Az irodalom társadalmi használata gróf Dessewffy 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,<sup>35</sup> 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”.<sup>36</sup> 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 Magyarországgal<sup>37</sup>, 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”.<sup>38</sup> 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,<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> Czákónak tehát elyben volt indoka rá, hogy a korabeli francia színdarabipar mellett a filozofikus hajlamú német drámaíróval is versenyre keljen. Ugyanakkor

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

<sup>36</sup> KERÉNYI, A régi magyar színpadon, 412.

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> KERÉNYI, A régi magyar színpadon, 404.

<sup>39</sup> George STEINER, *A tragédia halála*, ford. SZILÁGYI Tibor, Európa, Budapest, 1971, 162.

<sup>40</sup> 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”<sup>41</sup> 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 avítottnak és mesterkéntnek, amivel szemben az ironia tűnik a legadekvátabb viszonyulásnak.<sup>42</sup>

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.<sup>43</sup> A magyar irodalomtörténet szempontjából ezért – a már említettek kivül – fontos tájékozódási 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”)<sup>44</sup> 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 kétségkívül 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.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> STEINER, I. m., 160.

<sup>42</sup> 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).

<sup>43</sup> „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.

<sup>44</sup> CZÁKÓ, I. m., 360., 367., 370.

<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> (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).<sup>48</sup>

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*,<sup>49</sup> Shakespeare-től a *Titus Andronicus*<sup>50</sup> kapcsán merültek fel hasonló értelmezési lehetőségek). Ian Kott egzisztencialista irányultságú tragédiaolvasata szerint viszont az autentikus tragédia már eleve ironikus, sőt abszurd<sup>51</sup> – vagyis a *Leona*-típusú művek csak explicitte 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”<sup>52</sup> 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

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> FRYE, I. m., 189–203.

<sup>48</sup> „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.

<sup>49</sup> 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.

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

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

<sup>52</sup> „Czákó Zsigmond Leonáját ma inkább egy, a társadalmon kívülre helyezett lélektani modellnek érezzük, minden pszichothriller hazai, romantikus elődjének – egykorú szemlélői 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 léteztől.<sup>53</sup> 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.”<sup>54</sup> A *Leona* szakirodalmában korábban felmerült tájékozódási pontok, az emberiségdráma műfaji hagyománya mellett a romantikus Weltschmerz eszmeisége, historikus távlaton szintén kapcsolatba hozhatók az egzisztencialista gondolatkörrrel.<sup>55</sup> 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-

<sup>53</sup> FRYE, I. m., 138.

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> 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”<sup>56</sup> – 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 melodrámáról írottakkal), ahol a remetelakra emlékeztető „durván faragott és könnyedén összeállított bútorok” mellett egzotikusabb tárgyak („korszerű könyvek- s holmi csillagászszerekkel megrakott állvány”) is előfordulnak.<sup>57</sup> (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”<sup>58</sup> – 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”<sup>59</sup> (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.”<sup>60</sup> A heterotópiák tehát olyan többjelentésű terek (utópiák és ellenutópiák egyszerre), amelyek magukban hordoznak más terekre való utalásokat.<sup>61</sup> 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-

<sup>56</sup> CZAKÓ, I. m., 358.

<sup>57</sup> Uő., 359.

<sup>58</sup> RUBIN, *Thrillerek*, 21.

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

<sup>60</sup> 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>.

<sup>61</sup> 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 szinterei (kollégium, a nászutasok által kibérelt motelszoba), a devianciákat elkülönítő szinterek (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 kitorpte almafa képeivel. „Középpontjában egyenlő két részre osztatván a föld, a különvált félgömbök megtartanak-e továbbra is az átmetezett felület körének központjában a vonzerőt?”<sup>62</sup> (A Kopernikusz utáni világrépre utaló félgömb metaforája még a darab cenzúra előtti változatából maradt a szövegben, a 13. században ez komoly anakronizmus). Irén a kitorpt almafa utolsó gyümölcsét kínálja a halálról elmélkedő Erastnak<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> (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.<sup>65</sup> 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 formájában<sup>66</sup> (ahogy a *Godot-ra várva* és más „deklaráltan” abszurd drámák esetében sem).

<sup>62</sup> CZAKÓ, I. m., 359.

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

<sup>64</sup> DÖRGŐ, I. m., 142.

<sup>65</sup> 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.

<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup> 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 csalóányában.<sup>68</sup>

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.”<sup>69</sup> 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 áradozának névtelenül el; és bár őket nevezni nem tudám, megnyugodtam, mert egykor azt mondad róluk, hogy általok istenhez közeledik a lélek.”<sup>70</sup> Irén első monológja tehát a nyelv és a metafizika szétválásának romantikus távlatait nyitja meg a drámában: a transzcendenciához közeledés eszerint

<sup>67</sup> „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.

<sup>68</sup> *Uo.*, 388.

<sup>69</sup> *Uo.*, 359.

<sup>70</sup> *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.<sup>71</sup> 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.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> 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”<sup>74</sup> (ti. a tavasz és az ősz); „Új álmodat mindig új csere követett anélkül, hogy e változást tudnánk...”<sup>75</sup> 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.”<sup>76</sup> 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.”<sup>77</sup> Az agg bölcselő mindeközben maga idézi meg örvényes múltját

<sup>71</sup> „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.

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

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

<sup>74</sup> CZAKÓ, I. m., 360.

<sup>75</sup> Uo.

<sup>76</sup> Uo. (első előfordulás)

<sup>77</sup> Uo., 361.

(„Szállj el ez órában, emlékezet, lefolyt életem korszakaira, hozd el virágait és töviseit.”)<sup>78</sup> 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”<sup>79</sup> őt. A láthatólag igen gondosan eltervezett képzésből – amely valószínűleg a korábbi évszázadokból ismert peregrinációs instrukciók műfaji mintáit követi –<sup>80</sup> 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)<sup>81</sup> 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!<sup>82</sup>

<sup>78</sup> Uo.

<sup>79</sup> Uo., 362.

<sup>80</sup> 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.

<sup>81</sup> „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.

<sup>82</sup> 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.<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup>

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.”<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup> Ha a természet nyelvében a „környező világ

<sup>83</sup> Uo., 312.

<sup>84</sup> 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.

<sup>85</sup> CZAKÓ, I. m., 363.

<sup>86</sup> „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.*)”<sup>87</sup> 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”.<sup>88</sup>

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.<sup>89</sup> 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.”<sup>90</sup> 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”<sup>91</sup> (mindezt épp Erast újabb természet-áhitata közepette). A naiv Irén pedig – apja felszólítására, és ugyanebben a stilisztikai regiszterben maradván – a „Lépj be, szenvedő”<sup>92</sup> szavakkal invitálja őt a kunyhóba. „Az ég árásszon áldást rátok”<sup>93</sup> 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 nyugalma.” Uo., 363.

<sup>87</sup> Uo., 366.

<sup>88</sup> Uo., 367.

<sup>89</sup> „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.

<sup>90</sup> Uo.

<sup>91</sup> Uo.

<sup>92</sup> Uo.

<sup>93</sup> 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.<sup>94</sup> 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.”<sup>95</sup> 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 ördöggé.”<sup>96</sup> A „rajoskodás” vagy „rajongás” (a német *Schwärmerei* tükörfordításaként)<sup>97</sup> 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”).<sup>98</sup>

<sup>94</sup> „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.

<sup>95</sup> *Uo.*, 370.

<sup>96</sup> *Uo.*, 371.

<sup>97</sup> 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.

<sup>98</sup> 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.<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup> 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,<sup>101</sup> mint amilyeneket Loyolai Ignác *Lelkigyakorlatos könyve* tár elénk.<sup>102</sup> 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.”<sup>103</sup> Leona különben maga is csodálkozik

<sup>99</sup> SØREN KIERKEGAARD, *Félelem és reszketés*, ford. RÁCZ Péter, Európa, Budapest, 1986, 52.

<sup>100</sup> „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.

<sup>101</sup> „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.

<sup>102</sup> 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.

<sup>103</sup> 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 Máriaja s a bűnös Mária Magdolna) közvetítenek.<sup>104</sup> Leona kényszeres módon a saját élettörténetét játszatná újra Irénnel: „Szabadítsd meg, Uram, e bűnnel terhelt leányt azon gyalázat-tól, mely a világ előtt rá vár. – Ne engedd, hogy fűrtjeit elvágva, homlokára a szégyen bélyegét írják, s korbácsolva hordozzák az igazság szolgálói a tolongó nép előtt, mely őt gúny és átok közt sárral dobálja. Ne hagyd, Uram, hogy e nő gyermekére örök gyalázatul születése mocska hányassék – kiteszítva az emberek sorából...”<sup>105</sup>

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.<sup>106</sup> 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-elfojt« megértéséhez.”<sup>107</sup>

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 Irénről.<sup>108</sup> 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 elől kitakarva), amit a következő felkiáltással jelez: „Megvan, meghalt!”<sup>109</sup> A gyilkosságot ezután az éppen eszmélkedő édesanyára fogja. Ebben a pillanatban

<sup>104</sup> „LEONA [...] Hajlékony és ezer alakot öltékeny, mint viasz, kitéve minden körülmények és eset játékának; 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 gyönyörözést 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.

<sup>105</sup> *Uo.*, 373.

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

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

<sup>108</sup> *Uo.*, 373.

<sup>109</sup> *Uo.*, 378.

érkezik vissza a halottnak hitt Aquil – az érzelmi kontraszt kedvéért dalolva. Az újrategyesülő család idilljét a fenékszínen álló Leona káromó 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!”<sup>110</sup>

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* szembeállítás 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”.<sup>111</sup> 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.<sup>112</sup> 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 ágyonál 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”.<sup>113</sup> Irén fájdalmas monológja szintén a saját korábbi („természetes”) nyelvét modellálja tragikus tónusban.<sup>114</sup> A fiatalasszony most már a Leonától hallott „fekete teológiát” ismételteti gépiesen: „Ábrahám feláldozá az Úrnak gyermekét, és sokáig élt – sokáig fogok élni –

<sup>110</sup> *Uo.*, 379.

<sup>111</sup> „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.

<sup>112</sup> 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 egyik-jük 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 újrakezdet emberi civilizáció rendjét, noha a felvázolt utópisztikus kísérlet a család mikrovilágán keresztül a Teremtés korrekcióját is magában hordozta.” SZILÁGYI–VADERNA, *I. m.*, 616.

<sup>113</sup> CZAKÓ, *I. m.*, 384.

<sup>114</sup> „Merre menjek? Sehöl sincs irlalom – 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...”<sup>115</sup> 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...”)<sup>116</sup>, 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”.<sup>117</sup> Aquilon a többszörös veszteség hatására – pszichológiailag teljesen indokolt módon – eluralkodik az a mindent betöltő stóikus 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.”<sup>118</sup>

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.<sup>119</sup> 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 utalt<sup>120</sup> – 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

<sup>115</sup> Uo.

<sup>116</sup> Uo. 386.

<sup>117</sup> Uo.

<sup>118</sup> CZAKÓ, I. m., 387–388.

<sup>119</sup> Életképek 1846. augusztus 22., 249. (Vas Andor aláírással).

<sup>120</sup> „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.”<sup>121</sup> 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.

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