

1
2014

irodalomtörténet

iit

Fried István:
Kazinczy Ferenc
(ön)kanonizálásának
esélyei

Molnár Gábor Tamás:
Hangtalan olvasás?

Imre Zoltán:
Szentivánéji álmok

irodalomtörténet

95. ÉVFOLYAM (XCV.) • 2014 • 1. SZÁM

Főszerkesztő	Kulcsár Szabó Ernő	Felelős szerkesztő	Eisemann György
Szerkesztőbizottság	Gintli Tibor Margócsy István Szilágyi Márton Tverdota György	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,
valamint a Nemzeti Kulturális Alap 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**FRIED ISTVÁN**

- Kazinczy Ferenc (ön)kanonizálásának esélyei
Vita, kisajátítás, ellenkezés Kazinczy életének végső fázisában 3

SZALISZNYÓ LILLA

- Lassan halkuló vad őrjöngések
Egressy Gábor borús napjai (1849–1854) 20

DANYI GÁBOR

- Az ajándékozás művészete
A Szétfolyóirat terjesztési modellje a szamizdat jelenségének szemszögéből 48

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

- Hangtalan olvasás?
Füst Milán *A cicisbeo* című novellájáról 68

IMRE ZOLTÁN

- Szentivánéji álmok
Peter Brook kelet-európai turnéja a hidegháború idején 90

KRITIKA**ZUH DEODÁTH**

- Havasréti József: *Szerb Antal* 114

MAKAI MÁTÉ

- Kultpontok. Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában,*
szerk. Dunai Tamás – Oláh Szabolcs – Sebestyén Attila 128

NÉMETH ZOLTÁN

- Zólya Andrea Csilla: *Irodalmi paródia és parodisztikus beszédmodok az erdélyi irodalomban* 134

HOJDÁK GERGELY

- Tarjányi Eszter: *Arany János és a parodisztikus hagyomány* 139

FRIED ISTVÁN

Kazinczy Ferenc (ön)kanonizálásának esélyei

Vita, kisajátítás, ellenkezés Kazinczy életének végső fázisában

Az Úr szándéka, azaz az a Rend, mellyet neki [ti. a verseknek] szabni szándékozik, ellenkezésben van ízléssel.

(Kazinczy Ferenc Toldy Ferencnek)¹

Nagy megtévedése az emberi léleknek azt hinni, hogy csak úgy ragyoghatnak, ha más nem ragyog, noha eszes ember azt sem látja szükségesnek, hogy ragyogjon. Én bölcsőbbnek látom azt, midőn barátságban állunk a ragyogókkal, mint ha ellenkezésben. De ezek nem tűrnek mást, mint a magok köre nagy férjfiat, s bántásnak veszik, ha előttök más térdet fejet nem hajt.

(Kazinczy Ferenc Kölcsey Ferencnek)²

Szokatlan és igen kellemetlen helyzetbe navigálta a Pestre összpontosuló irodalmi élet Kazinczy Ferencet, aki az 1820-as esztendőkből szembeütközött a tapasztalattal, hogy közvetlen utókora másként képzelte el az irodalom rendjét, mint ő. Nem pusztán a személyi kapcsolatok terén tért el az új nemzedék cselekvési iránya az övétől, hiszen jó darabig a kötelező (?) tisztelet hangján érintkeztek vele, jóllehet a kötelező (?) tisztelet nem akadályozta a nyíltabb, burkoltabb megfogalmazódó ellenvélemények felszínre kerülését, arról nem is szólva, hogy az új nemzedék tagjai egymás között meglehetősen kevés tapintattal aposztrofálták Kazinczy kikövetkeztetett vagy valóban érzékelhető magatartását. Pusztán emlékeztetőül idézem Bajza megjegyzését, amelyből kitetszik, a legszívesebben megróná Kazinczyt, ám ezúttal csak Toldyval közli „igazi” véleményét: „Kazinczy és Fáy, mint valami gyáva vén asszonyok titkon örülnek, hogy Döbrenteit zúzzuk.”³ Persze, a Kazinczy-levelezés

¹ KAZINCZY Ferenc levelezése. Huszonegyedik kötet. 1829. Január 1. – 1831. Augusztus 20., kiad. VÁCZY János, MTA, Budapest, 1911, 521. (A továbbiakban KazLev XXI.)

² Uo., 541. Kis Jánoshoz küldött episztolájában Kazinczy más felfogást fejt ki a hírnév fényéről. KAZINCZY Ferenc összes költeményei, s. a. r. GERGYES László, Balassi, Budapest, 1998, 192–193.

³ BAJZA József – TOLDY Ferenc levelezése, s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1969, 496.

SZÁMUNK SZERZŐI

Fried István, *professor emeritus* (Szegedi Tudományegyetem)

Szalisznyó Lilla, *doktorjelölt* (Szegedi Tudományegyetem)

Danyi Gábor, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Molnár Gábor Tamás, *egyetemi adjunktus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Imre Zoltán, *egyetemi adjunktus* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Zuh Deodáth, *tudományos segédmunkatárs* (Pécsi Tudományegyetem)

Makai Máté, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Németh Zoltán, *egyetemi docens* (Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra)

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

tanúsága szerint Kazinczy nemcsak „titkon” örvendett. Több oka volt annak, hogy nem lépett be a Conversations-Lexikon perébe, nem utolsósorban barátsága Dessewffyvel visszatartotta a beavatkozástól, s talán, ami ezúttal még lényegesebb, neki nem az a baja volt Döbrenteivel, ami Bajzáéknak. És ámbár Döbrenteiről (és nemcsak magatartásáról) hasonló volt a véleményük, az eltérések sem mondhatók lényegtelenekek, ugyanakkor jelzései az eltérő irodalmi (Kazinczynál messze nem utolsósorban nyelvi) felfogásoknak. Akár azt is előhozhatnók, és volt, aki efféle állított, miszerint Kazinczy kegyetlen (?), kevéssé méltányos (?) kritikái mintegy felfokozva jelentek meg Bajzának és Toldynak vitáiraiban,⁴ a magam részéről egyrészt azt hangsúlyoznám, hogy Kazinczy valóban recenziókat írt, melyek nevezhetőek természetesen méltánytalanoknak, másrészt amelyek olykor erős kitételeik ellenére sem iktatták ki az irodalomból vagy az irodalmi életből a megbíráltat, hanem a határozott recenzió műfajának megfelelően igyekeztek meghonosítani a kritikai beszédet az ehhez a beszédhez nem szokott magyar irodalomban. Kazinczy vitáirai nyelvi- és stílusújításainak elfogadtatása, elterjesztése, egy irodalomszemlélet emancipálása érdekében bolygatták meg az 1810-es évektől kezdve a magyar irodalom állóvizét, az 1810-es esztendő végétől pedig a kiegyenlítődést célozták meg, a merev neológia-ortológia-szembenállás helyébe egy olyan szinkretista nyelvi- és irodalomtudatot/tudást állítva, amely félreérthetetlenül sürgeti a neológia jobb eredményeinek elfogadását anélkül, hogy teljesen lemondana az ortológiának minősített másik nézőpont-ról. A *Tövisek és virágok* (majd a *Virágok és gyomok*) eleget tesznek a Catullushoz és Martialishoz kapcsolódó, a legmagasabb szinten Goethe és Schiller xeniáival rokonítható „epigrammai morál”-nak,⁵ az esztétizáló epigramma csattanóban kifuttatott igényének. Beszédés, miszerint Bajza epigrammateóriája – noha burkoltan – nem utolsósorban emiatt emelte oly magasra Kazinczy ez irányú műfajteremtését. Mindenesetre Kazinczy recenzióiban jóval inkább egy alkotásmódot, egy tónust, egy nyelviséget, egy szóválasztástípust bíralt, nem pedig egy személyt lehetetlenített el,⁶ Verseghyt Révai Miklós (és Horvát István) igyekezett semlegesíteni. Az nemigen tagadható, hogy az irodalmi mezőn megszerzett presztízs, elismertség bizonyos hatalomhoz juttatja a sikert elérőt, ami együtt jár a kisebb presztízzsel rendelkező, a szigorú bírálatban részesített háttérbe szorulásával, súlyosabb esetben kiszorulásával (noha sem Verseghy Kazinczy bírálata nyomán, sem Berzsenyi Kölcsey bírálata nyomán nem szorult volna a háttérbe, nem szorult volna ki, ha korábban megkezdődött „elhallgatásuk” nem jelezte volna előre – mondjuk így – a lírikusi „ihlet”

A Bajza–Kazinczy-viszonyról vö. Szűcsi József, *Bajza József*, Franklin-társulat, Budapest, 1914, 44–46., 120–134.

⁴ CSÉTRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelvi- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korában*, Akadémiai, Budapest, 1990, 204. „A Kazinczy által meghonosított kritikai stílus továbbfejlesztői Toldy és Bajza”. Kazinczy kritikái és Bajza meg Toldy vitáirai között eltelt mintegy másfél évtized. Közben jelentek meg Kölcsey kritikái. Bajza és Toldy átnyúlt volna Kölcsey vissza Kazinczyhoz. És a Kazinczy-ellenes megnyilatkozások? Barátságosabbak, szakmaiabbak volnának?

⁵ KAZINCZY Ferenc, *Epigrammai morál = KAZINCZY összes költeményei*, 122.

⁶ E fejtegetés terminológiáját Pierre Bourdieu-tól kölcsönöztem: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992.

apadását; Kazinczy esetében szimbolikus tőkéje nem realizálódott intézményi vezetőszereppé, s míg Kazinczy ellenében Kisfaludy Sándortól és dunántúli körétől a nem ide sorolható *Mondolatig*, Kölcseytől (erősen vitatható lasztóci leveleitől) a Tudományos Gyűjtemény Kazinczyt bíráló írásaiig⁷ megkérdőjeleződött a szimbolikus tőke konvertálhatósága, Bajzáék esetében az irodalmi és a hatalmi mező fokozatos egymásba érésének, átfedésének vagyunk a tanúi, az 1830–1840-es évekre kiteljesedik mindaz, ami a társadalmi tőke címszava alá sorolható (a csoportalakulás, az intézményi vezetőszerkezet, még a rokonság is), mindaz, amit Kazinczy pesti triászra képtelen volt megvalósítani, s ami sem Szemere Pálnak, sem Helmecezynek nem sikerült, jöllehet sokat ügködtek Kazinczy érdekében.

Visszatérve Bajzáékhoz, már csak azért is lehet így emlegetni őket, mivel Bajza ügyvédi – peres, nem egyszer rabulisztikus – logikával építette föl vitáirait, rendkívül ügyesen osztotta ki a szerepeket: nem ő támadta meg Kazinczyt, hanem Toldy, s ebben talán volt része annak, hogy Dessewffy Bajzának, Pyrker Toldynak jutott osztályrészül, mivel a magyarországi német írásbeliség bírálata meggyőzőbbnek hatott egy Schedel, mint egy Bajza tollából, míg a magyar arisztokrata ellen felhozott érvek, ellenkezések a par excellence polgári származású Schedel-Toldy artikulációjával kevésbé lettek volna (?) meggyőzők.⁸ Vörösmarty már Toldy esztétikai levelei révén elindult a kanonizáció útján, a Tudományos Gyűjtemény szerkesztői pozíciójában (némi) hatalomra tett szert, emellett lírai költőként (is) megelőzte (talán Berzsenyit leszámítva) elődeit. Így a *Tövisek és virágok* epigrammai célzatát és előadásmódját „korszerűsítve” pályalombjaival segítette Bajza „nehéztüzérségét”, játszott alá Toldy Ferencnek.⁹

Annyit még ehhez: Kazinczy egymaga vívta recenziós, nyelvújítási küzdelmeit, nem vonta be híveit a maga vitáiba, nem válaszolt minden támadásra, nem biztatta nyíltan Szemere és Kölcseyt, hogy válaszoljanak a *Mondolatra*, Rummy Károly Györggyel ugyan „lektoráltatta” német nyelvű dolgozatait, de sosem hatalmazta föl arra, hogy mellette vagy helyette szólaljon meg. A kritika személyessége számára nem jelentett többet, mint a maga ízlésétől vezérelve ítélkezzék (mert néha nemcsak véleményt mondott, hanem ítélkezett, ám ezeknek az ítéleteknek nemigen voltak messze ható következményei), s talán azért, mert Kazinczy szimbolikus tőkéje inkább „virtuális” tőke volt. Egyszóval módjában sem állt, hogy az irodalmi élet egészében keresztülvigye akaratát. A maga (tágabb) vidékének nyelvhasználatát emelte ugyan irodalmi nyelvvé, kiutálván a költészetből Verseghy szolnokias hajlításait, figyelmeztetvén Berzsenyit dunántúli kifejezéseinek helyettesítésére a Kazinczy irodalmi nyelvi el-

⁷ A Tudományos Gyűjteményből idézett dolgozatok bibliográfiai adatait vö. *A Tudományos Gyűjtemény (1817–1841) repertórium*, összeáll. Csécs Teréz, Xántus János Múzeum – Győr-Moson-Sopron Megyei Levéltár Győri Levéltára, Győr, 1998.

⁸ Bajza és Toldy pöreinek anyaga összegyűjtve az alábbi kötetben található meg: *Tollharcok. Irodalmi és színházi viták*, összeáll., jegyz. SZALAI Anna, Szépirodalmi, Budapest, 1981.

⁹ Vörösmarty megfricskázta Bajzát, Toldyt és Fenyéret, persze, önmagát is, de Fáy Andrást, Döbrenteit, Kovácsóczyt, Pyrkeret (őt azért mégsem nevének nevezve!), Rummyt kigúnyolta. VÖRÖSMARTY Mihály, *Kisebb költemények (1827–1839)*, s. a. r. HORVÁTH Károly, Akadémiai, Budapest, 1960, 142., 145., 146., 147., 155., 161.

képzeléseiben elfogadhatóbb változattal, de jelentékeny eredményt nem sikerült kicsikarnia, Berzsenyit nem tudta meggyőzni a maga igazáról, s a szintén dunántúli Vörösmarty nem követte e téren Berzsenyit, elődje jelentőségét tisztelgő ódával ismerte el.¹⁰ Kazinczyt – erről több ízben írtam – vezérkedéssel, diktátori hajlamokkal vádolták, de határozott fellépésének, következetességének, epigrammái célzatának és leveleiben részletezett véleményének mégsem sikerült elérnie nézetei teljes körű elfogadását, a Kazinczy-kor története úgy is leírható volna, mint a „vezérkedő”-vel szembe fordítások, viták, vádak, ellenvélemények sűrű megnyilatkozásának története, s még igazi hívei sem osztották minden kérdésben az egyébként tekintélynek elismert mester álláspontját.¹¹ Hogy ez így történt, annak részben az irodalom decentralizálódásában lehet megjelölni az okát. Meg abban, hogy nem kizárólag Kazinczy számított vitathatatlan tekintélynek, egyes „irodalmi táj”-ak (*Literaturlandschaft*) a maguk nyelvi – irodalmi autonómiájuk őrzését legalább olyan fontosnak vélték, mint Kazinczy az általa megtervezett – elképzelt irodalmi mező létrehozását. Széphalom mellett Debrecen, a Dunántúl (Kisfaludy Sándor) és Pest-Buda nem kevésbé irodalmi/nyelvi csoportképzések/képződések színterei, az Erdélyi Múzeum irányításába legfeljebb beleszólt Kazinczy, de már csak a távolság miatt sem vehetett részt a szerkesztés legfontosabb műveleteiben. Hasonló a helyzet a Tudományos Gyűjteménnyel, mely Kazinczytól viszonylag bőségesen hoz polemikus írásokat, aztán mellette és ellene szólókat egyaránt, de amelynek szerkesztési elveivel többször nem ért egyet, mint egyetért. Kazinczy talán akkor döbbsen rá először arra, hogy utóvédharcokra kényszerülhet, amikor Kisfaludy Károly jelentkezését követően folyamatosan távolodott tőle, s az Aurora egyre inkább a szerveződő romantika orgánuma lesz. Kiállása a Hébe mellett,¹² Kovacsóczynek Vörösmartyék mellé helyezése nem pusztán rossz helyzetértékelésről tanúskodik, hanem arról is: lassan-lassan látnia kell, hogy nem képes új értékekkel érvelnie az ő irányát folytató, de legalábbis az ő irányítását olykor csak látszólag elfogadó irodalom mellett. Toldy (és ritkábban Bajza) egyértelmű állásfoglalásokra kényszerítik időnként Kazinczyt, szemére vetik nem mindig egyértelmű megnyilatkozásait,¹³ arra készítetik, hogy Vörösmartyt érdeme szerint méltassa, ennek érdekében Toldy még egy Kazinczy-levél közlését is megengedi magának,¹⁴ s ehhez Kazinczynak jó arcot kell vágnia (ehhez hasonlót, kiélezettebb szituációban egykor Révai Miklós követett el, ott a Révai–Verseghy nyelvi

¹⁰ VÖRÖSMARTY Mihály, *Berzsenyi emléke = Uő., Kisebb költemények*, 215. Elemzését lásd FRIED István, *A romantikus óda kifejlődése Vörösmarty költészetében*, ItK 1975/5–6., 572–583.

¹¹ Kazinczy híveinek a mesterétől eltérő álláspontjáról vö. CSETRI, I. m. S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a XIX. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Balassi, Budapest, 2005, 342–344. A monográfus Kazinczy versus Dessesffy példája igen meggyőző.

¹² TAMEDLY Mihály, *Igaz Sámuel és a Hébe*, Merkur, Sopron, 1917.; FENYŐ István, *Az Aurora. Egy irodalmi zsebkönyv életrajza*, Akadémiai, Budapest, 1955, 44–45., 48., 58.

¹³ HORVÁTH Károly, *A klasszikából a romantikába. A két irodalmi irányzat Vörösmarty első költői alkotókorszakának tükrében*, Akadémiai, Budapest, 1968, 406–409. A Kazinczy–Vörösmarty-viszony alakulását dokumentálja LUKÁCSY Sándor – BALASSA László, *Vörösmarty Mihály*, Magvető, Budapest, 1955, 60–66., 122–126.

¹⁴ BRISITS Frigyes, *A XIX. század első fele*, Szent István Társulat, Budapest, 1939. A pesti „kör” („club”) tagjai megmutatták egymásnak Kazinczy leveleit. A Fenyőnek küldött levél így került Bajza kezébe.

vita forrponjtján esett meg, itt viszont Vörösmarty kanonizációjának újabb állomásához érkezve). Talán megkockáztatható: Kazinczy önvészélyes erőfeszítései a kritika jogának elismertetéséért, a kritikai műfaj meghonosításáért egyszerre voltak sikeresek és sikertelenek. Sikeresek olyan értelemben, hogy visszavonhatatlanná tették a recenzió műfaját az alakuló irodalmi életben, Kölcsey megírhatta Csokonairól és Berzsenyiről, valamint Kis Jánosról bírálatát. Ezek fogadtatása azonban a sikertelenséget is jelzi, a főként írástudókból összetevődő olvasóközönség (és megannyi hangadója) még az 1820-as esztendőkből is jórészt kritikaellenesnek bizonyult. Bajzáéknak tehát ismét és végérvényesen el kellett fogadtatnia a kritika, a polémia „jogait”, az ellenkritikák sűrű megjelenése közben is tanúsítaniuk kellett: a kritika, a vitairat, a polémia az irodalmi életben nélkülözhetetlen. Bajza olyannyira hisz tézisében, hogy szakralizált szókinccsel prezentálja: „A kritikának, e gyűlöltvetteget s rettegve tisztelt istennének templomot építeni, oltárt emelni közöttünk, sohasem volt oly hasznos, sőt oly szükséges, mint ma.” Ehelyt tetten érhető a nemzedékváltás igénye, Kisfaludy Sándor, Kazinczy Ferenc, Berzsenyi Dániel a múlt, bár közöttük Kazinczy a maga terminológiájával hasonlót írhatott volna le az 1810-es években: figyelemre méltó, Kazinczy kritikai törekvései még csak célzás formájában sem kerülnek elő, a régebbi korszakok „kritikai igénye” elhanyagolható a jelenkoriéhoz képest, egyáltalában: a korszakforduló, amely a Bajza–Toldy–Vörösmarty-triász színre lépésével vált láthatóvá, sőt nyilvánvalóvá, fenntartja magának a jogot, hogy meghonosítsa a kritikát az irodalomban. Hogy írása más részében Bajza a dilettánsok ellen nyilatkozik, kiváltképpen azok ellen, „kikkel a szertelen hazafiság szertelen dolgokat mondogattat”, ebben Kazinczy az ekkor ki tudja, mennyire ismert Katona József, majd Kisfaludy Károly nyomdokaiba lép, s a további felsorolás, a dilettánstípusok emlegetése előkészíti Bajza írásának legtöbbet idézett és szinte mindenki által helyeslőleg emlegetett mondatát: „Kritika kell közöttünk, meg nem kérlelhető, de részrehajlatlan, de igazságos”.¹⁵ Nemcsak relativizálásra hajló, a Bajzáénál jóval szkeptikusabb korszakunk kérdezteti: a „szigorú erkölcsű” Bajzának sikerült-e elérnie a maga megjelölte recenziós eszményt? Majdnem demagóg kérdéssel: valóban részrehajlatlan „és igazságos” kritikákat, vitairatokat tett közzé? Apró emlékeztető: a Kazinczyról és Fáyról idézett levélrészlet-e igazi véleménye (feltehetőleg igen), vagy a Kazinczyt később megbékítő vélemény? Netán korai, 1825-ös *Széphalom* című versének (Hébe, 1826) kultikus hangvételének higgyünk? Majd utóbb, nem álságos-e annak indoklása, miszerint a Kritikai Lapok nem nevezi meg a bírálatok szerzőit, Bajza magánlevélben Kazinczyval sem közölte, kit rejt a G. jelű recenzens¹⁶ (egyébként Kazinczy tudta vagy sejtette, amikor Toldy találkozott Kazinczyval, mintha elárulta volna magát, nem bizonyult elég jó színésznek).¹⁷

¹⁵ BAJZA József, *Szó és tett jellemzik az embert*, vál., bev., jegyz. KERÉNYI Ferenc, Kriterion, Kolozsvár, 2004, 263–268. Vö. még Uő., *Válogatott cikkek és tanulmányok*, vál., bev. LUKÁCSY Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1955. A Lukácsy minősítését idéztem Bajzáról.

¹⁶ KazLev XXI., 488. Kazinczy talán jól véli, talán nem, hogy G. Toldy.

¹⁷ Kazinczy megírja Kis Jánosnak 1831. március 9-én, hogy a G. jelű Toldyt fedi. KazLev XXI., 480. Március 30-án Rummyval azt közli, „Wer die G... sey, soll ich nicht wissen.” Uő., 507–510. Ezzel nem

Hosszan érvelhetnék amellett, hogy 1) Bajza sehol nem ismerte el, hogy Kazinczy kritikai kezdeményezéseinek folytatója lenne, s bár a Kazinczy-életművet tudta értékelni, noha művei-veleményei egészében mégsem minősülnek igazán jelenkorinak, azt Kisfaludy Károlyéinak tartotta fönn. 2) Kazinczy sem ismert rá Bajzáék írásaiban a maga kritikai elveire, a leginkább nem arra a kérlelhetetlenségre, amely Bajzának és Toldynak némely kritikájában jól érzékelhető volt. Látszólag Bajza is örvendezni hitt annak, miszerint a magyar irodalom „pártoskodik”, ezért nem kíván semmiféle kiegyenlítődést, éppen ellenkezőleg: „Óhajtaná, hogy e pártok szelleme el ne szunynyadjon, s törekedni fog, hogy az e lapok által is mindinkább lobogásban tartassék”.¹⁸ (Ez sikerült!) Kazinczy még hasonlóként látható megjegyzésében is másképpen fogalmaz, máshová teszi ki a hangsúlyt, minek következtében nem feltétlenül arra törekszik, hogy szítsa a vita lángját: „Tudományok dolgai csak ott gyarapodhatnak, a hol azoknak művelőjük szabadon mondhatják ki gondolkozásaikat s a hol élet van, ott öszve ütődések is vannak: a nyugalom a koporsók közt lakik.”¹⁹ 3) Bajza és Toldy megbízhatósága vitairataikban nem hagy kétséget afelől, hogy az igazság egyedüli birtokosainak hiszik magukat. Nemigen vitatható, hogy felkészültségük, anyagismeretük, eltökéltségük álláspontjuk világos körvonalazására, érvelésük jól megszerkesztettségére vezet, gondolatmenetük mellőzi a csapongást, a fölösleges kitéréseket. Pontosan tudják, mit akarnak, kik ellenében akarnak, hogyan osztották egymás között el a feladatokat. Valóban „kör”-t alkotnak, amely (talán nemcsak végső fokon) irányító pozícióra, hatalomra törekszik. Jelentékeny elmozdulás Kazinczy, sőt Kisfaludy Károly magatartásától. Bajza és Toldy pereinek olvastán Kisfaludy Károly 1826-os kritikai jegyzetei is egy korábbi periódusba utalhatók, még akkor is, ha néhány passzus mintegy újrafogalmazódik Bajzánál: „A irodalom egyedül a lélek szabad honja, oda semmi mellékes út nem vezet, csak a tehetség. Itt az arisztocrazia, se diktátor fel nem állhat, s ha valaki magát az utóbbinak képzele, menydörögghet ugyan rövid ideig ingó tetőjén, de utóbb kacaj közt leperdül. Kritika a művészet theóriájából sarjadó észrevétel, személyt nem ismer, csak munkát.”²⁰ Bajza viszont Döbrentei és Dessewffy személyét is minősítette, nem akárhogyan, ez fordítva is igaz, Toldy nem kímélte sem Pyrkeret, sem Kazinczyt, ez megfordítva jóval kevésbé igaz. Kitérőképpen idézem Horváth Jánost, aki a Pyrker-pörrel összefü-

zárja ki, hogy ismerős a kritikus személye, noha „tudása” tiltva van. A Kisnek május 4-i levél „club”, „undok fertelmes czimoráskodás” kitételei sejteti, hogy kik szervezték ellene a „támadást”. A triász machinációról számol be Kazinczy ez időszak levelezésében. Kölcseynek márc. 24-én írja meg, miféle levelet („cédulát”) küldött Schedel Bártfaynak: „Tisztelem az öreg Urat. Hallom azt hiszi, hogy a P – Gyöngyeit én recenseáltam”. Kazinczy hozzászólja: „Azolta kerülgetni látszott szemeimet”. Uo., 499. Az irodalmi élet csatározásainak, egymás „hadállásai” kifürkészésének eszerint volt a szélesebb körű nyilvánosság előtt ismeretlen tartománya. A megjelent kritika és az igazítás legfőképpen a vita nyilvánosságának szánt részét adta, az erősen személyes érintettségek és visszatorlások ellenben a presztízis megszerzéséről / megtartásáról árulnak el olyat, amely a nem pusztán szimbolikus, hanem érzékelhetően hatalmi töké birtoklásának téjét leplezi le és el.

¹⁸ BAJZA, *Szó és tett jellemzik az embert*, 266.

¹⁹ KazLev XXI., 173.

²⁰ KISFALUDY Károly, *Kritikai jegyzetek (1826)* = Uő., *Minden munkái*, VI., s. a. r. BÁNÓCZI József, Franklin-társulat, Budapest, 1893, 58.

gésben vetette papírra: „Kisfaludy a pör zajlásakor már nem élt. De ha élt volna még, nehezen haladhatott volna együtt Toldyval. Az ő nacionalizmusa közelebb állt a Kazinczyéhoz, mint a Toldyéhoz. Emezek a nemzetiség kérdésében következetesebb, szigorúbb utódai voltak Kisfaludy Sándornak, mint ő, ő Kazinczyhoz tért meg bátyjától, ezek eltávolodtak Kazinczytól.”²¹ Hadd jegyezzem meg, hogy Kisfaludy Károly előbb kísérletezett Pyrker művének fordításával,²² mint Kazinczy, nem tudom, érdemes-e eljátszani azzal a gondolattal, milyen fordulatokat vett volna a Pyrker-pör, ha egyáltalában sor került volna erre a pörre, ha megjelenik Kisfaludy Károly fordítása? Csak óvatosan merem állítani, hogy Toldy akkor más ürügyet lelt volna Kazinczy megtámadására.

Következzék egy Kazinczy-levélrészlet, Bajzának és Fenyérynek 1830. áprilisából: „Személyességeért perleni nem illik jó embernek, mint az ügyért perleni nem csak nem illetlen, de dicsőséges is.” Elég világosan a „perelők” értésére adja, hogy a kritikában nincs helye a merő személyeskedésnek.²³ Bajza egy Kazinczyhoz intézett levele meglehetősen árulkodó: „Tanulni azonban, úgy vélem, mindenünk magától szeret (azaz maga jó akaratjából), s nem tűrjük, ha valaki erőszakolva tolja ránk tudományát, szinte úgy, mint XV. Lajos nem tűrte, hogy papja a morális leckéket közvetlenül hozzá intézze.”²⁴ A zárójeles megszorítás sem fedi el a lényeginek mondható megfontolást, mások nem győzhetik meg, a példa a hatalom diskurzusát teszi nyilvánvalóvá. Kazinczy mindezzel szemben nem hátrányosabb helyzete miatt képvisel valami egészen mást, szinkretizmusa jóval többértű, mint nyelvi-nyelvhelyességi, egy mű javítására javasolt más vélemény bedolgozása egyáltalában nincsen ellenére (az *Erdélyi levelek* jócskán a kárát vallotta): „valamit jónak fogok ismerni igazításaitokban, mint azt szíves köszönettel fogom elfogadni. Másokat kihallgatni kötelesség, de önségünket soha sem kell levetkezni, csak tartozott figyelemmel. Bártfay nekem egyet sugott Szallusztomra nézve: s köszönettel fogadtam, nem mert ő tanácsolta, hanem mert tanácsát igaznak ismertem. Ezt akarom tenni ezután is.”²⁵

A különböző életpályán futó Kazinczy és Bajza (és Toldy) között a legjelentősebb eltérés mégsem a följobb (remélhetőleg argumentált) részletekben található, hanem mindenekelőtt abban, miszerint Kazinczy egész pályakezdése óta a magyar irodalomtörténekek kontinuitásában volt érdekelt. Még akkor is, ha kortársai jó részétől különböző múltkonstrukciók elfogadtatásában tért el álláspontja, a tübingai pályairat, az íróportrék jó része, a *Pályám emlékezete* olyan folyamatot képzelte el, amelynek megvannak a fordulópontjai, igen fontos az „új” elfogadtatására törekvő igyekezet, de amely a kilenczöttes fordításgyűjtemény nem egyszer provokatív nyelviségét ideértve „modernség”-ét nem a feltételezett „antikok” ellen hozta létre, hanem az 1810-es évek végére az említett szinkretizmussal gondolta egybefogni az irodal-

²¹ HORVÁTH János, *Kisfaludy Károly és íróbarátai* = Uő. *Irodalomtörténeti munkái*, III., szerk. KOROMPAY H. János – KOROMPAY Klára, Osiris, Budapest, 2007, 790.

²² HIMPFNER Béla, *Pyrker-fordítások*, EPhK 1883, 1123–1125.; ESZTERÁR László, *Kisfaludy Károly mint Pyrker fordítója*, EPhK 1904, 701–703.; HORVÁTH, I. m., 787–790.

²³ KazLev XXI., 278.

²⁴ Uo., 334.

²⁵ Uo., 451.

mi és nyelvi gondolkodás több irányát, még akkor is, ha korábbi prioritásait nem tagadta meg. Bajzáék ellenben módszeresen készítették elő a nemzedékváltást, a Bajza–Toldy-levelezésből bőségesen idézhető a nyilvánosan a tiszteletükről biztosított Kazinczyt enyhébben – határozottabban bíráló passzusok. Egyáltalában Vörösmarty epikájának kanonizációjával minden más irányt, stílust és műfajmélelet lényegében antikváriusivá minősítenek, a maguk modernségét egyetlen lehetséges irodalmi megnyilatkozásnak hirdetve. S ennek érdekében törekednek a lehetséges irodalmi-tudományos pozíciók megszerzésére, az esetleges vetélytársak kiiktatására. Kisfaludy Károly lép náluk Kazinczy helyére, Kisfaludy halálakor pedig az ő örökébe lépnek, a leglátványosabban Bajza az Aurora szerkesztőjeként-kiadójaként. Megkönnyíti dolgukat, hogy a Kazinczyéhoz hasonló ellenfelekkel, vetélytársakkal nem kellett megküzdeniük, Verseggyhez, Kisfaludy Sándorhoz, Horváth Endréhez nem mérhető – alkotóként – Dessewffy, Döbrentei, Thaisz, a Szemeréhez fűződő ambivalens viszony valószínűleg Kölcsey miatt nem robbant akkorát, mint amekkorát robbanhatott volna, még az Aurora-pörben sem. Ellenben Kazinczyhoz képest nemcsak az eltérő életút, a más típusú iskolázottság, a lényegében másféle műveltségmennyiség jelentették a fokozatosan nyilvánosságra kerülő ellentétek okát, hanem mindenekelőtt az a magatartásideál, amelynek közvetett-közvetlen forrásai között Kazinczynál Shaftesbury jelölhető meg (Bodrogi Ferenc Máté kutatásait idézve),²⁶ Bajzáék esetében a nemzeti mozgalom „megfoghatóbb”, „politikai” célkitűzései sok tekintetben határozzák meg az irodalmi beszédmódot, illetőleg a nemzeti irodalom képzete másképpen kap alakot Kazinczynál, mint Bajzáéknál. Kazinczy esetében a valódinak meghirdetett tekintélyek tisztelete még szerepet játszik a kapcsolatok alakulásában, Bajzáék irodalmi/tudományos intézményfoglalási tervei viszont a „kör” tekintélyének általános elfogadtatásához járulhatnak hozzá. Kazinczy az 1820-as esztendőben folyamatosan hirdeti, üzeni meg leveleiben, írja meg igazításaiban, hogy nem tart számot kizárólagosságra, meggyőzhető. Egy 1829-es levélből idézek: „Azonban én távol vagyok attól, hogy óhajtsam vagy reménylsem hogy minden az én értelmemre térjen által. Kiki a maga szemével lát, és hogy ezen vagy azon értelemben vagyunk, ezt vagy azt tartjuk szépségnek vagy rútnak, annak nem az akarat, hanem a Subjectivitás az oka, nekem elég, ha gondolatomat s érzésemet szabadon kimondhatom.”²⁷ Nem állítom, hogy a „nyelvújítási” harc hevében Kazinczy ugyanígy gondolkodott volna, s azt sem, hogy a „gyakorlatban” maradéktalanul ahhoz tartotta volna magát, amit följebb idéztem, a *Tövisek és virágok* szatirizáló versei (amilyen például a *Fonáság* vagy *A szarvas idióta*)²⁸ elég általánosak ahhoz, hogy egy megszólalási módot, egy stíluselhajlást pellengérezzenek ki, s ne utaljanak közvetlenül egy személyre, még akkor sem, ha egyes epigrammák „megfejtés”-én már a kortársak el-eltöprengtek. Bajzáék vitairatai (és Vörösmarty pályalombjainak nem csekély hányada) jelle-

²⁶ BODROGI Ferenc Máté, *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012, 93–98., 206–209. A nemzedékváltást avval is szemlélteti Bodrogi, hogy rámutat: a Kritikai Lapokban Bajza a „gráciás társalkodásról és kellemről egyaránt pejoratíve beszél.” *Uo.*, 183.

²⁷ *KazLev XXI.*, 173.

²⁸ KAZINCZY összes költeményei, 110–111.

güknél fogva személyről, személyhez szólnak, pozícióharcként jellemezhető, már csak azért is, mivel az 1820-as esztendők végére megvalósultak azok az intézményi keretek (szerkesztőségek, Akadémia), az 1830-as esztendőekben a nem politikai lapok, amelyek „megszerzésében” a triász jeleskedett. Kölcsey előrelátó szavaival: „még egy új, s talán legveszedelmes gonosz jön: uralkodás, legalább uralkodni akarás.”²⁹ Írta ezt Kölcsey, aki „személyre szabott” kritikáival is költői életműveket tett mérlegre, hogy aztán perbe keveredjék egykori Mesterével az akkor még messze nem tisztázott szerzői tulajdonjog kérdésében, illetőleg megkerülvén Kisfaludy Károly vígjátéka bírálatát, fontos elméleti problémává alakítsa a megbízói feladatot. Kölcsey (noha Szemere révén a barátság kötelezte volna) távol tartotta magát az 1820-as esztendők végétől fellángoló napi kritikai csatározásoktól, korántsem azért, mivel kevésbé szükségesnek vélte az irodalmi kritikát, hanem inkább azért, mivel nem óhajtott résztvevője lenni annak a hatalmi harcnak, amely Bajza és ellenfelei között folyt. Hogy Kazinczy Ferenc végül is belekerült Bajza és Toldy pereibe, szinte várható volt, Mindannak ellenére, hogy Kazinczy pozíciója már az 1820-as esztendők elején megrendült. Kisfaludy Károly még jelentkezett nála, másutt emlékeztem meg arról, hogy beszédes, miszerint az a drámája, amit Kazinczynak ajánlott volna, sosem készült el.³⁰ Kisfaludy Károly és Toldyék kapcsolata érdekes módon hasonlóképpen alakult, mint Ráday Gedeon és Kazinczy viszonya. Mindkét „főszereplő”, mármint Kisfaludy és Ráday a színházi funkció és a dramaturgia magyarázatával nevelte a fiatalabbakat az irodalom művelésére, Kazinczy Ráday tekintélyét őrizte, hirdette irodalomalapítónak, Toldyék ezt Kisfaludy Károllyal tették, utóbb a Kisfaludy Társaság megalapításával hitték véglegesíteni Kisfaludy Károly irodalomtörténeti helyét. Ugyanakkor a kezdettől fogva szinte mint a múltból itt maradt, érdemekkel teljes, megkerülhetetlen, ám a tervezendő jövő szempontjából kevésbé hasznosítható személyiségként tekintettek Kazinczyra, akinek műelképzelése, fordítási modellje, irodalomszemlélete alapján eltért a triászétól, mind a correctio-elv, mind a fordítások nyelvisége tekintetében. Kazinczy szüntelen átírásainak fölöslegességét Toldy vetette a széphalmi poéta szemére, Lessing-átültetéséhez Bajza, majd Fenyéry készítette hibalistát.³¹ Ezzel szemben Kazinczy a leginkább Toldynak nyílt meg, mivel Bajza távolságtartó modora, Vörösmarty szükségűsége nemigen tette lehetővé annak a barátságkultusznak továbbéltetését, amely Toldy esetében (úgy-ahogy) még működni látszott. Toldy látszólag „csiszoltabb” modora, hajlékonyága, Vörösmarty szavával élve „bül-bül”-sége,³² akár el is hitethette Kazinczyval, hogy az új nemzedéket képes besorolni a maga „tábor”-ába, s a közös ellenfél, Döbrentei egy rövid időre ezt az egységet megvalósította. Hamar kitetszett, hogy lényeges kérdésekben meg-

²⁹ Idézi BRISITS, *I. m.*, 213.

³⁰ Vö. FRIED István, *Kisfaludy Károly „irodalompolitikája”* = *Uo.*, *Magyar irodalom (történet)*. Fejezetek a magyar irodalmi modernség történetéből, Tiszatáj Alapítvány, Szeged, 2010, 26.

³¹ *KazLev XXI.*, 214–217., 226–230., 237–240. Vö. KERÉNYI Ferenc, *Kazinczy Ferenc és Bajza József. Az Emilia Galotti kiadástörténetéről*, It 1981/3., 787–792. Vö. még PUKÁNSZKY Béla, *Lessing und Franz Kazinczy*, *Deutsch-Ungarische Heimatsblätter* 1929, 71–79.

³² „[M]aga az én kedves kis bülbülm” – Vörösmarty Toldyhoz 1827-ben. VÖRÖSMARTY Mihály levelezése, I., s. a. r. BRISITS Frigyes, Akadémiai, Budapest, 1965, 171.

lehetősen széttartóak az álláspontok. Kazinczy feltehetőleg korán rádöbben, hogy a *Zalán futása* „ossziáni” hangneme ellenére nem az a költészet, amely az ő poétikai elképzeléseivel rokonítható volna. Vörösmarty kiseposzai és a kiseposzokban megfogalmazott nemzetszemlélet ugyancsak eltért az övétől, a *Zalán futása* „egyetemes lírai részvéte” a legcsekélyebb mértékben sem azonos az ő *rein-menschlich* ideájával. A korábban emlegetett kényszeredett elismeréseket ellensúlyozandó – mint említettem – Kazinczy az Aurora ellen-almanachját, a Hébét támogatta, dicsérte, Vörösmarty nem kapta meg azokat az elragadtatott jelzőket, csak akkor, ha nagyon muszáj volt. S jöllehet egy darabig legfeljebb Kazinczy írásaiból volt kiolvasható a nézetkülönbség, a levelezésben előkerült, Kazinczy helyenként kínosan magyarázkodott. A Pyrker-pör aztán felszínre hozta, ami eddig csak lappangott: hogy Kazinczy prózában fordította Pyrkeret, az egri érsek pedig német nyelvű költő volt, olyan vitát eredményezett, amely látszólag nagyobbat szolt, mint az „ügy” megérdemelte volna. Hogy Kazinczy miért prózában fordította a hexametereket, kivételképpen a felfoháskodás funkciójában lévő *A hárfát*,³³ maga megírja. Toldy bírálatában nem esett szó e verses fordításról, de arról sem, hogy ez a költői próza miképpen értékelhető, a sommás elvetés talán azt érzékelteti, hogy ez inkább ürügy Kazinczy megítélésére.³⁴ A másik probléma, Pyrker németnyelvűsége összetettebb kérdésnek tetszik, mint az első pillanatban látszik. Az mindenesetre megfontolandó, hogy Toldy nincs tekintettel arra, miszerint Pyrker magyar tárgyú történeti drámák szerzője, ennek révén részese az 1810-es esztendőben kibontakozó birodalmi patriotizmust népszerűsítő, elveiben talán igen, gyakorlatában mégsem „kormánypárti” elgondolásnak, amely a Habsburg Monarchia népeinek-nemzeteinek kultúráját közelítené egymáshoz, tegyem hozzá, a német nyelvű közvetítéssel általában az európai irodalmakhoz. Mailáth János, korábban a Kisfaludykat fordító Gaál György, majd Mednyánszky Alajos, továbbá a magyar irodalom eseményeit a német sajtóban szorgalmasan és folyamatosan ismertető Rummy Károly György kettős szerepben funkcionálnak, közülük Mailáth és Mednyánszky a legnagyobb hatással, ez utóbbinak nem egy írása vált magyar irodalmi alkotások forrásává (Petőfitől, Aranytól Mikszáth Kálmánig). Ezúttal azonban a „kettős irodalmiság” vonatik kétségbe, Toldy(ék) elkötelezettséget követelnek a magyar nyelvűség mellett, hiszen olyan magyar irodalom „művelés”-ében mutatkoznak érdekeltnek, amely a magyar (irodalmi) tudat szélesebb körű, az adott földrajzi területen általános megalapozását valósítja meg. Annál is inkább, mert a megcélzott városi lakosság (nyelvi) magyarosodása még megoldandó feladat, ennek érdekében a magyarországi németiség intézményei hatását korlátozni szükséges (s ez eléggé látványosan történik meg az 1830-as esztendő színházi mozgalmában), az olvasott-keresett német nyelvű sajtó mellé és elé fel kell zárkóztatni egy magyar nyelvűt, a magyar nyelvű irodalom dominanciáját mindenképpen biztosítani kell. E tö-

³³ KAZINCZY Ferenc, *Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig. Önállóan megjelent fordításkötetek*, s. a. r. BODROGI Ferenc Máté – BORBÉLY Szilárd, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2009. Az innen idézettek a továbbiakban külön nem hivatkozom.

³⁴ T. ERDÉLYI Ilona, *Egy kései kiengesztelés kísérlete*, ItK 1996/5–6., 630–648. „A triász [...] a hatalom gyors koncentrációjára törekedett”. Uo., 648.

rekvésnek bizonyos értelemben Kazinczy az útjában volt, hiszen egyrészt szorgalmazta a magyar részvételt a német nyelvű sajtóban (a magyar irodalom külföldi megismertetése, egy szélesebb körű irodalmi részvétel kedvéért, jöllehet Joseph Hormayr törekvéseihez Kazinczy nem csatlakozott, Mailáthot is a följobb nevezett aktivitásáért üdvözölte), másrészt a német nyelvű irodalomhoz való viszonya az évtizedek alatt nem változott, ifjúkorának eperjesi többnyelvűség-élménye, a magyarországi németiség oly képviselőhöz, mint Rummy Károly Györgyhez, Genersich Jánoshoz fűződő kapcsolata más típusú magyar irodalom elképzelést reprezentáltak, mint Toldy Ferencé (nem is szólva Bajzáról és Vörösmartyról, aki nem hozta nyilvánosságra, hogy egy ízben maga is írt német verset). A magyar nemzeti mozgalom önmeghatározásának folyamatában (és nemcsak a magyaréban) az egynyelvűség nem pusztán a nemzetinek tartott művelődés mellőzhető tényezője lett, hanem ennek az egynyelvűségnek a társadalmi nyilvánosság szerveződésében kiemelt hely jutott, lévén a többnyelvű országban a 19. században a presztízsnyelv státusáért (a visszaszoruló, hivatalos latin, a *lingua franca*ként szolgáló német egyre inkább megüresedő helyét betöltendő) küzdelem indult, eleinte inkább kulturális téren, majd mind jobban kiszélesedve a politikain. Hogy Kazinczy egy magyarországi német költő anacionális epikus költeményét fordította, ráadásul ez a költő valaha tanítványi kapcsolatban volt a magyar irodalmi múlt jeles személyiségeivel, Ányos Pállal és az igen tisztelt Virág Benedekkel, Toldyék értelmezése szerint elfordult ettől a nyelvtől és irodalomtól egy másik nyelv és irodalom kedvéért, ez többszörösen is bírálható cselekvésnek számított, az irodalmi (fordításelméleti) ürügyet alaposan kihasználva, egyszerre lehetett meghirdetni az egynyelvű irodalom és kultúra programját, valamint szűkebb helyre szorítani a pozícióját feladni nem akaró, nyilvánosan tisztelt, magánlevelezésben kevésbé tisztelt elődöt. Megismétlem, amit korábban leírtam: Toldy nem vállalta Pyrker német nyelvű (élet)művének esztétikai értékelését, egy késő klasszicista irodalom elhelyezését az európai irodalmakban, ekkor még erre nem volt felkészülve. Még azt sem kísérte meg, hogy a magyar irodalomban szintén problémaként fölmerülő műfaji kérdésekhez szóljon hozzá (az eposz versus regény problémakörének megvitatására az 1830-as esztendő közepén kerül majd sor), szinte kizárólag két, lényegesnek tetsző mozzanat foglalkoztatja. Kazinczy átültetése elemezhető lett volna abból a szempontból, mennyire sikerült az Osszián-fordításokban már Batsányitól és magától, Kazinczytól kipróbált költői próza új változatának létrehozása, egyáltalában a további műfaji differenciálás eredménnyel jár-e, Kazinczy a szükségből erényt kovácsolt-e, vagy nyelvi kudarcnak bélyegezhető-e meg vállalkozása? Sajnálatos módon G. akár ingerültnek is mondható „ismertetése” útját állta minden további elemzésnek, jellemző módon a kritikai kiadás nem tudott számottevő befogadásról beszámolni. Noha a fordítás a Kazinczy-életműben nincsen „előtörténet” nélkül, az említett Osszián-átköltések mellett érdemes volna azzal a ténnyel szembesíteni, miféle megfontolások mozgatták Kazinczyt Klopstock *Messiasának* magyar megszólaltatásakor. S itt messze nem a bibliai tematika érdemelne alaposabb kutatást, hanem részint annak a vitának irodalmi alkotásban/fordításban történő újabb megjelenése, miszerint a testamentumok irodalmi művek is, minek következtében esztétikai néző-

pontból is fontos volna beemelésük az irodalomba. Részint hexameternek és költői prózának viszonya lehetett volna egy szövegértelmezés tárgya, mármint például az, hogy a költői prózába rejtve miként bukkan föl néhány időmértékes töredék. Ez a lehetőség Toldy fellépésével kimaradt, és Kazinczy válaszában sem erre összpontosított. Jóllehet Kazinczy előszavában akadnak olyan passzusok, amelyeket érdemes lett volna (egy recenzensnek) kissé alaposabban szemügyre vennie: „De e fentebb vallási s erkölcsi cél itt subordinálva van az alantabbnak, mert poetai műben poetai tökély a fő cél, ama kettőnek az alól csak kicsillámlani szabad, de minél nagyobb fényben.” Ugyancsak érdekes lehetett volna a képzőművészeti analógiák szembesítése a művel, a leírt névsor Pheidiásztól, Raffaellótól Canováig terjed, a lefordított alkotást nem köti az előszó szerzője egyetlen (stílus)korszakhoz, inkább annak sokrétűségére, a különféle bibliai történetek különműségére látszik utalni. S miközben az antikvitástól a jelenkorig sorolódnak festők, szobrászok, Kazinczy az *imitatio naturae* és az *imitatio veterum* között egyensúlyoz, másfelől a teremtő phantasia s a Mesterség nagy művei együttes jelenlétét aposztrofálja Pyrker eposzában.

A hexameterben fordított előhangban kiváltképpen azok az eposzi hasonlatok hívják föl Kazinczy nyelviségére a figyelmet, amelyek az idős szerző nem lankadó költői erejéről tanúskodnak. Kazinczy valóban nem érezte magában a költői teremtésnek azt a hevületét, amely „eredeti” művek készítésére készítette volna, ezt folyamatosan hangoztatta, nyelvi találékonyságát fordításaiban, újraírásaiban kamatoztatta. Az előszövegek nem megbénították nála az alkotást, hanem éppen ellenkezőleg, megindították a művé formálás folyamatát. Önéletrajzai bizonyítják, hogy a cselekményszervezéshez szükséges volt a megannyi referencia, a feljegyzésekkel támogatott, persze, szelektív emlékezés, s ehhez „ideológiát” az általa forogott poétikákban, esztétikákban kapott. Az a tény, hogy másnál már föllelhetette azt, amit poétikáihoz ragaszkodva önmagától nem tudott, inkább nem akart megcsinálni, felszabadította (nyelvi) képzeletét, s a maga költői egyéniségét nem csupán a didaxishoz hajló műnemekben (az episztolában, az epigrammában) formálta meg, hanem ezekenél jóval rejtettebben, olykor sikeresebben a fordításokban (kivált a Goethe-versek sikerültebb átültetési során érzékelhető ez).

A hárfából idézek egy emelkedettebb tónusú hasonlatot, amelyet aligha érezhetünk teljesen idegennek az 1820-as esztendőik magyar epikai nyelvétől:

Mint mikor a deres ősz elején egyszerre riad fel
A tél fergege, recseg a tölgy, ágai törnek,
Hull a zúzos eső, a hó pilléji repülnek,
Éjjé vált a nap, s mindszert' elhal az élet,
Úgy sietett megelőzve korát e gyászos időkben
Elgyengült vénségre hanyatlani az emberi nemzet.

Hogy a *Zalán futása*, a *Cserhalom* vagy éppen a *Széplak* után mennyire „korszerű” a mű és nyelve, más kérdés, Toldy nem szól róla, számomra az sem bizonyos teljesen, hogy végigolvasta-e. Mindenesetre Kazinczy védekező pozícióba került, magatartásának

hitelessége némileg megkérdőjeleződött. S kétségessé vált, Kazinczy Toldyra bízva-e versei kiadását. Személyes találkozásukkor Toldy nem árulta el, hogy ő lenne ama G., Kazinczy leveleiből kitetszik, többé-kevésbé tisztában volt a helyzettel,³⁵ noha – s ez reagálásából kiderül – nem mérte föl pontosan az erőviszonyokat, nagyjában – egészében elkövette azt a „hibát”, amit Dessewffy is elkövetett, nem számított arra, hogy miféle vihart okoz *Pannonhalmi útja*,³⁶ a tanúként hívott Rummy aztán végképpen nem számított tekintélynek (noha a Bowringhoz küldött magyar irodalmi anyag gyűjtésében végzett tevékenységét korábban elismerték).³⁷ Kissé mellékesen: a triász pontosan tudta, hogy Rummy úgy szolgálja a magyar nemzeti mozgalmat, hogy szláv rokonszenvét sem titkolja, s a magyarországi németiség reprezentációja már csak azért is életbe vágó számára, mivel magyar nyelvi tudása jócskán elmarad német (latin, görög) nyelvi készsége mögött. Maga, Kazinczy tekintélyelvi érvei sem érhetek célba, Kazinczy besodródott Toldy utcájába, nem értette, nem is akarta az új idők (?) irodalmi – polemikus szokásrendjét. Az meg különösképpen kínos feltűnést keltett, hogy Vörösmartyt is bevonta a polémiába, noha Vörösmarty tartózkodott a nyilvános véleménymondástól, a pályalombokban sem lelhetünk Kazinczyt pellengérré állító epigrammára, még az inkriminált fordítást sem érinti, csak a német–magyar írók élcelődik, valamint Rummy poliglott voltán.³⁸ Ezzel párhuzamosan jelent meg Kölcsey bírálata Kazinczy Pindarosz-átültetéseiről, ennek hangneme, „tartalma”, érvelése mintegy G. írásának (de Bajza megnyilatkozásainak is) kontrasztja. Míg Kazinczy és a triász viszonya látványosan megromlott, Kölcseyvel megbékélt, 1831-ben Wesselényi Miklósnak küldött levelében írja, hogy Kölcsey Szatmár megyében legyen követ.³⁹

A Pyrker-pörnek akad egy kihasználatlan, figyelmen kívül hagyott mozzanata. Az előszó egy fontos helyén, miután Kazinczy példákat hozott egyes verssorok fordításának nehézségeire, a régi magyar irodalom és nyelv akkoriban nemigen idézett alakjaihoz fordul, az ő (nyelvi) segítségüket kéri: „Elő sírotokból, Illyés András és Halaberi Bertalan, vádolt, kárhoztatott, nem ismert hősei Nyelvünknek! elő, s adjátok a mit Káldi és Rájnis nem adtak, s mi elrémítettek nem merünk, míg egy boldogabb idő bátorra teszen ismét, mernünk a mit merni kell!” Nem bizonyos, hogy a „hazafiság” hiányáért el kellett marasztalni Kazinczyt (persze, Pyrker sem, ez utóbbira az 1840-es esztendőben jöttek rá), s az sem bizonyos, hogy Schedel-Toldy lett volna a legalkalmasabb ítélőbíró, aki esztétikai kérdéseket a nemzeti mozgalom szolgálatának kérdéseivel kapcsolt össze (ilyet természetesen más nemzeti mozgalmak történetéből is tudnánk idézni), jóval inkább a Kölcsey emlegette „uralkodás” akarása irányította tollát. Kazinczy csak egy bizonyos határig volt lojális a triászhoz,

³⁵ Kazinczy ebben az értelemben felel Bajzáéknak. KazLev XXI., 492–493.

³⁶ KAZINCZY Ferenc *útja Pannonhalmára, Esztergomra, Vácra*, Landerer, Pest, 1831. Egy 1831. május 17-i levelében vallja be Kazinczy: „Én mint az Érsekhez, mint Dessewffyhez le vagyok csatolva, s nekem illék szólanom.” KazLev XXI., 558.

³⁷ Vörösmarty levele Rummy Károly Györgyhez 1828. június 20-án. VÖRÖSMARTY *levelezése*, I., 214.

³⁸ VÖRÖSMARTY, *Kisebb költemények*, 161.

³⁹ KazLev XXI., 484.

azon túl semmiképpen nem, noha felmérhette, vannak-e hatékony eszközei a visszatorlásra. Lényegében egy magatartást védett Kazinczy (belefoglalva ama tekintélyvel, amit Bajza már korábban szétzúzott), elutasítván a szövetkezésnek azt a változatát, amely nagyon kevésbé mutatkozott hasonlatosnak az ő egykori pesti triászához. A változó irodalmi életet és nyilvánosságot pesti látogatásain maga élte meg, viszont betegségei, felesége betegsége, anyagi helyzetének kilátástalansága, perei nemigen engedték, hogy oly mértékben munkálkodjék „karrierépítés”-en, mint ahogy az egy darabig, viszonylag rövid távon Döbrentének sikerült, viszonylag hosszú távon meg a triásznak. 1831-es halála azonban sok mindent tört félbe. Előtte először kísérletezett vígjátékkal, igaz, egy nagyon gyenge előszöveg átírásával, megindult Lessing-fordításainak kiadása, igaz, nem egészen úgy, ahogy elképzelte, az *Emilia Galotti* egy kötetbe került a Bajza tolmácsolta Schröder-szindarabbal, *A gyűrűvel*.⁴⁰ Emlékeztetőül, a jeles német színész, drámaíró Schröder alapján adta közre 1790-ben a *Hamletet*, amelyet aztán a Schlegel-fordítás olvasásakor Kazinczy újra akart dolgozni. Kazinczy meghaladta a színi hatásra törekvő, Magyarországon is népszerű szerzőt, Bajza pedig a néző kedvelte színház eszméjét tartotta szem előtt. Bajza fordításának irodalmi értékét mindenképpen emelte, hogy Lessinggel és Kazinczyval egy kötetben jelent meg. A Kazinczy-kisajátításnak egyik első állomása ez a kötet.

S ez a kisajátítás feltartóztathatatlanul folytatódik, megindul a Bajza és Toldy által sajtó alá rendezett Kazinczy-kötetek kiadása, 1833-ban jelennek meg Dayka versei, „öszveszede Kazinczy Ferencz”, e második, bővített kiadást kiadta Toldy Ferencz, a kiadó megtartván a maga helyét, mintegy közbenjáróul hirdeti önmagát, a Kazinczy előkészítette kötetet, Dayka kanonizálását az immár halott Kazinczy helyett magára vállalja. Bajza József *Ottília* című érzelmes kisregénye futólag irodalmi seregszemlével szolgál, a Dugonicsot és Gvadányit dicsérő figurával szemben Kazinczyról ekképpen beszélgeti rokonszenves hősét: „Derék férfiú! sóhajték magamban, mely sokszor akad meg a te nevedben az előítélet s a türelmetlenség, s mi kevesen vannak még mindig, kik becsedet értenék, kik tudnák, mi valál a te kezdeted óta a nemzetnek, s mi vagy még mindig.”⁴¹ Sor kerül a *Zalán futása* dicséretére, Ottília-nak Dayka és Kölcsey a kedvenc szerzői, olvasta Himfyt is, utóbb egy Dayka-verset énekelnek, a levélíró Szalay Benjámint (Kisfaludy Károly) emlegettetik tisztelettel. Nem kívánok egyenlőségjelet tenni a nyilvánosság előtt hidegfejű ítésként megjelenő Bajza és az érzékeny történet szereplőinek megnyilatkozásai közé, az azonban nagy valószínűséggel állítható, hogy az elbeszélésben elhangzó értékítéletek nincsenek ellentétben Bajza véleményével, Kazinczyról másképpen nyilatkozott halála után, mint annakelőtte, kiváltképpen azért, mivel művei kiadására vállalkozott, ezáltal jogot formált (Toldyval együtt) arra, hogy kijelölje Kazinczy helyét az irodalmi történések sorában, mintegy a Kazinczy-életmű örököseként jelenítse meg a triászt, ennek következtében a „kör” irodalmi-intézményes pozícióit erősítse. Kazinczy halála nem kis mértékben változtatta meg a magyar irodalom viszonyait, a triásznak lehető-

⁴⁰ *Külföldi játékszin*. Több tudósokkal együtt kiadja BAJZA, Beimel József, Pest, 1830.

⁴¹ BAJZA József, *Ottília = Uő. Összegyűjtött munkái*, II., s. a. r. BADICS Ferenc, Franklin-társulat, Budapest, 1899³, 194–195., 198–199., 202–203.

sege nyílt arra, hogy Kazinczy helyére, örökébe lépjen, s ezt a kötetkiadásokkal félreérthetetlené tette. A szereposztás e téren is megvalósult, Vörösmarty feltehetőleg nehezen tette túl magát sérelmein. Döbbenetesen zárul le Kazinczy alkotói pályája, 1831. augusztus 19-i keltezéssel küldi el a Tudományos Gyűjteménynek Kézy Mózes rövid nekrológját, három nap múlva már az ő halálhíre csatolódik a nekrológhoz. „[V]iszontagságokkal s érdemei sokaságával nevezetes pályáját” zárta le gyorsan a váratlanul érkező halál.⁴² Kérdés, hogy ki fűzte a Kazinczy-íráshoz a kurta híradást? Vörösmarty, a szerkesztő? Aki egyre inkább nyűgnek érezte a napi munkálkodást igénylő tevékenykedést, és nem egyszer kérte a napi feladatok ellátásához Fenyéry (Stettner-Zádor György) segítségét? A szerkesztőség (?), esetleg Vörösmarty (?) elegendőnek gondolt ennyi megemlékezést Kazinczyról, sem a következő számokban, sem a következő évfolyamban nincs nyoma annak, hogy Kazinczyról megemlékezzenek. S az a Vörösmarty, aki költőtársai halálát legalább egy epigrammában meggyászolta (Kisfaludy Károlyt, Kölcsey Ferencet) hallgat Kazinczyról, sehol egy szó róla, kivételképpen említendő az akadémiai nagyjutalomra fölterjesztés, amely az ő feladata lett, míg a sajtó alá rendezés, anyaggyűjtés munkájába nem folyt bele. Nem lévén dokumentáció, nem dönthető el kétséget kizáróan, ki ennek a hírnék megfogalmazója. Bennem kétségként merül föl: talán Vörösmarty helyett, az ő nevében Fenyéry, aki szoros levelezőkapcsolatot ápolt Kazinczyval. Sem bizonyítani, sem cáfolni egyelőre nem tudom. Annyit állíthatok csak, hogy a Kazinczy-örökség kisajátításában Vörösmarty nem vett részt, s bizonyára nem volt ellenére, hogy Kisfaludy Károlyról neveztessek el a Társaság, amelynek irányítása a triász számára az irodalmi élet ellenőrzését biztosította. Kitérőképpen: Petőfi mellőzte a Társaságot, s enyhén szólva nem volt elragadtatva Kisfaludy Károly életművétől,⁴³ Kazinczy pályája emlékeztétét viszont ápolta. Arany János pedig egy levelében írja az alábbiakat: „Ha igazságosak akarunk lenni, nem is Kisfaludytól datáljuk mi irodalmi újjászületésünket. Ő – bár derék – csak tanítvány. Kazinczy a mester. Kazinczy vitte a zászlót, a többi követte. Ha tehát két társaság nem állhat egymás mellett, inkább Kazinczy, mint Kisfaludy, kinek jelességeit ugyan elismerjük.”⁴⁴

Az irodalomtörténet-írás paradoxona, hogy a Vörösmarty életrajzát, műveit közreadó Gyulai Pál egy kései (ám jelentős, mert centenáriumi) írásában⁴⁵ jóval közelebb látja egymáshoz Kazinczyt és Vörösmartyt, mint azt a párducos Árpád éneklőitől magát következetesen elhatároló Kazinczy és akár Vörösmarty látta, Kazinczy életében és annak utána. Igaz, Gyulai Kazinczy „előd”-szerepét emelte ki, ezzel némileg csökkentette e pálya jelentőségét, Vörösmartyt viszont kiteljesítőnek, szintetizálóknak vélte, az Arany János életművét megelőző korszak tetőpontjának. „Kazinczy fejlődésbe indította a nemzetiségi eszmét s nyelvújításával fölköltötte a reform vágyát. A politi-

⁴² *Kihalt tudósok és Írók*. KAZINCZY Ferencz, *Prof. Kézy Mózes*, Tudományos Gyűjtemény 1831/VIII., 120. Kazinczyról: Uő., 120–121.

⁴³ PETŐFI Sándor *összes művei*, V., s. a. r. NYILASY Vilma – KISS József, Akadémiai, Budapest, 1956, 214.

⁴⁴ ARANY János *levelezése (1857–1861)*, s. a. r. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2004, 116. (*Arany János összes művei*, 17.)

⁴⁵ GYULAI Pál, *Vörösmarty emlékezete (1900) = Uő., Bírálólatok 1861–1903*, Franklin-társulat, Budapest, 1911, 392., 393., 394, 395.

kai téren ugyanaz a harc ismétlődött meg, mely az irodalomban még alig végződött be.” Ilyeténképpen az irodalomra is az előkészítés feladata hárult, a nemzetiségi eszme kibontakozása végeredményben a politikában zajlott le. Mindez azonban nem kisebbíti Vörösmarty jelentőségét: „Nem tagadhatjuk, hogy Kazinczy nélkül bajosan állhatott volna elő Vörösmarty, de még bizonyosabb, hogy Kazinczy iránya amily jótékonyan hatott egy ideig, épen olyan kártékonyan hatott volna később, ha Vörösmarty a jól-rosszul művészi (!) emelt költői nyelvet át nem változtatja egyszersmind magyarrá is, azaz nemzetileg művészié.” (Innen aztán néhány lépés a nemzeti klaszszicizmus ideája, amely majd Horváth Jánosnál kapja szép megfogalmazását.)

„Kazinczy egész erejét nyelvünk kül- és belformájának átalakítására szentelte, elvvé, rendszerré emelve mindazt, a mi eddig e tekintetben homályos ösztönből vagy tartózkodó kísérletképp történt”. E teleologikus szemlélet bevezeti a fejlődéstörténet gondolatát, az egyszerűtől az összetettig, az általánostól a nemzeti egyediségig formálódik az irodalom s az irodalmi tudat. „Költői nyelvünk művészi lőn, de egy s más részben idegenné vált”. A 19. század végi ortológia kísért, a fordítások kilenc kötet erősen szándékolt szokatlanra törekvése jellemeztetik. „Kazinczy nem annyira a magyar nyelv természetéből igyekezett kifejtetni költői nyelvünket, mint inkább idegen nyelvek költői szépségeit ültette át a magyarba.” Ezek után rátérhet az irodalomtörténetés Vörösmarty méltatására, Kazinczyval megalapozódik a magyar költői nyelv, amely nem elég magyaros, Vörösmartyra vár idegen és hazai „szép” összefogása, ezáltal a magyar költői nyelv megteremtése. Ebben a Kazinczy–Vörösmarty „relációban” sem Csokonainak, sem Berzsenyinek nem jut hely, zavarná az egyenes vonalú előrehaladás elvét, s még Vörösmarty valóban roppant jelentősége is némi kárt szenvedne. Vörösmarty „Kazinczytól eltanulta a merészséget, de nem rendszerét”. Utóbb: „Kiegészítette, megjavította, sőt a nemzeti szellem melegén újjászülte Kazinczy törekvéseit. Összeolvastotta a régi és új nyelvet, kibékítette a művészt és a magyarost. Eldöntötte a költészetben a nyelvújítási harcot s megadja a jövő irányát.” Ilyen módon Vörösmarty olyképpen szintetizál, hogy ő is előkészít, lezár egy korszakot, egy vitát, összegez kétféle irányt, hogy megvesse egy újabb jövő alapját.

Azt azonban sem Bajza és Toldy kanonizálási akciói, sem Toldy irodalomtörténeti tevékenykedése, az ő nyomában Gyulai hasonló munkája nem tudták megakadályozni, hogy a Kazinczy-életművet erősen mérsékelt lelkesedéssel szemlélők ne hangoztassák régi érveiket. A *Pályám emlékezete* meg a *Fogságom naplója* semmi féle esetleges kétséget nem oszlatt el, ellenben hihetővé és védhetővé tette, hogy Kazinczy prózáirása kiemelkedő jelentőségű, majd levelezésével nem csupán a kortörténeti elemzésnek kínált föl jól hasznosítható adalékokat, hanem a levélműfajt asszimilálta, iktatta be a jelentékeny irodalmi műfajok közé. Mindez nem teljesen fedi (így is mondhatnám: viszonylag kevésbé fedi) Kazinczy elképzelését irodalmi/irodalomtörténeti helyéről, önkanonizációjának nem feltétlenül a részlegesen kiadható (ön)életrajzok voltak igazolói. Hogy megtervezett verseskötetének milyen fogadtatása lesz, ebben nem lehetett egészen biztos Vörösmarty olvasása közben. Fordításaitól többet remélt, mint amennyi eleve várható volt. Nyelv- és stílusújításának maradandóságában hitt, s ebben nem kellett csalódnia, a sok ellenkezés, majd az

ortológus utókor, illetőleg a Gyulai Páléhoz hasonló fejtegetések sem vonták kétségbe úttörésének, kezdeményezésének fontosságát. A 20. században munkásságának feszülő indulatok egy alternatív irodalom- és „szellem”-történet felvázolásának igényével kapcsolódnak össze. Annyi bizonyos, hogy a „nemzeti irodalom” fogalma, „kiterjedése”, tartalma Kazinczy tübingiai pályairatától kezdve igen sokat változott, persze, nemcsak a magyar, hanem a magyarral részben együtt haladó, részben attól elkülönülő szláv irodalmakban is. S az is bizonyosnak tetszik, hogy a Kazinczyt követő újabb nemzedékek nem ott látták Kazinczy jelentőségét, ahol maga Kazinczy, de részint a kortársak, részint az utókor szemléletétől eltérően nem egészen azt vették Kazinczy szemére, aminek ellenében Kazinczy váltakozó sikerrel védekezett. Kisfaludy Sándor a régebbi és az újabb Kazinczyt állította egymással szembe. A végső számadásnak szánt *Regeköltőnek hatyúdala*iban előbb Kazinczynak is helyet biztosít a magyar nyelv újabb kori nagy alakjai között, rímhívó szituációban írva le Kazinczy nevét (Bárczy, Orczy rímel rá, távolabbról Barcsay és a versszak csattanójaként Révay), utóbb név nélkül ismétli korábról ismert ellenérveit:

Egy nem tetszett Íróinkban,
Az hogy művök többnyire
Csak fordítás, és csak kevés
Kapott eredetire.
Holott a fajt, melly keleti,
Csak az érdekelheti,
A Mi kelet-eredetű,
S a mi kelet-nemzetű.⁴⁶

Még valami bizonyos: Kazinczy életművének értelmezése még ma is képes indulatokat gerjeszteni, s Kazinczyról szólóvá, időnként a 19. századi eszmék köszönnék vissza (pro és kontra). A kritikai kiadás nyomában feltehetőleg nem fognak teljesen megszűnni az olykor félrevívó viták, viszont még több szöveg megjelenésére számíthatunk, pontos tárgyi jegyzetekkel, amelyek több információt közölnek az elsődleges kontextusról. Kazinczy szuggesztív előadásban körvonalazta a maga jövőképzését, amely Bajza és Toldy nyomán egy másik nemzedék jelenképzése lett.⁴⁷ Petőfi és Arany nem kanyarodott vissza Kazinczyhoz, hanem egy újabb nemzedék irodalomképzetével vitatta a kortársak és elődök nyelv- és személyiség szemléletét.

⁴⁶ KISFALUDY Sándor, *Regeköltőnek hatyúdala* = Uő. *Minden munkái*, VI., kiad. ANGYAL Dávid, Franklin-társulat, Budapest, 1892, 301., 303.

⁴⁷ Bajza (és Schedel) akadémiai jelentései a Kazinczy-hagyatékából emelik ki a kiadandó műveket. Bajza Schedellel együtt előbb általában méltatja Kazinczy verses és még inkább prózai műveit így jellemezvén: ízlés és csín, „művészi könnyűség” és „classical szín”, „még alig van egy-két magyar író, kinek prózája a tökélynek azon pontjára hágott volna, mellyre Kazinczyé.” VISZOTA Gyula, *Bajza József akadémiai munkássága II.*, ItK 1912/3., 233. Utóbb Bajza a *Magyar régiségek és ritkaságok* második kötetét ajánlja kiadásra, kihagyásra ítélvén néhány darabot (Uo., 240–241.), majd a *Minna von Barnhelm* és *A botcsinálta doktor* fordításokról nyilatkozik elismerően, az idegenszerűségek javítását követőleg publikálást érdemelnek (Uo., 241.). Bajza és Schedel így integrálják a már halott Kazinczyt a maguk kánonja szerint újragondolt irodalomtörténetek közé. Bajzának és Toldynak a halott Kazinczyt volna a „jó” Kazinczy?

SZALISZNYÓ LILLA

Lassan halkuló vad őrjöngések

Egressy Gábor borús napjai (1849–1854)*

– Fel fogok-e még valaha lépni a nemzeti színpadon Mamikám?
– fel nemsokára.¹

A mottónak választott párbeszéd két beszélője Egressy Gábor és az 1842-ben elhunyt édesanyja szelleme. Egressy kérdése 1854. február 25-én egy asztaltáncoltatás közepette hangzott el; a jelenetet ő maga örökítette meg a *Társalgás a szellemekkel* című jegyzetfüzetében. Tarjányi Eszter *A szellem örvényében* című munkájában (az említett forrás ismerete nélkül) a színész monográfusára, Rakodczay Pálra hivatkozva e szellemidézés kapcsán a következőt jegyzi meg: „Egressy Gábor 1850-ben tért haza Törökországból, ahová Bimmel együtt menekült. Korábbi forradalmi magatartásáért nem szerepelhetett a színpadon, csak 1854-től léphetett fel újra. Biztató szóért [...] kérdezősködött a szellemeknél.”² Ha az anya szelleméhez intézett kérdést Egressy ebből az időszakból származó magánjellegű írásainak tematikájával vetjük össze, azt látjuk, hogy ez a dilemma az emigráció kezdetétől, 1849. augusztus végétől egészen a színpadtól való eltiltás megszűnéséig, 1854 májusáig folyamatosan visszatér. Az emigráció ideje alatt a feleségnek, Szentpétery Zsuzsannának írott levelekben, 1851 és 1853 között az osztrák seregbe besorozott nagyobbik fiúnak, Egressy Ákosnak küldött beszámolókból, de érezhetően ott van azokban az elveszett, valamikor 1854. február eleje és március 19. között Arany Jánosnak írott levelekben is, amelyek tartalmát Arany 1854. március 19-i válaszleveléből lehet rekonstruálni: Egressy tudatja Arannyal, hogy a sorsa még mindig nem rendeződött, továbbra sem engedélyezik színészi pályájának folytatását, ezért pénzkérés céljából egy színészeti könyv írására és kiadására készül, s kéri a költőt, toborozzon előfizetőket, legyen ív-

* Ezúton köszönöm Deák Ágnesnek a tanulmány első változatához fűzött megjegyzéseit. A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/1-11-1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése országos program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg. (A tanulmány az Egressy Gáborról készülő doktori disszertáció részét képezi.)

¹ EGRESSY Gábor, *Társalgás a szellemekkel*, OSzK Kt, Oct. Hung. 611, II, 2v.

² TARJÁNYI Eszter, *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Universitas, Budapest, 2002, 54. Bár Tarjányi Eszter nem hozza szóba, hogy Rakodczay a család 1854. február 25-i szellemidéző estjét tárgyalja, mégis fontos megjegyezni, hogy az Egressy-monográfia írója tévesen közli e szépszépségeit. Azt állítja, hogy az általam mottónak emelt párbeszéd Egressy Gábor és Petőfi Sándor szelleme között zajlott, holott Egressy jegyzeteiből pontosan kivehető, hogy Petőfi szellemével Egressy Etelka társalgott, a színész pedig az édesanyja szelleméhez intézte kérdéseit.

tartó.³ Ám a magánlevelek alapján hiába tűnik egyértelműnek, hogy az érintett öt év alatt azért ismételte meg számtalanszor a kérdést, mert a családja létfenntartását egyedüli bevételként biztosító színészfizetés hiánya szinte megoldhatatlan kényszerhelyzetbe hozta, a pályafutásának ezzel az időszakával foglalkozó tanulmányok mégsem tulajdonítanak ennek különösebb jelentőséget.

Egressy Gábort az 1849. júniusi fellépései után csak 1854. május 10-én láthatta újra a Nemzeti Színház közönsége. A szabadságharc leverését követően 1849 augusztusa és 1850 szeptembere között törökországi emigrációban volt, hazatérése után pedig évekre eltöltötték a színpadtól. 1848-ban hiába újították meg újabb három évre a Nemzeti Színházzal kötött szerződését, az eltiltása miatt nem kaphatott fizetést, s 1854 májusáig vidéki vendégszerepléseket se vállalhatott. Az érintett időszak főbb történései a következők: Egressy az emigrációban a színészi pályájának ellehetetlenülése miatt számba veszi a jövedelemteremtési lehetőségeket, dilemmázik a hivatásválasztásról, leltárt készít otthoni ingóságairól, megszervezi családjának törökországi kiutazását; körvonalazza *A színészet könyve* szépirodalmát és szakirodalmát, összeírja az 1848-ig megjelent színészetelméleti írásainak megjelenési helyét és érdeklődik gyűjteményes kötetben történő kiadásuk iránt. Előbb a családi kapcsolattartás érdekében, később a hazautazási engedélye miatt az emigráció alatt kapcsolatban van az osztrák kormány ügynökével, Zerffi Gusztávval és a bécsi titkosrendőrség délkelet-európai szervezetének vezetőjével, Gabriel Jasmagyval, s úgy tűnik, segítségükért cserébe besúgóként jelentéseket készít a Törökországban törtétekről. Hazatérése után, 1850 októberétől a pesti hadbíróshoz idézik kihallgatásokra, az osztrák kormány lefoglalja a család ingóságait, ezért Egressy haszonbérbe veszi sógora, Szentpétery Zsigmond bútorait. Többször sikertelenül kérvényezi színészi pályájának folytatását; kiadja az *Egressy Gábor törökországi naplója 1849–1850* (a továbbiakban: törökországi napló) című munkáját; szigorú diszkrécióval, nevének nyilvánosságra hozatala nélkül havi 50 pengőforint fizetéssel 1851-től rendezőként alkalmazták a Nemzeti Színháznál; 1851 augusztusában kegyelmet kap; 1854-ben egy magyar nyelvű színészeti tankönyv megírását és kiadását tervezi.

Rakodczay Pál az *Egressy Gábor és kora* című kétkötetes életrajzi monográfiában távolságtartással szemléli az élettörténetnek ezt a szakaszát. Az idevágó fejezetek inkább leíró jellegűek, nem sikerül őket beilleszteni munkájának Egressy színészsikereire koncentráltó narratívájába. A törökországi napló tárgyalásánál érezhetően zavarban volt, a tiszteletadás mellett számba kellett vennie a szöveg Kossuth-ellenes megnyilatkozásait és a 20. század első évtizedében inkább még szóbeszédre épülő feltételezést: a színész az emigrációban az osztrák kormány ügynöke volt. Az előbbi esetben azt bizonygatja, hogy az egykorú befogadók túloztak, Egressy Kossuth-ellenes szavai nem is igazán támadó hangvételűek.⁴ A besúgói működést illetően már nem

³ A levélhez tartozó jegyzetapparátus szerint a sajtó alá rendezőnek nem sikerült megfejtetnie, hogy Egressy 1854-ben egy színészeti könyv kiadását tervezte. Vö. Arany János Egressy Gábornak, Nagykőrös, 1854. március 19. = ARANY János *Összes művei*, XVI., s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1982, 400–402. A vonatkozó jegyzet: 968.

⁴ RAKODCZAY Pál, *Egressy Gábor és kora*, I., Singer és Wolfner, Budapest, 1911, 445–450.

tud ilyen határozottan fellépni, s így inkább nem fűz semmiféle megjegyzést azokhoz a szövegrészekhez, ahol Egressy és Zerffi Gusztáv, valamint Egressy és Gabriel Jasmagy kapcsolatát említi.⁵ De e kérdés tárgyalásakor nemcsak a kultuszteremtés fékezi tollát, hanem az is, hogy a könyv írásának idején, 1904 és 1911 között még nem jutott hozzá bizonyos kéziratos anyagokhoz, s a témát feldolgozó szakmunka sem állt még a rendelkezésére. Bajban van az olyan mondatokkal is, amelyekben Egressy arra figyelmezteti feleségét, hogy amennyiben a szabadságharcban való szerepvállalásáról kérdezősködnének, akkor „mond meg édes, hogy én, mihelyt a’ császári seregek be jöttek az országba Vindischgrécz herczeg alatt, én biztosí hivatalomról azonnal lemondottam még a mult évi decemberben, és hogy a’ mint a’ körülmények engedték azonnal vissza tértem előbbi békés pályámhoz a’ színészethez, s mond meg, hogy én a’ politicával soha nem foglalkoztam életemben; ez egyetlen egyszer is a kénytelenség, az erkölcsi erőszak sodort belé.”⁶ Ezek után Rakodczay úgy érzi, sokkal okosabb, ha tartózkodik az elemző értelmezéstől, s az amnesztia körülményeinek ismertetésével lezárja ezt az időszakot.⁷

Miután 1918–1919-ben a bécsi udvari levéltárat megnyitották a kutatók előtt, a legtöbb figyelmet a Kossuth Lajossal kapcsolatos emigrációs eseményekre és a Törökországban is tevékenykedő osztrák államrendőrségre vonatkozó iratok kapták. Hogy a színész kapcsán a besúgás gyanúja komoly érdeklődésre tartott számot, azt leginkább az bizonyítja, hogy az Egressy-monográfia egyik szakértő olvasója, az irodalmi és színházi kritikus Kárpáti Aurél szinte csak ehhez a fejezethez fűzött szöveges széljegyzetet. Kárpáti információi a bécsi levéltár anyagát 1920-ban átnéző és feldolgozó Tábori Kornéltól származnak: „Tábori Cornél az első világháború után a bécsi titkos levéltárban megtalálta és kijegyezte Egressy »kémjelentéseit« – amelyek (szerinte) elég »enyhék« voltak. Az ő szóbeli közléséből tudom ezt. K. A.”⁸ Deák Ágnes a neoabszolutizmus korából származó besúgólisták elemzéséről írott tanulmányából tudjuk, hogy Tábori az államrendőrség magyarországi ténykedéséről elsőként publikált.⁹ Innentől kezdve a vád és a védelem egyaránt igyekezett rekonstruálni Egressy és az osztrák kormány áttételes kapcsolatát. Az értelmezések többsége nem tárgyalja emigrációjának körülményeit, informátori működését az egyidejű eseményektől függetlenül, önálló epizódként kezeli.¹⁰ Nem hivatkoznak Rakodczay monográfiájára,

⁵ Uo., 437–438.

⁶ Uo., 433. Az idézett levél: Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. október 8., OSzK Kt, Levelestár.

⁷ Uo., 441–442.

⁸ Uo., 434. A Kárpáti Aurél által széljegyzetelt példány a ceglédi Kossuth Művelődési Központ és Könyvtárban érhető el. Köszönöm a könyvtár dolgozóinak, hogy a kötetet rendelkezésemre bocsátották.

⁹ DEÁK Ágnes, *Besúgólisták a neoabszolutizmus korából*, Aetas 2006/4., 21–22. Kárpáti Aurél másik széljegyzete megerősíti Deák Ágnesnek azt az észrevételét, miszerint Tábori a *Titkosrendőrség és kamarilla* címmel megjelentetett monográfiájából több besúgó nevéet is kihagyta: „Tábori mondta nekem, hogy Asbóth is küldött Bécsbe kémjelentéseket. Könyvébe Tábori ezeket sem vette fel. K. A.” Rakodczay, *I. m.*, 437. Deák Ágnes erre vonatkozó megállapítása: DEÁK, *Besúgólisták...*, 22.

¹⁰ Azoknak az írásoknak a számbavételétől most eltekintek, amelyek a forráskutatást nélkülözve véleményezik Egressy besúgói szerepvállalását. Vö. például PÉTER László, „Egressy Gábor teljhatalmú kormánybiztos” = Uő., *Szegedi seregszámla*, Bába és Társai, Szeged, 1999, 172–177.

pedig az világosan rámutat arra, hogy a besúgói szerepvállalás korántsem tekinthető a Törökországban töltött idő egyedüli jellemzőjének.

Frank Tibor szerint a színész Zerffi Gusztáv konfidense volt, s ezt három különböző forrás is egyértelműen igazolja. Egyrészt azok az 1849 ősztől folyamatosan születő levélrészletek, amelyekben Egressy arra inti feleségét, hogy a válaszleveleket Pestről ne közvetlenül neki, hanem Zerffinek címezze, másrészt az az 1849. december 2-án Zerffinek írott levele, amelyben arra kéri, hogy legyen családi levelezésének közvetítője, harmadrészt pedig az az 1850. június 16-án kelt és Zerffinek szánt beszámolója, amely a törökök ellen lázadó bolgárokról tartalmaz információkat.¹¹ De Frank Tibor a források összegyűjtését illetően hiába volt körültekintő, nem aknázza ki őket kellőképpen, s így nemcsak érvelésének logikai menete lett túlságosan elnagyolt (nem tisztázza, hogy Egressy kapott-e válaszleveleket, miért folyamodott Zerffíhez segítségért, miért éppen a levéltovábbítás volt az együttműködésük egyik záloga, fizetett ügynöknek tekinti-e Egressyt), de mint majd látni lehet, olyan tényzerű megállapításokat is tett, amelyek legfeljebb valószínűsíthetők, de nem bizonyíthatók e kéziratok alapján.

Más forrásokra hivatkozik és egészen más következtetésre jut Gonda György. Ő a színész hazatérését követő egy évből származó autográfokat nézte át, s úgy véli, nem áll rendelkezésünkre olyan perdöntő dokumentum, amely minden kétséget kizáróan igazolná, hogy Egressy az osztrák titkosrendőrség fizetett embere volt. Nem tagadja, hogy az emigrációban kapcsolatban állt az államrendőrség ügynökeivel, de szerinte az amnesztiáig történt események inkább arra utalnak, hogy a besúgói szerepvállalása nem volt igazán jelentős. Egressyt a hazatérés után elhúzódoó kihallgatás-sorozatnak vetették alá, Alexander Bach a megtorlást illetően nem talált enyhítő körülményt, 1851 januárjában kötél általi halálra ítélték, végül augusztusban kegyelmet kapott; az amnesztiával egy ideig csak megtűrt alattvalója lett az osztrák birodalomnak, hiszen eltolták a színészi pályától, s ezzel évekig attól a létalaptól fosztották meg, amelyre korábban családjá megélhetését alapozta.¹² Gonda György úgy véli, mindezek ellenére persze hihető, hogy Egressy az emigrációban kényszerült kisebb megalkuvásokra, de mint írja: „inkább Radnóti Klárával [...] értek egyet »Egész élete, hazafiúi lángolása, harcos igazságkeresése [...] ellentmond az árulás vádjának.« S valamint Petőfi: Egressy Gáborhoz című versének egy sorát – »Gyakran nem érti emberét a kor« – címként választó Steiner [sic!] Ágotával, aki [...] Egressy naplójának reprint kiadásában többek között ezt írja: »Ami pedig perdöntően szól mellette, az az, hogy bár pontosan ismerte a Habsburgok által oly nagyon keresett magyar korona rejtkehelyét, nem árulta el azt. Ha meg akarta volna vásárolni a maga számára a kegyelmet, e titok elárulásával kockázatmentesen megtehetné volna.«¹³ (Ez utóbbi adatot Egressy Ákos az 1904-ben megjelent *Pályám emlékeiből (1849 – Világos után)* címmel kiadott visszaemlékezésében írja,¹⁴ s mint arra Deák Ágnes figyelmeztet: ezen

¹¹ FRANK Tibor, *Egy emigráns alakváltásai. Zerffi Gusztáv pályaképe 1820–1892*, Akadémiai, Budapest, 1985, 69–70. Frank Tibor magát a jelentést is közli: 238–239.

¹² GONDA György, „...Egressy Gábor színész és Kossuth kormánybiztos”. *Egy év eseménytörténete – emigráció után*, Aetas 2006/4., 115–125.

¹³ Uo., 125.

¹⁴ Magyar Hírlap (14) 1904. december 25., 365. sz., 54.

a ponton nem feltétlenül tekinthető e munka hiteles forrásnak.¹⁵) Ez a morális indokokra épülő, egy erősen megkérdőjelezhető állítás feltétlen elfogadását is tartalmazó végkövetkeztetés nem lehet mérvadó arra nézve, hogy Egressy *nem volt* az osztrák titkosrendőrség *fizetett ügynöke*. Az emigráció körülményeinek elemzése, az emigráció alatti és utáni különböző típusú források egybe- és újraolvasása nélkül viszont nem formálható megalapozott vélemény arról, hogy milyen minőségben és milyen mélységben vett részt az osztrák titkosrendőrség munkájában.

Noha a következőkben e kérdés újratárgyalására is kísérletet teszek, mégis az idézett tanulmányokkal ellentétben *nem* a feltételezett besúgói működést tekintem az érintett időszak mindent meghatározó jellemzőjének. Vizsgálódásom középpontjában a színészpálya ellehetetlenülésével járó problémák és Egressy saját pályaválasztásához való ragaszkodása áll. Mivel ezek a témák egyaránt jellemzik a törökországi távollét időszakát és a hazatérés utáni három és fél évet, a záró évszám 1854 májusa lehet, amikor is Egressy engedélyt kap színészi pályájának folytatására. Források tekintetében elsősorban a magánleveleire és a törökországi naplóra támaszkodom. Ám e szövegekcorpuzok egészen más szempontú értelmezésével nemcsak a művészpálya kényszerű mellőzéséből fakadó gondok és az azok megoldására tett próbálkozások bemutatására van lehetőség, hanem a feltételezett besúgói szerepvállalás körülményeinek alaposabb megvilágítására is. Hiszen mint az egyes, osztrák hatáskörbe tartozó informátori tevékenységeket, a titkosszolgálati szervezetek működését tárgyaló újabb szakirodalom kérdésfelvetéseiből látszik, a téma feldolgozásakor nem hagyatkozhatunk csupán a hírszerzésről árulkodó iratokra. Lehetőségeinkhez mérten tudnunk kell, mikor és milyen körülmények között lett valaki az osztrák államrendőrség titkos alkalmazottja, milyen tényezők bírták rá erre a szerepre, számolnunk kell-e valamiféle kényszerrel, fizetett ügynök volt-e, vagy a sorsának jobbra fordulását remélte, remélhette a szolgálatokért cserébe?¹⁶ Egressy esetében a történések egymás mellé rendeléséből, a közöttük fellelhető ok-okozati viszony feltárásából az is kiderül, hogy az 1849–1854 közötti kényszerhelyzet szinte minden egyes lépése (magánéleti és szakmai egyaránt) szorosan kötődik ahhoz a patetikusan megfogalmazott, de nagyon is életszerű kérdéshez: „Most már mit csináljak én, ki a’ magyar színészen kívül semmi féle mesterséghez nem értek?! Kinek a’ világon semmi más foglalkozáshoz ereje, képessége, szenvedélye nincs?!”¹⁷

¹⁵ Egressy Gábor tévesen azt tette, hogy Szöllősy Ferenc árulta el az osztrákoknak a magyar koronaékszerek rejtékelyét. DEÁK Ágnes, *A koronás Wargha. Egy kettős ügynök Kossuth és a császári rendőrség szolgálatában*, Akadémiai, Budapest, 2010, 149.

¹⁶ Módszertanilag a következő írásokat tekintetem irányadónak: DEÁK, *A koronás Wargha*; PAJKOSSY Gábor, „mit welchen ich im geheimen Dienstverbande stehe. Sedlnitzky magyarországi besúgói a reformkor hajnalán = *Miscellanea fontium historiae Europae. Emlékkönyv H. Balázs Éva történészprofesszor 80. születésnapjára*, szerk. KALMÁR János, ELTE BTK, Budapest, 1997, 335–357.; PAJKOSSY Gábor, *Toldy Ferenc pályaképe* = *Magyarhontól az Újvilágig. Emlékkönyv Urbán Aladár ötvenéves tanári jubileumára*, szerk. ERDŐDY Gábor – HERMANN Róbert, Argumentum, Budapest, 2002, 180–198., különösen: 196–198.; SZILÁGYI Márton, *Újabb adalékok Schedius Lajos titkos informátori tevékenységéről* = *Szövegek. Tanulmányok Kerényi Ferenc hatvanadik születésnapjára*, szerk. SZILÁGYI Márton – VÖLGYESI Orsolya, Ráció, Budapest, 2005, 225–240.

¹⁷ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Belgrád, 1850. április 30., OSzK Kt, Levelestár.

„Vad örvongései voltak azok egy hazavesztettnek”

A színész 1849. augusztus 23-án lépte át a török határt. A törökországi napló szerint 1849. augusztus 30-tól október 31-ig Vidinben, 1849. november 23. és 1850. február 26. között Sumlában volt. Innen az akkor török fennhatóság alatt lévő Belgrádba szökött, 1850. június elején itt várta az utána utazó családját. Június 10-én továbbhajóztak Konstantinápolyba, s június 25-től hazaindulásukig, 1850. augusztus közepéig ott tartózkodtak.

Egressy 1849 októberében Barthyány Lajos, Damjanich János és Kiss Ernő kivégzésére,¹⁸ valamint a Vidinben megjelent osztrák császári tábornok, Franz von Hauslab¹⁹ megtorlást sejtető szavaira hivatkozva – „a’ tábornok nem csak hogy közbocsánatot nem hozott, és nem csak hogy semmi biztosításra nézve nincs utasítása a’ haza menendőkkel kegyelmes bánás iránt, hanem még olyasmit lehetett kivenni beszédéből, hogy a’ kik nagyobb mértékben vannak be bonyolodva a’ forradalom büneibe azoknak a’ hazamenetelt nem tanácsolja” – úgy ítélte, hogy „Amnestiára számolni, egy vagy két évvel előbb, keptelenség”.²⁰ Innentől kezdve a feleségének írott leveleiben a következő kérdésekkel foglalkozik: „mit csináltok ti két évig? miből fogtok élni, ha csak mindenteket felemészteni nem akarjátok? és mit fogok én tehetni?”²¹

A kiutkeresést és a bajok mihamarabbi orvoslását nehezítette, hogy Egressy hiába küldte haza a leveleket, a feleség válaszevelei nyolc hónapig, 1850 áprilisáig nem jutottak el hozzá. Szentpétery Zsuzsanna először a férj 1849. szeptember 18-án kelt levelét olvashatta. Ez a kezdő sora szerint a harmadik hazaküldött levél volt (a fennmaradt hagyatékban ez az első emigrációs levél). Az Egressy kezébe eljutott első válaszevelel 1850. április 26-án kelt. A színésztől tizenhárom emigrációból írott, kézbesítettnek tekinthető levél maradt fenn, a feleség válaszaiból pedig csak egy (az említett, 1850. áprilisi levél egykori létezéséről csak egy utalásból tudunk). Egressy leveleiből kiderül, hogy jóval többet írt – 1849 decemberében már több mint húsznál tart –, mint amennyi ma megvan, valószínűleg többségük útközben elveszett, el sem jutott Pestig. Ha a fennmaradt hazaküldött levelek datálásán végigtekintünk, akkor azt látjuk, hogy ő az emigrációs körülményekhez képest viszonylag sűrűn írt,²² a feleség, Szentpétery Zsuzsanna viszont – valószínűleg félve az osztrák megtorlástól – a második, az 1850 májusában célba ért válaszával együtt mindössze hatot próbált eljuttatni hozzá.

A levelezés nagyfokú aránytalansága, féloldalassága Egressy részéről egy olyan sajátos levélköteget eredményezett, amely erősen különbözik a többi fennmaradt, a szí-

¹⁸ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. október 16., OSzK Kt, Levelestár.

¹⁹ Hauslab 1849. október 12-én jelent meg Vidinben; hazatérés esetén kényszorsorozással járó amnestiát ígért a menekülteknek. Török források szerint ekkor 2732 magyar tért vissza. Vö. HAJNAL István, *A Kossuth-emigráció Törökországban*, I., Magyar Történelmi Társulat, Budapest, 1927, 134–154.

²⁰ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. október 16., OSzK Kt, Levelestár.

²¹ Uo.

²² Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. szeptember 18.; október 8.; október 16.; Sumla, 1849. november 25.; december 2.; 1850. február 3.; Belgrád, 1850. április 17.; április 30.; május 3.; május 9. (2 db levél); május 25.; május 30.

nész feleségének huszonnégy éven (1841 és 1865 között) át írott 120 levelétől. Ez utóbbiak esetében egyszer sem lehet olyan érzése a befogadónak, mintha valamelyiket korábban már olvasta volna. Az emigrációs levelek viszont olyanok, mintha egymás szövegvariánsai lennének. Ha nem ismernénk a körülményeket, és a datálás nem rajzolná ki a kronológiai rendjüket, azt hihetnénk, hogy ugyanazon írás különböző szövegállapotairól van szó, s a színész a tartalmán csak egy-egy új emigrációs állomás körülményeihez mérten változtat. Sőt ezeknek a leveleknek még az írásképe is eltér a más évekből származóakétól. Egressy annak érdekében, hogy minél több információt tudjon megosztani a családjával, minimális szövegtagolással él: apró betűkkel ír, rendkívül sűrűn rajzolja egymás mellé a betűket, a szavak közé nagyon rövid szóközöket iktat, a sorok között nem hagy térközt. Mivel az idő előrehaladtával sem tudott a levelezőtárs válaszaihoz igazodni, s más kommunikációs csatornán keresztül sem szerzett tudomást arról, hogy van-e kézbesített levele, folyton ismételnie kellett önmagát. Két szólam fut egymással párhuzamosan: az aggódó családfenntartóé és a pályáját kényszerűen mellőző színészé. Ám nem pusztán arról van szó, hogy Egressy tudatosítja az otthoniakban, hogy mihamarabb megoldást kell találniuk valamiféle jövedelemteremtésre, hanem arról is, hogy ő maga nagyon nehezen birkózik meg azzal, hogy szeretett és sikeres pályáját kiszámíthatatlan ideig mellőzni kényszerül. Szembe kell néznie széthullott pesti életével, éazonosságát és szakmai identitását is tisztáznia kell családjá és saját maga számára. Van-e már akkora szakmai tekintélye, s a Nemzeti Színház színészeként tíz év alatt szert tett-e akkora népszerűsége, hogy a színészi pályájához szorosan kötődő vállalkozásba, színészetelméleti tanulmányainak könyvformátumban történő megjelentetésébe fogjon? Képes lenne-e néhány év nyelvtanulás után színészként boldogulni Konstantinápolyban vagy Párizsban? A bevezető sorok mindig a család iránt érzett aggodalomról, a válaszlevelek hiányolásáról és saját helyzetének rövid ismertetéséről szólnak (hol tartózkodnak most, milyen a török „vendéglátók” és a magyar menekültek kapcsolata). Utána következnek a továbblépésre vonatkozó tervek és a kommunikációhiány kiküszöbölésére tett próbálkozások, javaslatok. Minden egyes levélben több kiútkeresési lehetőség szerepel, s ezeket nem egyszerűen felsorolja, hanem lehetőségeihez mérten igyekszik is körvonalazni a megvalósítás módját. A saját megélhetését illetően egyelőre abban bízik, hogy a törökök a tartáspénzt nem vonják meg tőle. A feleségétől pedig azt kéri, hogy amint lehet, utazzanak utána Törökországba, s egy ideig éljenek ott. Ha az általános amnesztiát otthon kihirdetik, akkor hazatérnek, ha pedig erre nem kerülne sor, akkor Nyugat-Európába vagy az Amerikai Egyesült Államokba költöznek. Eleinte nagyszabású terveket készít az otthoniak kiutazását illetően. Béreljenek hajót „a’ lejövetel végett, mert egy ilyen hajóra mindent felrakhatnátok a’ legutolsó seprőig. És, kimondhatatlan jó volna ha a’ zongorát, az új butort, és a’ régiék közül a’ szükségesebbeket, még a’ vas konyhát is elhozhatnátok, mert itt török honban, édes a’ butornak híre sincs [...]”²³ További lehetőségként számításba veszi azt is, hogy a család megérkezése után rögtön Amerikába mennek, s ott majd földművelésből élnek, vagy Francia-

²³ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. szeptember 18., OSzK Kt, Levelestár.

országba költöznek, ahol színész vagy a pesti Nemzeti Színház megbízásából párizsi színházi tudósító lesz, vagy Konstantinápolyban maradnak, s ott folytatja a színészetet. Ezek a tervek rapszodikusán újra és újra feltűnnek a feleségnek írott levelekben. Egressy csapong, tervezget, de úgy tűnik, a többnyire szóbeszédre épített fontolgtásoknál nem jut tovább. Nyilván a józan ítélőképességét nagyban befolyásolta az is, hogy a magyar menekültek, legalábbis az a közeg, amely nem az egykori politikai és katonai elit részét képezte, csak hírfoszlányokból, időnként Magyarország és Törökország között ingázó küldöncöktől, és mint a színész írja, Vidinben egy szerb lapból értesült az otthoni állapotokról. Akárhányszor csak ír a török porta vagy az osztrák kormány döntéseiről, mindig kénytelen hozzátenni, hogy e hír szóbeszéd útján jutott el hozzájuk, s nem tudni, mi igaz belőle. Éppen ezért a levelekből nagyon nehéz kiszűrni, hogy melyek azok a tervek, voltak-e egyáltalán olyan tervek, amelyeket hosszútávon is életképesnek gondolt, s melyek azok, amelyek pillanatnyi mentevárként, kósza ötletként vannak csak jelen. Persze a levéltémákat a személyes érdekeken túl nagyban befolyásolta az óvatosság is – Egressy úgy vélte, hogy az osztrákok felbontogatják a magánleveleket. Például eszébe sincs rákérdezni, hogy mi van a szabadságharcban vele együtt harcoló bajtársaival, a szabadságharc bukását követően milyen méreteket öltött a megtorlás.

Egressy eleinte a postai út mellett személyes ismeretségek révén, hazautazó magyarok által is igyekezett kapcsolatot teremteni az otthoniakkal:

Ezt a’ levelet egy kézműves ifju vállalta el kézbesíteni nektek, egy Balog nevű Miskolczi fi, ki mint Szabó legény vándorolt ide ki és sokáig lakott Konstantinápolyban, most a’ magyarhoni jó hírekre megindult ezelőtt egy hónappal, és csak itt értesült a’ haza elbukása felől. A’ legközelebbit egy Mádi nevű Pesti lakos vitte, ki Hajniknál volt szolgálatban, ’s innen visszament ezelőtt mintegy két héttel.²⁴

Mivel válaszevél egy hónap múltán, 1849 októberében sem érkezett, egyre kétségbeesettebben próbálta megfejteni a hallgatás okát. Eleinte arra gondolt, hogy talán azt hiszik, meghalt, majd megijed, hogy néhány emigráns családjának meghurcoltásához hasonlóan feleségét is bezárták.²⁵ Egyszer egy küldönc azt a hírt hozza neki, hogy a Nemzeti Színháznál csak annyit mondtak, hogy Szentpétery Zsuzsanna nincs Pesten. E hírhez Egressy rögtön hozzáteszi, hogy „[m]ás valakinek volt küldöttje, nem az enyím, ’s meg lehet, hogy hazudik, – meglehet hogy utánad vagy nem mert, vagy restellett tudakozódni.”²⁶ Nem érti, hogy lehet az, hogy a többiek sorra kapják otthonról a leveleket, hozzá pedig egy sem jut el.²⁷ 1849 decemberéig a legváltozatosabb kapcsolati szálakon keresztül küld leveleket. A törökországi napló 1849. október 7-re datált részletéből például kiderül, hogy megjelent Vidinben egy

²⁴ Uo.

²⁵ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Sumla, 1849. november 25., OSzK Kt, Levelestár.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo.

magát angolnak mondó fiatalember (Egressy ismerte őt látásból Pestről), s följajlott, hogy segít a levélküldésben.²⁸ Ezekből a napokból nem maradt fenn Egressy-levél, nem tudni, ki lehetett a névtelen ismerős. Néhány héttel később már Zerffi Gusztávon keresztül igyekszik kommunikálni a családjával. Az 1849. október 25-én kelt és kézbesítettnek tekinthető levelében arra kéri feleségét, hogy „[l]eveledet egy másik borítékba téve, czimezd kívülről Dumont [Zerffi] Gusztáv urnak, a' Szardiniai Consulatushoz, – de németül vagy francziául; és utasítsd Belgrádba. Csupán csak ezen az uton juthat el hozzám leveled.”²⁹ Innentől kezdve folyamatosan arra inti Szentpétery Zsuzsannát, hogy Zerffin keresztül levelezzenek. Mint a törökországi napló 1849. október 30-i bejegyzéséből kiderül, az egykori pesti újságíró-kritikus ez idő tájt Belgrádból Vidinbe utazott, s a bejegyzés időpontjában Egressyvel együtt jelen volt az Asbóth János szállásán rendezett összejövetelen.³⁰ Frank Tibor úgy véli, Zerffi ekkor már az osztrák titkosszolgálat embere volt, aki az idő előrehaladtával igyekezett besúgóként „karriert” csinálni: Alexander Bach ágense akart lenni, aki már nem pusztán megfigyelője az emigrációs eseményeknek, hanem politikai hatóerőként annak sikeres bomlasztója is.³¹ Ennek érdekében maga is fogadott konfidenseket, s feltételezhetően így került kapcsolatba Egressyvel. Az együttműködésük kezdő dátuma ismeretlen, s bár a színész besúgói működését csak 1850 júniusától lehet dokumentálni, Frank Tibor mégis úgy véli, már korábban is készített jelentéseket. Ezeket Zerffi bedolgozta a saját beszámolóiba, illetve a fennmaradt, Egressy saját kezű, 1850. júniusi jelentését az egyik riportjához mellékletként is csatolta, sőt még németre is lefordította. Az osztrák titkosrendőrség ügynöke Egressy információiért cserébe úgy tűnik, azt ígérte, hogy segíti a színész és felesége levélváltását, de ennek nem valószínű, hogy minden esetben eleget tett – Egressy 1849 decemberében azt írta Zerffinek, hogy már húsz levelet küldött haza, de válasz még mindig nem érkezett. Ennek ellenére „mindvégig a legnagyobb bizalommal volt” Zerffi iránt, s ezért azt gyanította, hogy a levelek azért nem jutnak el hozzá, mert az osztrákok még az ágensen keresztül küldötteket is elkobozzák.³² Frank Tibornak abban igaz van, hogy Egressy a feleségét végig arra biztatta, hogy Zerffinek küldje a válaszleveleit, ám ez a hivatkozott, 1849. december 2-án Zerffinek címzett levél inkább azt mutatja, hogy nem volt mindig feltétlen bizalommal iránta. Először is tisztázni kell, hogy ehhez a levélhez csatolt egy feleségéhez szóló, de Kozmovszky Antal nevére címzett levelet is. A két levél egészen biztos, hogy szándékosan került egymás mellé, Egressy ugyanis tudatja Zerffivel, hogy ezúttal egy régi ismerősén, Kozmovszkyn keresztül próbál kapcsolatba lépni a családjával. Ezek a levelek ma az Egressy-hagyatékban összetűzve fellelhetők, ami azt mutatja, hogy a színész valami miatt visszatartotta őket, nem kerültek Zerffi kezébe. Ha Zerffi a neki írott levelet olvasta volna, akkor szinte teljességgel kizárt, hogy az ma az Egressy-hagyatékban lenne. (Frank Tibor

²⁸ EGRESSY Gábor *törökországi naplója 1849–1850*, Kozma Vazul, Pest, 1851, 58.

²⁹ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Sumla, 1849. november 25., OSzK Kt, Leveléstár.

³⁰ EGRESSY *törökországi...* 80.

³¹ FRANK, I. m., 47–54; 63.

³² Uo., 69–70.

erre a részletre nem figyelt, s ő kézbesítettként kezeli e levelet.) Ezt a feltételezést az is megerősítheti, hogy Egressy 1849. december 2-án még egy levelet írt a feleségének, s azt Zerffitől függetlenül, valamilyen más úton juttatta haza. Ha vakon bízott volna benne, akkor nem áll el attól a tervétől, hogy rajta keresztül is tudósítson a hónapok óta nem jelentkező családjának. De a Zerffinek szánt levél alapján nemcsak a feltétlen bizalom kérdőjelezhető meg, hanem az a feltevés is, hogy Egressy már onnantól kezdve besúgóként működött, hogy a családjával való levelezés lebonyolítására megérte az osztrák államrendőrség titkos alkalmazottját:

Érezve, hogy kegyed helyzetében én sem tennék kevesebbet szerencsétlen honfitársaim irányában, e gyakori alkalmatlan megkereséseimmel talán nem megyek túl azon igényeken, mikre kegyed szintolly nemes mint hazafias részvéte fölhatalmazott.

Több mint husz leveleimre miket különböző utakon küldék magyarhonba családomhoz, még egyetlen sor választ sem kaphaték. Utoljára már azon kétely is megszállott, hogy valjon családomnak kegyed czime alá rekesztett leveleim szinte nem maradnak e osztrák kezekben. Azért valamint én nem az előbbi czim alá zártam nőmhöz intézett, 's ide mellékelt leveletem, valjon nem fogja e kegyed is czélszerűnek találni, olly utasítást adni nőmnek, hogy válaszát nem Dumont Gusztáv urhoz utasítsa közvetlenül, hanem kegyednek egyik ismerőse 's megbizottjához ki Zimonyban lakik – ha illyen találatnék csakugyan, ki aztán, – a' benső boríték kegyedhez levén czimezve, – kegyed kezeihez juttatná azt.

Miket újságul irhatnék, azokat kegyed bizonyosan jobban fogja tudni; sorunk felől pedig a' mi még tudni való lehet feltalálandja kegyed nőm levelében, mellyet nyitva birok ezennel kegyed kezeire.³³

Egressy részéről azt látjuk, hogy a családjával való mihamarabbi kommunikáció reményében folyamatosan leveleket írt Zerffinek, s azt szerette volna elérni, hogy tudomásul vegye a patthelyzetét, s annak feloldásában segédkezzen. Valószínűleg 1849. október közepétől írt leveleket az ügynöknek,³⁴ s tisztában volt azzal, hogy Zerffi a levélközvetítésekért cserébe beszámolókat vár tőle. Ám úgy tűnik, volt olyan eset, hogy Egressy igyekezett kibújni a besúgói munka alól („Miket újságul irhatnék, azokat kegyed bizonyosan jobban fogja tudni”), s Zerffi honfitársi jóindulatára (mint ahogy erre magát Zerffit is emlékeztette) bízta a családi kapcsolatfelvétel esetleges sikerét. Ez az egyetlen levél természetesen nem tisztázza megnyugtatóan a kapcsolatukat, de két dolgot legalább sejtet. Egyrészt azt, hogy nem feltétlenül beszélhetünk a megismerkedésük kezdetétől olyan Egressy-beszámolókról, amelyeket Zerffi

³³ Egressy Gábor Dumont [Zerffi] Gusztávnak, Sumla, 1849. december 2., OSzK Kt, Leveléstár.

³⁴ Az együttműködésük ennél korábbra nemigen datálható, a színész ugyanis 1849 szeptemberében még arra ösztönözte feleségét, hogy Monsieur Gabriel de Galamboche névre címezve egyszerre két levelet adjon postára: az egyiket Vidinbe, a másikat pedig Konstantinápolyba küldje. 1849. október 8-án pedig azt találta ki, hogy Szentpétery Zsuzsanna a vidini gőzhajózási hivatalnak címezze a válaszleveleket. Vö. Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. szeptember 18.; október 8., OSzK Kt, Leveléstár.

értékesnek ítelt, és saját riportjainak írásakor jól tudott hasznosítani, másrészt azt, hogy a színész 1849 végéig inkább csak alkalmi közreműködő lehetett. De az is világosan kiderül, hogy Egressy 1849. október 25-től kezdve csak a feleség válaszleveleinek szempontjából tartotta a levéltovábbítás kizárólagos célszemélyének Zerffit. (A többi csatorna, amelyeken keresztül ő levelet küldött, csak a Törökországból Magyarországra intézett levelek esetében működött, hiszen az emlegetett hazautazóktól a válaszlevél közvetítését már nem lehetett várni.) S úgy tűnik, eleinte azt gondolta, hogy a magánleveleket előszeretettel bontogató osztrákok miatt nagyobb sikerrel remélhet válaszlevelet, ha azt nem a saját nevére címezteti, hanem egy Törökországban tartózkodó, osztrák érdekeket szolgáló bennfentesnek. Ugyanakkor Zerffi feltételezett nemtörődömségével is óvatosan kell bánnunk, muszáj hangsúlyozni, hogy nem tucatszámra eltűnt levelekről van szó. Szentpétery Zsuzsannának mindössze négy levele nem ért célba, s egyáltalán nem lehet tudni, hogy ezek mely hónapokban íródtak, Pestről eljutottak-e egyáltalán az ügynök kezébe, sőt az sem derül ki, hogy a feleség hallgatott-e Egressyre, s az általa írtak szerint Zerffinek címezte-e a leveleit (később Egressy kérésére nem írja meg, hogy mi módon küldte őket). E levelek eltűnésének hátterében nem valószínű, hogy szándékosság áll, ugyanis az 1849. júniusában újjászervezett osztrák titkos postai irodának, a „Sifírozó és fordítói munkák osztálya”-nak nem volt célja a levélvisszatartás, az ellenőrzéssel megbízott postai páholyok csak egy másolás erejéig tartották maguknál a küldeményeket.³⁵ Egressy elveszett leveleit pedig azért nem írhatjuk feltétlenül Zerffi számlájára, mert kiderült, hogy a színész a legkülönbözőbb csatornákon keresztül próbálkozott a levélküldéssel; az 1849. december 2-án feleségének írott levele szerint még Nyugat-Európa felé küldve is postára adott leveleket:

Hat hónapon által, mióta a' hontalanság, 's árva család talanságnak olly végtelenül boldogtalan napjait élem, még egy betű választ sem vettem tőled, sem a' hírnek leg parányibb fuvalma felöletek, nem jutott el hozzám, azon tömérdek leveleim után mellyeket a' leg különbözőbb utakon, még anglián és francia országon keresztül is hozzátok intézni, minden alkalmat felhasználtam.³⁶

Egressy 1850 februárjától már nemcsak amiatt aggódott, hogy miért nem kap még mindig válaszokat, hanem azért is, mert nem tudta, hogy a levelei közül vajon a Vidinből vagy a Sumlából küldöttet kézbesítették-e. Ennek azért van nagy jelentősége, mert a család törökországi kiutazását illetően a feleségének írott levelekben különböző lehetőségeket mérlegelt. S mivel választ nem kap és fogalma sincs arról, hogy melyik levelét olvasták, attól fél, hogy a család még olyan feltételek szerint indul el, amelyet ő már régen elvetett vagy módosított (például nem mindegy, hogy melyik városban találkoznak).³⁷ Ráadásul időközben osztrák nyomásra megkezdődött

³⁵ DEÁK Ágnes, *Szigorúan ellenőrzött levelek. Az 1849 utáni politikai elit titkos postai megfigyelése*, Múltkor 2011. tavasz, 53.

³⁶ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Sumla, 1849. december 2., OSzK Kt, Levelestár.

³⁷ EGRESSY törökországi..., 161–162.

az emigráció szétszórása: Kossuthot ötvenhat társával (Egressy szerint nyolcvan) Kütahjába,³⁸ Kis-Ázsiába telepítették, a török állampolgárnak tekintett renegátokat pedig a szíriai Aleppóba vitték.³⁹ A Sumlában maradtakat – így Egressyt is – pedig arra figyelmeztették, hogy április végéig döntsenek a sorsukról. Külföldre és Magyarországra nem engedik őket, a porta „vendégszeretét” viszont csak akkor élvezhetik tovább, ha letelepsznek valamelyik török tartományban és hivatást választanak maguknak.⁴⁰ Egressy valószínűleg ebben a szorult helyzetben döntött úgy, hogy nem bízhatja tovább a vakszerencsére a családdal való kapcsolatfelvételt, s csak akkor járhat sikerrel, ha behódol az osztrák államrendőrség ügynökeinek. 1850. február 3. után egy ideig felhagy a levélírással, s csak akkor küld újra levelet a feleségének, amikor már biztos benne, hogy az általa jóakaróinak nevezett titkosrendőrség emberei kézbesíteni fogják azt a válaszlevéllel együtt.

Először az akkor éppen Sumlában tartózkodó, a császári rendőrség külföldi informátoraként az emigráció szétszórását felügyelő Gabriel Jasmaghoz fordult segítségért.⁴¹ Megismerkedésük pontos dátumát és körülményeit nem ismerjük, azt viszont a törökországi naplóból tudjuk, hogy Jasmag valamikor 1850 januárjában érkezett Sumlába, s február 28-án már Egressy személyes ismerőse volt.⁴² A feleségnek 1850. április 30-án írott leveléből kiderül, hogy Jasmag innentől kezdve egyengette a sorsát, de arról továbbra is csak sejtéseink lehetnek, hogy mindez Egressy részéről milyen szintű besúgói közreműködést igényelt. Jasmag 1850. augusztus 26-án kelt levelében arról értesítette Karl Geringer bárót, hogy a színész jószolgálatokat tett a konstantinápolyi tartózkodása alatt, illetve az azt megelőző időszakban (hogy ez pontosan melyik hónapokat takarja, az nem derül ki),⁴³ s cserébe nem kért fizetséget.⁴⁴ Ám azt nem csak ezekből a levelekből lehet sejteni, hogy Egressy nem pénzszerzés céljából vállalta az informatori szerepet.⁴⁵ A titkosrendőrség ágensei (Zerffi és Jasmag egyaránt) mindig úgy jelennek meg a törökországi naplóban és a feleségnek írt levelekben, mint akik sorsának jobbra fordulását segítik. Vagyis arra kérdésre,

³⁸ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Belgrád, 1850. április 30., OSzK Kt, Levelestár.

³⁹ HAJNAL, I. m., 404–437.

⁴⁰ EGRESSY törökországi..., 160–161.

⁴¹ Jasmagyról lásd: FRANK, I. m., 46.

⁴² EGRESSY törökországi..., 162.

⁴³ Noha az Egressytől származó forrásokban 1850 januárja előtt nem olvasunk Jasmagyról, nem kizárt, hogy már Vidinben ismerték egymást. A színésszel Vidinben és Sumlában is érintkező Perczel Miklós ugyanis 1849. szeptember 21. és 25. közötti időszakra vonatkozóan a következőt jegyzi fel a Törökországban vezetett naplójában: „Többek között van itt egy csinos barna fiatalember, valódi nevét senki sem tudja, beszél jól törökül; a törökök Jasmagnak hívják, mi írók teszen, nemsokára jöttünk után érkezett ide, eleintén igen liberális volt, de most már nemigen titkolja nemes professzióját, ajánlja magát – pénzért – többeknek megszóktetésére. Vö. PERCZEL Miklós 1848/49-es honvéd ezredes *Naplóm az emigrációból*, I., vál., bev., jegyz. ZÁVODSZKY Géza, szerk. PAPP János, Tankönyvkiadó, Budapest, 1977, 46.

⁴⁴ Gabriel Jasmag Karl Geringernek, Konstantinápoly, 1850. augusztus 26., MOL D 51. 1419/1850. A levél lelőhelyét és magyar fordítását közli: GONDA, I. m., 117.

⁴⁵ A család kiutazása utáni, a konstantinápolyi tartózkodás alatti időszakból származik egy rövid utalás, amelyet esetleg úgy is lehet értelmezni, hogy Egressynek megfordult a fejében a fizetett ügynökség mint pénzkereseti lehetőség: „Van ugyan még egy kereset-forrásom, mely havonként nekem 8 aranyat hozna, de ennek nehézségei vannak.” Egressy Gábor Szentpétery Zsigmondnak, Konstantinápoly, 1850. július 22., OSzK Kt, Levelestár.

hogy Egressy milyen minőségben vett részt az osztrák titkosrendőrség munkájában, nagy valószínűséggel azt válaszolhatjuk, hogy nem volt fizetett ügynök, a közreműködéséért cserébe életútjának egyenetlenségét kérte. Mivel Jasmagy mind az emigrációban, mind a hazatérés után védőszárnyai alá vette Egressyt, feltételezhető, hogy a színész 1850 januárjától rendszeres aktív besúgói működést vállalt. Azt viszont egyelőre homály fedi, hogy milyen ügyekben volt érdekelt. Valószínűleg ennek felfejtését nagyban nehezíti az, hogy a titkosrendőrség ágensei a saját riportjaikba beépítették a konfidensek által írt beszámolókat, s azokat leginkább csak akkor mellékeltek eredetiben, ha különösen informatívnak találták őket. Sőt a helyzetet tovább bonyolítja, hogy noha Egressy olvasott németül és feltehetően társalogni is tudott, nem biztos, hogy írni és fogalmazni is tudott olyan szinten, hogy ügynökjelentéseket írjon. Igaz, a Zerffivel való együttműködés esetében ezzel a jelek szerint nem volt gond, hiszen a neki szánt és fennmaradt beszámolóról tudjuk, hogy azt magyarul írta, s Zerffi fordította németre. Hajnal István szerint Jasmagy viszont nem tudott magyarul.⁴⁶ Mivel Egressy és Jasmagy 1850 januárjától többnyire ugyanazokon (Sumla, Konstantinápoly) a helyeken tartózkodott, könnyen előfordulhat, hogy nem is a források fennmaradásának esetlegességével kell számolnunk, hanem inkább azzal, hogy a színész előszóban tájékoztatta Jasmagyat.

Egressy első, Jasmagyhoz intézett kérése a következő volt: járjon utána Bécsben, hogy hazatérése esetén (ha önként feladná magát a hatóságoknál) milyen büntetésre számíthat. A színész ekkor nyilván nem tudott arról a Magyar Hírlapban 1850. január 1-jén megjelent *Idéző rendeletről*, amely hatvanhat másik emberrel együtt felség sértéssel vádolta és haditörvényszéki vizsgálatot rendelt el ellene.⁴⁷ Az 1850. április 30-án feleségéhez írott levele szerint Jasmagy azzal biztatta, hogy Ferenc József 1850 augusztusában magyar királlyá szeretné koronáztatni magát, s akkor „bizonyosan számíthatunk az Amnestia egy nemére”.⁴⁸ Egressy a kedvező válasz ellenére úgy gondolta, muszáj a feleségével személyesen találkoznia (tudatja vele, hogy az esetleges osztrák megfigyelés miatt levél által ezekről még akkor is csak nagyon diszkrétan értekezhetnének, ha a kommunikációjuk folyamatos lenne), hogy végre biztos forrásból értesüljön a magyarországi helyzetről, s arról, hogy van-e bármilyen remény a kegyelemre. Ezért Belgrádba megy, mint írja: „egy osztrák kormánybiztos [Jasmagy] segélye által sükerült végre kinos török rabságból kimenekülnöm. Sumláról más fél hónapi nyomorteljes utazás után ide jutottam Belgrádba”.⁴⁹ Ez a lépés sikerrel járt: az 1850. április 17-én írt levelére április 30-án kézhez kapta Szentpétery Zsuzsanna április 26-án kelt válaszát. Ez utóbbi levél elveszett vagy lappang, de Egressy válaszából kiderül, hogy a feleség nem helyeselte férje „szökését”, s a család helyzetéről igen szűkszavúan nyilatkozott, csak annyit tudatott, hogy Ákost besorozták az osztrák seregbe.⁵⁰ Egressy ezután igyekezett meggyőzni feleségét a maga igazáról, ismertette

⁴⁶ HAJNAL, I. m., 333.

⁴⁷ Magyar Hírlap 1850. január 1. (kedd), 40. sz., 161.

⁴⁸ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Belgrád, 1850. április 30., OSzK Kt, Levelestár.

⁴⁹ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Belgrád, 1850. április 17., OSzK Kt, Levelestár.

⁵⁰ Haynau az 1849. augusztus 18-án kiadott hadparancsában közölte, hogy a magyar seregben szolgált

a körülményeit, s felhívta a figyelmét arra, hogy csakis egy személyes találkozó után dönthet a továbblépésről:

Ahmed effendi a török kormány részéről azon ajánlatot tette, hogy mindenkünknek ad hivatalt, olyat, minőhöz képességet érzünk; vallásunkat változtatni nem szükséges; és biztosítja eddigi rangunk vagy osztályzatunk szerinti fizetésünket, holtig. Az osztrák biztos ellenben, kinek teljességgel nem tetszett hogy a magyarok török szolgálatot vállaltak legyen[ek], – bár ezt nem akadályozhatta, – tudunkra adta, hogy a ki külföldre kívánczik, utlevéllel fog ellátni, és ingyen elszállíttatni a kijelölt ország határáig. A törzstisztek török szolgálatot vállaltak. Mintegy hatvan főtiszt Amerikába megy, a hátralevők egy része földet kért; egy része külföldre, egy része haza vágyik menni. – Most már mit csináljak én, ki a magyar színészetet kívül semmi féle mesterséghez nem értek?! Kinek a világon semmi más foglalkozáshoz ereje, képessége, szenvedélye nincs?! Franciaországba menjek? Ha lehető volna is, hogy a francia nyelvet egypár év alatt annyira magamévá tegyem hogy felléphessek: miből élünk addig, egy egész család? És akkor negyven három éves korral, megtört kebellet egy új egy bizonytalan életpályát kezdjek idegen országban, hol az idegen iránt olly kevés a türelem, mellynek társasági szokásai, fogalmai, ízlése, s e szerint művészeti formái is egészen idegenek előttem, minthogy nem bennök születtem: Vagy Amerikába menjek földművelőnek, (a mitől egyébként legkevesebbé sem idegenkedem,) vagy egy szóval olly lépést tegyek, melly egész családom jövőjére nézve elhatározó, – s a nélkül tegyem ezt, hogy a te ohajtásodat nézetted tudnám, hallanám, vagy a nélkül – hogy az otthoni körülményeket voltaképen ismerném?⁵¹

1850. május közepén Egressy a következő válaszelevelet kapta:

édes én neked már 6 levelet küldöttem [...] bátyámnál lakom [...] édes csak pénzem nincsen nem azért édes mintha elköltöttem volna hanem iszonyu csapása istentől hogy saját gyermekemnek kellett ezt elkövetni rajtunk emlited édes hogy árpádról [Egressy Árpád] nem írtam semmit nem mert előerzeted jól mondja hogy vigasztalót nem írhaték ö édes egy elvetemedet fiu miljen nincsen töb az életbe ö tett koldussá minnjáunk haljad édes egy kufferbe volt rakva mindenem mert féltem minden perczen hogy jönnek kobozni és hirtelen valameljik Szomszédomhoz be adhassam mindég a Zongora alat tartottam történik hogy mi etellel elmentünk fáji ferinéhez és a fiu a Szobába tanult és a Kuffert fel törte de nem a zárját vagy lakatját hanem a kétt sarkát szedde le és ismét

hónvédek és huszárokat kötelező érvénnyel be kell sorozni az osztrák seregbe. Ennek következtében 40–50 000 fő került a császári hadsereg állományába; a kényszersorozás a „legtömegesebb megtorló rendszabály volt”. Vö. HERMANN Róbert, *Megtorlás az 1848–49-es forradalom és szabadságharc után*, Press Publica, Budapest, 1999, 93–94.

⁵¹ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Belgrád, 1850. április 30., OSzK Kt, Levelestár.

hejretette mint volt el vitte a nagy erszént és mi benne volt 58 arany huszas pénz 142 f pengő tallér 62 darab 2 pengős – 4 arany gyűrűt az óra lánczot és el szökött velle vett it pesten magának egy lovat 95 fpengön mikor már öt magát megtallálták már akkor nem volt meg a több pénzből csak 12 arany 14 pengő huszas 6 tallér az óra láncz és 1 gyűrű ezeket el hozták és velle egygyüt a fiut is a fiutól el lopták a pénzt öszve akat egy Kövesdi Sidóval és vele hálván a fiuval ellopta tölle és öt ott hagyta a korcsmába aludva.⁵²

A feleség bátyja, Szentpétery Zsigmond a Nemzeti Színház vezető prózaszínészeként dolgozott. Életrajz híján családi állapotáról nagyon keveset tudunk, de úgy tűnik, az érintett időszakban már nem volt Éder Lujza színésznő férje, valószínűleg édesanyjával élt. (1852. március 30-án negyedszerre újranősült.) Szentpétery Zsigmond a család teljes ellátásán túl rendszeres pénzküldéssel az osztrák seregben szolgáló Egressy Ákosról is gondoskodott. Egressy a család állapota felől valószínűleg megnyugodott, ezekre a hírekre nem is reagált, csak ismételten a mielőbbi indulásukat sürgette, valamint összeírta azokat a könyveket, amelyeket mindenképpen be kell pakolniuk. Azt kérte, hogy legalább háromszáz pengőforintot vigyenek magukkal, s a pénzt bizonyos ingóságok eladásával, illetve zálogba adásával szedjék össze.⁵³

Szentpétery Zsuzsanna, Egressy Árpád és Etelka valószínűleg Zerffi segítségével 1850. június 7-én találkozott a színésszel Belgrádban,⁵⁴ s úgy tűnik, némi készpénzen kívül csak néhány, valószínűleg pénzhiány esetén azonnal eladható billikomot vittek magukkal. Egressy a Fáy Andrásnak 1850. július 2-án írott levele szerint eleinte úgy vélte, hogy hamarosan sikerül normalizálni mindennapjaikat:

ideiglenesen a' Galathea nevü város részben vettünk szállást a' Hôtel de la Méditerranée-ba egy hónapra négy aranyért. Ez alatt majd olcsóbb és alkalmasabb szállást fogunk keresni a' Pera nevü külvárosban vagy Bebek-ben: Itt most ebédünkért fizetünk naponként négyünkért négy váltó forintot. Később majd magunk fogunk konyhát tartani, de azon esetre igen nagy hijával leszünk egy jó cselédnek.⁵⁵

⁵² Szentpétery Zsuzsanna Egressy Gábornak, [Pest, 1850. május közepe], OSzK Kt, Levelestár. (A levél datálatlan.)

⁵³ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Belgrád, 1850. május 30., OSzK Kt, Levelestár.

⁵⁴ A találkozás előtt Egressy a következőkről tájékoztatta feleségét: „Szerez magadnak azonnal utlevélet, de csak Zimonyig, mellytől Belgrádot csak a' Száva vize választja el. Zimony a' határ városa Ausztriának. Ha gondolod, hogy Saját nevetekre nem kapnál utlevélet, más valaki által igyekezzél szerezni. Zimonyban szálj fogadóba, Pemszel nevü vendéglőshöz. Onnan üzend át, biztos ember által keresztnevedet az itteni Oroszlán címü fogadóshoz, kinél szálva vagyok. A' többit elintézzük. Vagy pedig, még biztosabban megtudom megérkezéseted Dumont ur által, ennek ird meg röviden egy levélben hogy ott vagy, és leveledet így czimezd de német nyelven »Fraulein Elisabeth Schmidt« ezt ismét egy másik borítékba zárd, és e' külső borítékot szinte német nyelven így czimezd: »Herr David Heim« Belgrad. Ekkor tedd a' Zimonyi postára, 's én egy pár óra mulva bizonyos Dumont által megkapom.” Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Belgrád, 1850. árpilis 17., OSzK Kt, Levelestár. Frank Tibor erre a levélre hivatkozva bizton állítja, hogy Zerffi volt az, aki a család találkozását segítette. Vö. FRANK, I. m., 69.

⁵⁵ Egressy Gábor Fáy Andrásnak, Konstantinápoly, 1850. július 2., OSzK Kt, Levelestár.

Továbbá azt tervezte, hogy Árpád fiát beíratja egy katonai iskolába, ahol majd teljes ellátást kap, lányát pedig úgy tűnik, egy angol nevelőintézetben segédnevelőként alkalmaznák. De hamarosan kiderül, hogy ez utóbbi terv csak akkor valósulhatott volna meg, ha Etelka egy többéves szerződést aláír.⁵⁶ Közben Egressy azon is töri a fejét, hogy elméletirői ambícióit kamatoztatva hogyan tudna némi jövedelemre szert tenni Magyarországon. Először feltételezhetően egy színészeti könyv írását tervezte – a feleségnek elvileg éppen azokat a köteteket kellett bőröndbe raknia, amelyek az 1866-ban kiadott *A színészet könyve* szépirodalmát és szakirodalmát adják.⁵⁷ Ám mivel a család megérkezése után sógorát Shakespeare-színművek küldésére kérte, úgy tűnik, hogy Szentpétery Zsuzsanna nem vitt magával könyveket.⁵⁸ Ezek után Egressy arra gondolt, hogy valakivel összegyűjti az 1837 és 1848 között a különböző sajtóorgánokban megjelent színészetelméleti publikációt, és gyűjteményes kötetben megpróbálja kiadatni őket. Ezt már közvetlenül a család utazása előtt a feleségének is felveti,⁵⁹ de csak 1850 nyarán kezd a terv esetleges megvalósításának utánajárni. Fáy András és Szentpétery Zsigmondot is megkeresi ez ügyben:

Ohajtanám tisztelt jó akaróm véleményét és tanácsát hallani arra nézve, valjon a' jelen körülmények otthon alkalmasak-e arra, hogy én összes Aesthetikai műveimet, mellyek 13 év óta különböző lapokban megjelentek összeszedessem, 's kiadassam: És valjon találkoznék-e ezen műnek vevője 's kiadója a' könyvvarusok között?⁶⁰

Valjon Zsiga, ha színművészetre vonatkozó munkaimat, – mik 1837 óta majd minden lapban koronként megjelentek, – valaki által összeszedetni, 's eladni akarnám kiadás végett: találkoznék-e Pesten, ki összeszedésére a kézirat megvásárlása 's kiadására vállalkoznék? Ha ebben lehetőséget látsz, 's a' körülményekkel összeférhetőnek találok kivitelét: kérlek szólj ez iránt Fáy András, vagy Toldi Ferencz ural. [...] – Rajtam! mostani helyzetemben bármi csekély öszszeg, mit e kézirat behozna, – igen sokat segítene.⁶¹

Válaszlevelüket ugyan nem ismerjük, de a színházi életben otthonosan mozgó barátok minden bizonnyal nem tartották ezt kifizetődő ötletnek – a hagyaték későbbi darabjaiból úgy tűnik, senki sem kezdte összegyűjteni az írásokat. Egressy nyilvánvalóan a népszerűségére, valamint a szakma előtt ismert elméleti tudására, képzettségére hagyatkozva remélt jövedelmet ezektől a vállalkozásoktól. De mivel egy éve

⁵⁶ Egressy Gábor Szentpétery Zsigmondnak, Konstantinápoly, 1850. július 22., OSzK Kt, Levelestár.

⁵⁷ Erről részletesen: SZALISZNYÓ Lilla, „Nem volna jó a Kisfaludy-Társaság kérdésére felelnünk?”. *A Shakespeare-t játszó és tanító Egressy Gábor = Médiumok, történetek, használatok: Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, szerk. PUSZTAI Bertalan, Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Szeged, 2012, 113–114.

⁵⁸ Egressy Gábor Szentpétery Zsigmondnak, Belgrád, 1850. június 7., OSzK Kt, Levelestár.

⁵⁹ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Belgrád, 1850. május 30., OSzK Kt, Levelestár.

⁶⁰ Egressy Gábor Fáy Andrásnak, Konstantinápoly, 1850. július 2., OSzK Kt, Levelestár.

⁶¹ Egressy Gábor Szentpétery Zsigmondnak, Belgrád, 1850. június 7., OSzK Kt, Levelestár.

semmilyen színházi hír nem jutott el hozzá, valószínűleg fel sem mérte, hogy a szabadságharc leverése után lassan éledezni kezdő magyar színjátszás részéről az 1850-es évek legelején nem lett volna igény ilyen jellegű kötetekre, még akkor sem, ha egy magyar nyelvű színészeti könyv kiadását a színházértő elit már az 1830-as évek végén sürgette.

1850. június közepére kiderült, hogy Egressy Törökországban nem tud megbirkózni a családfenntartó szereppel, és nem tudja betartani a család kiutazását biztosító hitel visszafizetésének határidejét sem.⁶² Arra pedig ilyen körülmények között végképp nincs módja, hogy Szentpétery Zsigmond helyett most már ő gondoskodjon az osztrák seregbe besorozott Ákos fiáról is. A konstantinápolyi napok elég céltalannak telnek, Egressynek nincs konkrét terve: „valjon kapok-e a portától valami polgári alkalmazást, azt még eddig nem tudom, s nehezen is hiszem, mert a porta már bele kezdett unni a magyar menekvőkkel, s szeretné velünk a dolgot minél előbb végkép elintézni, s befejezni.”⁶³ Ezek után egyedül a mielőbbi hazautazásban bízik, s ismét a titkosszolgálati működése révén remél segítséget. Jasmagy szerez nekik útlevelet, és a színésznek átnyújtott ajánlólevelekben biztosítja feletteseit Egressy jószolgálatáról. Végül a teljes létbizonytalanság gyors döntésre készíti Egressyt: 1850. augusztus 13-án bejelenti Szentpétery Zsigmondnak, hogy hazautaznak. E levél szerint a készpénzüik annyira megfogyatkozott, hogy már a hazautazásra sem elegendő, újabb hitelt kell felvenni.⁶⁴ Emellett azt is szem előtt kellett tartania, hogy amennyiben nem lép a hiteltörlesztés ügyében, a fedezetként átadott ingóságok elvesznek, s ez a pesti életük végleges felszámolását jelentené.

„a' borus napok után nem következik-e jótevő derü”

Az Egressy család 1850. szeptember 12-én érkezett Pestre. A színésznek ebben az évben három hadbíróági kihallgatáson kellett megjelenie. Gonda György feltárta a vonatkozó kéziratokat: röviden ismertette a vallatásokon elhangzottakat, s rámutatott arra, hogy eleinte a felelősségre vonás során nemigen törődtek Egressy informátori múltjával.⁶⁵ Bach 1850 októberében úgy vélte, Egressynek nincs semmiféle olyan „jótette”, amelyet a törvényes eljárás lefolytatásakor figyelembe lehetne venni.⁶⁶ Ez az állásfoglalás abból fakadhatott, hogy az emigrációban működő ágensek a belügyminiszternek szánt iratokban nem feltétlenül tüntették fel név szerint, hogy az irányításuk alatt kik működtek konfidensként.⁶⁷ Jasmagy végül az 1850. október végén Bécsbe küldött hivatalos jelentésében biztosította feletteseit Egressy jószolgá-

⁶² Egressy Gábor Szentpétery Zsigmondnak, Konstantinápoly, 1850. július 22., OSzK Kt, Levelestár.

⁶³ Egressy Gábor Fáy Andrásnak, Konstantinápoly, 1850. július 2., OSzK Kt, Levelestár.

⁶⁴ Egressy Gábor Szentpétery Zsigmondnak, Konstantinápoly, 1850. augusztus 13., OSzK Kt, Levelestár.

⁶⁵ GONDA, I. m., 118–120.

⁶⁶ Uo., 119.

⁶⁷ DEÁK Ágnes, *Államrendőrség Magyarországon, 1849–1867*, Akadémiai doktori értekezés, Budapest, 2013, 126. (kézirat) Köszönöm a szerzőnek, hogy munkája vonatkozó részeit rendelkezésemre bocsátotta.

latairól.⁶⁸ A színész valószínűleg ennek köszönhette, hogy az eljárás alatt végig szabadlábban védekezhetett, s mint a minisztertanács 1851. július 16-i ülésén a Bach által az 1848–49-es tevékenységekkel kapcsolatos perekéről, ítéletekről előterjesztett beszámolóiból kiderül, a teljes felmentést a Sumlában és a Vidinben végzett besúgó tevékenységével indokolták:

er durch die waehrend eines Aufenthaltes in Schumla und Widin bezüglichen dort versammelten politischen Flüchtlinge der rechtmässigen Regierung geleisteten Dienste solche Beweise der Reue seines Vergehens gegeben hat, dass man ihn für würdig hielt, der Ah. Gnade empföhlen zu werden.⁶⁹

Arról, hogy az emigráció után ügynöki alkalmazásban volt-e, vagy hogy titkolt kapcsolatba akart-e lépni a magyarországi rendőri szervekkel, nem tudunk, de Deák Ágnes talált olyan forrást, amely szerint a Jasmagyval való eseti érintkezése a hazatérés után sem szűnt meg.⁷⁰

Ha Szentpétery Zsigmond tudta tartani magát az Egressy által még Konstantinápolyban írt levelében kértekhez, akkor a hazatérők számára 1850. szeptember közepétől kibérelt egy két- vagy legfeljebb háromszobás lakást. Egressy 1850. szeptember 27-én a család helyzetéről a következőket írja Ákos fiának:

tudtomra van adva, hogy a' színészi pályát alig fogom folytathatni, s ez esetben mitevő leszek, még nem tudom. Pedig már most is Zsiga bátyád [Szentpétery Zsigmond] jóságából élünk; mert egy fillérünk sincs, sőt midőn anyád hozzám költözött törökországba, kénytelen volt 400 pengő forintnyi adósságot csinálni, mellyet hogy visszafizethessünk a' jövő Novemberben, tehát utolsó vagyonunkat, becses emlékeinket, a' billikomokat kellend eladnunk vagy elzálogosítanunk. legalább néhány hold földet szerezhettünk volna hol a' végső esetben mint sze-

⁶⁸ GONDA, I. m., 120.

⁶⁹ *Die Protokolle des österreichischen Ministerrates 1848–1867. Abteilung II. Das Ministerium Schwarzenberg*, V., szerk., bev. Thomas KLETECKA – Anatol SCHMIED-KOWARZIK, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2013, 105. (A forrásra Deák Ágnes hívta fel a figyelmemet.) Mivel az nem derül ki, hogy a jelentést összeállító bizottság milyen dokumentumokra hivatkozva döntött így, s arra sincs magyarázat, hogy Egressy források által is kimutatható konstantinápolyi szolgálatait ebben a beszámolóban miért nem említik (a Zerffinek szánt és fennmaradt Egressy-jelentés már a színész ott tartózkodása idején született, s Jasmagy is kiváltképp az ottani működését ajánlotta felettesei figyelmébe), ezért nem gondolom, hogy az emigráció kezdetétől, 1849. augusztus végétől a színész hazaindulásáig, 1850. augusztus közepéig azonos mélységű informátori szerepvállalással kellene számolnunk. Egressy életútjának egyengetése az államrendőrség titkos emberei által egyértelműen csak a sumlai tartózkodástól kezdve mutatható ki. Ráadásul figyelembe kell vennünk azt is, hogy a magyar menekültek 1849. október 31-ig tartózkodtak Vidinben, s mint arra már korábban is rámutattam, Egressy csak 1849. október 25-én említette először Zerffit a feleségének írott leveleiben. E dátum előtt az ügynököt még nem tartotta a levélközvetítésük esetleges célszemélyének, s források híján azt sem lehet tudni, hogy az együttműködésük ennél korábban elkezdődött-e. Így egyelőre semmi sem indokolja, hogy Egressyt már a vidini tartózkodása alatt aktív, rendszeresen közreműködő besúgónak tekintsük.

⁷⁰ DEÁK, *Államrendőrség...*, 84.

gény földművesek keservesen ugyan, de még is élhetnénk becsülettel, s a mellett hogy öreg napjainkra biztosítva lennénk, még rajtad is segíthetünk vala.⁷¹

Eszerint a rendszeresen kapott színészfizetése és a vidéki turnéin szerzett részesedése 1837 és 1849 között csak a mindennapi létfenntartást, a polgári életforma megteremtését biztosította. Arra már nem volt elegendő, hogy földet, ingatlant vásároljanak, vagy jelentősebb pénztartalékot halmozzanak fel. Ráadásul Egressy Ákos szerint 1850 novemberében az osztrák kormány a család ingóságait is lefoglalta. Ezután Egressy 1850. november 16-án bútorokra, lakásfelszerelésekre, mindennapi használati tárgyakra vonatkozó haszonbéri szerződést kötött Szentpétery Zsigmonddal. A szerződés három évre szól, s Egressynek az ingóságokért cserébe évi harminc pengőforintot kellett fizetni. Az egyezség szerint úgy számoltak, hogy Szentpétery Zsigmond körülbelül 500–600 pengőforintnyi értéket adott át a családnak.⁷²

A hazatérés után Egressy először 1850 novemberében kérvényezte színészi pályájának folytatását. A pesti hadbíróóság elutasította a folyamodványt, azzal az indokkal, hogy a színész vizsgálat alatt áll. 1850 decemberében Egressy újabb kérvényt nyújtott be: engedélyezzék, hogy a Nemzeti Színháznál rendezőként alkalmazzák.⁷³ Ezt a kérést jóváhagyták, 1851 áprilisától havi 50 pengőforintot fizetést kapott.⁷⁴ Az összeg az egykori színészfizetésének körülbelül a harmada volt (1838-ban 672, 1846-ban 1640, 1848-ban 2136 pengőforintot kapott évente). Mint a színész Egressy Ákosnak 1851. június 20-án írott leveléből kiderül, ez a kereset a család pénztelenségén alig segített, Egressy valószínűleg ezért döntött úgy, hogy pénzszerzés céljából megjelenteti a törökországi naplót: „Igyekezni fogunk neked havonként, ha többet nem, legalább öt pengőforintot küldeni a magunk erejéből. Ötven pengő forint havi fizetéséből édes fiam, nehezen fogunk többet elszakaszthatni mert lásd öten élünk itthon belőle, s nem is fedezé szükségünket, ha magunkon mellékes keresettel nem segítenénk.”⁷⁵

Az *Egressy Gábor törökországi naplója 1849–1850* címet viselő, nyolcadrét alakú könyv 1849. június 29-re datált, Pesten kelt bejegyzéssel indul, s 1850. augusztus 23-i dátummal végződik. A naplónak nincs kritikai igényű kiadása, értelmezésére (tudtommal) máig nem történt kísérlet. Rakodczay egyedül a keletkezéstörténetével foglalkozott, ugyanis szerinte nem teljesen egyértelmű, hogy a nyomtatásban megjelent szöveg mikor és hol íródott. Végül se neki, se a kötet 1997-es hasonmás kiadásához utószót író Steinert Ágotának nem sikerült tisztázni a származástörténetet. (Steinert Ágota tulajdonképpen nem is érzékelte, hogy a keletkezési körülmények különösebb magyarázatra szorulnának, szerinte Egressy a naplót az emigrációban

⁷¹ Egressy Gábor Egressy Ákosnak, Pest, 1850. szeptember 17., OSzK Kt, Levelestár.

⁷² Az elkobzásra vonatkozó információt Egressy Ákos valószínűleg apja 1866-os halála után, a kéziratos hagyaték rendezésekor írta rá a haszonbéri szerződésére. A szerződést lásd: EGRESSY Gábor *vegyes iratai*, OSzK Kt, Analekta 1239/20. A Haszonbéri szerződés hiteles másolata Fabiny Teofil aláírásával: OSzK Kt, Analekta 1239/21.

⁷³ A kérvény megvitatásáról: GONDA, I. m., 121.

⁷⁴ Egressy Gábor Egressy Ákosnak, Pest, 1851. március 3., OSzK Kt, Levelestár.

⁷⁵ Egressy Gábor Egressy Ákosnak, Pest, 1851. június 20., OSzK Kt, Levelestár.

írta, s kiadásának előkészítésére lelkiismereti vizsgálat céljából és unaloműzésből vállalkozott.)⁷⁶ Rakodczay egyszer azt állítja, hogy az emigrációnak búcsút intő zárás patetikus hangneme miatt nem lehet eldönteni, hogy Egressy befejezte-e a naplót Konstantinápolyban, vagy a zárszót már csak a hazatérés után, a kiadás kedvéért itthon írta.⁷⁷ Mászor pedig úgy véli: „a nejehez és másokhoz írott leveleiben ott a napló nagy részének anyaga, úgy, hogy azt hinnők, hogy E. itthon [írta] hogy könyvet adjon ki, utólag szerkeszté ama levelekből naplóját. Ámde E. már azelőtt is írt naplót s hol írhatott volna inkább, mint Bolgáriában, ahol fölvetette az unalom. De meg hány helyen érzik a közvetlenség lehelle. Mi azt hisszük, szó szerint napló az ő műve, itt-ott stilizálva.”⁷⁸ Az életrajzíró bizonyára megfeledezett arról, hogy az emigrációt tárgyaló fejezet elején kijelentette: Egressynek Törökországban „nincs más könyve egy naptárnál”.⁷⁹ Ez az állítólagos naptár egy negyed- vagy nyolcadrét méretű kalendárium lehetett. Az ilyen jellegű kiadványokban az első oldalakon kapott helyet a naptári rész, s általában itt volt némi üresen hagyott tér a személyes, tárgyyszerű jegyzeteknek. A kiadvány háromnegyed részét pedig szépirodalmi művek, ismeretterjesztő írások és a tiszti jegyzék töltötte ki.⁸⁰ Mindez azt a feltételezést erősíti, hogy Egressy az emigrációban nem írta meg az általunk ismert, nyomtatásban megjelent teljes szöveget. Nem zárható ki természetesen, hogy más formátumban, esetleg különálló lapokra írt, de ez azért kevésbé valószínű, mert a hazaküldött levelek különböző színű, méretű és minőségű papírtípusai, valamint az, hogy mindig nagyon apró betűkkel írt, minden helyet kihasználta, arról árulkodik,⁸¹ hogy nem szerzett be huzamosabb időre elegendő, nagyobb mennyiségű egyforma papírt (mivel 1849. június végén Pestről Erdély felé történő indulásakor nem sejtette, hogy emigrációba kényszerül, azt nem tételezhetjük, hogy otthonról egy papírköteggel indult el).

A törökországi naplónak egyetlen kéziratos változata ismert. A *Törökországi emléklapok 1849/1850* címet viselő, 322 oldalas kötetes kézirat fél ív nagyságú.⁸² A szövegközi javításokkal és lapszéli jegyzetekkel tűzdelt, jól olvasható autográf piszko-

⁷⁶ STEINERT Ágota, „Gyakran nem érti emberét a kor...”. *Egressy Gábor pályaképe = EGRESSY Gábor törökországi naplója 1849–1850*, Terebess, Budapest, [1997], 254. (Reprint)

⁷⁷ RAKODCZAY, I. m., 441.

⁷⁸ Uo., 457.

⁷⁹ Uo., 428.

⁸⁰ KOVÁCS I. Gábor, *Kis magyar kalendáriumtörténet 1880-ig. A magyar kalendáriumok történeti és művelődésszociológiai vizsgálata*, Akadémiai, Budapest, 1989, 126–127.

⁸¹ A levelekben többször utal is arra, hogy nincs módja újból mindent részletesen leírni. Vonatkozó levélként lásd például: Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Vidin, 1849. október 8.; Sumla, 1850. február 3., OSzK Kt, Levelestár.

⁸² OSzK Kt, Fol. Hung. 1227. Hermann Róbert feltételezése, miszerint a kinyomtatott napló e kézirat erősen cenzúrázott, vágott változata, nem állja meg a helyét, mivel a publikált szöveg és a Fol. Hung. 1227-es jelzet alatt lévő, 1850. április 23-i dátumnál megszakadó kézirat a stilisztikai változtatásoktól eltekintve tartalmilag szinte teljes egészében megegyezik. Vö. HERMANN Róbert, *Műfajok és tendenciák az 1848–49-es polgári memoáriróadalomban*, Századok 1994/1., 117; 130. De téved Gonda György is, amikor e kézirat záró sorát – „Folytatása: a nyomtatott szerint” – úgy értelmezi, hogy Egressy „készült egy újabb, bővített kiadásra”. Vö. GONDA, I. m., 116. A megjegyzés egyszerűen arra vonatkozik, hogy a kézirat az 1850. április 23-i bejegyzésnél megszakad, s a szöveg folytatását a nyomtatott verzióban lehet elérni.

zatpéldánynak minősíthető. A narráció az 1850. április 23-i dátumnál megszakad, a nyomtatott verzióban e nap után még további ötvenöt dátumozott bejegyzés szerepel. E jellemzők alapján a következőket állíthatjuk: nem arról a naptárról van szó, amelyet Rakodczay említ, a mérete miatt kizárt, hogy Egressy ezt hurcolta volna magával Törökországban, s ez a kéziratos változat az emigrációban íródott volna, nem valószínű, hogy a nyomtatott verzió ez alapján készült. E viszonyrendszer viszont nem ad további támpontot arra nézvést, hogy mikor készülhetett a nyomtatásban megjelent szöveg. A kézirat esetében a naplóírás idejére vonatkozóan talán csak a cím ad némi fogódzót. Az *emléklap* a Czuczor–Fogarasi-féle szótár szerint az emlékirás, emlékirat szinonimája.⁸³ Egressy eszerint eredetileg visszaemlékezésnek minősítette az írást,⁸⁴ s illetően a címadás azt sejteti, hogy nem feltétlenül csak olyan szöveggel kell számolnunk, amely Törökországban íródott. Az 1851. június 1-jére datált hirdetésen még a kézirat szerinti cím szerepel, de a rendőrhatalomhoz 1851. szeptember 6-án benyújtott nyomtatott példány már az *Egressy Gábor törökországi naplója 1849–1850* címet viseli. Egressy valószínűleg a könyvvizsgálat miatt változtatott a címen. A leadással egy időben ugyanis levelet intézett Karl Geringerhez, s a kiadásra szánt munkájával kapcsolatban többek között a következőket jegyezte meg:

1. Ezen napló nem egyéb, mint az én magánéltém történetrajza egy éven keresztül, napról napra följegyezve.
2. Mint *Naplónak* semmi határozott iránya – tendenciája – nincs, – nem lehet.⁸⁵

Vagyis Egressy az önelbeszélések jellemzőiből kiindulva feltehetően úgy gondolta, sokkal könnyebben elnyerheti a kiadási engedélyt, ha naplónak aposztrofálja az írást. Ám a címváltoztatás önmagában még nem elég a naplóírás idejének behatárolásához. A naplóformára emlékeztető szövegtagolás ugyanis nem hozható összefüggésbe a címcserevel, hiszen Egressy már az *emléklapok* címmel bíró kéziratban is hely- és időmegjelölésekkel tagolja a narrációt. Sőt mivel a színész által egy-egy helyszínhez, dátumhoz kapcsolt emigrációs történések egybevágnak a történeti vagy Petőfi kapcsán az irodalomtörténeti⁸⁶ szakirodalom által feltárt eseménytörténettel, úgy tűnik, nem beszélhetünk olyan önelbeszélésről, amely teljes egészében emlékezetből, a hazatérés után íródott volna. Rakodczaynak az a feltételezése persze nem tűnik valószínűtlennek, hogy a Törökországból hazaküldött magánlevelek akár segítheték is egy itthon készülő napló időrendjének összeállítását, bár azt mindenképpen szem előtt kell tartanunk, hogy egyedül a húsz kézbesített levél (13 a feleségének, 5 Szentpétery Zsigmondnak, 2 Fáy Andrásnak) alapján elég nehézkes lett volna ilyen pontosan rekonstruálni egy év eseménytörténetét. Ha viszont tovább idézzük Egressy

⁸³ CZUCZOR Gergely – FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, II., Emich Gusztáv, Pest, 1864, 349.

⁸⁴ Ezt a feltételezést a kéziratos példány címlapján lévő átsátozott cím is alátámaszthatja: „Egy év egy hó Magyar és törökországban Emlékjegyzetek Egressy Gábortól”. Vagyis Egressy a nyomtatásra szánt szövegre első perctől kezdve emlékiratként tekintett. OSzK Kt, Fol. Hung. 1227, 1.

⁸⁵ Egressy Gábor Karl Geringernek, Pest, 1851. szeptember 7., MOL D 51 2581/1851. A levéltári jelzeter és magát a levelet közli GONDA, I. m., 124.

⁸⁶ Lásd például: KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2008, 454–455.

Geringerhez intézett levelét, akkor világosan kiderül, hogy csakis az emigrációval közvetlenül kapcsolatba hozható események esetében volt szükség arra, hogy dátumhoz és helyhez kötődjenek:

3. Főérdekű tartalmát a törökföld vidékeinek, népszokásainak és erkölcsének leírása teszi.
4. Ami benne van az emigrációról, különösen pedig Kossuthról mondani, az éppen *Kossuth ellen* van intézve, s ekként a magas cs. k. kormány érdekében előadva.⁸⁷

Általában a bejegyzések körülbelül egyharmada a saját és a magyar menekültek helyzetéről, körülményeiről szól, kétharmada pedig útirajz. Az útirajzszerű leírások bár betagozódnak a kronológiai rendbe, mégsem kapcsolódnak egy-egy bejegyzés idő- és helymegjelöléséhez. (Alig van közöttük olyan téma, amely kimondottan csak egy-egy általa megjárt török városra lenne jellemző.) Vagyis Egressy ezt a szövegtípust kedve szerint illeszthette egyik vagy másik dátum alá. Így ha Rakodczaynak igaza van abban, hogy Egressynél csak egy naptár volt az emigrációban, s elfogadjuk, hogy abban nem állt rendelkezésére annyi üres hely, hogy a napló egészét Törökországban megírja, akkor a következőt tételezhetjük: az őt és a magyar menekülteket közvetlenül érintő eseményeket röviden, tárgyszavakban az emigrációban lejegyezte, a törökök nemzetkarakterológiai jellemzését viszont csak a hazatérés után, a szövegkiadásról való döntést követően készítette el. Ám Egressy a témaválasztással nemcsak a könyvvizsgálaton való átjutásban reménykedhetett, hanem abban is, hogy az olvasóközönség érdeklődéssel fogadja majd a törökországi emigráció ilyesfajta megjelenítését. Toldy Ferenc a könyvről írott recenziójában megjegyzi, hogy „a törökök két okból érdekesek a napló olvasója előtt: mert általában igen keveset tudunk róluk, az ismeretlen pedig érdekes; s mert ők nemzeti származásra nézve rokonaink, de vallási és mindennemű erkölcsi tekintetben nagyon különböznek tőlünk.”⁸⁸ Tudjuk továbbá, hogy a Magyar Hírlap 1849. november 17-től *A magyar menekültek kérdése* címmel cikksorozatot indított, s előszeretettel publikált az emigrációra vonatkozó írásokat.⁸⁹ E téma iránti érdeklődésről Egressy Törökországban igen keveset tudhatott (ha tudott egyáltalán), tehát úgy tűnik, egy újabb érv szól amellett, hogy nem írta meg a teljes naplót az emigrációban, s az útirajz jellegről csak azután döntött, hogy a hazai sajtóorgánumokból értesült az ilyesfajta írások sikeréről. De a keletkezéstörténetre vonatkozó feltételezést két, egymástól független mozzanat is alátámaszthatja. Egyrészt egy készülöbén lévő írásról árulkodik az, hogy Egressy nem tudta tartani magát a megjelenés dátumaként megadott határidőhöz. A hirdetés szerint az előfizetési ívek visszaküldésére 1851. július 16-ig volt lehetőség, a könyv kiadását pedig az

⁸⁷ Egressy Gábor Karl Geringernek, Pest, 1851. szeptember 7., MOL D 51 2581/1851. A levéltári jelzeter és magát a levelet közli GONDA, I. m., 124.

⁸⁸ Új Magyar Múzeum 1851. november 1., II. év, II. füzet, 121.

⁸⁹ *A magyar sajtó története*, II/1., 1848–1867, szerk. KOSÁRY Domokos – NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1985, 324–325.

augusztusi vásárra ígerte.⁹⁰ A törökországi napló 1851 szeptemberében került a rendőri hatósághoz, s a Magyar Hírlap közleménye szerint csak október közepén jelent meg.⁹¹ Másrészt az egyes szövegtípusok különböző keletkezési idejének szempontjából fontos lehet az is, hogy a színész éppen ez idő tájt valószínűleg önnön naplóírói magatartásából kiindulva Ákos fiát is hasonló jegyzetelési technikára ösztönözte:

Lelkedre kötöm édes fiam, hogy naplót vezetni semmi esetre el nem mulaszdd. Kipótolhatlan kárát fognád vallani, ha a' körülötted és benned történeteket ha mindjárt csak igen röviden, egy pár szóval is, fel nem jegyeznéd. Körül irnod egyes tárgyakat, vagy benyomásokat, nem szükséges, sem minden részleteit lerajzolnod. Csupán a' fő dolgot ird fel, a' többit kipótolandja az emlékezet. Észrevételeket a' veled történetekről ne írj, hanem pusztán csak a tényeket, az adatokat...⁹²

Ha a törökországi naplót a fenti leírás alapján olvassuk, akkor azt látjuk, hogy Egressy többnyire tartotta is magát ehhez a naplóírói magatartásformához. Sőt úgy tűnik, a korpuszban elszórt heves kirohanásokkal (Kossuthra, Szöllősy Ferencre, a pénzüket elkártyázó „fensőbb rétegekre” vonatkozó szitkozódások) sikerült azt a látszatot fenntartania, hogy a napló egésze az emigráció borús napjaiban, a pillanat hevében íródott.

Egressy szorult helyzetét a sajtó a hazaérkezés pillanatától nyomon követte. Úgy tűnik, a színész eleinte ódzkodott a nyilvánosságtól, 1850. szeptember végén például nem hagyta jóvá, hogy Arany János hozzá írt versét Nagy Ignác lehozza a Hölgyfutárban.⁹³ Ám miután a rendezői állás engedélyezéséig semmi kedvező változás nem

⁹⁰ A hirdetés szövegét lásd például az OSzK Kt, Fol. Hung. 1961. kötetes kézirat fedőlapjához ragasztott borítékban elhelyezett előfizetési íveken.

⁹¹ Magyar Hírlap 1851. október 16. (csütörtök), 588. sz., 2704. Gonda György úgy véli, a késés a színész testvérének, Egressy Béninek a váratlan halálával, illetve azzal a feljelentéssel magyarázható, amely tudatta Gereingerrel, hogy Egressy anélkül küldte szét az előfizetési íveket, hogy a kiadási engedélyt már megkapta volna. Vö. GONDA, I. m., 123. Ezek a problémák a kézirat rendőri hatósághoz való benyújtását nem befolyásolhatták. A késlekedést nagy valószínűséggel az okozta, hogy Egressy nem volt kész a szöveggel, s csakis egy lezárt kéziratot adhatott át ellenőrzésre. Úgy tűnik, az előfizetési ívek nyomtatási engedély nélküli szétküldése nem a szövegállapottal hozható összefüggésbe, hanem azzal, hogy Egressy pénzsűkében volt.

⁹² Egressy Gábor Egressy Ákosnak, Pest, 1851. január 29., OSzK Kt, Levelestár.

⁹³ Nagy Ignác Arany Jánosnak, Pest, 1850. szeptember 23.; Arany János Egressy Gábornak, Szalonta, 1850. szeptember 19. = ARANY János *Összes művei*, XV, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1975, 289–290.; a vonatkozó jegyzet: 673–674.; ARANY János *Összes művei*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1951, 441. (Sáfrán Györgyi a Ferenczi Zoltán másolatából ismert Egressynek szóló Arany-levél dátumát tévesen módosította szeptember 19-ről 29-re. A hibája abból fakadt, hogy rosszul értelmezte a levél utóiratát, abból ugyanis nem az derül ki, hogy a költő már tud arról, hogy Egressy nem egyezett bele a vers közzétételébe, hanem az, hogy Aranyban eleve volt némi kétely az iránt, hogy a költeményének megjelenése nem feltétlenül aktuális közvetlenül a színész hazaérkezése után, 1850 szeptemberében, s ezért azt írja Egressynek, hogy csak akkor jelenhet meg, ha maga a színész jóváhagyja a publikálását. Ezzel kapcsolatban érkezik Nagy Ignác 1850. szeptember 23-án Aranynak írt levele, miszerint Egressy nem egyezett bele a vers megjelentetésébe. Ilyetén Arany Egressyhez írott levele mindenképpen korábban íródott, mint Nagy Ignác Aranynak címzett levele – tehát Ferenczi nem tévesztett: Arany János Egressy Gábornak küldött levele 1850. szeptember 19-én kelt.

történt, s egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a színészpálya mihamarabbi folytatására nincs lehetőség, vagyis jelentősebb jövedelmet egyelőre csakis a törökországi napló kiadásából lehet remélni, Egressy rákényszerült a sajtószerelésre. A színházjárók tudtára kellett adni, hogy a színpadtól való eltiltás miatt az Egressy család súlyos anyagi gondokkal küzd, s a törökországi napló megjelentetésével a színész valamelyest ezen a nyomorúságos helyzeten próbál enyhíteni. Először a hozzájárulásával 1851. február 6-án megjelenik a Hölgyfutár címlapján Arany János *Egressy Gábornak* című verse. A verscímhez Nagy Ignác a következő szerkesztői megjegyzést csatolta: „Most, midőn az egész időszaki sajtó egyhangulag fejezi ki a közönség ohajtását, Egressy Gábort mielőbb ismét színpadunkon láthatni, időszerűnek láttuk közleni e szép költeményt, melly már néhány hónap előtt küldetett be.”⁹⁴ Majd ezzel egy időben a Nemzeti Színház egyik színésznője, Komlóssy Ida felhívást intéz a színésztársakhoz: Egressy és családja anyagi támogatásra szorul.⁹⁵ Végül a kényszerhelyzetre maga Egressy is reflektál a könyv közelgő megjelenéséről hírt adó, 1851. június 1-jére datált hirdetésében. A jelentés ezzel az aláírással jelent meg: Egressy Gábor, volt színész.⁹⁶

Az Egressy-kéziratokat őrző palliumokban százegy nyomtatott előfizetési ív maradt fenn,⁹⁷ de egy négy különálló lapból álló lista szerint a színész háromszázhatvanhárom küldött szét.⁹⁸ Az ív először a felhívás szövegét tartalmazza, utána az ívtartó nevét, esetenként lakhelyét és foglalkozását találjuk, majd az előfizetők listáját és az általuk kért példányszámot. A gyűjtő személyek a prenumeránsok esetében azt is jelezték, hogy ki az, aki már fizetett is. Noha Gonda György igyekezett feltárni a vonatkozó kéziratokat, s a hivatkozott jelzetek szerint jó helyen is kereste a szóba jöhető forrásokat, mégsem volt elég körültekintő. Először is: hibásan tájékoztat az ívek számáról: a fennmaradt százegy gyűjtőlista helyett csak ötvenhatot említ, a szétküldöttel kapcsolatban pedig azt írja, hogy „körülbelül 350” példánnyal számolhatunk. Másodszor: annak ellenére, hogy Szinnyei Ferenc révén tudott arról, hogy az 1851-ben Vahot Imre szerkesztésében megjelent Remény című orgánus szerint a törökországi napló közel kétezer példányban jelent meg,⁹⁹ nem mérlegelte az állítás esetleges igazságértékét, s a hagyaték hányatott sorsára hivatkozva a következőt tételezte: minden szétküldött ív esetében számolhatunk előfizetőkkel, s mivel „a meglévő íveken szereplő megrendelések átlaga meghaladja a tíz főt”, a példányszám elérhette akár a 3500–4000-et is.¹⁰⁰ Mivel tanulmányának nem tárgya a kéziratok Egressy-hagyaték közgyűjteménybe kerülésének története, nem tudom, tisztában volt-e azzal, hogy az Országos Széchényi Könyvtárban lévő kéziratok időbeli elosz-

⁹⁴ Hölgyfutár 1851. február 6., II. év első fele, 30. sz., 117.

⁹⁵ A pénzzadományozók listája: EGRESSY Gábor *vegyes iratai*, OSzK Kt, Analekta 1239/28.

⁹⁶ OSzK Kt, Fol. Hung. 1961.

⁹⁷ Az előfizetési ívek lelőhelye: OSzK Kt, Fol. Hung. 1961. A fedőlaphoz ragasztott borítékban; *Egressy Gáborra és családjára vonatkozó emlékek*, OSzK Kt, Analekta 1243, I–II.; EGRESSY Gábor *vegyes iratai*, OSzK Kt, Analekta 1239.

⁹⁸ EGRESSY Gábor *vegyes iratai*, OSzK Kt, Analekta 1239/43–46.

⁹⁹ SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, I., MTA, Budapest, 1939, 59.; Remény: Szépirodalmi, művészeti és társaséleti folyóirat, 1851, II. félévi folyam, I. füzet, 283.

¹⁰⁰ GONDA, I. m., 123.

lása azt mutatja, hogy a színész a Törökországból való hazaérkezésétől kezdve egészen az 1866-os haláláig gondosan ügyelt a tőle származó vagy hozzá érkezett dokumentumok őrzésére. Sőt az önnön archiváló szándékára tett utalásokból úgy tűnik, saját utókorra szempontjából mindenféle dokumentumtípusnak jelentőséget tulajdonított, legyen szó a rajongóktól, az irodalmi, a színházi élet ismert alakjaitól érkező levelekről, a névnapki üdvözlőkártyákról vagy a különféle feljegyzéseket tartalmazó papírszeletekről. A színész halála után a hagyatékot 1914-ig Egressy Ákos gondozta; ő az autográfok egy részét 1901-ben a Magyar Nemzeti Múzeumnak adta.¹⁰¹ Halála után a többi kézirat – valószínűleg az utódok révén – Ernst Lajos tulajdonába került, s a műgyűjtő elhunyt után, 1939-ben a Magyar Nemzeti Múzeum vásárolta meg őket.¹⁰² Noha jól tudjuk, hogy egy hagyaték mozgatása szinte mindig kéziratvesztéssel jár, ebben az esetben mégis úgy tűnik, hogy a nagymértékű aránytalanság – a 353 ívből 101 fellelhető, 252 elveszett? – elsősorban *nem* a fennmaradás esetlegességével magyarázható. Egressy bizonyosan őrizte az íveket, hiszen azok a törökországi napló kiadásával egyidejűleg mintegy nyugtaként szolgáltak, általuk tudta számon tartani, ellenőrizni, hogy mely településre hány példányt kell küldenie, s ki az, aki még nem fizetett. De a fennmaradt gyűjtőlisták számából úgy tűnik, a hagyaték későbbi gondozói sem bolygatták őket, hiszen százegy darabot biztosan nem jelzésértékkal, mutatónak tartottak meg. Így talán célravezetőbb abból kiindulni, hogy Egressy a pénzüské miatt mindenáron profitálni akart ebből a vállalkozásból, s alighanem a siker érdekében minden valamikori ismerősének küldött előfizetési ívet. A következőket illetően ezen a ponton meg is állhatunk, ugyanis a Gonda által figyelmen kívül átnézett egyik palliumban lévő két kézirat alapján magyarázatot kapunk arra, hogy a törökországi napló hány példányban jelent meg, s a kiszemeltek közül hányan vállalkoztak előfizetések gyűjtésére. A kiadó-nyomdász Kozma Vazul által 1852. március 4-én kiállított nyugta szerint a naplót kétezer példányban nyomtatták ki. A nyomtatás összköltsége 630 pengőforint 57 krajcár volt, amit Egressy valószínűleg az időszakosan beérkező előfizetési díjak miatt csak részletekben tudott kifizetni (1851. szept. 17-én 300, 1852. márc. 4-én 50 pengőforintot fizetett, s a fennmaradó tartozása még 280 pengőforint 57 krajcár volt).¹⁰³ Az „Egressy Gábor törökországi naplója» című könyvre előfizetéseket gyűjtöttek» kezdetű kéziratból pedig kiderül, hogy 114 egyéni ívtartó volt, s a közreműködésükkel összesen 1257 példányt sikerült eladni.¹⁰⁴ Mivel a fennmaradt gyűjtőlisták száma (101) és az összesítésen szereplő terjesztők száma (114) között minimális a különbség, s van adat arra, hogy számolnunk kell elkallódott listákkal (tudjuk például, hogy Déryné Széppataki Róza¹⁰⁵ és Arany János is közvetítő volt, nevük szerepel is a 114 gyűjtő között, az általuk vezetett ív viszont

¹⁰¹ VÉRTESY Jenő, *Egressy Gábor iratai a M. N. Múzeumban*, MKSz 1904/12. kötet, 46.

¹⁰² GÁSPÁR Margit, *Ernst Lajos gyűjteményének árvételezése*, MKSz 1940/2., 182.

¹⁰³ *Egressy Gáborra és családjára vonatkozó emlékek*, OSzK Kt, Analekta 1243, II/167.

¹⁰⁴ OSzK Kt, Analekta 1243, II/173. Az összesítés jól áttekinthető, elvéve viszont szerepelnek rajta olyan – feltehetően Egressytől származó – javítások, amelyekből nem lehet tudni, mire vonatkoznak.

¹⁰⁵ Déryné Egressy Gábornak, Miskolc, 1851. július 24. = *Déryné emlékezései*, szerk. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1955, II, 400.; Arany János Egressy Gábornak, Szalonta, 1851. július 27. = *ARANY Összes művei*, XV., 379.

nincs meg), semmi sem indokolja, hogy ennél több egyéni terjesztőt tételezzünk. Eleve figyelembe kell vennünk azt is, hogy az előfizetések gyűjtésére kiszemelt háromszázhatvanhárom név között könyvárusokat és lapszerkesztőségeket is találunk. A könyvárusokat illetően csak egyetlen nyugta, egy kézzel írott papírszelet áll a rendelkezésünkre: Emich Gusztáv révén nyolc példány kelt el.¹⁰⁶ Arról viszont végképp nincsenek adataink, hogy a feladatra önként vállalkozó Hölgyfutár és Magyar Hírlap szerkesztőségének mennyi prenumeránst sikerült összegyűjteni. Némi támpontot talán csak az adhat, ha a saját előfizetőik hozzávetőleges számát megnézzük. Noha a Hölgyfutár prenumeránsairól 1851-et illetően nem maradt fenn biztos adat, Bisztray Gyula mégis úgy véli, Nagy Ignác azon állítása, miszerint „mi ezerral is megelégszünk”, nem helytálló, a lapnak az 1850-es évek legelején ezernél sokkal több előfizetője volt.¹⁰⁷ A Magyar Hírlapnak 1850 közepén körülbelül 1500, 1852-ben 2700 előfizetője volt.¹⁰⁸ Azt persze ennyi információ alapján túlzás lenne állítani, hogy rajtuk keresztül sikerült még 700 előfizetőt gyűjteni, de az szinte biztos, hogy a könyvkiadás sikeres volt, s Egressy a későbbiekben egyszer sem panaszkodott arról, hogy eladatlan példányok tornyosulnának a lakásában.

Egressy a befolyt összeg nagy részét valószínűleg még a törökországi tartózkodásuk alatt felgyülemlett hitelek visszafizetésére fordította, ugyanis már 1852. január 16-án a következőket kénytelen írni Ákos fiának: „Saját erőmből Február hóra nem küldhetek neked többet fiam az ide zárt öt pengő forintnál.”¹⁰⁹ Nyilván a körülményeket nehezítette, hogy 1851. augusztus 25-én az amnesztia kihirdetésekor azt is tudatták Egressyvel, hogy színészi pályájának folytatását továbbra sem engedélyezik, s a teljes vagyonek Kobzást is fenntartják.¹¹⁰

A törökországi napló 1851. októberi megjelenésétől a vidéki vendégszereplések újbóli engedélyezéséig, 1854 májusáig (május 30-án a színész már a székesfehérvári fellépéséről ír) Egressy mindennapjairól nagyon keveset tudunk. 1853 nyarán a feleség és Etelka Parádra utazik gyógykúrára, s a pesti napokról őket tájékoztató Egressy-levelekből a következőkről értesülünk:

Az első Augustusra járó fizetésemet még most sem kaptam ki. Ha kikapom, 30 pengőforintot rögtön Gúthnak kell belőle fizetnem, négyet pedig Rózfi-nak; ötöt lehuznak a fáért és nyugdíjra, s a mi fenn marad, az az 9 pengő forint, a napi szükségekre kell.¹¹¹

A család tehát 1853 második felétől egyik napról a másikra élt, s úgy tűnik, egyedül a rendezői fizetésből próbáltak boldogulni. Egressy hiába igyekezett a keresetét más

¹⁰⁶ *Egressy Gáborra és családjára vonatkozó emlékek*, OSzK Kt, Analekta 1243, II/20.

¹⁰⁷ BISZTRAY Gyula, *Folyóirataink példányszáma és olvasóközönsége az 1840-es és 50-es években*, MKSz 1967/2., 182.

¹⁰⁸ *A magyar sajtó...*, 326.

¹⁰⁹ Egressy Gábor Egressy Ákosnak, Pest, 1852. január 16., OSzK Kt, Levelestár.

¹¹⁰ Az amnesztiáról lásd: GONDA, I. m., 124.

¹¹¹ Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Pest, 1853. augusztus 5., OSzK Kt, Levelestár.

forrásból, forrásokból származó jövedelemmel kiegészíteni, nem sikerült neki. Először fizetségért cserébe magánúton gyakorlati színészkutatást vállalt, a Nemzeti Színházban 1854-től Bolnai álnevén fellépő gróf Bethlen Miklóst pártfogolta. Ám mint a színész 1854 augusztusa és októbere között Szentpétery Zsuzsannának írott leveleiből kiderül, Bethlen „elfelejtett” fizetni: „Az a Betlen csakugyan háládatlan semmi ember, mint előre is gyanítám. Minő sértő lenézés az, hogy ő nekem 20 pforintjával fizet! pfuj! – az ilyenekről mondta a Kolosvári cigány édes, hogy »nem is vagy mágnás, csak olyan ordinaré gróf!«”¹¹² Majd újabb könyvkiadást tervezett: 1854. február 4-én a Pesti Napló és a Hölgyfutár arról tudósít, hogy Egressy Gábor *Magyar színészet könyve* címmel színészetelméleti könyvet készül kiadni. A kötetre az előfizetések gyűjtése is megkezdődött, a megjelenést júniusra ígérték. Egressyt egy magyar nyelvű színészeti könyv írása a Kisfaludy Társaság 1838-as, egy színészeti kézikönyvre kiírt pályázatától kezdve foglalkoztatta. Ám annak ellenére, hogy már 1848–1849-ben körvonalazta a könyv megírásához szükséges szakirodalmat és a szépirodalmi tananyagról is többé-kevésbé döntött, a könyvvel 1854-ben nem készült el, novemberben az előfizetőktől beszedett pénzt vissza kellett adnia. (Az 1866-ban nyomtatásban megjelent *A színészet könyve* című munkáját csak 1864 és 1866 között írta meg.)¹¹³ A könyv kiadását egy évek óta várt engedély hiúsította meg: Egressy 1854 májusától újra vállalhatott vidéki vendégszerepléseket. Pesten egyelőre még csak alkalmi fellépő lehetett, hivatalosan 1855. április 9-én szerződtek.¹¹⁴ Állítólag Fáy András és gróf Ráday Gedeon személyesen kereste fel a művészetpártoló Albrecht főherceget, hogy a színész reaktiváltatását kieszközöljék.¹¹⁵ Egressy vidéki játszóhelyekről feleségének küldött leveleiből kiderül, hogy az év hátralévő részét már fellépésekkel töltötte. A városok közötti ingázás és a sorozatos fellépések olyan feszített munkatempót diktáltak, hogy már nem volt ideje a könyvírással foglalkozni.

A jötevő derű

Egressy 1849 és 1854 között éppen annak a feltételnek nem tudott eleget tenni, amely egy művészkariert életben tart: előbb az emigráció, később a színpadtól való eltiltás miatt nem lehetett folyamatosan, megszakítások nélkül jelen a nyilvánosság előtt. Mint Margócsy István Petőfi kapcsán rámutatott, ilyen helyzetben egyéb jövedelemforrás híján (nincs például földtulajdon vagy ingatlanvagyon) a megélhetés teljes bizonytalanságával, akár pénztelenséggel is számolni kellett.¹¹⁶ Természetesen az írói és a színészi pályarajz alakulástörténetében ez más-más módon jelenik meg – Petőfit a szabadságharc alatt a sajtópia fokozatos beszűkülése és az irodalmi élet dezorganizáltsága taszítja ebbe a kellemetlen helyzetbe, Egressyt pedig majd az emigráció. Ő a szabadságharc alatt a színházi és a kormánybiztosi fizetése révén úgy tűnik,

¹¹² Egressy Gábor Szentpétery Zsuzsannának, Debrecen, 1854. október 1., OSzK Kt, Levelestár.

¹¹³ A könyv keletkezéstörténetéről: SZALISZNYÓ, I. m., 114–116.

¹¹⁴ RAKODCZAY, I. m., 518.

¹¹⁵ Uo., 504–505.

¹¹⁶ MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor. Kísérlet*, Korona, Budapest, 1999, 71–72.

még nem kerül pénzzavarba. De a későbbiekben a pályaválasztásának minden hátulütője jelentkezik. A színészkarrier érdekében nem folytatott felsőfokú tanulmányokat, nincs olyan iskolai végzettsége, amellyel valamilyen értelmiségi pályán el tudna helyezkedni. Az emigrációban maga Egressy is belátja, hogy negyvenegy évesen nemigen vagy csak nehéz erőfeszítések árán tudna más, biztos megélhetést nyújtó hivatást választani. 1849-ig a fizetése hiába biztosította a tisztas értelmiségi, polgári életvitelt, és hiába tudott eltartani egy családot, amint a kényszerhelyzet bekövetkezett, szinte semmi nem maradt a valamikori jómódból. A teljes kilátástalanságtól mégis a színészség mentette meg őt és a családját – nem direkt, hanem áttételes módon. Korábbi színészi teljesítményével kivívott sikereinek emléke, hírneve életre hívott, mozgásba lendített egy nem megfogható, de mégis valós „tőkét”: a közönség érdeklődését és kíváncsiságát. Egressy az emigráció kezdetétől sejtette, hogy jövedelemszerzés céljából népszerűségének ezt a különleges tőkéjét kellene kihasználnia (színészeti könyv, színészetelméleti írásainak kötetbe rendezése), de egy ilyen jellegű vállalkozás esetleges sikeréről csak a hazatérés után tudott megbizonyosodni. Az időszaki sajtónak köszönhetően Egressy a hazaérkezés pillanatától tudta, hogy a közönség türelmetlenül várja újbóli fellépéseit.¹¹⁷ A várakozás ideje alatt pedig a színész keze alól kikerülő, viszontagságait elmondó törökországi napló sikerre számíthatott.

¹¹⁷ Lásd például: Hölgyfutár (1) 1850. szeptember 16., 63. sz., 251.; Pesti Napló (1) 1850. szeptember 16. (hétfő), 156. sz.

DANYI GÁBOR

Az ajándékozás művészete

A Szétfolyóirat terjesztési modellje a szamizdat jelenségének szemszögéből

A szamizdatra, vagyis a szovjet blokk legtöbb országában elterjedő, illegálisan és cenzúrázatlanul keringő anyagokra hosszú évtizedekig elsősorban a másként gondolkodók szócsöveként tekintettek, amely az állami propagandagépezet hazugságokra és hamisításokra épülő rendszerével szemben az elhallgatott, cenzúrázott igazságot artikulálja. A szamizdat három évtizedet felölelő korszakára visszatekintő memoáriumok rendszerváltás utáni hulláma, a szamizdat gyűjtésére szakosodott archívumok anyagának bővülése és katalogizálása, az állambiztonsági források kutathatóvá válása esélyt teremtett a jellegzetesen „információhiányos” korszak földalatti sajtójának és ellenzéki tevékenységének (felül)vizsgálatára. Az utóbbi bő évtized interdiszciplináris modelleken alapuló tudományos törekvéseinek¹ legfontosabb hozadéka a szamizdat fogalmának kimozdítása volt az igazság *vs.* hazugság, illetve az állam *vs.* másként gondolkodók dichotómiájából, amelynek köszönhetően a jelenség eddig kevés figyelmet érdemlő oldaláról mutatkozhatott meg.

A fogalom újraértelmezése során létrejövő hangsúlyeltolódások többek között Ann Komaromi kezdeményezésének köszönhetőek, aki a szovjet szamizdatok szövegüniverzumát az Elizabeth Eisenstein nagyhatású könyvében körvonalazott modern nyomtatás kultúrájával állította szembe. A szerző amellet érvel, hogy míg a szovjet könyvkiadás cenzúrája a hamisítás és elhomályosítás nyilvánvaló eseteinek következtében jelentős mértékben bizonytalanította el a modern nyomtatás kultúrájára jellemző szilárdságot, megbízhatóságot és szavahihetőséget, addig az alternatív nyilvánosságot kereső szamizdatok nem állították helyre az elvesztett autoritást. Épp ellenkezőleg, textuális állapotukra az előzetes autorizáció hiányából fakadó episztemológiai instabilitás volt a jellemző, minek következtében – például a viccekhez hasonló módon – különböző változatokban keringtek az olvasók között. Az oralitás kultúrája és a nyitott szöveg modellje felé való kényszerű elmozdulás azonban nem jelentett egyet a szövegek anarchiába süllyedésével. Adrian Johns könyvének kontextusában, amely a modern nyomtatás kultúrájának eisensteini koncepcióját a fogalom historizálása révén értékelte át, Komaromi azt vizsgálja, hogy milyen textuális műveleteknek köszönhetően lehetett megszilárdítani az instabil létmóddal rendelkező, jellegzetesen írógép és indigó segítségével sokszorosított és továbbadott szamizdatok megbízhatóságát. A szerző e műveletek között említi – többek között

¹ Ehhez lásd a *Poetics Today Publish and Perish. Samizdat and Underground Cultural Practices in the Soviet Bloc* című tematikus számait (2008/4.; 2009/1.).

– a szamizdatok terjedése és értékelése során, a vasfüggöny mindkét oldalán alkalmazott protokolleljárások, valamint a személyes kapcsolatok és jótállások szerepét.²

A szovjet szamizdatok materiális-textuális tulajdonságainak és e szövegekkel való bánásmód jellegzetes műveleteinek előtérbe kerülése azzal az értelmezői gyakorlattal találkozik össze, amely a szamizdat kontextusát a „szovjet blokk” részét képező országok underground/alternatív művészetének mediális útkereséseire rendeli hozzá.³ A kettő közös metszéspontjában nyílik meg az a horizont, amely a szamizdat átértékelődő fogalmát azon szöveges létformák értelmezésének eddiginél jóval hangsúlyosabb ágenszévé teszi, amelyek a szóban forgó korszakban a Szovjetunió kívüli országok hivatalos kultúráján kívül estek ugyan, de nem a (szovjet) szamizdat mintájára jöttek létre.

Magyarországon az 1960-as évek második felétől – a politikai szamizdat következő évtized végén induló hullámát jócskán megelőzve – számos kísérleti jellegű művészi periodika látott napvilágot a hivatalos könyv- és folyóirat-kiadás alternatívájaként.⁴ Ezek között különleges helyet foglal el a röviden csak Szétfolyóiratként emlegetett, 1972 közepén útjára bocsátott kezdeményezés, hiszen azt nem csupán egy underground kommunikációs forma létrehozásának kísérleteként, de az egyik első magyar irodalmi-művészeti szamizdatként is számon tarthatjuk. Ez azonban nem jelenti azt, hogy e lap terjesztési modelljéről és mediális szerkezetéről a szamizdat kontextusában is elegendő szó esett volna.

Az alábbiakban ezért a lap állambiztonsági megfigyelésének és a nyugati magyar sajtóban nyomon követhető fogadtatásának a történetét végigkísérve áttekintem, hogy mi alapján formálhatunk jogot a Szétfolyóirat szamizdatként való értelmezésére (I.). A lap rendkívül precízen kidolgozott terjesztési modellje különlegesen alkalmas arra, hogy a nyomtatás kultúrájához való viszonyára több szempontból is rákérdezzünk. A korabeli folyóirat-kiadást szabályozó jogi környezettel összevetve milyen mértékben tekinthető a Szétfolyóirat a cenzurális mező által kikényszerített formának (II.)? Hogyan értelmezhető a lap textuális státusa a magánirat és a nyilvános szöveg, valamint az oralitás és az írásosság közötti térben (III.)? Milyen minták alapján szerveződött a Szétfolyóirat hálózati modellje (IV.)? A fenti kérdések vizsgálata segítségével a Szétfolyóirat – elszigeteltsége és kis határfoka ellenére – a szamizdat széleskörű kelet-európai praxisának jellegzetes, lokális változataként írható le.

² Ann KOMAROMI, *Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon*, *Poetics Today* 2008/4., 629–667. Lásd még Elizabeth L. EISENSTEIN, *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe (I–II)*, Cambridge UP, Cambridge, 1979.; Adrian JOHNS, *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1998, különösen: 10–11., 19.

³ Vö. például Ivo BLOCK – Sabine HÄNSGEN – Wolfgang SCHLOTT, *Kultúra a cenzúrán túl = Szamizdat. Alternatív kultúrák Kelet- és Közép-Európában, 1956–1989*, Budapest, Stencil – Európai Kulturális Alapítvány, 2004, 117–135.

⁴ Lásd BÉNYI Csilla, *Underground/alternatív/szamizdat irodalmi és képzőművészeti periodikumok bibliográfiája = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavangárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 348–366.

I. Egy underground folyóirat szamizdattá válása

Az 1960-as évek hivatalos értékskála szerint rétegzett és többszólamú irodalmi nyilvánossága egyaránt terepe volt a regresszív és progresszív törekvéseknek. A neo-avantgárd szcéna egyik tanújának szemszöge e tér egyik végpontján a még mindig domináló „szocreál kollaborizmus” jelenlétét rögzítette, míg másik végpontján – a kritikai kisrealizmus, az újra megszólaló nagyrealista irodalom, a népi szürrealista költészet mellett – a modern líra és próza hagyományának folytatódását regisztrálta.⁵ Az irodalmi nyilvánosságban egy pályakezdő nemzedék is helyet követelt magának, amelynek radikálisan avantgárd szellemiségű alkotói komoly publikálási nehézségekkel néztek szembe. „A technikai cenzúra – az ideológiai cenzúrán túl – kiváltképp a kezdeményező szellemű, az avantgárd szerzőket és az irodalmilag másképpen gondolkodó csoportokat sújtotta.”⁶

Az új avantgárd nemzedék fellépésének igényét egy irodalmi folyóirat létrehozásának kísérletei jelezték legerőteljesebben. Az 1967-ben Szentjóby Tamás, Apáthy Miklós és Hegedűs László által kezdeményezett Kezdet című folyóirat, bár az akkor már Kossuth-díjas Kassák Lajos vette pártfogásba, végül nem kapott lapengedélyt.⁷ A többnyire egyszemélyes (Perneczky Géza, Szentjóby Tamás, Beke László művész-folyóiratai), a Kezdethez hasonlóan megvalósulatlan (Eszmélet) vagy csupán szűk nyilvánosságnak szóló és kevés számot megért kísérletek (Tiszta Szívvel) ugyancsak a hivatalos utat választó lapalapítás lehetetlenségét jelezték.⁸ Tábor Ádám szerint ez annak tudható be, hogy „az újító írók autonóm, spontán, alulról jövő csoport-, antológia-, folyóirat-kezdeményezéseit a legmoverebb elutasítás fogadta, tudván, hogy az igazi veszélyt az egyenirányított és atomizált szellemi életre éppen az igazi közösségképződés, mindenekelőtt az etikailag, gondolatilag és művészileg egyaránt radikális szellemiségű alkotók közösséggé, illetve mozgalommá kristályosodása jelenti.”⁹

Az Expresszió – Önmanipuláló Szétfolyóirat elnevezésű irodalmi-művészeti periodika, amely nyitott, variabilis és aleatorikus működésével¹⁰ az önszerveződés számára kínált modellt, tudatosan választotta a hivatalos út helyett az underground létet.¹¹ A lapból 1972 közepe és 1973 eleje között csupán öt új szám készült, amely-

⁵ TÁBOR Ádám, *Hatvanas évek: a folytatás és a Kezdet. Egy irodalmi szabadságharc kezdeteinek krónikája = Uő., A váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről*, Balassi, Budapest, 1997, 17–18.

⁶ PAPP Tibor, *Műzsával vagy műzsa nélkül? Irodalom számítógépen*, Balassi, Budapest, 1992, 77–78.

⁷ Ehhez lásd TÁBOR, *I. m.*, 30–31.

⁸ Ezekről, valamint a Szétfolyóirat előzményeiről lásd BÉNYI Csilla, *Egy underground lap a 70-es évekből: a Szétfolyóirat = Reflexió(k) vagy „mélyfúrások”? A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után*, szerk. HAVASRÉTI József – SZÍJÁRTÓ Zsolt, Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2008, 188–190.

⁹ TÁBOR, *I. m.*, 21–22.

¹⁰ HAVASRÉTI József, *Az Aktuális Levél esztétikája és (mediális) archeológiája = Uő., Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*, Gondolat – Artpool – PTE KMT, Budapest–Pécs, 2009, 73.

¹¹ Bényi Csilla nemcsak egy alapvető tanulmányt, de egy részletes bibliográfiai összefoglalót is közölt a Szétfolyóiratról. Mindkettőre nagyban támaszkodom. BÉNYI, *Underground/alternatív/szamizdat*,

nek szerkesztői a formálódó underground/neoavantgárd szcéna egymással szorosabb kapcsolatban álló, esetenként baráti viszonyt ápoló képviselői voltak: Hap Béla, Ajtony Árpád, a Kassák Ház Stúdió tagjai, Beke László, valamint Maurer Dóra. A Szétfolyóirat számai az említett szerkesztőkön kívül természetesen egy tágabb művészi körre támaszkodtak, nagy hangsúllyal szerepeltették Lajtai Péter, Haraszi Miklós, Szentjóby Tamás, Szerb János, Erdély Miklós és Hajas Tibor műveit, valamint jócskán merítettek az experimentális költészet, a *concept art*, a fluxus és a bécsi akcionizmus anyagaiból is, számos nyugati szerzőtől közölve írásokat.

A Szétfolyóirat többirányú, láncszerű terjedése annak ellenére halt el alig néhány szám után, hogy e kezdeményezés rendkívüli precizitással kidolgozott terjesztési modellt vallhatott magáénak, amelynek segítségével – legalábbis az eredeti tervek szerint – számtalan elágazást létrehozva addig *burjánzott* volna, míg be nem teríti az underground színteret. Az, aki megkapta a lap egy példányát, az *olvasó-szerkesztő* szerepébe került, vagyis – a kapott szám felét felhasználva, valamint azt saját anyagokkal kiegészítve – új folyóirat-számot kellett készítenie és azt öt embernek tovább kellett adnia. Terjesztési modelljének öröklődését a lap első három oldalát kitevő „genetikai kód” biztosította, amely a folyóirat profiljának, szabályainak és előnyeinek minden egyes számba bemásolandó ismertetését tartalmazta.

A „szétfolyás” címben is tükröződő koncepcióját Hap Béla dolgozta ki.¹² A Corvina Kiadóban szerkesztőként dolgozó, franciául remekül beszélő és cseh nyelvből is fordító Hap otthonosan mozgott az underground színtéren. Baráti kapcsolatot ápolt Halász Péter színtársulatának tagjaival, rendszeresen látogatta előadásait és gyakran invitálta a színtársulatot közös zenehallgatásra Hungária körüli lakásába. Koós Anna, a Kassák Ház Stúdió egykori tagja visszaemlékezésében a cseh nyelv elsajátításának Hap Béla és felesége, Szeredi Anna részéről történő szellemi vállal-

351–352; BÉNYI, *Egy underground lap*, 187–201. A Szétfolyóirat állambiztonsági történetéhez lásd SZÖNYEI Tamás, *Titkos írás. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet, 1956–1990*, II., Noran, Budapest, 67–71. A lapról keletkezett jelentések a „Horgászok” fn. dossziében található (ÁBTL O-16268/1-2.). Nagyon hálás vagyok Klaniczay Júliának, Galántai Györgynek és Halasi Dórának, hogy az Artpool Művészetkutató Központ archívumában (továbbiakban: Artpool) betekintést nyerhettem a Szétfolyóirat számaiba, valamint Szőnyi Tamásnak a „Horgászok” dosszié olvasása közben nyújtott segítségéért.

¹² Hap Béla és Ajtony Árpád visszaemlékezései alapján Bényi Csilla két változatban rekonstruálta a folyóirat történetének kezdeteit. A köztudatban úgy él, hogy Ajtony Árpád és Hap Béla közösen alapították a lapot. Kettejük együttműködése mellett érvel Ajtony Árpád, aki szerint az általa szerkesztett szám egy időben készült Hap Bélával, hogy ezzel is megnehezítsék a Szétfolyóirat eredetének felkutatását. Hap Béla ezzel szemben amellet érvel, hogy nem volt együttműködés Ajtonnyal, ezért ez utóbbi szerkesztő száma a lap terjedésének második generációjához tartozik. A kérdés eldöntése lehetetlennek tetszik, hiszen kétségtelen, hogy Ajtony egy underground irodalmi folyóirat kiadását tervezte ekkoriban, mint ahogy az is, hogy a Szétfolyóirat lényegét képező koncepciót és szellemiséget Hap Béla egyedül dolgozta ki. (Lásd BÉNYI, *Egy underground lap*, 188., 190–191.) Az állambiztonsági források, amelyek a fennmaradt Szétfolyóirat-számokon túl az egyetlen rendelkezésre álló korabeli dokumentumok, nem perdöntöek, hiszen több ponton is ellentmondásokat rejtenek. Miközben például Hap Bélát nevezik meg a folyóirat elindítójának (Vö. ÁBTL „Horgászok” O-16268/1, 261.), Ajtony Árpád számát láthatóan nem tudják egyértelműen elhelyezni a terjedés Hap Bélától induló rendszerében: ahhoz képest hol első, hol második generációs számként említik meg. (Vö. ÁBTL „Horgászok” O-16268/2, 22., 72.)

kozását úgy értelmezte, hogy „ők így tiltakoztak a hatvannyolcas invázió [vagyis a prágai tavasz reformtörekvéseit eltipró szovjet katonai válaszlépések] ellen.”¹³ A nyílt politikai állásfoglalástól távol maradó, kulturális ellenállásba húzódnó Hap Béla úgy került az állambiztonság látókörébe, hogy Halász Péter „ellenséges tevékenységet” folytató, „a szocialista együttélés szabályait súlyosan sértő magatartást” tanúsító, s ezért belügyi megfigyelés alá vont színtársulatának baráti köréhez tartozott.

Hap Béláról és a Szétfolyóirat-kezdeményezéséről a „Pécsi Zoltán” fedőnéven dolgozó titkos megbízott, Hábermann M. Gusztáv rendszeresen, rendkívüli részletességgel, és legalább akkora ügynöki hivatástudattal, mint intellektuális rátermettséggel informálta a belügyet. Hábermann „Algol László” művésznéven épült be az underground körébe, és csak jócskán a rendszerváltozás után derült fény ügynöki szerepére. Hap Béla visszaemlékezése szerint Algol „hosszú szőke hajával [úgy festett], mint egy kultúrangyal, senki sem gondolta volna, hogy besúgó”.¹⁴ Egy bizalmasan kezelt belügyi forrás – amelynek kiléte nem megállapítható, s így éppúgy tarthatja „Pécsi Zoltánt”, mint a célszeméllyel egy szerkesztőségben dolgozó vagy legalábbis a köréhez tartozó személyt – így jellemzi Hap Bélát: „sokkal higgadtabb, megfontoltabb, körültekintőbb mint az extravagáns ötletre hajlamos Halász. Kifejezetten ellenséges tevékenységet nem tudnék Hapról feltételezni, hogy valamilyen illegális játékban bizonyos mértékig benne van, azt igen.”¹⁵

A belügyi jelentésben felbukkanó „illegális játék” kifejezés és az azt körülvevő kontextus kétarcúsága feltűnő. A megnyilatkozás, bár a „kifejezetten ellenséges tevékenység” lehetőségét eleinte kizárja, rögtön ezután mégis illegalitással vádolja a folyóirat készítőjét (ezáltal egyrészt leleplezve a hatalom ügynöki munkával kapcsolatos elvárásait, másrészt érzékeltetve a véleménynyilvánító szervilitását a hatalom irányába). A vád érvénye ugyanakkor nemcsak a „játék” kifejezés komolytalan konnotációi, de az illegális játékban való részvételt csak „bizonyos mértékig” megengedő szövegkörnyezet miatt is korlátozódik. E megnyilatkozás így egyfajta ütközőzónában áll – abban a színpalak mögötti diszkurzív térben, ahol az ártatlan „játék” műveletei a szocialista társadalmi rendre veszélyt jelentő illegalitás narratíváiba fordulnak át. A kijelentés ezért egyszerre hordja magán a folyóirat-koncepció legális intencióinak, és az állambiztonsági szervek illegális olvasatainak a nyomait.

A Szétfolyóirat underground művészeti kommunikációs formaként tekintett önmagára, s nem engedély nélkül keringő illegális anyagként, vagyis szamizdatként. Hap Béla visszaemlékezése szerint a Szovjetunióban az 1950-es években születő szamizdat fogalma ekkoriban kevésbé lehetett ismert az underground körökben.¹⁶ A lap – ahogy az állambiztonsági jelentések is megállapítják – a nyugati földalatti irodalom mintájára készült.¹⁷ Halász Péter lakásában „Pécsi” számos nyugati ország-

¹³ Koós Anna: *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, Akadémiai, Budapest, 2009, 78.

¹⁴ Efraim Izrael (Hap Béla) közlése e-mailben, 2013. november 5.

¹⁵ ÁBTL, „Horgászok” O-16268/2, 27.

¹⁶ Efraim Izrael (Hap Béla) közlése e-mailben, 2013. november 19. Koós Anna úgy emlékszik, hogy a hetvenes évek elején már tudott a Szovjetunióbeli szamizdatról. Koós Anna közlése e-mailben, 2013. december 22.

¹⁷ ÁBTL, „Horgászok” O-16268/1, 33.

ból (Franciaországból és az Egyesült Államokból), vélhetően postai úton érkező underground publikációra figyelt fel, amelyek „házilag készített, kis terjedelmű, folyóiratszerű brossurák voltak, kisebb-nagyobb irodalmi és képzőművészeti művekkel tömve és ezek valóban körbejártak a csoport tagok között.”¹⁸ „Pécsi Zoltán” azt is elismerte, hogy a Szétfolyóirat „egész törekvés[e] alapvetően irodalmi fogantatású volt”, „a nyelvi kifejezés belső törvényszerűségeivel foglalkozó alkotók fóruma”, amely „mentes volt [...] minden politikai jellegű írástól.”¹⁹

A lap szamizdat jellege Fejtő Ferenc *A szovjet hatalom és az értelmiségiek* című cikkének köszönhetően került előtérbe, amely az emigrációba kényszerült Irodalmi Újság 1973. augusztus–decemberi számában jelent meg.²⁰ Az újság párizsi szerkesztője az ekkoriban a keleti blokk diktatúráinak szakértő elemzőjeként a francia AFP hírügynökségnek dolgozó Fejtő cikkének egy passzusához azt a megjegyzést fűzte, hogy Magyarországon is létezik szamizdat, s erre példaként a Szétfolyóiratot említette.²¹ Bár a szerkesztő a szamizdat kifejezést az „önkiadású, sokszorosított formában terjesztett irodalom” szinonimájaként definiálta, a lábjegyzet főszövege, amely a politikai élű szovjet szamizdatról beszél, a Szétfolyóiratot is „kompromittálta”. Az Irodalmi Újság cikkére s arra a tényre, hogy ezek szerint a Szétfolyóirat már „magyar emigráns körökben [is] ismert”,²² az állambiztonság is felkapta a fejét.

Az 1973 decemberétől kelt jelentések „avantgardista beállítottságú, számos anti-kommunista verset [...] tartalmazó kiadványként”,²³ „a nyugati, nemkívánatos művészeti irányzatok illegális terjesztésének eszközeként”²⁴ határozták meg a Szétfolyóiratot, amely – „ismerve a szerkesztők és egyben terjesztők ellenséges, illetve oppozíciós magatartását és tevékenységét” – „bizonyos fokú politikai veszélyességet rejt[ett] magában.”²⁵ Ennek szellemében „a »Szétfolyóirat« illegális készítésének és terjesztésének megakadályozása érdekében a Belügyminisztérium további intézkedések végrehajtását” vette tervbe.²⁶ „1974 júniusában Beke Lászlót, Erdély Miklóst és Szentjóbó Tamást

¹⁸ Uo., 255.

¹⁹ ÁBTL „Horgászok” O-16268/2, 41.

²⁰ FEJTŐ Ferenc, *A szovjet hatalom és az értelmiségiek*, Irodalmi Újság 1973/8–10., 5.

²¹ Nem egyértelmű, hogy a Szétfolyóirat híre hogyan jutott ki nyugatra. Ajtony Árpád – állítása szerint – nem beszélt hivatalos formában a lapról, és példányt sem vitt magával, mikor 1973 elején Párizsba emigrált. (BÉNYI, *Egy underground lap*, 198.) Az Irodalmi Újság szerkesztősége más úton is tudomást szerezhetett a Szétfolyóiratról. Ajtony figyelmeztet arra, Fejtő Ferenc az ilyen jellegű információkat az abban az időben a Szabad Európa Rádió párizsi irodáját vezető Heller Jánostól kapta, Heller pedig valószínűleg az 1956-ban emigrált Sipos Gyula kritikustól, aki naprakész információkkal rendelkezett a magyarországi eseményekről. (Ajtony Árpád Bényi Csillának, e-mail, mentve 2005. március 29-én, Artpool, Bényi Csilla kutatási anyaga, Szétfolyóirat – levelezés) Érdemes e helyütt megemlíteni, hogy az osztrák és magyar állampolgársággal rendelkező Maurer Dóra saját számát Bécsben szerkesztette 1973 elején, vélhetően ekkoriban kapott tőle példányt Bujdosó Alpár, a párizsi Magyar Műhely Bécsben élő munkatársa. Papp Tibor, a Magyar Műhely párizsi szerkesztője is magának tudhat egy, a Kassák Ház Stúdió tagjai által készített Szétfolyóirat-számot, és több más számot is kölcsönkapott olvasásra. (PAPP, *I. m.*, 74–75.)

²² ÁBTL, „Horgászok” O-16268/2, 48.

²³ Uo., 21.

²⁴ Uo., 49.

²⁵ Uo., 23.

²⁶ Uo., 49.

beidéztek a Minisztertanács Tájékoztatási Hivatalába, amiért, úgymond, illegális folyóirat-kiadásban vettek részt. Miután az esetnek híre ment, többen [retorzióktól tartva] megsemmisítették a náluk lévő [...] példányokat.”²⁷

A Szétfolyóirat – rövid története és szűk ismertsége ellenére – az évtized végére részévé vált a szamizdat magyarországi hagyományának. A túlnyomórészt politikai-társadalmi karakterű szamizdat 1970-es évek végi hullámában fontos szerepet játszó Haraszi Miklós, akinek több verse szerepelt a Szétfolyóirat Ajtony Árpád által szerkesztett számában, így fogalmaz a 0,1% című válogatás előszavában, amely Adam Michnik felkérésére a lengyel szamizdat számára készült 1978-ban: „A »másképpen gondolkodás« lehetőségére évekig csak az avantgarde művészek tevékenysége emlékeztetett, amely Magyarországon folyamatos szamizdat-szerű létet jelentett.”²⁸ A Magyar Füzetek ugyanezen évben készült második számának bevezetőjében, amely Haraszi válogatását három írás kivételével teljes egészében közli, a párizsi szerkesztő néven nevezi a kezdeményezést: „Már a hetvenes évek első felében is létezett egy rendszeres szamizdat-kísérlet »Szétfolyóirat« címen, az azóta Párizsba költözött Ajtony Árpád szerkesztésében.”²⁹

A Szétfolyóirat szamizdatként való értelmezése, amelyet a magyar állambiztonsági szervek is átvettek,³⁰ vélhetően a párizsi emigrációban született meg. A nyugati magyar sajtó a vasfüggöny mögül, különböző információs csatornákon keresztül érkező híreket egymás kontextusában értelmezve állította párhuzamba a Szétfolyóiratról kiszivárgottakat a szovjet ellenzékiek cenzúratörő „önkiadásának” gyakorlataival. Ez az értelmezési mód arra figyelmeztet, hogy a kelet-európai underground/avantgárd kommunikációs formáihoz a poszttotalitárius/autoriter államberendezkedés és a központosított kultúráirányítás kontextusa miatt rendelhető hozzá a szamizdat fogalma. Hiszen, ahogy Havasréti József megállapítja, a „diktatúrában a kommunikációs eszközök monopóliuma, és a kommunikációs csatornák szoros ellenőrzése magától értetődő jelenség volt, ezért a médiumok és általában a közlés, a kommunikáció kérdéseivel való foglalatosság [...] a művészet területén belül (is) hatalomkritikai karakterű.”³¹ Ennek szellemében a szocialista hatóságok a neoavantgárd folyóirat-kísérleteket³² előszeretettel sorolták az engedély nélkül, tiltott módon keringő anyagok körébe. A nemkívánatos kezdeményezések legális/illegális voltának hatalmi osztályozása az Aczél-féle differenciáló kultúrpolitika eszközeként a tiltott kategóriába való besorolást szolgálta, miközben egyrészt megvédte

²⁷ BÉNYI, *Egy underground lap*, 187.

²⁸ *Magyar Füzetek* 2. [Mit ér a kéziratos irodalom ha – magyar?] (1978), 19. Valamint: 0,1 % = ÁBTL, A-3298, 10.

²⁹ *Magyar Füzetek* 2. (1978), 10.

³⁰ 1974 februárjában Maurer Dóra férjét, Gáyor Tibort egy rendőrségi kihallgatás során a szamizdatokról faggatták (BÉNYI, *Egy underground lap*, 193.). Beke László, Erdély Miklós és Szentjóbó Tamás beidézéséről lásd *Uo.*, 198.

³¹ HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Typotex, Budapest, 2006, 64.

³² Vö. HAVASRÉTI, *Az Aktuális Levél esztétikája*, 51–52., 71.; BÉNYI, *Underground/alternatív/szamizdat*, 348–366.

a hivatalos folyóirat-kiadás monopóliumát és kijelölte a hivatalos művészet határait, másrészt gátat szabott a csoportképződésnek és megerősítette a szocialista társadalmi normákat.

II. A hivatalos folyóirat-kiadás jogi környezete és a lap szabályai

A hivatalos folyóirat-kiadás monopóliumának egyik sarokkövét a lapkiadást engedélyekhez kötő, s ezért cenzurális rendszerként működő jogi-adminisztratív környezet jelentette. Milyen viszony fűzte a Szétfolyóirat terjesztési koncepciójának elemeit e környezethez és azokhoz a vonásokhoz, amelyeket a jogi források a sajtótermékek számára előírtak? E viszony vizsgálata több más kérdést is a felszínre hoz. Mennyiben tekinthető az underground kommunikációs formaként induló és a szamizdat bélyeget csak később magára vevő Szétfolyóirat eredendően legális kezdeményezésnek? Milyen cselekvési teret nyitottak meg és milyen forrásokból táplálkoztak a lap hivatalos folyóirat-kiadás rendszeréhez képest elkülönülő műveletei?

A korszakban – egészen az 1986-os sajtótörvényekig – érvényes sajtójogszabályok gerincét az 1959-es sajtórendelet képezte.³³ Ennek értelmében a Magyar Népköztársaság területén valamennyi sajtótermék előállítására és terjesztésére engedélyköteles volt, beleértve természetesen az időszaki lapok kiadását is. A 1961-es Büntető Törvénykönyv értelmében az a személy, aki engedélyköteles sajtóterméket engedély nélkül kinyomtatott, előállított vagy terjesztett, illetve a sajtótermék impresszumában nem vagy hamisan tüntette fel a megkövetelt adatokat, sajtóbüntettet követett el, s így egy évig terjedő szabadságvesztéssel volt sújtható.³⁴ Az engedélyezés folyamata alól csupán a nyilvános terjesztésre nem kerülő (jellegzetesen állami intézményeknél és vállalatoknál előállított, szűk körben használt) iratmásolatok kaptak felmentést, és értelemszerűen azok az anyagok, amelyek nem tartoztak a sajtótermék kategóriájába. A kérdés tehát elsősorban az, mit takart pontosan a sajtótermék és a nyilvános terjesztés fogalma?

A sajtótermék legfontosabb tulajdonságainak az engedélykötelesség, a beazonosíthatóság és az üzemszerű sokszorosítási mód tekinthető. Időszaki lapok esetében az engedélyt a Kormány Tájékoztatási Hivatala, míg könyvek és grafikai kiadványok esetében a Művelődésügyi Minisztérium adhatta meg. A sajtóterméken fel kellett tüntetni az előállítás helyére és idejére, a nyomdára vagy kiadvállalatra, a kiadásért felelős személyre, illetőleg a felelős szerkesztőre vonatkozó adatokat. Sőt a szerzőnek a sajtótermék kézírata esetében is kétséget kizáróan beazonosíthatónak kellett lennie, lehetővé téve az esetleges felelősségre vonást. Sajtóterméknek számított „a műszaki

³³ Lásd a 26/1959. (V. 1) Korm. számú rendeletet a sajtóval kapcsolatos egyes kérdésekről; valamint a 4/1959. (VI. 9.) M. M. számú rendeletet a sajtóval kapcsolatos egyes kérdésekről szóló 26/1959. (V. 1.) Korm. számú rendelet végrehajtásáról. Kötetben és magyarázatokkal ellátva lásd: *Sajtójogi tudnivalók nyomdák és kiadvállalatok részére*, Művelődésügyi Minisztérium Kiadói Főigazgatósága – Könyvüipari Minisztérium Nyomdaipari Igazgatósága, Budapest, 1962.

³⁴ Lásd a Magyar Népköztársaság Büntető Törvénykönyvének, az 1961. évi V. törvényének sajtóbüntettésekről szóló rendelkezései.

vagy vegyi úton sokszorosított irat, ábra vagy zenemű”, valamint az olyan, sokszorosító gép segítségével készült iratok köre, amelyek stencil-, ormig-, hektográf-, fénymásoló vagy ezekhez hasonló eljárással készültek. A sajtótermékekkel emellett szorosan összekapcsolódott a nyilvános terjesztés fogalma is, amely az árusítás, a szétküldés, a kézbesítés, az ingyenes szétosztás, a nyilvános helyen való elhelyezés és bemutatás műveleteit foglalta magában.

Terjesztési modellje tükrében a Szétfolyóirat mind a sajtótermék, mind a nyilvános terjesztés hatálya alól kivonta magát. A privát szféra és a nyilvánosság terei közötti elmosódó határmezsgyét mindenekelőtt a lap szigorúan szabályozott példányszáma vette célba. Az állambiztonsági szervek megállapították, hogy „a kiadványt azért készítették csak 5 példányban, mert ez – [a készítő] vélemény[e] szerint – még nem minősül[te] sajtóengedély nélküli anyag sokszorosításának, tehát nem [volt] büntetendő”,³⁵ és ezzel kapcsolatban azt is elismerték, hogy a készítő „nem kezdeményezték [a Szétfolyóirat] széles körben, nagy példányszámban történő terjesztését” sem.³⁶ Az előre meghatározott példányszám kényszerítő ereje tükröződik a lap történetében utolsónak bizonyuló olvasó-szerkesztő, Maurer Dóra megjegyzésében is. Bár a grafikus az általa összeállított számban bevallotta, hogy a hatókör miatt „szívesebben készíten[e] 500 példányt, nem ötöt”,³⁷ tiszteletben tartotta a lap szabályait. Egyik első jelentésében „Pécsi Zoltán” azt állította, hogy a készítő „mindenki tudatában volt annak, hogy ez a folyóirat nem hivatalos, nem engedélyezett és éppen ezért vették szigorúan az ötös példányszám tartását.”³⁸ A maradéktalanul tiszteletben tartott példányszámhatár azt sugallja, hogy a készítő meg voltak győződve arról, hogy legálisan járnak el, hiszen létezik egy jól kijelölhető határvonal a nyilvános sajtótermékek és a magániratok (kéziratok) között, és a „nyilvános terjesztés” csupán egy bizonyos példányszám felett lép hatályba.

A Szétfolyóirat sajtótermékként való beazonosítása komoly nehézségekbe ütközik. A lap paratextuális rendszerének és külalakjának az első szám szabványát kellett követnie. Valamennyi példányt dossziéba kellett fűzni, amelynek külső felületén a címen kívül semmi sem szerepelhetett, sem a szerkesztő neve, sem más kiadási adatok.³⁹ A sorszám feltüntetése sem volt indokolt, hiszen – ahogy Hap megvilágítja – „a szétfolyóirat esetében a szám szétfolyó fogalom, csupán mint »előző szám« és »jelen szám« létezik, ezek is számtalan, nem egyidőben publikált változatban.” Másrészt a laphoz nem lehetett felelős szerkesztőt rendelni, hiszen a szabályok a szerkesztői szerep magánszférába tartozó, személyes tartományát hangsúlyozva elutasították a jogi felelősséget: „Minden olvasó-szerkesztő csak a saját maga által szerkesztett számért felelős, mégpedig saját lelkiismerete előtt”. Harmadrészt a lap a szabályzat-

³⁵ ÁBTL „Horgászok” O-16268/2, 49.

³⁶ Uo., 22–23.

³⁷ BEKE [László], *Az előző olvasó-szerkesztő kritikája a szétfolyóról* [MAURER Dóra bevezetőjével], Artpool, MAURER Dóra Szétfolyóirat-száma, 5.

³⁸ ÁBTL „Horgászok” O-16268/1, 261.

³⁹ A kivételt Maurer Dóra jelentette, aki feltüntette a megjelenés idejét. Vö. BÉNYI, *Egy underground lap*, 190.

ban felszámolta a szerző saját alkotásához fűződő tulajdonjogát, s a lap minden egyes oldalát szabadon kisajátíthatóvá s legálisan másolhatóvá tette.⁴⁰ Az olvasó-szerkesztő nem volt köteles az új anyagok szerzőit feltüntetni, és az újraközlés során azt sem kellett jeleznie, hogy átvett anyagról van-e szó. A beépítendő új anyag pedig szinte bármi lehetett: saját szöveg éppúgy, mint idegen szöveg; fordítás éppúgy, mint az olvasó-szerkesztő legjobb belátása szerinti átírás, kritika éppúgy, mint elemzés stb.

Az üzemszerű sokszorosítási móddal a „csináld magad” jelleg és a rendelkezésre álló szűk erőforrások maximális kihasználása állítható szembe. A Szétfolyóirat a szamizdat kultúrájának jellegzetes eszközkészletén: a sokszorosító berendezésnek nem minősülő írógép, valamint az indigó használatán alapult. A kézi mechanikus sokszorosítás során csupán minimális anyagi erőforrásokra volt szükség: géppapírra, négy indigóra és egy írógépre, valamint gyorsfűző mappára, s „az egyéni önkifejezés akarásán” túl elég volt a mottó – *do it yourself!* – utasítása szerint eljárni. A folyóirat előállításának és másolásának munkája ezért rendkívül időigényes és fárasztó volt. Maurer Dóra például saját, de nem magyar betűkészletes írógép segítségével készítette saját számát, amin az „á” és az „é” betűre külön leütéssel kellett feltenni a vesszőt.⁴¹

A Szétfolyóirat „burjánzásának” módja a nyilvános terjesztés műveleteit sem követte. Egyrészt a központi elosztás rendszerétől távol állt a lap terjedésének kiszámíthatatlan, rizomatikus jellege, amelynek értelemben egy „központ nélküli, nem hierarchián alapuló [...] rendszer[ről]” beszélhetünk.⁴² Másrészt a Szétfolyóiratot nem árusították, nem ingyenesen osztották szét (stb.), hanem *adományozták*. A terjesztési modell első és legfontosabb szabálya – azon a „metaszabályon” túl, hogy a szabályok nem bővíthetők és változtathatók –, hogy „egy szétfolyóirat-szám csak olyan személynek válhat tulajdonává, aki az *adományozónak* (=az előző szám olvasó-szerkesztőjének) becsületszóra megígéri, hogy 2 hónapon belül létrehozza [...] a következő számot”. Az adományozás/ajándékozás koncepcióját erősíti meg Hap Béla Bálint Istvánnak dedikált *Ajándék-verse* is, amely a Kassák Ház Stúdió tagjai által készített számba került bele.⁴³

A Szétfolyóirat hivatalos folyóirat-kiadáshoz való viszonyának értelmezéséhez a cenzúra bourdieu-i mezőelméletéhez illeszkedő modellje kínál fogalmi keretet. E modell szerint minden kifejezés egy *kifejező érdek* és az általa célba vett *mező* által konstituált cenzúra között létrejövő *megegyezés* eredménye, vagyis annak a kombi-

⁴⁰ Ez a gyakorlat kapcsolatba hozható egy érvényben lévő korábbi rendelettel, amelynek értelmében a képzőművészeti vagy iparművészeti mű alkotója művét kézi másolással engedély nélkül meg többszörözhetette. A rendelkezés csupán a szerzői joggal rendelkező alkotó esetében volt mérvadó, hiszen minden ellenkező esetben – nyilvánvalóan a hamisítást büntetendő – az adott mű meg többszörözését és forgalomba hozatalát hatósági engedélyhez köthették. Lásd az 1955. évi 12. számú törvényerejű rendeletet a képzőművészeti és iparművészeti alkotások, valamint dekorációs anyagok többszörözésének és forgalombahozatalának szabályozásáról.

⁴¹ Maurer Dóra közlése e-mailben, 2013. október 4.

⁴² Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Rizóma*, ford. GYIMESI Tímea = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 83.

⁴³ HAP Béla, *Ajándék-verse*, Artpool, HALÁSZ Péter – KOÓS Anna – BÁLINT István Szétfolyóirat-száma, 65–67.

nációja, hogy mi volt elmondandó, mi volt elmondásra szánva, és – figyelembe véve a konkrét mező struktúráját – mit lehetett elmondani.⁴⁴ E modellt a Szétfolyóirat esetére alkalmazva a kérdés úgy tehető fel, hogy a hivatalos folyóirat-kiadást szabályozó mező cenzúrája és a lapkezdeményezés kifejező érdeke között milyen esetleges *kompromisszumok* jöttek létre. Bár Hap Béla nem használt sajtójogi forrásokat, és az ezzel kapcsolatos ismereteit vélhetően a témában jóval jártasabbnak mutatkozó Haraszti Miklóstól vette,⁴⁵ a készítők visszaemlékezései, valamint az állambiztonsági források tanúbizonyosága szerint a korlátozott, kis példányszám mellett való döntés olyan egyeztetés eredménye, amelynek segítségével a lap a cenzurális mezőhöz igazodva a (vélt) legális utat választotta.

A cenzurális mező tökéjét ugyanakkor erőforráshiányos környezetet előidéző tényezőként is meg lehet határozni, vagyis a „tipografizált írás monopóliumának mindenhatóságából eredeztethető” technikai cenzúraként.⁴⁶ A központosított kultúráirányítás – az „állami dotációs rendszer”, a „giccsadó”, a „példányszám politika”, a „papírkontingens”, az „ív-ár rendszer” eljárásai segítségével⁴⁷ – rendelkezett az állami erőforrások felhasználásáról, s ez olyan környezetet teremtett, amelyben az autonóm kezdeményezéseknek a hiányból kellett erőforrást kovácsolniuk.⁴⁸ A hiánnyal való gazdálkodás a helyettesítés, a barkácsolás aktusain keresztül lépett működésbe, és a hozzáférhető erőforrások maximális kihasználására törekedett. A Szétfolyóirat esetében az erőforráshiányos környezetben testet öltő technikai cenzúrára az írógép használatában rejlő korlátozott lehetőségek mutatnak rá legerőteljesebben: a kézzel történő erőbefektetés mellett az a pusztán tény, hogy az indigóval készített hatodik példány már nem volt olvasható, sőt az ötödik is alig.⁴⁹

A lap jellegét mindazonáltal az underground intézményes renden kívül álló szellemisége befolyásolta leginkább. 1973 decemberében a csoportdosszié nyitását szorgalmazó javaslat így fogalmaz Halász Péter és Bálint István körül kialakult színházi csoportosulással kapcsolatban: „Céljük, hogy ők a teljes szabadságot akarják visszahozni az egyénnek, a spontaneitásnak, a testnek, a szónak és a tettnek, azt, amit a társadalom, az «intézményesített életforma» elvett.”⁵⁰ Hap Béla a *Halk magyar underground kiáltványban*⁵¹ ennél jóval pontosabb definíciót kínált: „nemhivatalos *privátművészetként*” jellemzi az undergroundot, amely „azonosíthatatlan, elemezhetetlen, kívülálló, megfoghatatlan, korrumpálhatatlan művészet [akar] lenni.” Az underground manufaktúrális, primitív, önkielégítő, anonim és belterjes, „fütyül a hírnévre [...] az eredetiségre és a szerzői jogokra” – írta Hap. Ezt a szellemiséget közvetítette Szentjóbó Tamás több számban megjelenő *Anonym kiáltványa* is, amely a név és az

⁴⁴ Vö. Pierre BOURDIEU, *La Censure* = Uő., *Questions de Sociologie*, Minuit, Paris, 1992, 138–142.

⁴⁵ Efraim Izrael (Hap Béla) közlése e-mailben, 2013. november 5.

⁴⁶ PAPP, I. m., 73–74.

⁴⁷ Vö. BART István, *Világirodalom és könyvkiadás a Kádár-korszakban*, Scholastica, Budapest, 2000, 16–31.

⁴⁸ HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 23–25., 132–154.

⁴⁹ Efraim Izrael (Hap Béla) közlése e-mailben, 2013. november 5.

⁵⁰ ÁBTL „Horgászok” O-16268/1, 32–33.

⁵¹ HAP Béla, *Halk magyar underground kiáltvány*, Artpool, MAURER Dóra Szétfolyóirat-száma, 20.

autoritás fogalma közé tett egyenlőségjelet.⁵² Az underground az erőforráshiányos környezetből adódó korlátozottságot is ideológiája részévé tette: „Melyek az underground információs csatornáit? Ceruza, toll, ecset, szög írógép, fényképezőgép, magnetofon, magánlakás, erdő, tisztás, odu, levegő, bármi, száj, fül, telepátia stb. [...] Filmet filmhulladékból csinál, olyasmiből, amit a felszíni világ kidobott magából.”⁵³

A Szétfolyóirat sajtótermékekkel való szembenállása alapvetően három, egymással szorosan összefonódó forrásból táplálkozik: *a cenzurális mező és a lap tulajdonságai közötti stratégiai jellegű egyeztetésből, az erőforráshiányos környezetként meghatározható technikai cenzúrából, valamint az underground intézményes renden kívül álló szellemiségből.* A lap ennek megfelelően maga is feszültséggel teli viszonyba állítja az egyébként más-más forrásból táplálkozó illegális/legalitás fogalompárját. A sajtójogi környezet által megszabott lehetőségek bizonyos fokú mérlegelése révén egyrészt igyekezett elkerülni azt, hogy a hivatalos szervek illegálisnak minősítsék. Ezt bizonyítja Koós Anna visszaemlékezése, amely szerint a folyóirat sokszorosítási módja és alacsony példányszáma miatt is belül maradt a törvényes kereteken.⁵⁴ A lap terjedésének törvénytisztelő stratégiája a szamizdat fogalmát az illegális jelleggel azonosító meghatározással is ellentmondásba kerül, nem egyedülként a földalatti sajtó történetében.⁵⁵ Másrészt azzal, hogy a lap underground művészeti formaként az abszolút függetlenséget, az ellenőrizhetetlenséget és a manipulálhatatlanságot hirdette, bizonyos értelemben saját legális kereteit is felszámolta. Azokat a jellemvonásokat, amelyek az intézményes, nyomtatott folyóirat-kultúra sajátjaiként a sajtórendeletben is azonosíthatók, a lap a visszajukra fordítva alakította át saját belső törvényszerűségeivé, hogy a hivatalos mezőtől független, autonóm és kreatív kommunikációs médiumot hozzon létre. Azt, hogy az említettek túl melyek voltak ezek a törvényszerűségek, az alábbi két részben a szamizdat tágabb jelenségvilágának tükrében veszem szemügyre.

III. *Work in progress: elmélet és gyakorlat*

A szamizdatok textuális státusát legélesebben a kiadásra szánt művek és a magániratok között fennálló különbségtétel világítja meg, amely azon alapszik, hogy „bizonyos szövegek (jellegzetesen a „kreatív művek”) széleskörű elterjedésre és egyfajta ikonikus tökéletességre törekszenek, míg más szövegek (rendszerint a magándokumentumok) nem.”⁵⁶ Miroslav Červenka cseh irodalomtudós, aki tudományos munkáinak

⁵² [SZENTJÓBY Tamás], *Anonym kiáltvány*, Artpool, HAP Béla, valamint AJTONY Árpád Szétfolyóirat-számának hátsó borítója; BEKE László száma, 21.; MAURER Dóra száma, 19.

⁵³ HAP Béla, *Halk magyar underground kiáltvány*, Artpool, MAURER Dóra Szétfolyóirat-száma, 20.

⁵⁴ KOÓS, *Színházi történetek*, 99.

⁵⁵ Vö. Good-bye, *Samizdat. Twenty years of Czechoslovak Underground Writing*, szerk. Marketa GOETZ-STANKIEWICZ, Northwestern UP, Evanston, 1992, xvii.

⁵⁶ Vö. G. Thomas TANSSELLE, *The Editing of Historical Documents* = Uő., *Selected Studies in Bibliography*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1979, 495–497. A fenti idézetben McGann magyarázza Tanselle nézeteit. Jerome J. MCGANN, *Szövegek társadalmivá tétele*, ford. DANYI Gábor = *Metafilológia 1. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 64.

egy részét szamizdat, valamint tamizdat (határokon túli kiadás) formájában kényszerült publikálni, ugyanezeket az irányvonalakat követette a szamizdatok jellemzése során.⁵⁷ A szamizdatok jellegzetes formái *szűk, behatárolt közönséghez* szóltak, és olvasóikat egy privát, intim irodalmisághoz helyezték közelebb, a befogadás során gyakran megkövetelvén tőlük bizonyos – például biográfiai – kontextusok ismeretét. Másrészt a szamizdatot – bár története során megközelítette a könyv formátumát és szemiotikai rendszerét – egyfajta *szemiotikai tökéletlenség* jellemezte. Červenka beszámol róla, hogy a másolók hibáiban és javításaiban bővelkedő szövegek olvasása szerkesztői gyötrelmet jelentett számára, hiszen összekapcsolódott a szabályos szöveg rekonstrukciójának feladatával, vagyis azzal, hogy az olvasott szöveget mindattól megvédje, ami nem jel. Harmadrészt pedig a szamizdatok textuális státusa – a könyvek befejezettségével szemben – a *kéziratok befejezetlenségével (work in progress)* állítható párhuzamba, hiszen az A4-es, gépiratos formátum jellegzetes módon a kiadás előtt álló művek sajátjának tekinthető. A Szétfolyóiratot mindhárom szempontból érdemes megvizsgálni.

A lap szűk körű terjedése elsősorban a terjesztési modellben anticipált és a ténylegesen megvalósított nyilvánosság kiterjedésének viszonyában értelmezhető. Ha a szétburjánzás a lapban előirányzott módon valósult volna meg, a Szétfolyóirat-kezdeményezés egy év leforgásának hat lapgenerációja alatt 5⁶ számú (összesen 15.625) példányt, vagyis egy exponenciálisan növekvő számú kapcsolati útvonallal rendelkező hálózatot generált volna, amely 3.125 aleatorikus átfedéseket tartalmazó, de különböző számot foglal magában. Bár Hap Béla visszaemlékezése szerint a lap egy-egy példányával megajándékozottak lelkesen fogadták a Szétfolyóirat ötletét,⁵⁸ az ideális-utópikus terjedés matematikájához képest csupán elenyészően kevesen folytatták a láncot. Az öt elkészült szám olvasó-szerkesztőin kívül azok, akikhez eljutott egy-egy példány – köztük Erdély Miklós, Szentjóbó Tamás, Körber Ágnes, Fogarassy Miklós, Hajas Tibor, Kerényi Grácia, Fekete Éva, Bujdosó Alpár, Fábrián László és Vekerdy Tamás⁵⁹ – különböző okokból nem készítették újabb számot.

A szűk körű művészi kommunikáció felől egy tágabb társadalmi szerep felé való nyitás kudarcra – más tényezők mellett⁶⁰ – a lap belső ellentmondásainak is köszönhető. A lap szabályzatának IX. cikkelye magában foglalta, hogy a továbbadásra kiszemelték közül „legalább kettőnek olyannak kell lennie, aki nem tartozik a továbbadó szorosabb baráti köréhez és akinek a művészet funkciójáról, esztétikáról, társadalomról stb. vallott nézetei jelentős mértékben különböznek az átadóétól”. A megvalósulás során azonban erőteljesebbnek bizonyult a lap underground szellemisége. „Kihez szól [az underground]? Önmagához. A művészek egymáshoz. Mindenki[hez], aki jóindulatúan érdeklődik iránta.”⁶¹ Az underground belterjessége, szubkulturális

⁵⁷ Мирослав Червенка, К семиотике самиздата = Уő., Смысл и стих. Труды по поэтике, összegyűjtötte és szerk. Т. Гланца – К. Постолтенко, bev. А. Бобракова-Тимошкина, Языки славянской культуры, Москва, 2011, 332–341.

⁵⁸ Efraim Izrael (Hap Béla) közlése e-mailben, 2013. november 5.; Koós, *Színházi történetek*, 92.

⁵⁹ Vö. BÉNYI, *Egy underground lap*, 187., 193–195., 197.

⁶⁰ Vö. Uo., 199.

⁶¹ HAP Béla, *Halk magyar underground kiáltvány*, Artpool, MAURER Dóra Szétfolyóirat-száma, 20.

zártága, formanyelvének és művészi törekvéseinek deklarált kívülmaradása a hivatalos kereteken olyan befogadási mintákat írt elő, amelyek annak ellenére diszkvalifikáltak nagy eséllyel az eltérő esztétikai gondolkodással rendelkező lehetséges olvasó-szerkesztőket, hogy a szabályok értelmében a lapnak hozzájuk is el kellett jutnia.⁶²

A szemiotikai tökéletlenség és a kéziratokra jellemző befejezetlenség szorosan összekapcsolódva jelent meg a Szétfolyóirat esetében. Ezt a jelleget a hártavékony géppapírra másolt lap aurája/bibliográfiai kódrendszere⁶³ sugározta, amely nagy részben levezethető a már említett erőforráshiányos környezetből és az underground manufaktúris jellegéből. Másrészt az adott szám szemiotikai rendszere az olvasó-szerkesztők munkája révén köteles volt átalakulni egy újabb szemiotikai rendszerre, ezért burjánzása során a lap egy folyamatosan készülő, formálódó műnek volt tekinthető, amely soha sincs készen, és az egyes számok csupán egy-egy állapotot jelentenek a változás szüntelen dinamizmusában.⁶⁴ A *work in progress* jelleget a kötelező szövegátvételek kontinuitása és a médium új anyagokat megkövetelő nyitottsága egyszerre teremtette meg. A befejezetlenség és a változékonyság azonban nem csupán a lap tartalmi elemeit érintette, hanem annak keretrendszerét is. Az első három oldal, amely a Szétfolyóirat egyetlen stabil, állandó és változtathatatlan részeként készült volt, végül valamennyi terjesztési útvonalon módosult, jelezve a későbbi olvasó-szerkesztők fenntartásait a terjesztési koncepcióval szemben.

A terjedés azon ágán, amely Hap Béla kezdeti számát Beke Lászlón keresztül kapcsolta össze Maurer Dóráéval, néhány beszúrástól eltekintve⁶⁵ a szabályok változatlanok maradtak, azonban egyik későbbi olvasó-szerkesztő sem rejtette véka alá a terjesztési modellel kapcsolatos kételyeit. „Olvszerk nem nagyon hisz a szétfolyásban, mert előre látja az ő utána következők boldog mosolyát és viharos tapsát az ötletet illetően, de azt az ellenállást is, melyet belőlük a minimum 20-25 oldal legépelésének pusztá elképzelése is ki fog váltani” – írta a művészettörténész Beke, aki azt is felvetette, hogy a három oldalas szabályzatot nem kellett volna leírni. Az egyébként helyeselt „no copyright” elvével kapcsolatban Beke két megszorítással is élt: egyrészt „soha ne adjunk valaki szájába olyasmit, amit az illető nem mondott”, másrészt „ne tüntessük fel saját kútfőnkéből eredőnek, vagy anonymnak azt, amit valaki más a maga individuális megnyilvánulásának szánt.” Bár Maurer Dóra osztotta Beke nézeteit a Szétfolyóirat koncepciójának bírálatát illetően, optimizmusa ekkor még töretlen volt. Beke kritikájához hozzáfűzte: „lám a lelkesedés nem apad még a két ujjal, idegen géppel másolók körében sem, sőt nőttön nő.”⁶⁶

⁶² Vö. HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 102.

⁶³ Walter Benjamin „aura”-fogalma és Jerome J. McGann bibliográfiai kódrendszere között Bornstein von párhuzamot. Vö. George BORNSTEIN, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása*, ford. VINCE Máté = *Metafilológia* 1., 81–118.

⁶⁴ Vö. BÉNYI, *Egy underground lap*, 190.

⁶⁵ Példaként említhető a Hap Béla számában olvasható mondat („Olvasótáborra azt olvassa, amit ír”), amely Maurer számában már így hangzik: „Olvasótáborra azt olvassa, amit ír /és kölcsönkap/”.

⁶⁶ BEKE [László]: *Az előző olvasó-szerkesztő kritikája a szétfolyóról* [MAURER Dóra bevezetőjével], Artpool, MAURER Dóra Szétfolyóirat-száma, 5.

A Hap Bélától induló másik terjesztési útvonal, amely ugyancsak eljutott Maurer Dórához, a Kassák Ház Stúdió tagjain át vezetett. A Halász Péter, Bálint István és Koós Anna által szerkesztett, írt és gépelt számban⁶⁷ „valósult meg legjobban az anonimitás és a szövegek központúság elve, mivel a szövegek általában szerző és cím nélkül szerepelnek az összeállításban.”⁶⁸ Szemben Beke László számával, ahol az olvasó-szerkesztő a Szabályok integritását tiszteletben tartva azokat csak egy későbbi oldalon bírálta, a színtársulat tagjainak szerkesztésében készült számban radikálisan lerövidültek. A mindössze egy oldal terjedelemre rúgó új szabályzat-változat a „készíts szétfolyóiratot 5 példányban” felszólításán túl az eredetinek csupán a VI. cikkelyét tartalmazza, amelyben az az elv olvasható, hogy az új számnak fele részben kell átvennie a régi szám anyagát, amelyet kb. 15 szabványoldalnyi új anyaggal kell kiegészíteni. Ráadásul a szabályleírást követő lapon egy rövid, névtelen szöveg olvasható, amely a Szent Antal-lánc⁶⁹ abszurdításba torkolló felidézésével a folyóirat terjesztési koncepcióját is ironikus hangsúllyal látta el.⁷⁰

Ajtony Árpád szabályváltoztatásainak okairól – e szám vitatott státusa miatt – csak feltételes módon beszélhetünk. Ajtony Árpád számából – meglepő módon – hiányzik az *Öndicséret* rész, és egy arra hivatkozó korábbi passzus.⁷¹ Az ezen túlmenő apró változtatásokból is kiténik, hogy Hap szabályváltozata szigorúbb, részletesebb és körülményesebb Ajtony Árpádéhoz képest. Ajtony változtatásai egyszerűsítésként értékelhetők, hiszen kevésbé valószínű, hogy Hap tovább bonyolította volna a szabályzat leírását.

A szabályok formálódása és lerövidülése ráirányítja a figyelmet a lap önszabályozó mechanizmusaira, amelyek az orális kultúra működéséhez álltak rendkívül közel. E mechanizmusok működésének köszönhetően a Szétfolyóirat koncepciója leginkább egy olyan, messzire nyúló hagyományokkal rendelkező textuális modellhez kötődik, amelyet az írásbeliség és az orális kultúra köztes terében lehet elhelyezni.⁷² A lap esetében az alakváltó szétfolyásnak széles medret biztosított a szerzőség, a copyright és a mű integritásának vívmányairól való lemondás. A Szétfolyóirat *ars poeticája* szerint a lapban közölt szövegek számára, melyek nem kaphattak helyet a hagyományos folyóiratokban, nem maradt más hátra, mint hogy „önmagukat közöljék”. A szabad szövegfelhasználást ellensúlyozó és az esztétikai értéket biztosító

⁶⁷ Koós, *Színházi történetek*, 99.

⁶⁸ BÉNYI, *Egy underground lap*, 199.

⁶⁹ Piramisrendszerre épülő, levél- és pénzküldözgetéses játék.

⁷⁰ HALÁSZ Péter – KOÓS Anna – BÁLINT István Szétfolyóirat-száma, 3., Artpool

⁷¹ Hap Béla számában ez olvasható: „Minden egyes számnak ugyanavval a (római számmal megszámozott) három lappal kell kezdődnie (Ismertetés – Szabályok – Öndicséret), tehát e szöveget mindig változatlanul le kell másolni az előző számból”. Ugyanez a rész Ajtony Árpádnál így szól: „Minden egyes számnak ugyanezekkel a lapokkal kell kezdődnie.”

⁷² E modellről bővebben: *Közköltészet 1. Mulattatók*, s. a. r. KÜLLÖS Imola, Balassi, Budapest, 2000, 23. (Régi Magyar Költők Tára XVIII. század, 4.); KÜLLÖS Imola, *Közköltészet és népköltészet. A XVII–XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj-, szűzsé-, motívumtörténeti vizsgálata*, Budapest, L'Harmattan, 2004, 19.; Csörsz Rumen István, *Közköltészet – irodalom alatt, kultúrák fölött*, *Literatura* 2006/2., 274. A cenzúra szerepéről és a szövegmodell történeti párhuzamairól: DANYI Gábor: *Cenzúrán túl, nyomtatáson innen. A szamizdatok textuális és történeti előzményei = Doromb. Közköltészet tanulmányok*, II., szerk. Csörsz Rumen István, reciti, Budapest, 2013, 317–327.

protokollintézkedésnek tekinthető a „spontán szelekciót” hirdető elv bevezetése. „Az olvasó-szerkesztő az általa legjobbaknak tartott dolgokat [volt] köteles összeválogatni”. Ez arra ösztönözte a szerzőket, hogy „fokozott gonddal ügyeljenek a színvonalra, hogy [...] minél többen találják szövegeiket (műveiket) lemásolásra méltónak”, illetve arra is, hogy tömören fogalmazzanak, hiszen a „bőbeszédesség több másolási munkával jár együtt” és „a további reprodukáltatás esélyeinek csökken[ését]” vonja maga után. Az oralitás kultúrájához való közeledéssel a lap nem titkolt célja az volt, hogy „a társadalom tagjai között állandó, dialektikus és spontán kommunikációt[,] valamint állandó és spontán szelekciót” biztosítson.

IV. Az ajándékozás művészete

Mediális formaként a Szétfolyóirat mélyen gyökerezett a neoavantgárd művészet törekvéseinek szellemiségében és a szamizdatokra jellemző hálózati modelljét is ennek köszönhetette. A lap egyrészt maga is egyfajta konceptuális műnek tekinthető,⁷³ hiszen a terv/modell elsőbbségét hirdette a kész művészi termékhez képest. Másrészt koncepciója nem függetleníthető sem a fluxus, sem a *mail art* vagy *correspondence art* 1960-as évekbeli térhódításától, hiszen a közösségi kapcsolatrendszerekhez hasonlóan szerveződve olyan csatornákon terjedt, melyek végül egy komplett hálózatot épít(h)ettek (volna) fel. A kapcsolatművészet eszmeisége és a hálózatépítés gyakorlata a kelet-európai avantgárd kommunikációs stratégiáit is megtermékenyítette.⁷⁴

A szamizdatok terjesztési modelljei maguk is a hálózatépítés gyakorlatára épültek, amelynek működési mechanizmusai – a levelezőláncok szerveződése mellett – más metaforák segítségével is megragadhatóak. Wolfgang Eichwede szerint „a továbbadás rendszerét a hógolyó-elv élte”,⁷⁵ vagyis az a törvény, hogy akit megdobtak egyszer, az óhatatlanul – szinte akaratán kívül is – játékba került, és készletet érzett, hogy maga is hógolyókat gyúrjon és hajigáljon.⁷⁶ Ann Komaromi a szamizdatok cserefolyamatainak szociális modelljét a Marcel Mauss által elsősorban a polinéziai népeknél vizsgált társadalmi gyakorlatok alapján határozza meg és a szamizdatot olyan artefaktumként kezeli,⁷⁷ amelynek létmódja a francia szociológus által körülírt *ajándék*⁷⁸ fogalmához áll közel.

⁷³ BÉNYI, *Egy underground lap*, 190.

⁷⁴ Ehhez lásd HAVASRÉTI, *Az Aktuális Levél esztétikája*, 47–50.

⁷⁵ Wolfgang EICHWEDE, *Szamizdat szigetecsoport = Szamizdat*, 18.

⁷⁶ Ezen az elven alapul Hap Béla *eat-art* ötlete, amely a következő akció során valósult volna meg: „Egy díszes lepellet letakart asztal mellett Beke László felolvass egy hosszú és tudálcós tanulmányt a legújabb művészetről, az *eat-art*-ról, és amikor befejezi, lehúzza az asztalról a leplet. Az asztalon egy hatalmas tálcan egy csomó krémes lett volna. Beke felvesz egy krémeset és az arcába vágja, én megfogom a következő krémeset és a feleségem arcába hajtom, a feleségem a következőt a Beke arcába, Beke egyet egy negyedik valakiébe. [...] A közönség megértette volna, mi a teendő, és az összes krémes valakinek a fizimiskáján végezte volna pályafutását. Amikor elfogy az összes krémes, láthatóvá válik a tálca felirata: *Hommage à Chaplin*.” Efraim Izrael [Hap Béla] közlése e-mailben, 2013. november 15.

⁷⁷ KOMAROMI, I. m., 629–667., különösen: 655–658.

⁷⁸ Marcel MAUSS, *Tanulmány az ajándékról*, ford. SALY Noémi = Uő., *Szociológia és antropológia*, Osiris, Budapest, 2004, 193–338., különösen: 205–215.

Az ajándéknak megvan az a hatalma, hogy további cserékre kényszerítse a megajándékozottat, „a kapott dolog [ugyanis] nem magatehetetlen”.⁷⁹ A szamizdat (textuális) cseréi során a szöveges tárgy a tulajdonos(ok) identitásához is kötődik: a reprodukált dolog nem ugyanolyan, mint az eredeti. Egy új textuális tárgy jön létre, amely magán viseli az azt továbbadó személy vagy csoport nyomait, és így létmódja a folyamatos használatban teljeseedik ki.⁸⁰ Mauss elméletében központi szerep jut a *hau* fogalmának, amely az egyik irányító tényező az ajándékozás rendszerében. A *hau* a dolgok, tárgyak szelleme, amely az ajándékozás során egy tárgyon keresztül messze kerül eredeti tulajdonosától, de aztán „vissza akar térni szülőföldjére, az erdő és a nemzetség szentélyébe, és a tulajdonoshoz”.⁸¹ Az ajándékozott tárgynak így „lelke van” – ez volna a *hau* – amely „[...] próbál visszatérni «eredeti otthonába»”.⁸² A társadalmi cserefolyamatok dinamizmusát a tulajdonként kezelt tárgyakban lakozó szellem, a *hau* motiválja, amely soha nem passzív, hanem állandó vektorként lendíti mozgásba magát a tárgyat, amelynek útját az adás és elfogadás kötelezettsége teszi könnyen járhatóvá.

A Szétfolyóirat terjesztésre vonatkozó elvei rendkívül közel álltak a maussi modellhez. Egyrészt a terjedés során létrejövő új textuális tárgyak szorosan kötődtek a készítőik identitásához: láthattuk, hogy a későbbi olvasó-szerkesztők még a lap változtathatatlan keretrendszerén is egytől-egyig rajtahagyták a kézjegyüket. Másrészt a *Szabályok* passzusai – a matériába írt *hau*ként – arra voltak hivatottak, hogy dinamizálják a médiumot és további cserékre ösztönözzék azokat, akikhez a lap eljutott. A Szétfolyóirat megkívánta az íratlan szerződést az adományozó és az adományozott között, s a lap tulajdonlásának alapfeltételévé tette a további adományozást. A következő szám elkészítésének becsületszóval szentesített ígérete így a *hau* szellemének performatív erővel bíró artikulációját jelentette. További előírás volt, hogy nincs „apádütés”, vagyis az új generációs számot nem lehetett közvetlenül visszajuttatni annak, akitől az előző generációs példány származott. Terjedése során a lap igyekezett elkerülni a belterjesség veszélyeit: lezárni maga mögött a tereket és kiiktatni a közvetlen visszaút lehetőségét, hogy a *hau* számára se maradjon más lehetőség, minthogy közvetett, kerülő úton törekedjen az „eredeti otthonába való visszatérésre”.

A Szétfolyóiratot a maussi modellhez köti Hap Béla Bálint Istvánnak dedikált *Ajándék-verse* is, amely vélhetően a Szétfolyóirat koncepciójának kidolgozása közben született.⁸³ A művészeti kiáltvány jellegű vers a lap terjesztési modelljéhez kötődő esztétikai programot is kifejezi. A vers mozgatórugója az angol és francia *present/présent* kifejezés kétarcúsága, amely egyaránt jelent 'ajándékot' és 'jelent', s így képes feloldani a „The present is present” tautológiáját. A homonímia esztétikai rendszerként való kibontása egyaránt hangsúlyozza az új művészet történésszerűségét, jelen-

⁷⁹ Uo., 210.

⁸⁰ Vö. KOMAROMI, I. m., 657., 659.

⁸¹ MAUSS, I. m., 211.

⁸² Uo., 212.

⁸³ Efraim Izrael (Hap Béla) közlése e-mailben, 2013. november 5.; HAP Béla, *Ajándék-verse*, Artpool, HALÁSZ Péter – KOÓS Anna – BÁLINT István Szétfolyóirat-száma, 65–67.

valóságát, szociális feltételeit és sajátos tulajdonviszonyait. A *present art* ugyanis „az ajándékozást emeli művészi rangra és a művészetet emeli az ajándékozás rangjára”. Az ajándékozás megtörténtét még az ajándék visszautasítása sem teheti semmissé. Különös létmódját az ajándék a jelen pillanatához való eredendő hozzárendeltségének köszönheti: „mindig jelen van / A fiók mélyén is / És a szív mélyén / Nem alakulhat át / Nem idegenedhet el / Nem válhat árucikké / Nem manipulálható / Nem önző / Mivel nem válhat egy ember kizárólagos tulajdonává.” A kizárólagos tulajdonlás lehetetlensége abból fakad, hogy az ajándék minden esetben tartalmazza a *hau* szellemét, amely másvalaki felé való folytonos igyekezetében *már* nem (és soha nem is) tartozott hozzá az éppen megajándékozotthoz. Ebből adódik, hogy „ugyanaz az ajándék több embernek is odaajándékozható.” A többirányúságra törekvő *present art* lényege a saját elmúlását és megszűnését követő folytonos újjászületés – az *absent art*, a *past art* és az *isn't art* létmódjából való kilépés –, amely bármikor megtörténhet. Az *Ajándék-vers* csattanója a szójáték hatványra emelése – a *present art* állandó újjászületése ugyanis a *representation*, vagyis az „újra-ajándékozás” segítségével következhet be.

Az *Ajándék-vers* esetében abban az értelemben véve is *privátművészet* jön létre, hogy a praxis és az elmélet, a művészi és a privát megnyilatkozás nem választható el egymástól. Bár nem tudni pontosan, hogy került a vers Bálint Istvánhoz, a Kassák Ház Stúdió rendező-színész tagjához, az ajánlásában szereplő becenév és érzelmi megnyilatkozás egy intim baráti gesztusra utal. A megajándékozott beválogatta a verset a csoport által szerkesztett számba, így – megvalósítva a *present art* újjászületését – az ajándékozást követendő művészi gesztussá és az underground szféra kapcsolat-hálózatának mintájává tette.

A Szétfolyóirat adományozáson/ajándékozáson alapuló terjesztési modellje nem csupán a nyomtatás kultúrájához kapcsolódó műveletek kritikájaként, de tágabb értelemben egy új társadalmi-művészi identitás létrehozásának a próbájaként is felfogható. A Szétfolyóirat a korabeli hagyományos folyóiratokkal szemben gyökeresen eltérő mediális identitással rendelkezett, ugyanis az olvasó aktivitásán alapuló, többirányú hálózati létmódra épült, s így – ahogy a lap ars poeticájában olvasható – a társadalmat nem támad(hat)ta, hanem támogatta. A lap identitásképző erővel rendelkezett, amennyiben saját mediális szükségleteit követendő identitásformaként írta elő olvasó-szerkesztői számára.

A lap által közvetített identitásforma abban ragadható meg, hogy két szempontból is eleget tud tenni a „csináld magad” nagy energiákat követelő imperatívuszának. Egyrészt az alkotói munka szempontjából, amely a művészi tevékenységhez a művészi termék létrehozásának, előállításának és terjesztésének valamennyi lépését hozzárendelte. Másrészt a szociális szerep szempontjából, amely a társadalmi kommunikáció megvalósulását az önszerveződésen alapuló gesztusrendszer révén képzei el. A Szétfolyóirat esetében a demokratizálódó művészi tevékenység feltételrendszere a társadalmi kommunikációéval került átfedésbe. A lap terjesztési modellje a progresszív szociális kapcsolatok kiépítését szorgalmazta, s ebben rejlett felforgató ereje a kádári konszenzuson alapuló társadalmi renddel szemben.

V. Az alternatív nyilvánosság távlatai

A Szétfolyóirat terjedésének kudarca – a már említett tényezőkhöz kívül – azzal is magyarázható, hogy a lap mediális létszükségletei – az 1970-es évek eleji szűk és széttagolt underground/avantgárd szcéna néhány olvasó-szerkesztőjén kívül – nem támaszkodhattak olyan társadalmi-művészi közegre, amelynek tagjai az ajándékozás társadalmi gyakorlatának idealisztikus esztétikáját interiorizálták volna. Szétburjánzásának kudarca ellenére a Szétfolyóirat magára vállalta egy szűk közeg archívumának szerepét. Nem csupán a publikál(hat)atlan underground/neoavantgárd irodalmi és képzőművészeti munkák gépiratos katalógusaként,⁸⁴ de az azt néhány szám erejéig eltető közösség kulturális-szellemi életét belülről dokumentáló formaként is tekinthetünk rá. Ebbéli jellege teszi lehetővé, hogy olyan szimbolikus kiindulópontot is lássunk benne, amely a cenzúrával szemben hatékonyan bizonyuló textuális formák csapásirányainak távlatait leplezi le.

Beke László az általa szerkesztett számban közzétett egy rövid beszámolót Szerb János 1972-es költői estjéről, amelyről – Györe Balázs jóval későbbi visszaemlékezésén kívül⁸⁵ – más forrás nem tudósít. A költői esten Koós Anna a Szétfolyóiratban is „publikáló” Szerb János verseit felolvasva az írott szöveget hosszú csíkokra tépte. A maradandóságot biztosítani hivatott papír megsemmisülésével a gyorsan szétfoszoló, levegőbe íródó s így maga után semmit sem hagyó hang jutott érvényre. A szóban forgó költői est, amely az írott közvetítésformát – annak felszámolásával – a szóbeli akcionalitás dimenziójába transzformálta, a később létrejövő „élőfolyóiratok” – például a Lélegzet és a Fölöspéldány – egyik előzményének is tekinthető.

A Szétfolyóiratba került bele Maurer Dóra Kassák lapjára utaló MA–ma című folyóiratának első száma is.⁸⁶ A pszeudo-folyóirat címdalán, amely a Szétfolyóirat szabályzata után von újabb paratextuális határt, az alábbi hitvallás olvasható: „mindaddig, míg előrenemlátható módon önállóvá nem lehet, ez a folyóirat keresni fogja megjelenési lehetőségeit más, már funkcionáló underground vagy egyéb folyóiratokban. Folyóirat a folyóiratban – kakukktojás idegen fészekben”. A MA–ma címlapjának soraiból kitűnik, hogy az alternatív terjesztési lehetőségeket kereső, a neoavantgárd művészi nyilvánosság fórumainak szerepét betölteni hivatott médiumok kérdése továbbra is napirenden maradt.

A neoavantgárd művészek, valamint a későbbi politikai ellenzék által használt alternatív fórumok között nagymértékű szerkezeti hasonlóságok mutathatók ki. Nem véletlen, hogy a második nyilvánosság kialakítását szorgalmazó demokratikus ellenzék – legalábbis Haraszti Miklós szavainak tükrében – előfutárként tekintett az avantgárd művészek tevékenységére.⁸⁷ Bár a két csoport egymáshoz fűződő viszonya

⁸⁴ „Pécsi Zoltán” egyik jelentésében megállapította, hogy a lap „elsősorban azért készült, hogy olyan írások jelenhessenek meg benne, amelyek semmilyen más hivatalos irodalmi fórumon napvilágot nem láttak, illetve az együttes tagjainak véleménye szerint nem is láthattak” (ÁBTL „Horgászok” O-16268/1, 261.)

⁸⁵ GYÖRE Balázs, *Mindenki keresse a saját halálát*, Cserépfalvi, Budapest, 1993, 35–36.

⁸⁶ MAURER Dóra Szétfolyóirat-száma, 4., Artpool. Vö. BÉNYI, *Egy underground lap*, 196.

⁸⁷ Kőszeg Ferenc, a későbbi Beszélő szerkesztője például „előszamizdatként” definiálta a lapot. Vö. Kőszeg Ferenc, *A Beszélő 0. éve*, Beszélő 1999/1., 63.

vitatott,⁸⁸ joggal merül fel a kérdés, hogy a szamizdat történetének esetleges kölcsönhatásai tükrében lehet-e tovább árnyalni e viszonyt. A Szétfolyóirat, amelynek példája azt bizonyítja, hogy az önszerveződő médium csak egy önszerveződő társadalmi közegben maradhatott volna életképes, közvetített-e követendő identitásformát a későbbi szamizdat-kezdeményezések számára, vagy hatását tekintve is elszigetelt maradt?

A Szétfolyóirat – terjesztési modelljének kidolgozottsági foka miatt – egyedülállónak tekinthető a magyar szamizdat történetében. A lap részletes koncepciója által lehetővé tett megközelítések a szamizdat történetének további vizsgálatai során is megfontolandóak és – különböző hangsúlyokkal – alkalmazhatóak. Az alternatív nyilvánosságot kereső lapkezdeményezések terjesztési modelljeinek és mediális szerkezetük gyakorlati oldalának középpontba állítása ugyanis nemcsak az illegális és legalitás fogalmi terében való elhelyezkedésük, vagy az esetükben alkalmazott, szövegekkel való bánásmód vizsgálatát teszi lehetővé, de annak a kérdésnek a tüzetes szemügyre vételét is, hogy a különböző mediális formák milyen identitásképző erővel bírtak: milyen mintázatú identitásformákat követeltek meg előállítóiktól, terjesztőiktől és olvasóiktól? E kérdések két szempontból is fontos megvilágításba kerülnek. Egyrészt annak a röppályának a fényében, amelyet leírva a földalatti irodalom előállítási módjainak fejlődése néhány évtized alatt megismételte a kommunikációtechnológia szóbeliségről az írásra, és az írásról a nyomtatásra áttérő hosszú évszázados evolúcióját,⁸⁹ másrészt annak a kérdésnek a szempontjából, hogy a magyar szamizdat története milyen lokális jellegzetességeket mutat fel a szamizdat jelenségvilágának tágabb kontextusában, amely a hajdani szovjet blokk országokban rendkívül változatos mintázatot hozott létre.

⁸⁸ Ehhez lásd GyÖRGY Péter, *Avantgárd az Aczél-korszakban. Föld alatt, föld felett*, Magyar Napló 1990/8., 13. Erre válasz: TÁBOR Ádám, *Az agresszor válaszol*, Magyar Napló 1990/14., 2. Kötetben: TÁBOR, *A váratlan kultúra*, 75–81. Összefoglaló jelleggel: HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek*, 41–44.

⁸⁹ Vö. SÜKÖSD Miklós, *A szamizdat mint tiposzféra. Földalatti nyomtatási kultúra és független politikai kommunikáció a volt szocialista országokban*, Médiakutató 2013/2., 15.

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

Hangtalan olvasás?

Füst Milán *A cicisbeo* című novellájáról*

0. Bevezetés

Szépprózai elbeszélések vizsgálatakor szinte lehetetlen eltekinteni attól az értelmezési hagyománytól, mely szerint az elbeszélő szövegek szerkezetük és jelentésük tekintetében rétegzett, több szinten vizsgálható alkotások. Ennek a szemléletnek gyakorlati előnye, hogy a vizsgáló számára jól megragadható szempontrendszert kínál, és az értelmezés tagolását jól segíti. Az alábbiakban Füst Milán *A cicisbeo* című novellájának részletes értelmezésében igyekszem érvényesíteni azokat a ma már tradicionálisnak tekinthető elemzési szempontokat, amelyek a szöveg koncentrikus, mintegy kívülről befelé haladó vizsgálatát tekintik irányadónak.¹ Megpróbálom kiaknázni a módszer didaktikai előnyeit, először a szöveg kézzelfoghatóbb, az olvasók várható egyetértésére inkább számot tartó vonásaira összpontosítok, s csak ezek után fogalmazok meg spekulatívabb értelmezési kísérleteket. Mindeközben próbálom valamelyest figyelembe venni magának az elbeszélésnek a linearitását is, bár a kétféle megközelítés óhatatlanul ütközik egymással, mivel a szöveg rétegzettségéből kiinduló értelmezést már szükségképpen többszöri újraolvasásnak kell megelőznie.

A megértés körszerűségének hermeneutika alaphelyzete elvileg lehetetlenné teszi, hogy a szöveg objektív leírása megelőzze az értelmezést. Ezért inkább előrebocsátok bizonyos alapvető értelmezési feltevéseket, amelyek motiválták a szöveg kiválasztását, valamint előzetes kontextust szolgáltatnak a részletesebb szövegolvasás megfigyeléseihez. Mindezt természetesen annak megjegyzésével, hogy az efféle előzetes vázlatok mégiscsak a részletes vizsgálat során válnak valójában reflektálhatóvá.

1) A szövegnek a Füst Milán-életműben betöltött központi szerepét akár a kiadás-történetre vetett pillantás is megerősítheti. A novella első helyen szerepel a még Füst életében összeállított, *Öröktűzek* című elbeszéléskötetben, és a Magyar Remekírók sorozat *Füst Milán válogatott művei* című kötetében is ez az egyedüli rövid elbeszélés. Ez utóbbi adat azzal is összefügg, hogy a szerzőt nem elsősorban a rövidpróza mestereként tartja számon az utókor, és az itt elemzendő szöveg is sok tekintetben atipikus novellának tekinthető. Ezt figyelembe kell venni, amikor az értelmezés általános módszertani kérdéseket feszeget – annyit érdemes már most előrebocsátani, hogy a tipikustól eltérő szöveg olyan kérdések föltételét is lehetővé teszi, amelyek egy jellemzőbb műfaji jegyeket mutató szöveg esetében talán nem jutnának eszünkbe.

* A tanulmány írásakor a szerző az MTA Bolyai Ösztöndíjában részesült.

¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Elbeszélő művek jelentésrétegei = Uő., Kemény Zsigmond*, Kalligram, Pozsony, 2007, 41–85.

2) Ugyanakkor első olvasáskor is feltűnhet, hogy a szöveg alaphelyzete, témája meg egyezik a Füst-kánon középpontjában szereplő nagyregény, *A feleségem története* témájával. A szerelemföltés motívuma és ennek összekapcsolása más, a hétköznapi életből, a művészetből és a bölcslethez vett motívumokkal jellegzetesen Füst Milán-i stílusjegyeket eredményez. Ez a jellegzetesség az egyébként a szerzőre nem jellemző rövidpróza szerkezettel való összekapcsolásának köszönhetően olyan következményekkel jár, amelyek mérlegelése az életmű tágabb vizsgálatára is kihatással lehet. 3) A műfaji és az életműbeli szerepen túl azonban a szöveg saját jogon való olvasásának fontosságát is érdemes kiemelni. A szöveg – egyébként a szerző számos más művéhez hasonlóan – rejtélyességével tűnik ki, mintegy provokálja az újraolvasást, és jelen vizsgálat tapasztalata alapján a többszöri újraolvasás újabb és újabb belső összefüggéseket tár föl. Az értelmezés megpróbál minél többet föltárni és magyarázni ezekből a belső összefüggésekből, amelyek a többértelműség és a gondos megalkotottság benyomását keltik. Az értelmezés tehát már részletessége révén is megelőlegez valamit az értékeléletről, mivel a szöveg példaértékét és összetettségét, kifinomultságát hangsúlyozza.

1. Történet és történetmondás viszonya

„De beszéljünk az eseményekről.”² Így hangzik a mű első bekezdésének zárómondata, amelyből az elemző munka első lépését indíthatjuk. Elbeszélő művek értelmezésének egyik kézenfekvő első lépése, hogy megkíséreljük rekonstruálni a cselekményt. Ez természetesen mindig kockázatokkal jár – hiszen óhatatlanul kiragad elemeket a mű eredeti szövegösszefüggéséből –, ugyanakkor mégis rendelkezik heurisztikus értékkel. A rekonstrukció és annak reflexiója során ugyanis lehetőség nyílik annak mérlegelésére, hogy honnan, milyen forrásból származnak értesüléseink az egyes cselekménymozzanatokról, azok oksági vagy egyéb összefüggéseiről. Ha gondolatban megpróbáljuk rekonstruálni a Füst-novella cselekményét, hamar nehézségekbe ütközünk. Mégpedig éppen azért, mert pontosan a cselekmény illetve az azt alkotó események mibenléte válik kérdésessé. A mű alaphelyzetét alighanem könnyen azonosítjuk, de az ebből következő konkrét cselekvéseket illetően már különböző jellegű fenntartásaink lehetnek.

Mi is történik a műben? Az elbeszélő, Alessandro mester beszámol testi és lelki öregedéséről, újabb tennivalóiról a műhelyben, néhány beszélgetéséről – a pappal, a feleségével és a címszereplő cicisbeóval (vagyis a feleség házibarátjával, de erről később) –, majd arról, hogy a cicisbeo a minap ott aludt a házában. A már korábban is féltékeny férj ugyan ebbe beleegyezik, ám mégis gyanút fog, különféle óvintézkedéseket tesz, majd mindezek ellenére éjnek idején nekiindul, hogy leleplezze a szerelmeiket. Még azt sem tudjuk pontosan, hogy mit tervez tenni velük, csak annyit árul el, hogy kést visz magával, és hogy tervében – amelyről még a saját figyelmét is igyekezett elterelni – a halálnál is rettenetesebb (18.) sorsot szánt a szeretőknek. A vendégszoba

² FÜST Milán, *Öröktűzek*, Magvető, Budapest, 1961, 7. A további hivatkozásokat a novella lapszámaira lásd a főszövegben.

ajtájában azonban megtorpan, és végül is nem nyit rá az ifjú párra. A visszahőkölés egyik oka egy kísértetlátomás: annak a Ricci mesternek a szellemét látja meg, akiről korábban megtudtuk: ő készítette azt a csillárt, amelynek gyertyáját az elbeszélő a saját élete gyertyájának tekinti. Ezután viszont a mester már csak arról számol be, hogy élete véget ért. Ezt könnyen érthetjük metaforikusan is, ugyanakkor az elbeszélő úgy nyilatkozik, hogy a visszafelé vezető úton már nem nyikorog a léptei alatt a lépcső. Vagyis fönnáll az eshetőség, hogy Alessandro maga is szellemmé változott.

A cselekmény tehát a romantikus rémtörténet vonásait hordozza, ugyanakkor a cselekmény nem csavaros vagy váratlan fordulatainál, hanem éppen hiányosságánál fogva szembeötlő. Az összefoglalás egyik tanulsága az lehet, hogy már a cselekmény elmondása során is erősen rá vagyunk utalva értelmező kérdések feltételére. Honnan tudjuk, mi történik? Szó szerint vagy átvitt értelemben kell értenünk a történetmondó kijelentéseit? Füstnél nem szokatlan, hogy a mű végkifejleténél valamiféle visszavonással vagy megtorpanással találkozunk. Az *Advent*ben nem ítélik el Mac Rochumot, a *Nevetők* Andorja hosszas vallomása után tréfának minősíti annak tartalmát, az *Őszi vadászat* elbeszélő-hőse csak ráemeli a fegyvert apjára, de nem süti el. A rokonság talán *A feleségem történetével* a legerősebb (novellánkat már hívták a regény novella-testvérének is),³ ahol ugyancsak kísértetlátomás téríti el Störr kapitányt az újabb szerelmi kalandba való belebocsátkozástól. A cselekvés hiánya felől értett történet itt is – mint más művekben – a stilizálásra, a történetmondás mikéntjére tereli a hangsúlyt. Alessandro mester megnyilatkozásainak jelentős része nem konkrétan megtörtént eseményekre, hanem személyes érzésekre, benyomásokra, tudatállapotokra vonatkozik. A mintegy húszlapos novella első lapján egy átomleírást találunk, a zárójelenetben pedig közvetlenül egymás után tudjuk meg, hogy az elbeszélő képzeletben Fiamettával társalog („e pillanatokban is, mint mindenkor máskor is az életünk folyamán”, 17.), hogy a benyitás előtt vízióként látja maga előtt Fiametta reakcióját („A következő képek jártak elém”, 21.), és végül azt, hogy hallani, majd látni véli Messer Ricci szellemét. A történet lényegét illető eseményről (Fiametta és a cicisbeo közötti viszonyról) csak sejtéseink lehetnek, mint ahogy arról is, hogy Alessandro mester ténylegesen kísértetté vált-e, vagy csupán – ahogy a klisé mondja – „a világ számára halt meg”, és magányába vonult vissza.

Mindezek a hiányok és kételyek arra engednek következtetni, hogy szövegünkben a történetmondás mikéntje fontosabb, mint maga a cselekmény. Jonathan Culler alapvető tanulmányában amellet érvelt, hogy minden értelmezésnek döntenie kell aközött, hogy a történet tartalmi összetevőit tekinti elsődlegesnek az elbeszélés módhoz képest,⁴ vagy megfordítva, az elbeszélés stiláris, retorikai összetettségét próbálja föltárni, ebből magyarázva a történet voltaképpeni jelentőségét. Culler szerint a két megközelítésmód végső soron összeegyeztethetetlen, a második megközelítés kizárja,

³ Mesterházi Gábor megjegyzése *A feleségem története* digitális kiadásához írt tanulmányban: <<http://magyar-irodalom.elte.hu/gepek/fust/olvass.html>> (*A megírás körülményei*, 52. jegyzet)

⁴ Például ilyen értelmezés lehetne, amely a női szexualitás, a mono- és poligámia történeti kódjait keresné a műben, a cicisbeo funkcióit mutatná be részletesen, és ezek alapján próbálna következtetéseket levonni arról, mi is történhetett „valójában” a szöveg homályos pontjain.

hogy a történetet önmagában rekonstruálható, saját identitással rendelkező egységnek tekintsük.⁵

2. A történetmondás „felszíné”: paratextusok, a történetmondó és a címzett viszonya

Monika Fludernik *Bevezetés az elbeszéléseleméletbe* című munkájában különbséget tesz az elbeszélés külső és belső strukturái között.⁶ A külsők közé sorolja a Gérard Genette nyomán „paratextusnak” nevezett elemeket: mindazokat a szövegszerű vagy egyéb szerkezeteket, amelyek nem közvetlenül tartoznak magához az elbeszéléshez, s talán nem is magának a történetmondónak tulajdoníthatók. Ilyen külső strukturák lehetnek a címek, alcímek, fejezetcímek, a fejezetek tartalmi összefoglalói (szinopszisok), fülszövegek, láb- és széljegyzetek valamint akár azon elbeszélői kommentárok is, amelyek nem tekinthetők a történetmondás elengedhetetlen tartozékainak. Mint látni fogjuk, néhol nem egyértelmű a határ szöveg és kommentár, textus és paratextus, belső és külső között. A szerzői előszó néhol erősen befolyásolja a szöveg értelmezését (Füst Milánnál ilyen az *Advent* előszava), és az elbeszélői kommentárokról sem mindig könnyű eldönteni, hogy részei-e a történetmondásnak vagy sem (erre később még visszatérek).

Jelen esetben olyan szöveggel van dolgunk, amely vélhetőleg már címével megakasztja az olvasót. A mai irodalmi köznyelvben nem gyakori a *cicisbeo* szó, a modern európai (olasz) művelődéstörténetben nem bensejében jártas befogadó alighanem már a cím kiejtésénél is elbizonytalanodik. Első elemző kérdésünk az is lehet, hogy a szöveg mennyiben segít a nehézségek eloszlatásában, vagyis értelmező viszonyban áll-e egymással a cím és szöveg.

Másodszor érdemes egy pillantást vetni az alcímre: „Alessandro Démoué mester levele egy ismeretlen barátjához”. Az alcím műfaji önmegjelölést is tartalmaz, valamint többféle viszonyt jelez a kommunikáció szereplői között. A levélíró barátjának fogalmazza a levelet. Kettejük viszonya alighanem bizalmas, így arra számíthatunk, hogy a beszélőnek nem kell mindent részletesen megmagyaráznia. Ennek a bizalmaságnak akadnak is jelei a szövegben: „A lakásom előterét ismered” (22.), „(amit még neked se mondhatok el)” (19.), sőt: „Ez is csak érthető, magyaráznom nem kell az ilyet s épp te előtted, aki olyan okos vagy?” (11.) A levélíró és a címzett közötti bizalmas viszony bizonyos mértékig magyarázhatja az elbeszélés homályos pontjait, bár – ha hiszünk is a levél fikciójának – ez inkább a mester jellemének és a közös vonatkozási pontul szolgáló kultúrának a magyarázata, nem pedig a történet alapjául szolgáló események tisztázása alól menti föl a történetmondót. Utóbbinak lényegibb okai lehetnek.

Tulajdonképpen a bizalmas levelezés fikciója is lelepleződik legalább egy alkalommal, amikor az elbeszélés mégis megmagyarázza (tömören, ám külön bekezdésbe szedve, szembeötlő módon) a *cicisbeo* szó jelentését:

⁵ Jonathan CULLER, *Story and Discourse in the Analysis of Narrative* = Uő., *The Pursuit of Signs*, Routledge, London – New York, 2001, 208.

⁶ Monika FLUDERNIK, *Einführung in die Erzähltheorie*, WBG, Darmstadt, 2006, 33–35.

Csütörtökön zenedélután rendeztünk. Fiametta hárfázott, én hegedültem, aztán fuvoláztam... A cicisbeo is ott volt.

Ez a feleségem lelki barátja.

– Mit bánom én ezt a vakarcsot, – gondoltam magamban akkor is újra.

Pedig hát nagyon szép fiú, nem éppen vakarcs, ezt én tudom és mégis így nevezem. Karcsú, magas és hajlékony, tehát folyton ing, mintha fa volna és fújna kicsit a szél. (10.)

A definíció („a feleségem lelki barátja”) amolyan szerzői beavatkozásnak tekinthető, nyilvánvaló címezte a modern olvasó, aki nincs tisztában a szó jelentésével. Amennyiben észleljük a kiszólást a szövegből, egy pillanatra megszűnik az az illúzió, hogy az egész szöveget a mester és Giovanni közötti kommunikációs helyzetnek kell alárendelnünk. A kiszólás bizonyos tekintetben rombolja az elbeszélés következtességét,⁷ ugyanakkor kidomborítja a talán kissé melodramatikus szöveg akár humorosnak is felfogható vonásait, és fölhívja a figyelmet arra a dimenzióra, amelyben az olvasó saját magára mint a szöveg címezettjére gondol, és tudatosan kezdi keresni a szöveg megalkotottságának stílárius jegyeit. Az ilyen olvasó – aki elfogadja, hogy a szöveg az ő közreműködésével kel életre – alighanem jobban összpontosít a fordulatok, alakzatok és motívumok jelszerű összefüggéseire, mint az, aki az elbeszélést csak mint egy tőle független kommunikációs aktus lenyomatát veszi szemügyre.

Ugyancsak a paratextuális jelzések között kell számot vetnünk a szöveg tagolásával, amelynek szintén mélyreható következményei vannak a történetmondás egészére nézve. Az elbeszélés csillagokkal elválasztott rövidebb szakaszokból áll, szám szerint négyből. A szakaszok ugyancsak gyengítik a szöveg levélszerűségét, nemigen felelnek meg a levélírás konvencióinak – a szövegből egyébként hiányzik a megszólítás és a búcsúzás is. A csillagok és a szakaszhatárok megszakításokat iktatnak a történetmondásba, amelyeket az elbeszélő metakommunikatív módon is jelez, olykor lezárva és újrakezdve a történetet. „Ennyit akarok most Fiammettáról egyelőre közölni”; „Most pedig hallgass meg, hogy mi történt velünk mostanában” (9.). A szakaszok különálló jelenetekre bontják az elbeszélést (inkább drámai, mintsem levélszerű jelleget adva neki), felhívják a figyelmet a történet időbeli ugrásaira („Félóra múlva megjött a cicisbeo” – 14.), valamint alkalmat kínálnak a motivikus utalások és kapcsolatok megerősítésére – a címezetre irányuló fatikus, konatív vagy metakommunikatív gesztusok álcájában („S itt van aztán szerepe a finom papucsoknak, meg a megkent ajtóknak” – 17.).

Az utóbbi utalás a novella első bekezdéséhez küldi vissza az olvasót, amelyben a zajtalanság témája először kerül elő. A szöveg felütése maga is rendkívül szokatlan, egyáltalán nem levélszerű, ugyanakkor bevezeti a második személyű címezettel való

⁷ Wayne C. Booth méltán világhírű prózaelméleti munkájában egyebek között azzal a modernista eszménnyel szállt szembe, amely az irodalmi mű „tisztátalanságai” között tartotta számon az olvasóhoz való közvetlen odafordulást. „Ha az olvasóhoz való felismerhető odafordulás a tökéletlenség jele, akkor valójában lehetetlen tökéletes irodalmi művet találni.” WAYNE C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1961, 99.

kommunikáció fikcióját. „Tudnod kell, hogy én mostanában papucsban és hálókabátban töltöm napjaimat. Ezek a papucsok puhatalpúak, tehát zajtalanok, ezt is tudnod kell a továbbiak miatt. És mit még? Hogy nálam az ajtók is mindig zajtalanok, mert jók meg vannak kenve. De beszéljünk az eseményekről.” (7.) A szöveg motívumainak lehetséges szerepköreit és jelentéseit külön kell mérlegelnünk, annyit azonban már itt is előrebocsáthatunk, hogy az otthon ülés és főképp a zajtalanság képzetköreinek kiemelése fontos a történet egésze szempontjából. A kommunikáció aspektusából viszont különösen érdekes, ahogy a történetmondó a „tudnod kell” figyelmeztetésével indít, ezt többször is megismétli a nyitó bekezdésben, majd meg is magyarázza, hogy erre a tudásra a „továbbiak miatt” van szükség. A bevezető bekezdés szerepe komplex: egyrészt megalapozza a feladó–címezett-kommunikációt, másrészt bevezet a történetben alapvető témákat és motívumokat, harmadrészt pedig a későbbiekre való rejtélyes utalással felkelti az olvasó kíváncsiságát. A puhatalpú papucsok és hangtalanul nyíló ajtók a lopakodás, a titok, a leskelődés képzetköreivel kapcsolódnak össze, a *voyeur* örömeit ígérve az olvasónak (melyekről persze a végén le kell mondania, eltekintve a mester képzeletében lejátszódó jelenettől, melyben vízióként jelenik meg előtte a szexuálisan felajzott, „tüzelő arcú” [21.] Fiametta).

A második személy később is lehetőséget teremt a történetmondónak arra, hogy jelezze az elbeszélés súlypontjait azáltal, hogy a címezett figyelmét felhívja egyes motívumok vagy képek fontosságára. Az első oldalakon mindjárt két ilyen figyelmeztetéssel találkozunk: az egyik az álom leírásába ékelődik be („álomban, el ne feledd” – 7.), a másik egy metaforikus kép újbóli kifejtésére ad alkalmat („Tehát el ne feledd: egy elhagyott várost vettünk Giovanni” – 9.). A *vettünk* ige itt abban az értelemben szerepel, ahogy az iskolában „vesznek” valamilyen tárgyat, vagyis a beszélő és a címezett viszonyát a didaxishoz közelíti. Efféle magyarázatok, önkomentárok később is előkerülnek, ezek a történet tagolására, részösszefoglalásra alkalmasak, illetve arra is szolgálhatnak, hogy a beszélő helyzetének, stílusának különlegességét emeljék ki, ezzel egyrészt magyarázva a szöveg beszédmódjának olykori furcsaságait, másrészt esetleg növelve a szöveg potenciális vonzerejét az újdonságra vágyó olvasó előtt⁸ (azt hangsúlyozva, hogy nem egy hétköznapi ember hétköznapi történetét olvassuk).

De folytatom történetemet, megint elkalandoztam tőle, barátom. (12.)

(Pontosan akarok leírni minden mozzanatot.) (13.)

(Szeretek emlékezni, ebből is látszik, hogy öregszem.) (13.)

Nem untatlak ennek részleteivel. Elég abból annyi, ... (15.)

(Hogy ilyen ostobaságokat is leírok most, s az életem utolsó óráiban – nem különös?) (15.)

⁸ Culler idézett munkájában – Labov híres szociolingvisztikai kutatásaira is hivatkozva – említi, hogy egy történet voltaképpen jelentése saját elmondásának hitelesítésében, jelentőségének megerősítésében áll. Valamely történet legsúlyosabb bírálata az lehet, ha elhangzása után a közönség úgy reagál, hogy „na és?” CULLER, I. m., 205. Az elbeszélés mint csábítás ehhez kapcsolódó elméletéhez lásd még ROSS CHAMBERS, *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

Ez pedig [...] valamit jelentett most a számomra (amit még neked se mondhatok el) (19.)

A második személyű elbeszélés tehát olyan narratív eszközként azonosítható, amely lehetővé teszi a szöveg egyes mozzanatainak kiemelését, reflexióját, a tényleges olvasó figyelmének irányítását a látszólag Alessandro mester „ismeretlen barátjához” szóló intelmek révén. Akárcsak a cselekmény hézagait és hiányait illető megfigyelésünk, ez a vonás is arra utal, hogy a narratív váz és a keret vizsgálata inkább negatív belátásokat (hiányok, homályos pontok és megtévesztő látszatok felismerését) tesz lehetővé, mindezek a megfigyelések tovább irányítanak minket, a szöveg egyéb rétegeinek vizsgálatára.

3. A szöveg világa: referenciális kontextus

Elbeszélő szövegek esetében – főként a népszerű és a realista irodalomban – az olvasók túlnyomórészt nem a szöveg stilisztikai vagy szövegszerű felszínére, hanem a szöveg által vázolt fikatív világra összpontosítják a figyelmüket.⁹ Ennek a világnak a részét képezik a helyszín, a szereplők, a világ térbeli és időbeli kiterjedései, a történelmi vagy referenciális világgal való egyezések stb. A „világ” itt tulajdonképpen metaforikusan értendő, mindazokat a kimondatlan előfeltevéseket is jelöli, amelyeket az olvasónak mozgósítania kell, hogy értelmet adjon eseményeknek: mérlegelje a szereplők motivációit, egyes cselekményszálak lehetséges végkifejleteit, valamint azt, hogy az adott világban mi tekinthető normálisnak és megmagyarázhatónak, hol húzódnak a „fantasztikum” határai. Egy kísértetlátomásról például Sherlock Holmes racionalista világában valószínűleg az derülne ki, hogy szemfényvesztés eredménye (mint ahogy *A sátán kutyájának* szörnyű megjelenése is az), a rémregény hagyományában viszont a fikatív világon belül valóságosnak kell elfogadnunk az ilyesmit. A modern elbeszélési irodalom egyik kulcsműve (amely főként a Füst szépprózáját is érintő pszichoanalitikus olvasásmódok jellemző próbaköve volt),¹⁰ Henry James *A csavar fordul egyet* című munkája viszont éppen azon alapul, hogy nem lehet véglegesen eldönteni, a nevelőnő csakugyan kísértetet látott-e, vagy képzelete játszik vele. A külső valóság és a képzelet efféle eldöntetlensége természetesen már a romantikus rémtörténetben, például E. T. A. Hoffmann (*A homokember*) vagy Edgar Allen Poe (*A fekete macska*) műveiben is fontos szerepet játszik, és mint már utaltam rá, *A cicisbeo* végkifejletében is megtalálható.

Nyilvánvaló, hogy a novella már terjedelmi okokból sem alkalmas egy fikatív világ olyan mértékű kidolgozására, mint ahogy azt akár a realista nagyregény, akár bizonyos modern népszerű műfajok (fantasy, science-fiction stb.) konvenciórendszere előírja. Rövidebb történetben az olvasó sokszor kénytelen odavetett utalásokból, má-

⁹ Például Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1977, 224–225.; Mathias MARTINEZ – Michael SCHEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie*, Beck, München, 2009⁸, 123.

¹⁰ Shoshana FELMAN, *Turning the Screw of Interpretation*, Yale French Studies 1977/1–2., 97–204.

sodlagos jelekből következtetni az elbeszél világ törvényszerűségeire.¹¹ Füst novellája sok tekintetben kiélezi ezeket a vonásokat, és az elbeszél világ tér- és időrendszerét megbontja, a kereteket homályossá és bizonytalanná teszi.

Amennyiben az elbeszél világ vonatkozási rendszerét a referenciális utalásokból szeretnénk megérteni, a legfeltűnőbb sajátosság a szöveg olasz jellege. Az összes név olasz vagy legalábbis latinos: Giovanni Sacerdote, Fiametta, Alessandro Démoué, Messer Ricci, Paulo (helyesen: Paolo)¹² Uccello, Giacomo. A végig a mester saját házában, zárt térben játszódó történetben csak néhány helynév szerepel: hősünk a feleségének tartott beszámolójában megemlékszik „a bergamói fura népről”, s ezen kívül egyedül egy Fiatala nevű községet, valamint a közelében fakadó forrást említ. Talán nem lepődik meg az olvasó, ha ezt a nevet nem találja Olaszország térképén.

Már láttuk, hogy a *cicisbeo* szó jelentéséről a szövegből csak annyi derül ki, hogy a feleség lelki barátjáról van szó. Ahhoz már külső segítségre van szükségünk, hogy megtudjuk, a *cicisbeo* név valódi történelmi intézményt jelöl. Maga Füst is hivatkozik erre az intézményre *Szexuál-lélektani elmélkedések* című művében:

A szexuális rend különböző kísérletei

Az ember mindenfélét megpróbált, hogy e tekintetben [mármint a birtoklás-vágy és a szexuális változatosság iránti igény közötti ellentét tekintetében] kielégítő helyzetet teremtsen, de persze hiába, mert ennyi és ily nagy ellentéteket jól kiegyenlíteni nem is lehet. A férfiak önkényuralmára alapított szexualitás, amelyben a kizárólagosság joga csakis a férfit illeti meg s amely a muzulmánok és egyéb népek szexuális rendjét jellemzi: e tirannikus szexualitás, mint tudjuk, nem bizonyult nagyon áldásosnak. Hasonlóképpen a poliandria sem, a többférjűség, amely például a tibetieknek is szexuális rendje, de egyes abesszín törzseké is, aminthogy bizonyos fantáziás merészséggel a tizenhetedik századbeli olaszországi *cicisbeo* intézményét is ide lehetne sorolni.¹³

A szövegből tehát kitetszik, hogy Füst a többférjűség szokásrendszeréhez kapcsolhatónak tekinti a *cicisbeo* intézményét, és történelmi helyét a 17. századi Itáliában jelöli ki. Az idézett szövegrészt és annak közvetlen környezetét bizonyos értelemben magyarázó erejűnek is tekinthetjük a novellára nézve, bár ez a magyarázó erő mindössze a szöveg alaphelyzetére vonatkozik – amely e tekintetben megegyezik *A feleségem története* alaphelyzetével –, és nem mond sokat a művészi kidolgozás egyedi vonásairól.

Az intézmény jelenléte tehát a szöveget a 17–18. századi Itáliához köti, de ez az egyetlen komoly jel, amely konkrét referenciális környezetbe helyezi a szöveget. Ehhez kapcsolódik, hogy a történetmondó fontosnak tekinti megjegyezni: „Jól tudod,

¹¹ THOMKA Beáta, *A pillanat formái*, Forum, Újvidék, 1986, 25.

¹² A novella olasz fordítója több helyen csendesen korrigálja is a magyar szöveget, Fiamettát Fiammettának, Uccellót Paolonak nevezve. Lásd Milán FÜST, *Il cicisbeo*, ford. Chiara FUMAGALLI = Uő., *Il cicisbeo e altri racconti*, Anfora, Milano, 2004, 7–25. (Későbbi hivatkozások: FUMAGALLI, ford.)

¹³ FÜST Milán, *Szexuál-lélektani elmélkedések*, Fekete Sas, Budapest, 2001, 14–15.

hogy nem vagyok féltékeny fajta.” (11.), ami összekapcsolhatja az elbeszélés belső motivációit a cicisbeo intézményére vonatkozó történeti ismereteinkkel. Az intézményről szóló egyik leghíresebb beszámoló a 18. századi angol író, Tobias Smollett nevéhez fűződik, aki az érdekházassághoz kapcsolja a házi barát tartásának intézményét, valamint ahhoz, hogy az olasz férfiak saját rossz hírüket (hogy tudniillik módfelett féltékenyek) igyekeztek ellensúlyozni azáltal, hogy megengedték feleségeiknek elegáns fiatal kísérő tartását.¹⁴ A cicisbeo szerepköre mindenekelőtt publikus volt, az újabb történeti kutatások nem szolgálnak egyértelmű bizonyítékkal arra nézve, hogy milyen arányban vezethetett a fiatalabb férfikísérő tartása tényleges házasságtöréshez.¹⁵ Füst szövegében azonban éppen a privátnak és a publikusnak, a szellemi-intellektuálisnak és a testinek ez az elválasztása válik kérdésessé.

Láthatjuk, hogy magából a szövegből lényegesen kevesebb derül ki a cicisbeo intézményrendjéről, mint amit akár Füst értekezésének, akár az újabb történeti kutatásoknak a segítségül hívásával megtudhatunk. Az elbeszélés a fönt már idézett rövid definíció révén segítséget ad az olvasónak a fogalom körülhatárolásában, ez a meghatározás azonban homályos marad. A kontextusok összevetése (mint ahogy Füst értekező szövegének számos történeti példát egymás mellé állító stratégiája is) azt sugallja, hogy a novella történeti világa inkább díszletszerű; az elbeszélést nem történeti érdeklődés vezérli abban az értelemben, hogy egy adott kor intézményrendszerének, a kor mentalitás- vagy eszmetörténetének rekonstrukciójának igénye irányítaná. Számos jel mutat arra, hogy a 17–18. századi olasz kontextus inkább figuratív szerepet kap, s a novella motívumai más síkon értelmezhetők.

Erre mutat részint az is, hogy a szövegben található kevés valós irodalom- és művészettörténeti utalás nem kortársakra esik: Paolo Uccello, Marcus Aurelius, Aquinói Szent Tamás és Dante szerepel név szerint a szövegben, az ő nevük említése nem a korfestés szerepével, hanem más funkciókkal látható el. Ugyancsak az olasz környezet „díszletszerűségét” hangsúlyozza egyes nevek beszélő jellege: Uccello (‘madár’), Fiam[m]etta (‘lángocska’) és a Fiatala forrás nevét kell kiemelni. Utóbbi olaszul is föl idézhet egy szójátékot (*fiato*: ‘lehellet’), de még kézenfekvőbbnek látszik, hogy a magyar *fiatal* szóval hozzuk összefüggésbe.¹⁶

4. Tér- és időviszonyok

Már láttuk, hogy az elbeszélés szűk térre összpontosul: minden elbeszélte esemény a történetmondó házában játszódik. Ebből a zárt térből mindössze három alkalom-

¹⁴ Tobias SMOLLETT, *A Journey through France and Italy*, TPP, London, 2010, 177. (XVII. levél. Kelt: 1762. július 2., Nizza)

¹⁵ A téma legújabb kutatója Roberto Bizzocchi, aki 2008-ban jelentetett meg könyvet e tárgyban (*Cicisbei. Morale privata e identità nazionale in Italia*, Editori Laterza, Bari, 2008). A könyvről Christopher Storrs számol be recenziójában: *The English Historical Review* 2010/4., 999–1001.

¹⁶ A szöveg olasz fordítója is ez utóbbi lehetőséget részesíti előnyben, amikor a forrás nevét Giovinateként adja vissza, amelyben ugyancsak a *giovane* (‘fiatal’) alak rejlik. FUMAGALLI, ford., 13. A *giovani* (‘fiatalok’) köznévi és a Giovanni tulajdonnévi közötti hasonlóságnak az értelmezés zárlatában lesz jelentősége, ez az olasz szövegben jobban érvényesül.

mal mozdul ki a szöveg, ám nem a tényleges cselekmény szintjén. Egyszer egy visszautalás keretében a mester arról számol be, hogy korábban Fiametta a cicisbeo kíséretében egy napot elcsavargott, azóta tiltja is, hogy a feleség felügyelet nélkül elhagyja a házat (11.). Nem sokkal később zajlik le a mester és a feleség beszélgetése, amelynek keretében a mester földrajzi előadásokat is tart – a hegyekről, Bergamóról és a fiatalai forrásról emlékezik meg (13.). Végül akkor, amikor a cicisbeo bekéredzkezik éjszákára a házba, és két indokot nevez meg: hogy odahaza kiöntött a folyó, és hogy bírónak jelölték ki „két falujabéli betörő dolgában” (14.), ezért kell itt maradnia másnapig. Ezek az események jelzik a házon túli társadalmi és természeti világ létezését, ám végső soron csak indokul szolgálnak arra, ami a házon belül fog bekövetkezni. A szöveg témájává is teszi a térnek ezt a magára záródását, a mester már az első lapok egyikén utal rá, hogy a tér beszűkülése az ő öregedésével, a világtól való elzárkózásával függ össze, amit az évszakok implicit szembeállításával jelez: „Ezt most tavasszal kezdtem először észlelni magamon [...] Kinn rügyeztek a fáim s én nem léptem ki kamráim ajtaján.” (9.) Ez az összefüggés a tér- és az időviszonyok szoros kapcsolatát is megerősíti.¹⁷

A ház belső tagolásának ugyancsak szerep jut. A mester munkakamrája az emeleten van, itt „motoz” zeneszerszámaival, míg egy másik kamrája a pincében található. Ebben a pincekamrában zajlik a cselekmény középső része (az elbeszélő egy ponton fontosnak találja megjegyezni, hogy „elég világos” [13.] kamráról van szó), itt tart előadást a feleségnek, majd beszélget a művészetekről a vendég cicisbeoval. Innen indul azután végső éjszakai portyájára is. Az emeleti részről szólva annak kettéosztottságát hangsúlyozza az elbeszélés: a vendégszobát is tartalmazó szárnyépületet „vasajtó választotta el a mi házunktól” (19.). A vasajtó nyitva van, egyebek közt ebből látja a mester bizonyítottan gyanúját. A fent és a lent megkülönböztetését a lépcsőjárás hangsúlyozása is kiemeli, és fontos szerep tulajdonítható neki a szöveg motívumrendszerében, míg a vasajtó nyitva hagyása a mester által ellenőrizni kívánt térelrendezés megszakítását jelenti, aminek a novella egészét érintő jelentése is lehet. A történetmondó ugyanis nem rendelkezik sem magának az elbeszélte eseménysorozatoknak a teljes ismeretével (végső soron nem szerez tényleges bizonyosságot arról, hogy megcsalják), másfelől pedig a saját életének, identitásának birtoklásáról is lemond.

Ennek természetesen komoly időbeli vonatkozásai is vannak. Az elbeszélés elsőre egy idősödő, halálát közeledni érző ember önvallomásának tűnik. Az első mondatok már valamiféle időszembesítés képzetét keltik, egy olyan kontrasztot, amelyet egy közelmúltbeli hasadás hozott létre. Az első lapokon számos időhatározóval találkozunk: „mostanában”, „az utóbbi időben”, „már nincs is”, „az utóbbi félév alatt” (mind: 7.). Az elbeszélés itt gyakorító jelleget ölt: a mester az elmúlt hónapokban, a „most tavasszal” (9.) elkezdődött romlás óta végzett napi tevékenységéről számol be. Ezt a romlást szó szerint az öregedéssel hozza összefüggésbe (8.), ám testi tüneteikről nem számol be, inkább elkedvetlenedésről: „Nem ízlett már, nem akartam, elfordult már mindentől a képzeletem” (9.). Az olvasó akár az elbeszélő megbízhatat-

¹⁷ SZEGEDY-MASZÁK, *I. m.*, 61.

lanságára, önértelmezésének túlzó jellegére is gyanakodhat, amikor azt olvassa, hogy az öregedő ember „már az ötvenen is túl van, mint jómagam is...” (10.), vagyis kiderül, hogy nem igazán élemedett korú emberről van szó. Az öregség és a halál közelsége tehát nem feltétlenül szó szerinti értelemben, inkább egy korlátozott vonatkozásban érthető. A cselekmény kontextusában joggal merülhet föl, hogy talán inkább csak a nemi vágy kihűlésével, a testi potencia csökkenésével van dolgunk.

Ákárcsak a tér, az idő esetében is szűk az elbeszélés hatóköre,¹⁸ ugyanakkor az időviszonyok némiképp kuszák. Az elmúlt hónapokról szóló gyakorító elbeszélésbe egy „ma” álmodott álom leírása ékelődik, vagyis a történet ideje az elbeszélés (a levélírás) jelen idejéhez viszonyítható, akárcsak a „most tavasszal” időmegjelölés. Sőt, utóbbi összefüggésben az is kiderül, hogy a mester ekkortájt kezdett leveleket írni barátjának (a korábbi levelek tartalmáról nem tudunk meg semmit). Az első csillag után kezdődik az előrehaladó elbeszélés, ám itt az időmegjelölések a jelenhez csak pontatlanul viszonyítanak, inkább a hét napjait jelölik meg viszonyítási pontként. „Nemrég egy pap járt nálam [...] ez így szólt hozzám egy este (szerdai napon történt ez, éjjel két óra körül)” (9.), így kezdődik a történet, majd többszörösen visszatérnek a napokra vonatkozó utalások. „Ez, mondom, szerdán történt. // Csütörtökön zenedélutánat rendeztünk.” (10.) „Egyszóval csütörtökön délután hárfáztunk.” (12.) Majd némiképp következtlenül: „Mondom, csütörtökre virradólag történt mindez” (13.). Hogy ez a „nemrég” hogyan viszonyul a jelenhez, azt nem jelzi pontosan a szöveg, csak abból lehet gyanítani, hogy a pap figyelmeztetése után megjegyzi az elbeszélő: „S ettől a perctől fogva érzem én csakugyan nagyon betegnek magam.” (13.) Kérdés, hogy a csütörtök hangsúlyos, háromszori előfordulását vajon az evangéliumi passió-történetre való utalásként kell-e értenünk (a húsvétot is megnevezi a szöveg a „most tavasszal” kezdődött bajok ecsetelésekor (9.)). A későbbieket előrevetítve: elképzelhető, hogy ez az utalás is tartalmassá tehető, noha inkább groteszk vagy parodisztikus módon, nem annyira a feltámadás, inkább a kísértetlét, az élet és a halál közötti lebegés vagy eldöntetlenség értelmében. Talán ebben a kontextusban lehet értelmezni az elbeszélés bizonytalanságát, a valós kronológiai idővel való zavaros bánásmódját is.

Míndezeket a megfigyeléseket szintetizálhatjuk, ha arra utalunk, hogy a szöveg számos mimetikus kódot idéz meg (műfaji konvenciók, történelmi kontextus, földrajzi és építészeti tér, kronológiai idő), ám végül mindegyiket díszletté redukálja vagy összezavarja. A mimézis felfüggesztésével az elbeszélés a szöveg figuratív, szimbolikus szintjére utal, a „fikció tudattalanjára”¹⁹ összpontosítva az értelmező figyelmét.

6. Beszédmód és figurativitás

Az elbeszélő beszédmódja nem csak a fent említett okoknál fogva hívja föl magára a figyelmet. Füst Milán számos elbeszélőjére jellemző az a némiképp modoros, sok

¹⁸ Találunk néhány visszautalást az elbeszélő gyerekkorára és apjára (anyjára nem!), valamint egy hivatkozást arra, hogy Fiamettával tizenkét évet töltöttek együtt.

¹⁹ Michael RIFFATERRE, *Fictional Truth*, Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 1991, 84. skk.

közbeékeléssel, kitérővel, kérdéssel és felkiáltással tarkított beszédmód, amely Alessandro mesterre is jellemző, például „És mit még?” (7.); „Hát hiába!” (11.); „Hát nem rettenetes ez?” (12.); „Csoda-e tehát, ha könnyes volt megint a szemem” (24.). Ugyancsak feltűnő a szöveg ritmikus tagolása, a hosszabb leíró vagy elbeszélő részleteket megszakító, összefoglaló, olyakor lakonikus tömörségű mondatok szerepe. Ezek sokszor külön bekezdésbe szedve akasztják meg az elbeszélést, foglalják össze az eseményeket, emelik ki egyes motívumok szerepét.

Ennyit akarok most Fiamettáról egyelőre közölni. (9.)

Ez, mondom, szerdán történt. (10.)

Így beszéltem hozzá percekig. (18.)

Csendesen bólintottam tehát (19.)

S nyilván ez volt az igazi értelme mindennek a jelenésnek. (24.)

Az elbeszélő konvencionális funkciói²⁰ közül a konkrét történetmondás, a szereplők és a viszonyok minősítése (például erős jelzők és határozók használatával), és az elbeszélés önreflexiója is mind megtalálható, azonban a fent említett tömör mondatok között nemigen találni olyan általános érvényű tételeket, mint amilyenekkel más Füst-elbeszélők kapcsolják történeteiket absztrakt igazságokhoz („Mínt hogy formákon múlik az élet” – hangzik Störr kapitány egyik legnevezetesebb ilyen maximája).²¹ A *ciciseo* történetmondóját az élet általános törvényszerűségei kevésbé foglalkoztatják, mint saját állapotának különössége. A leírások nagy része ezért önleírás, az elbeszélés egyik legfőbb sajátossága, hogy újabb és újabb metaforákat és hasonlatokat állít elő, hogy megkísérelje leírni azt, ami szó szerint kimondhatatlannak bizonyul.

Az önleírások folyamatosan a test és a lélek viszonyának leírása körül forognak, erre keresnek újabb és újabb alakzatokat. Az első lapokon már több szöveghely jelzi ennek a feladatnak a nehézségét: a metaforák egymásba alakulnak, az elbeszélést pedig megszakítások (*anakoluthon*), ismétlések és egyéb nyelvtani furcsaságok is jellemzik. Az első szóképből az elbeszélő a címzett érzékszerveire apellál: „Ha látnád, vagy hallanád, hogy éjjel mint kopácsolok [...] ha mindezt látnád, azt hinnéd, elment az eszem, vagy legalább is: hogy lelkem már nincs is, mert elszállt hozzá méltatlanná vált hüvelyéből” (7.). A megszólítás egyrészt csak részlegesen ismétli meg az érzékletekre való utalást: a puszta testiség másodszorra már nem hallható, hanem pusztán látható dologként tűnik föl. Az ész vagy a lélek (ami persze nem is ugyanaz) eltávó-zása a testből mintha éppen a hang megszűnésével járna együtt. Később azt is olvasuk, hogy a mester bajai között a zene iránti érdeklődés megszűnése is szerepel (13.); az sem világos, hogy a hegedűkészítés iránti új keletű érdeklődés ennek a bajnak

²⁰ FLUDERNIK, I. m., 37–38.

²¹ FÜST Milán, *A feleségem története*, Magvető, Budapest, 1957, 58. Az *Advent* elbeszélője szinte szó szerint ugyanezt mondja Mac Rochum tárgyalásának egy mozzanata kapcsán, amikor a vádlott hatásos szónoklata után véletlenül a szék mellé ül, és fenékre pottyan: „Indulatában nem vette észre, hogy nincs mögötte szék s ennyi volt az egész. Mivelhogy ilyesmiken múlik az élet.” Füst Milán, *Kisregények I.*, Magvető, Budapest, 1958, 98.

a tünete-e vagy egy azt megelőző fázis. Mivel már fölmerült a gyanú, hogy a mester baja legalább részben szexuális természetű (ezt jelenthetné a test méltatlansága a lélekhez), ezért a hegedű és a női test alakja közötti hasonlóságot már itt érdemes följegyezni.

A test és a lélek viszonya azonban nem könnyen leírható: a mester beszéde akadozóvá válik („viszont a lelkem és a szívem – mit mondjak erről?” – 7.), majd hirtelen átvált a beszélő aznapi álmának leírására, melyben madarat fog a kertben, és elrejtí az inge alá, mire a madár megül a szíven. (A szövegben később – a kronológiában minden bizonnyal előbb – a lampettáját rejtí a köpenye alá a mester – 17.) Ezek után közli, hogy a szívéről nem akart nyilvánosságra hozni semmit (legalábbis „ez volt eddig a szándékom”), majd pedig a szívet egy rozzant hajó előkelő kapitányához hasonlítja.²² Néhány sorral lejjebb egy analepszis révén visszavált annak leírására, hogy milyen remekül szórakoztatta annak idején „e kapitány” Fiamettát, s a közös szórakozás számos módja között a vas hevítését emeli ki, amelyhez „ostoba verset” (8.) is mellékel. Az izzó vas és a szerelmi szenvedély közötti megfelelést a vers elég egyértelművé teszi („Kihűl az is, mint a szívem, / Szítsad hát a tüzem híven...” (8.). Ezen a ponton már aktivizálódik Fiametta nevének olasz szótári jelentése (valamint azt is megtudjuk, hogy haja is lángvörös), ami az egész cselekménynek allegorikus távlatot kölcsönöz.

E hajdani idill leírását az öregedés jellemzése követi, melyben az örömtelen öregember „olyanná válik, mint a kihalt város, csupa még meglévő épületekkel, csak épp hogy nincs már, aki az ablakaikban daloljon” (8–9.). *A vár fehér asszonya* című *Adversre* emlékeztető allegóriát egy elhagyatott szoba mélyén lángoló mécses leírása egészíti ki, ám az ezt a képet kibontó bekezdésnek nincsen grammatikai alanya, valamint ebben és a következőben is kétszer előfordul a kihagyást jelző három pont.

Ezzel szemben, valamint egy átkozott mécses, amelyet egy elhagyatott szoba mélyén égve felejtett valami számár ... s ez most magános tébolyában egyszerre az égre tör és lángol és lobog eszeveszetten, mintha apró kis tűzhányóként akarná bevégezni eddigi lenge világát ...

Tehát el ne feledd: egy elhagyatott várost vettünk Giovanni s abban e mécseset egy még elhagyatottabb szoba mélyén ... s hogy utolsó lángolása ez, tehát halálos és csak rövid ideig tartó... (9.)

A történetmondó didaktikus, összefoglaló gesztusa nem csak arra hívhatja föl a figyelmet, amit ő maga elismétel és hangsúlyoz, hanem arra is, amit kihagy: a város és a mécses képét megelőzte a műhelyben (hanggal vagy hangtalanul) kopácsoló mester, a szívre ültetett madár, a hajó és a kapitány, valamint a tűz által hevített vas képe is. A megszakítások és nyelvtani hiányosságok pedig mindeme képek zavaros, széttartó jellegét, a mester beszédének tévelygő figuralitását emelik ki. A mester hangján meg-

²² A füsti önhivatkozás elég nyilvánvaló. (A *feleségem történetén* kívül például *A kapitány felesége* című elbeszélés is szóba jöhet).

szólaló szöveg tehát már itt valami olyasmire utal, ami túlmutat a mester beszédén, olyasmire, ami a mester által nem kimondható.

A test és a lélek kettőssége a szöveg későbbi részeiben és más rétegeiben is megjelenik, és végső soron a cselekmény fő kódjának is tekinthető. A szöveg középső részében a pap is figyelmezteti Alessandrót közelgő halálára, és hivatásához illő módon a lélek fontosságára emlékezteti. Alessandro lényegében materialista módon válaszol: „Lelkem nincs, illetve nem különálló. S ami azt illeti, én még nem is láttam ilyen különálló lelket sohasem”. (10.) A pap erre válaszul jósolja meg, hogy a mester majd lát még lelket. Ezen jóslat beteljesülésének tekinthetjük a szöveg zárlatában bekövetkező kísértetlátomást. A legkülönösebb azonban az, hogy a jóslat maga is megismétlődik még egyszer: „Majd lát maga még szellemet is. – Ezt jósolta nekem”. (13.)

Ennek a megismétlődésnek többszörös jelentőséget is tulajdoníthatunk a szövegben. A második előfordulás közvetlen kontextusa ugyanis már nem absztrakt módon említi a test és lélek kettősségét, hanem a szöveg egyik fontos kódjául szolgáló, már korábban is említett metaforához kapcsolódik: az a gyertya alszik ki váratlanul, amelyet Alessandro a saját „élete gyertyájának” (12.) nevez. Ez a megnevezés Alessandro apjától ered, aki az új gyertyák meggyújtásakor „sose mulasztotta el”, hogy fia fülét meghúzza emlékeztesse őt: „Ez a hely pedig a tiéd, amely itt ég, az a te életed gyertyája, el ne feledd” (12.). Az „el ne feledd” figyelmeztetést korábban kétszer is Alessandro intézte a levél címzettjéhez, míg ezúttal a visszaemlékezés a váratlanul felbukkanó (korábban a szöveg elején egyszer említett) apának tulajdonítja. A gyertya-metafora tehát maga is egy többszörös ismétlődéssorba illeszkedik: 1) az apa metaforájára való emlékezés is iteratív jellegű („sose mulasztotta el”), 2) a már öregedő (és nem mellékesen minden jel szerint gyermektelen) hős pedig most felidézi ezt aazonosítást, 3) az emlékeztetés gesztusa összesen négyszer ismétlődik meg: a történet szintjén a pap kétszer is intelmet intéz a főhőshöz (10., 13.), az elbeszélés szintjén pedig az „el ne feledd” fordulat kerül elő kétszer. (7., 9.) 4) A gyertya-metafora más beszédhelyzetben is előkerül, a már éjszakai portyájára induló mester képzetben társalog feleségével, és újfent test és lélek elválaszthatatlansága ellen beszél: „Nincs a túlvilágon lélek, Fiametta, – beszéltem hozzá széleseben. Ahogy a faggyú és a kanóc élteti a lángot [...] de a láng nem külön erő. // – Persze azért visszahat az is, mert ő lágyítja meg a faggyút [...] szóval a lélek is hat a testre, de korántsem külön erő, érted-e a dolgot? Mert mihelyt elfogy a faggyú...” (17–18.) (Itt újfent felfigyelhetünk a szöveg akadozó jellegére, a három ponttal jelzett belső *anakoluthon*ra és a kimondhatatlant jelölő záró *apoziopezisizsre*.)

További fontos mozzanat, hogy az elbeszélő nem egyszerűen beszámol testi gyengeségéről, hanem az elbeszélésben fontos szerepet kap ennek a testi elhasonulásnak az alakzatrendszerében. Már az elbeszélést nyitó leírás is „motoszásként” említi meg az öreg saját műhelybeli munkáját. Miközben a hallgató nézőpontjával azonosuló fiktív beszéd alapján a műhelyben dolgozó öregot akár kísértetként is azonosíthatjuk, a szöveg tulajdonképpen épp ellenkezőleg, lélektelen testként nevezi meg a munkálkodó öregembert. A test és a lélek szétválásának ugyanakkor nyelvi nyomai is vannak, főképp azon fogalmazásmódban, amely – hol konvencionálisabb, hol eredetibb fordu-

latokkal – az egyes testi funkciókat elválasztja az integer személyiségtől, és mintegy automatizmusokként vagy éppen idegen működésekként mutatja be ezeket („Nem sírok pedig, semmitse sírok, csak a könnyeim folynak.” (20.) Az elbeszélés végére a narrátor teljes érvényéről számol be („én már nem vagyok én, de nem is lehetek soha többé” (24.), amit viszont a testetlenség képeivel ír le: levegőként mutatja be magát. Nem véletlen, hogy ez a folyamat erősen kötődik a hang és a hangtalanság képzetköréhez is. Az imént említett automatizáló testi funkciók és önálló sodó testrészek javarészt akusztikus effektusokhoz vagy éppen azok hiányához kötődnek: („Ez a fájdalom hördült fel a mellemből mindenekelőtt” – 16.; „Szívemben és fülemben immár süket volt a csend” – 17.). A megcsalását leleplezni készülő, erről beszámoló elbeszélő ugyancsak nagy hangsúlyt fektet mozgásának nesztelenségére, a megolajozott ajtószárnyakra, puha papucsokra és nyikorgásmentes lépcsőjárásra. A hangtalanság eme fontos szerepe a történet kísérteties vonásait erősíti: a megtorpanás utáni második lépcsőjárásnál, amikor visszatér pincekamrájába, a mesternek már nem kell figyelnie a lépcsőre, az egyáltalán nem nyikorog a léptei alatt.

Már láttuk, hogy az elbeszélő nyitó mondata is a hang és a hangtalanság témájára irányítja figyelmünket, a hegedűkészítés és a zene kiemelt szerepe pedig tovább erősíti e téma jelentőségét. A hangszerkészítéshez azonban még egy képzet kapcsolódhat: a hangszert alakja a női test analógiájaként, a szexualitás jelölőjeként is azonosíthatja. A novella nyitómotívumát – hogy tudniillik a mester újfent hegedűkészítésre adta a felét – könnyen értelmezhetjük úgy is, mint a szexuális tevékenység helyettesítőjét, afféle pótlékot. Ehhez az értelmezési lehetőséghez ad kiegészítést a szöveg egyik legmegkapóbb fordulata: az elbeszélő érdekes módon nem is a feleség, hanem a szerető fülére, a hallás szervére mondja, hogy „mintha hegedűkészítő metszete volna”. (10.)²³ Az utalás tehát játékosan komplex, a zeneszerszám és a női test közötti metaforikus viszonyt a szöveg a szerető fülének metonímiájával cseréli föl, miáltal a testiség és a hallás közötti összefüggést is jelzi. Ez a nyelvi mozzanat sűrítetten tartalmazza azt, amit a szöveg cselekményében is nyomon követtünk: azt, hogy mind a hang, mind a testiség hiányként jelenik meg a műben. A szöveget alapvetően meghatározó negativitás két fontos alakzatára ismerhetünk hát rá.

7. Ismétlődések; a szöveg motívumrendszere

A fentiekben már szóba került néhány olyan ismétlődés, amely egyértelműen utalhat ennek az alakzatnak a kiemelt kompozicionális szerepére. Ezek közül a pap kétszeri figyelmeztetésére érdemes visszautalni, amely azért is különös, mert a szöveg nem jelzi egyértelműen, hogy ténylegesen kétszeri eseményről van-e szó, vagy pedig egyetlen esemény kétszeri, eltérő felidézéséről. Az elbeszélő ugyanis ezúttal nem hívja fel

²³ Ez a fordulat már Füst jóval korábbi kisregényében, a *Nevetőkben* is előfordult, ott a regény intradiegetikus elbeszélésének történetmondója, Andor írja le nagyon hasonlóan szeretettjének, az egyébként ugyancsak olasz nevű Melának ('alma', ami akár a bűnbeesésre is utalhat) a fülét. Lásd Füst, *Kisregények*, I., 281–282.

a figyelmet a két esemény közötti összefüggésre, valamint bizonytalankodik az eseménysor kronológiáját illetően (már láttuk, hogy csütörtök délutáni események után a „csütörtökre virradó” hajnal elbeszélése következik). Fölmerülhet a gyanú, hogy maga az elbeszélő sincs tisztában az események sorrendjével, vagy akaratlanul is viszszaugrott az időben, és kétszer mesélt el valamit két különböző módon. Azt is láttuk, hogy a második előfordulás az apa ismétlődő gesztusának kései újraismétlése volt, tehát ez a kísérteties ismétlődés akár szimbolikus jelentőséggel is ellátható. Főként akkor, ha figyelembe vesszük a szöveg motivikus és kompozicionális utalásrendszerének feltűnően repetitív jellegét.

A cselekményt záró kísértetlátomás is korábbi események újra-előfordulásaként érthető. Egyrészt kétszer is utal rá a szöveg, hogy az apa rendszeresen látta Messer Ricci szellemét (12., 23.), másrészt maga Ricci mester is szerelmi bánatban szenvedett, ám hogy mi volt az ő csalódásának végkimenetele, azt csak sejteni lehet (a kísértet pallossal a kezében jelenik meg – 23–24.). A szerelmesek együttléte (annak sejtelmé) sem először alkalom, hiszen korábban egyszer már előfordult, hogy a fiatalok egy napra elkóboroltak (11.). Az őket leleplezni induló mesternek pedig oda és vissza is végig kell menni a huszonnyolc²⁴ lépcsőfokon: odafelé még nagy elővigyázatossággal, ám visszafelé már erőfeszítés nélkül is hangtalanul. A zárlat lezáratlansága, a megnyugtató végkifejlet hiánya pedig összefüggésbe hozható a történetmondó nyelvének bizonytalanságával: már láttuk, hogy a szöveg számos *ellipszist*, *anakoluthont* és *apoziopeziszt* tartalmazott, a lezárás hiánya ezen alakzatokat ismétli meg a cselekmény szintjén (vagy: a mester beszédének sajátosságai ismétlik meg azt a hiányt, amit korábban a történetben megtapasztalt).

Itt azonban messze nem ér véget a szöveg megkettőződéseinek sora. Az elbeszélés számos olyan ismétlődést tartalmaz, amelyeknek önmagukban nemigen lehet határozott jelentőséget tulajdonítani, viszont egy lezáratlan ismétléssorozatba való beilleszkedésük révén jelzik magának az alakzatnak a kitüntetett fontosságát a szöveg megszerveződésében. Ebben a sorozatban kitüntetett szerep jut a neveknek, ami az egész művészi konstrukció nyelviségét, a történetmondás és a megnevezés közötti összefüggést hangsúlyozza. A „titokzatos emberként” (14.) is jellemzett papról kétszer is elhangzik, hogy zsidó származású (9., 12.). Ráadásul neve is különleges: vezetékneve Sacerdote, azaz 'pap', tehát a megnevezés tautologikus, önismétlő viszonyban van a funkciójával; keresztnéve pedig Giovanni, ami megegyezik az egész elbeszélés címzettjének nevével. A festő Uccello neve a szöveg elején megjelenő álomleírásban szereplő madár jelentettjét ismétli meg, Fiam[m]ettáé pedig a tűz és a gyertyaláng központi szerepű, már érintett motívumával van erőteljes összefüggésben.²⁵ A Fiala forrás kitalált neve a már életerejét csökkenni érző mester és a csalással vádolt

²⁴ A szám valószínűleg a holdciklusra utal: a hold egyébként is fontos motívumként jelenik meg (akárcsak számos más Füst-szövegben), és a kontextus erősíti a női szexualitásra való utalást is.

²⁵ Az egy *m*-mel írott név (ez olaszul sem helytelen, de kevésbé gyakori) itt is, akárcsak a Fiala esetében, megidézheti a szó magyar vonatkozásait is, a *fiam* utalás révén a mester gyermektelenségére és a cicisbeo lehetséges funkciójára mutathat rá.

fiatalok közötti ellentétre utal talán túlon túl is nyilvánvaló módon. („Oh boldogok! oh fiatalok! oh halálos nyomorúságom!” – 17.)

A szavak és a motívumok szimbolikus jelentőségére maga a mester hívja föl a figyelmet a feleségével kettesben töltött idő elbeszélésekor, amikor arról számol be, hogy az asszony hangot adott vágyának, hogy ihasson a mester földrajzi beszámolójában szereplő forrás vizéből.

Le nem írhatom, hogy mi történt bennem e szavai után. Mert hisz abban a pillanatban, mint a villám cikázott belém, hogy mit jelképez ez a szó. (S ez annál rettenetesebb volt, mert ismétlem: én nem a cicisbeóval kapcsolatban említettem e forrást.) (14.)

A főszereplő itt gyilkos indulattal esik neki a feleségének, ám gyűlölete szerelmi vágygal keveredik, minek eredményeképp a szöveg talán egyetlen félig-meddig explicit szerelmi jelenetének lehetünk tanúi, melyben a mester vágyai és testi teljesítőképessége közötti szétartás kis híján a halálát okozza:

valami rettenetes erő odatapasztott az ajkához s úgy zuhantam oda vele, félőrülten a vágytól és gyűlölettől, hogy majdnem igaza lett a páternek meg az életem gyertyájának is, mert esküszöm, hogy majdnem behaltam az ölelésébe. (14.)

A szövegrész egyik fő érdekessége értelmezésem szempontjából az ismétlődés kiemelésében áll: a mester kétszer is közli, ezzel hangsúlyozza, hogy a forrásnak az ő eredeti elbeszélésében semmi köze nem volt a cicisbeóhoz, a feleség „szomjas” válszától mégis dühbe gurult. A beszélgetés fordulatai már sejtetik tehát, hogy ebben a szövegben az egyes beszédzölömök közötti kapcsolat nem csak metonimikus, okási vagy logikai úton jöhet létre, hanem metaforikus vagy egyéb módokon is. Ennek a lehetőségnek a novella egész nyelvi felépítését érintő következményei is vannak.

A fiatalember és a Fiatala forrás kapcsolata már a kezdettől fogva metaforikus. A cicisbeo jellemzésekor a mester nem fukarkodik a dicsérettel: noha először „varkarcsnak” nevezi (10.), a páter figyelmeztetésére kénytelen beismerni, hogy fiatal és szép emberről van szó, akit egyébként mindenekelőtt a szép füle (lásd fönt) és a hangja tesz vonzóvá mind a mester, mind a feleség előtt. A hangját egyénként úgy jellemzi a mester, hogy „oly halk és könnyed, mintha madarak röppennének ki a torkából” (11.), miáltal a madármotívum ismétlődéssorába illeszti a leírást, és beismeri, hogy a fiúnak ez a képessége ifjúkori önmagára emlékezteti. Vagyis a mester mintegy önmaga megismétlődésére ismer rá a fiúban. Talán ez a felismerés adhatja a legegyszerelműbb magyarázatot az ismétléssorok szerepére a szöveg nyelvi szintjén, bár ez a lélektani magyarázat nem elég erőteljes ahhoz, hogy meg is állítsa az ismétlődések és megkettőzések játékát.

8. A címszereplő alakja és szerepe az elbeszélés nyelvében

Már láttuk, hogy Füst más féltékenység-elbeszéléseivel ellentétben itt a háromszög „harmadik csúcsa”, a feleséget kísérő fiatalember áll a szöveg címében, ám – például a némiképp hasonló alaphelyzetet elbeszélő *A kapitány feleségével* szemben – nem ő a történetmondó, sőt szinte meg sem szólal a szövegben. Bemutatása ezért a levélíró mesterre marad, ami sajátos összefüggésekhez vezet a szöveg nyelvi felépítésében.

A fiatalember bemutatása természetesen kint okoz a mesternek: a leírásnak a fiú erényeit értékelő gesztusai gyakran keverednek indulatos passzusokkal, s ez a tematikus keveredés sajátos nyelvi képződményeket eredményez. A fiú szökéséget a mester a naphoz hasonlítja²⁶ és Szent György ikonográfiájához folyamodik analógiáért. A napfény hangsúlyozása rokonítja a fiú alakját a mester és Fiametta közötti kapcsolatban kitüntetett szerepű tűzmotívummal, a szöveg azonban ravaszul egy ezzel ellenkező irányba is elkanyarodik:

S a szürke szeme csupa nap – napivó szemek, igen – minthacsak *innák* fel a fényt, hogy szinte részegek tőle, teli vannak vele végleg, agyon vannak *itatva* csupa fénnel [...] De maradjunk csak a nevetésénél. Mondják, hogy Fiatala község közelében fenn a magasban, a naphoz közelebb, fenyők és sziklák, továbbá hóharmatos zuhatagok között fakad egy forrás, amely teli van csupa nappal, a napnak minden fényerejével, fogcsikorgatóan *hideg* a vize s mégis boldogító... (11. Kiemelés – M. G. T.)

A szövegrész a „hideg napfény” oximoronjának kifejtése, amely a meleget adó napfény leírását mintegy észrevétlenül fordítja át önnön ellentétébe, egy különös váltással játszva egymásba két képet. A passzus első felében a fény és a víz áramlása közötti hasonlóság alkotja a metafora alapját (illetve teremtődik meg a metafora által), a második részben pedig a hűvös hegyi forrás térbeli elhelyezkedése teszi lehetővé, hogy a nappal metonimikus összefüggésbe kerüljön. A természeti metonímia arra a látszólagos paradoxonra épül, hogy noha a hegyvidék magasabban („a naphoz közelebb”) helyezkedik el, mégis hidegebb a síkságnál, így a hegyi patak frissítő hűvösségét ellentmondásos módon a napfénnel való érintkezésével lehet összekapcsolni. A szókép látszólagos paradoxitása a mesternek a fiataleberről adott ambivalens jellemzését képezi le, amely ismét egy meg-megszakadó, magának ellentmondó diskurzus közegében fejlék ki: „Nos, ilyen ez a fickó is. Mert hideg, hideg [...] az állat mosolyog a bensőjében [...] de a démoni erői kedvességgé vannak átfinomulva.” (12.)

Az elbeszélés több szinten megerősíti a mester retorikai erőfeszítéssel létrehozott jellemzését, méghozzá a vízzel kapcsolatos motívumok váratlan ismétlődései, s ezek

²⁶ A nap és a hold motívikáját értelmezi a *Nevetőkben*: SZABÓ GÁBOR, *Napozz holddal! – analízis. Füst Milán: Nevetők = „egy csonk maradhat”. Tanulmányok az 1920-as évek magyar irodalmáról*, szerk. HANSÁGI ÁGNES – HERMANN ZOLTÁN – HORVÁTH CSABA – SZITÁR KATALIN – TÖRÖK LAJOS, RÁCIÓ, BUDAPEST, 2004, 170–178.

nek a mester élethelyzetével való összefonódása révén. Amikor a cicisbeo engedélyt kér a mester házában maradásra, arra hivatkozik, hogy a falujában kiöntött a folyócska (14.), ezért nem tud hazamenni. Egy másik helyen a mester éjszakai settenkedése során meghallja, hogy valaki meglöki egyik kedvenc hangszerét, melyen a *Neda* szó szerepel, melynek pontos jelentését a mester még barátjának sem árulhatja el, ám némi körülményeskedéssel (amit itt most leegyszerűsítünk)²⁷ bevallja, hogy egyebek között „a vízöntőt” jelenti (19.), és hogy nem csak a mai napra, hanem arra is utal, hogy ki lökhette meg a hangszert. Egy már kommentált helyen a mester könnyei folyásáról számol be, miközben ragaszkodik ahhoz, hogy ez a testi funkció nem sírás. (20.) A víznek ezek a váratlan felbukkanásai és kiömlései önmagukban is hordozhatnak szexuális jelentést, a cicisbeóval való összekapcsolódásuk és a mester lángmetaforáival való ellentétük pedig tovább erősítik a két férfialak motivikus összekapcsolódását. A történetre vonatkoztatva a motívumok mintha azt sugallnák, hogy Fiametta szítja a mester tüzét, ám az ő lángját csak a hús forrásvíz csillapíthatja.

Láttuk, hogy több elem metaforikusan vagy nyelvi szinten kapcsolja össze a cicisbeót a történetmondóval: ilyen a hangja, a füle és a nappal (vagyis a tűzzel) való motivikus kapcsolata, melyet a beszélő retorikai erejét megfeszítve fordít át hidegségbe. Ezt valószínűleg abban az összefüggésben kell érteni, hogy a mester saját tüze (melyet Fiametta szított) éppen kihunyóban van, s talán e forráság kihúnytát is összekapcsolja a cicisbeo feltűnésével. A cicisbeo füléről már láttuk, hogy a mester leírásában („mintha hegedűkészítő metszette volna”) mind a szexualitáshoz, mind a mester tevékenységéhez kapcsolódik, ami akár azt a benyomást is keltheti, hogy a fiatalember akár a beszélő fia is lehetne.²⁸ Ezt a képzetet erősíti, hogy két lappal később a beszélő visszaidézi saját apja szokását, hogy az ő fülét meghúzva emlékeztette élete gyertyájára. Ezt a figyelmeztetést a mester annak idején „nem vette komolyan” (12.), az itt elbeszélte események az ismétlődés révén újra bevésik a hajdan a füle mellett elengedett atyai intelmet.

Az ismétlés jellemző módon vagy az azonosnak vélt elemek ellentétessé fordulását eredményezi, vagy megfordítva, a kizáró ellentéteket közelíti egymáshoz. Így lehetséges, hogy a nap éltető fénye a mester számára a hidegséggel és az élet kihűlésével kapcsolódik össze, a vetélytárs fiatalember pedig egyszerre ellenségként és képmásként/utódként is értelmezhető. Az elbeszélés ebben a tekintetben mintegy az Oidipusz-komplexus visszáját viszi színre, az életből kiszoruló apa történetét, akit a(z ebben az értelemben) vérfertőző fiú taszít le a trónjáról.

²⁷ Ez természetesen vitatható művelet, Alessandro körülményeskedése a numerológiai titkok körül az eredeti szövegösszefüggésben azt is sugallhatja, hogy a vízöntőt jelentő szám (a tizenhét) és a lopakodó kiletét leleplező szám nem ugyanaz – ez utóbbit nem is árulja el, ám ha két különböző szám van, akkor nem egészen biztos, hogy ebben a rendszerben a vízöntő a cicisbeóra utal. Mivel azonban a titok felét homályban hagyja, számomra a vízöntőnek az itteni motívumokba való beillesztése látszik a legkézenfekvőbb értelmezési lehetőségnek.

²⁸ Az olasz fordítás a mester *vakarcs* szavát (amely amúgy is gyermekesíti a vetélytársat) az *omuncolo* szóval adja vissza (FUMAGALLI, ford., 10.), az öröklődés homunkulusz-elmélete pedig éppen a történet elképzelt idején volt elterjedt, a gyermeket a férfi testében/spermiumában rejtőző miniatűr emberkeként képzelte el (az elmélet szatírját lásd Sterne *Tristram Shandy*jében).

9. A hang és a hangtalanság szerepe az elbeszélésben (konklúzió)

Az értelmezés eddigi menetéből is látható volt, hogy az egyes rétegek, elemzési szempontok csak mesterségesen válnak el egymástól, az egyes alfejezetek állandó kereszt-hivatkozást igényelnek. Ugyanakkor nehéz olyan konklúziót illeszteni az eddigi gondolatmenet végére, amely megnyugtató módon foglalná össze, szintetizálná az elemzés eltérő szempontjait. A hang és a hangtalanság problémája bizonyos értelemben mégis keretezi, magába foglalja az eddig felhasznált szempontok egy jelentős részét.

Láttuk, hogy az elbeszélő már a bevezetésben a zajtalanság motivikus jelentőségét emeli ki a történetben, jelenét mint hol hallható, hol pedig pusztán látható kopogtatást és motozást írja le. A közte és a cicisbeo közötti kapcsok egyike az ő egykori és a fiatalember mostani hangja közötti hasonlóság. Éjszakai portyáját számos hangeffektus kíséri, ezeket „susogásnak”, „nyikkanásnak”, „lobogásnak” nevezi (20.) (szinte biztos, hogy a fiatalok szeretkezésének zaját véli hallani, a harmadik megnevezés természetesen a tűz-tematikához is kapcsolódik), majd a kísértetlátomást is zaj előzi meg, méghozzá olyan zaj, amely egy bizonytalan eredetű régi emlék *ismétléseként* tűnik föl. „S hogy miért nevezem réginek? Mert már hallottam valamikor ilyet, sokszor hallottam, ha nem a gyerekkorom régi mélyein, akkor a születésem előtt valószínűleg.” (22.) Ricci mester kísértete tiltó mozdulatát is két palloskoppantással kíséri („a zeneszobából könnyű sikoly volt rá a felelet”. (23.) A kamrájába való visszautat a mester már erőfeszítés nélkül is zajtalanul teszi meg: „A deszka közepére léptem teljes súlyommal s az mégse ropogott.” (26.) Ezen a ponton már aligha meglepő, hogy az elbeszélő ezt a megtapasztalt, légius életteleniséget egy régebbi kávéházi élmény megismétlődéseként, noha „véglegesebb” ismétlődésként mutatja be.

A zárlat nem egyértelmű abban a tekintetben, hogy a mester bejelentett halálát szó szerint vagy átvitt értelemben kell-e értenünk.²⁹ Utóbbira utalnak a zárlat egyes sorai („ha még látni akarsz, ülj lóra mihamar, mert most már végezni akarok ám igazán” – 26.), ám nem kizárt az sem, hogy az utolsó lapon ismétlődő önértelmezést szó szerint értelmezzük, és a történetmondó Alessandro mesterre kísértetként gondoljunk. Ez megerősítené a szöveg eleji „motozás” már említett értelmezését, azt a feltételezést, hogy az elbeszélő teste és lelke elvált egymástól. Némiképp bonyolítja azonban az összképet, hogy a szövegben a halál úgy is megjelenik, mint testileg érzékelhető dolog, ezáltal megnehezítve a szellemi és a testi különválásának elképzelését: „mióta halálatom érzem magamban és körülöttem (de nem mint valami princípiumot, érts meg, hanem megfogható módon, mint valami tárgyat)”. (20.) A szöveg nyelvének ilyen komplexitása és a motívumok egymásba íródása akadályozza meg, hogy

²⁹ Mint ahogy egészen más értelemben ez a feszültség határozza meg Pirandello *Mattia Pascal két élete* (*Il fu Mattia Pascal*, 1904) című regényének cselekményét is, melyben az én-elbeszélő szükös élete elől menekülve arról értesül, hogy halottnak hiszik, így a világ számára régi énje csakugyan halott. Pirandello regénye egyébként az élet mint mécesláng képzetét is tartalmazza, bár a Füst-féle metaforától eltérő kontextusban: a mécesláng Anselmo Paleari „asztrofóbiai” elméletében az öntudat illúzióját nyújtja, és szorongást okoz, mivel a fénykör kiszakítja az éltőt az univerzális létezésből. Luigi PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, La Spiga, Milano, 1995, 120.

a novellát egyszerű kísértettörténetként olvassuk. Azt is mondhatjuk, a szöveg attól igazán kísértetiesen nyugtalanító (*unheimlich*), hogy nem ad pontos magyarázatot a kísértetiesség értelmezését lehetővé tevő alakzatra, test és lélek szétválására, hanem megtartja a szó szerinti és a figuratív értelmezés közötti feszültséget.

Ehhez kapcsolható a szöveg azon jellegzetessége is, hogy az alcím szerint Alessandro mester levelét olvassuk Giovannihoz. Ha tehát a szöveget kísértettörténetként olvassuk, Alessandro hangját testetlen, földöntúli hangként azonosíthatjuk. Sőt, nem is kell az ő hangját elképzelnünk, hiszen azt is gondolhatjuk, hogy a barát kölcsönzi hangját Alessandro „motozó” írásának. Az alcímbe megnevezett barát azonban több tekintetben is tovább bonyolítja az összképet: egyrészt „ismeretlen”, tehát az ő hangjáról semmit nem tudunk meg, a rá való hivatkozás nem megoldja, csupán elhalasztja az elbeszélő hanggal kapcsolatos dilemmákat. Másrészt Giovanninak hívják, amivel még komplikáltabb összefüggés részévé válik. Összekapcsolható a pappal, akiről már láttuk, hogy mindkét nevében hordoz valami különöset. Ugyanakkor a Giovanni név megkettőződése fölhívhatja a figyelmet egy rejtett összefüggésre is: a Giovanni névbe belehallható olasz *giovani* (fiatalok) szó az elbeszélés címmzettjét (valamint a mestert közelgő halálára figyelmeztető papot is) a fiatalokkal köti össze, így a címmzettnek tulajdonítható, a szöveget megszólaltató hang nem a mester, hanem az őt az életből kiszorítók oldalán szólal meg. A szöveg így egyszerre biztosítja Alessandro mester hangjának továbbélését és fölszámolódását.

A magyar *hang* szóban rejlő kétértelműség az idegen nyelvű kontextus és a szöveg végigolvasása nyomán a felszínre kerül: a történet tele van hallható zajokkal, hangeffektusokkal, ám hiányzik belőle mind a koherensen értelmezhető beszéd (a szereplők csak titokzatos vagy félreérthető beszédtrédékeket közölnek egymással), mind a jól körvonalazható, azonosítható szubjektum, akinek beszédhangja a történet végső forrásaként lenne kijelölhető. Az elbeszélés szintjén ezek a hiányok első olvasásra zavaros és nehezen követhető szöveget hoznak létre. Remélhetőleg sikerült bemutatni, hogy a szöveg motivikus összefüggésrendszere többszöri, értelmező olvasás során mégis lehetővé teszi egyfajta koherencia létrehozását, mely koherencia azonban inkább megerősíti a fenti hiányok szükségszerűségét, mintsem hogy kompenzálja értük. Amennyiben az elbeszélő hang azonosíthatóságának problémáját összeolvassuk a szöveg meglepően átgondolt, következetes motivikus szerkezetével, akkor lehetővé válik, hogy a szöveget ne csak „szexuál-lélektani” összefüggésbe helyezzük, hanem magának a nyelvnek a lehetőségeit mérlegelő elbeszélés-ként (és így valóban *A feleségem története* méltó párjaként) olvassuk Füst Milán novelláját.

Ebben az értelmezésben a szöveget azon bölcséleti hagyománnyal lehetne összekapcsolni, amelyben a nyelv a halandóság és a halál kísérfogalmaként, az emberi végsőség letéteményeseként jelenik meg. A szöveg azon tendenciája, hogy saját beszélőjének szubjektív megnyilatkozásain túlmutató alakzat- és motívumrendszert alakít ki, miközben éppen a beszélő hangjának elnémulását teszi meg tematikus középpontjának, arra ösztönöz, hogy a nyelv megszólaltathatóságát ne az élő ember hangjával azonosítsuk, hanem éppen az ilyen individuális hang eltörlődésével. A titok, a hiány és a halál vagy annak kézzelfogható közelsége talán éppen azt mutatja meg, hogy

„a nyelv nem az ember hangja (*Stimme*), és éppen ezért a világnak a nyelv által előidézett megnyílása elválaszthatatlan a negativitástól”,³⁰ az individuális hang megszűnésétől és a biztos tudástól való megfosztottságtól.³¹

³⁰ Giorgio AGAMBEN, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino, 1982, 71.

³¹ Szabó Gábor *Nevetők*-dolgozatában a fényhez kapcsolódó alakzatok „metaforológiai” elemzése után az itteni elemzéshez sok tekintetben hasonló következtetésekre jut: „A szöveg [...] nemleges választ ad arra a kérdésre, hogy vajon szerezhető-e valamilyen lényegi tudás a figurális nyelv segítségével.” SZABÓ, *I. m.*, 177.

IMRE ZOLTÁN

Szentivánéji álmok

Peter Brook kelet-európai turnéja a hidegháború idején*

A Royal Shakespeare Company *Szentivánéji álmának* [1972.] október 23-i gála-premierjén, a [bukaresti] Operaház hivatalos páholyában ültem a külügyminiszter-helyettessel és az Államtanács Kulturális és Szocialista Oktatásügyi Bizottságának egyik alelnökével. Éppen a tündéreket figyeltem, akik felkészítették Zubolyt a Titániával töltendő szerelmes éjszakára, amikor az a kényelmetlen érzetem támadt, hogy a dolgok nem alakulnak jól. Láttam az előttünk játszódó erotikus játék miatt a miniszterhelyettes és az elnök arcára kiülő megrökönyödést és zavarodottságot. Ezt a benyomást erősítették azok a majdnem egy szótagú megjegyzések is, amelyek a szünet alatti fogadáson hangzottak el. „Très intéressant” – mondta Gliga, de aztán a szavak cserbenhagyták. „Très piquant” – mondta [Ion] Blad. Megjegyzéseik másra is utalhattak, mint amire szánhatták őket, hiszen ezek a halvány dicséretnek nyilvánvalóan kimondatlanul hagytak más gondolatokat. [...] A következő napon a román állami impresszáriót tömörítő ARIA hívta kulturális attasémat és a társulat menedzserét, s egy két és fél órás találkozó keretében mondták el nekik „módosító javaslataikat” a „fallikus Zuboly” jelenettel kapcsolatban. A menedzser azonban határozottan kijelentette, hogy semmiképpen sem áll módjában megváltoztatni Peter Brook remekművét, és a kifogásolt jelenet a további előadások alkalmával is változatlan maradt.¹

Az iménti részlet abban a szigorúan titkos jelentésben szerepelt, amelyet 1972. október 31-én a romániai brit nagykövet, D. R. Ashe küldött a londoni Külügyminisztérium Kelet-európai és Szovjet Osztály (East European and Soviet Department) vezetőjének, J. L. Bullardnak. A jelentés, amelyben a fentebb említett „kényelmetlen érzetre” és „módosító javaslatokra” utalt, pár nappal a Royal Shakespeare Company (RSC) 1972. október 22–28. közötti bukaresti vendégjátéka után íródott, pontosan érzékeltetve azt a feszültséget, amely a román hatóságok és a brit hivatalnokok között egy színházi előadás kapcsán keletkezett.

Bár Peter Brook *Szentivánéji álmom*-rendezését még 1970. augusztus 27-én mutatták be Stratford-upon-Avonben, két évvel később, 1972-ben, nyugat-európai vá-

* Külön köszönet Ring Orsolyának, Tompa Andreának, Zsigmond Andreának, valamint a londoni The National Archives munkatársainak a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségükért.

¹ D. R. Ashe J. L. Bullardnak, London, 1972. október 31., The National Archives, London (TNA), 34/129.



Jacobs díszlete, az alvó tündérek, Puck, Titánia, Oberon és a fekvő Zuboly

rosokat (Hamburg, Berlin, Köln, München, Párizs, Velence, Milánó, Oslo) is érintve, a British Council (BC) kelet-európai turnéra vitte, s a társulat Belgrádban, Budapesten, Bukarestben, Szófiában, Záhgrádban és Varsóban játszotta.² Addigra az előadás már túl volt egy amerikai turnén, a következő évben pedig világszerte ismétlődött. Három év alatt 36 városban 535 előadást érve meg, Brook *Álmát* nemzetközi „eseménynek tartották”,³ s viharos sikert aratott a vasfüggöny mindkét oldalán. Ennek eredményeképpen Brook *Álma* olyan időszakban és olyan világban lépett túl határokon, amikor és ahol a határok szigorú felügyelet alatt álltak.

Tanulmányom az RSC kelet-európai turnéjára fókuszálva vizsgálja a színház és a kulturális kapcsolatok hidegháborúban betöltött szerepét. A kritikusok írásait, a kelet-európai hatóságok (titkos) feljegyzéseit, valamint a kelet-európai fővárosokban és Londonban lévő brit hivatalnokok levelezését olvasva, úgy tűnik az előadás különböző álmokat állított színpadra. Pontosabban, az *Álma* nézői különböző álmokat és értelmezéseket tulajdonítottak az eseménynek. Ezeket az álmokat elemezve, a tanulmány arra hívja fel a figyelmet, hogy a színház még a hidegháború merev politikai, ideológiai és társadalmi körülményei között is interkulturálisnak mutatkozott,⁴

² Lásd *Itinerary for the Royal Shakespeare Company*, TNA, FCO 34/149.

³ David SELBOURNE, *The Making of a Midsummer Night's Dream. An Eye-witness Account of Peter Brook's Production from First Rehearsal to First Night*, Methuen, London – New York, 1982, xxviii.

⁴ Lásd például *The Intercultural Performance Reader*, szerk. Patrice PAVIS, Routledge, New York – London, 1996.; Julie HOLLEDGE – Joanne TOMPKINS, *Women's Intercultural Performance*, Routledge,

valamint arra, hogy az RSC turnéját a Fal mindkét oldalán komplex társadalmi-kulturális-politikai eseménynek tekintették.

Az 1970-es évek elején a Brezsnyev-doktrína által szentesített politikai visszarendeződés az egész „keleti blokkban” éreztette hatását: a reformkommunista hivatalnokokat visszaléptették, reformjaikat pedig részben vagy egészben visszavonták. Romániában Nicolae Ceaușescu ekkor vezette be „júliusi téziseit” (1971), mely hozzájárult totalitárius rendszerének és személyi kultuszának kialakulásához. Ugyanakkor a két tábor közeledése, mely Hruscsov alatt megindult, folytatódott, s ebben a kulturális kapcsolatok kiemelt szerepet játszottak. Bár a blokkok közötti politikai egyensúly még mindig igen törékenynek mutatkozott, a keleti szocialista és a nyugati kapitalista államok közötti kulturális cserék egyre gyakrabban jöttek létre. Az RSC 1972-es kelet-európai turnéjára szintén a nemzetközi kulturális-politikai nyitás eredményeként kerülhetett sor.

Nyugaton és Keleten egyaránt a kulturális támogatások legalábbis részben a másik oldalnak szóló propagandaként valósultak meg, és céljuk vagy a szabadság polgári fogalmának, vagy pedig a szocialista típusú reformtársadalomnak a támogatásaként és terjesztéseként értelmeződött. Ennek eredményeként az 1960-as évektől kezdődően a művészeti tanácsok Keleten és Nyugaton egyaránt a Külügyminisztériumokkal és az állambiztonsági szervekkel szoros kapcsolatban állva, egyfajta kulturális fegyverkezési versenybe záródtak.⁵

Az Álom – brit álmodók

Brook *Álmának* kelet-európai turnéja sem volt ártatlan vállalkozás. A turné menedzsere, Hal Rogers említette még egy 1974-es interjúban, hogy a BC utazási támogatást adott a társulatnak, de „kizárólag a keleti blokk városaiba. Nyugaton Jan de Bliëk intézte a szervezést, aki az ilyesmi szakértőnek számított”.⁶ Míg tehát a turné

London – New York, 2000.; Jacqueline LO – Helen GILBERT, *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, *The Drama Review* 2002/3., 31–53.; Christopher BALME, *Decolonizing the Stage*, Oxford UP, Oxford, 1999; Christopher BALME, *Selling the Bird. Richard Walton Tully's The Bird of Paradise and the Dynamics of Theatrical Commodification*, *Theatre Journal* 2005/1., 1–20; Richard Paul KNOWLES, *Theatre and Interculturalism*, Palgrave Macmillan, London, 2010.

⁵ A British Council Szovjetunióval való kulturális cseréit felügyelő Szovjet Kapcsolatok Bizottságának (Soviet Relations Committee) felállításával kapcsolatban Lorraine Nicholas rámutatott, hogy „bár a BC-t saját alapszabálya kötelezte a politikai témák elkerülésére, a Szovjet Kapcsolatok Bizottságát a Külügyminisztériummal szorosan együttműködve irányították.” Lorraine NICHOLAS, *Fellow Travellers. Dance and British Cold War Politics in the Early 1950s*, *Dance Research* 2001/2., 98. A Bizottság 1955-től működött, s munkamódszere mindvégig változatlan maradt. Lásd még David CAUTE, *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, Oxford UP, Oxford, 2003.; Robert BURSTOW, *The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War'. Reassessing the Unknown Patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner*, *Oxford Art Journal* 1997/1., 68–80.; Stephen J. WHITFIELD, *The Culture of the Cold War*, John Hopkins UP, Baltimore–London, 1991.

⁶ Glenn LONEY, *Hal Rogers, Company Manager, House-Father, and Stage Manager for a Dream = Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream for the Royal Shakespeare Company. Authorized Acting Edition*, szerk. Glenn LONEY, The Royal Shakespeare Company – The Dramatic Publishing Company, Stratford-upon-Avon, 1974, 99.

Nyugaton üzleti vállalkozásként működött, addig Keleten kultúrpolitikai misszióként szolgált. Ez a szemlélet jelent meg a londoni Külügyminisztérium Kulturális Kapcsolatok Osztályvezetőjének (Cultural Exchange Department), a turné felelősének, E. V. Vinesnek a levelében, amelyet a budapesti brit nagykövetnek, R. P. Martinnak küldött az RSC kelet-európai látogatásáról: „a társulat nyugat-európai turnéja kereskedelmi alapú lesz, amelybe a Councilnak nincs beleszólása.”⁷ Ezzel azonban implicit módon azt is állította, hogy mivel a kelet-európai turnét jelentősen támogatja a BC (ennek részleteit lásd később), így „beavatkozási joggal” is rendelkezett. Ebben az értelemben az *Álom* kelet-európai turnéja a brit kultúrpropaganda részeként értelmezhető, ami a britek és a (kapitalista) Nyugat kulturális, társadalmi és természetesen politikai eredményeit volt hivatva demonstrálni.

A BC választása tökéletesnek mondható, hiszen Brook *Álmát* nemcsak a brit adminisztráció, hanem a fal mindkét oldalán lévő nézők és kritikusok is „briliáns előadásnak”⁸ tartották, amely mint azt E. V. Vines kifejtette, „számos újdonsággal rendelkezik egy már jól ismert darab újraértelmezésében.”⁹ Meglepő módon, Brook produkciója majdnem azonos okokból volt sikeres egészen különböző politikai, ideológiai és társadalmi körülmények között. Az amerikai kritikus és rendező, Charles Marovitz például azt jegyezte meg, hogy „a darab újraértelmezése sokkoló, s üdítő annak a hatása is, ahogy új kontextusban láthatjuk viszont, megszabadítva a hagyományos asszociációktól. Így az alkotás hangsúlyos »mássága« hipnotizál.”¹⁰ A legtöbb kritika említette az előadás „nemzetek felettiségét”,¹¹ „univerzalitását”,¹² „kortársi létét”,¹³ „időtlenségét”,¹⁴ „játékosságát”¹⁵ és „a szexualitás nyílt felvállalását”.¹⁶ Mindennek eredményeképpen, Brook *Álma* úgy tűnik megtesztette a korszak nézőinek és kritikusainak álmait: a modernitás, az egyetemesség, a szabadság és az időtlenség iránti vágyaikat. Emellett olyan ország tökéletes reklámjának is tekinthették, ahol az alkotás szabad, a személyes kapcsolatok ellenőrzésmentesek és a szex(ualitás) szabad(on művelhető).

Brook előadásának egyik legszembetűnőbb és egyben legemlékezetesebb vonása a Sally Jacobs által tervezett fehér dobozdíszlet volt. Sem konvencionálisnak, sem hagyományosnak nem volt mondható, a kortárs néző számára pedig elemi meglepetéssel szolgált, hiszen abszolút nem lehetett a misztikusságáról ismert darabhoz kötni. Teljesen egyértelmű volt, hogy a rendezés új színpadra állítási módot keresett,

⁷ E. V. Vines R. P. Martinnak, Budapest, 1972. augusztus 4., TNA, FCO 34/149.

⁸ E. V. Vines J. A. Dobbs-nak, Moszkva, 1972. november 13., TNA, BW 1/606.

⁹ Uo.

¹⁰ Charles MAROVITZ, *Brook. From Marat/Sade to Midsummer Night's Dream*, *The New York Times* 1970. szeptember 3., 3.

¹¹ Ronald BRYDEN, *A Drama Critic Introduces Peter Brook = Peter Brook's Production...*, 17.

¹² Milton SHULMAN, *Peter Brook's Flying Circus. A Dream of a Show*, *The Evening Standard* 1971. június 11., 4.

¹³ Siegfried MELCHINGER, *Ein Sommernachtstraum*, *Theater Heute* 1970. október 10., 8.

¹⁴ MOLNÁR GÁL Péter, *Szentivánéji álom*, *Népszabadság* 1972. október 19., 2.

¹⁵ Clive BARNES, *A Magical Midsummer Night's Dream*, *The New York Times* 1971. január 24., 8.

¹⁶ Uo.



A „fallikus” Zuboly-jelenet

a változást állítva előtérbe, s mint azt a brit színháztörténész, Dennis Kennedy kifejtette, szeretne volna „elkerülni a viktoriánus és a baletthagyománnyal való kapcsolatot.”¹⁷

Jacobs díszlete „a szentimentális tündérországot egyszerű scenográfiával helyettesítette, amely referenciáit a virtuóz előadók világából merítette.”¹⁸ Az előadás a történet színpadra állításához elsősorban cirkuszi trükköket, fizikai akciókat és bohócszámokat használt. A színészek a mesteremberek kivételével különböző színű bőrszatén ruhát viseltek, és olyan zsonglőrszámokat és akrobatikus trükköket adtak elő, amelyeket Brook és Jacobs egy kínai cirkusz londoni vendégjátékán látott. Az erdőt kígyózó drótok jelezték, a tündérek trapézokon repültek, a mágikus virág egy rúdon pörgő tányér volt, és Puck időnként gólyalábon jelent meg. Brook megduplázott bizonyos szerepeket, és előadása két alaptémát állított színpadra: „a színház és

¹⁷ Dennis KENNEDY, *Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-Century Performance*, Cambridge UP, Cambridge, 1993, 183.

¹⁸ Uo., 184.

a játék szeretetét”.¹⁹ Így a produkció „nem a színház szcenikai effektjeire, hanem az előadók akrobatikus képességeire épült,”²⁰ formanyelvét pedig a nézők „a hagyományos megközelítéstől való radikális eltávolodásként” szemlélték.²¹ A díszlet, a jelmezek és a játéktípus tehát az „időtlenéget”,²² az „eredetiséget és modernitást”,²³ valamint a játék által felidézhető „élénk képzeletet”²⁴ és „álomszerű varázslatot”²⁵ hangsúlyozták.

A fehér doboz a képzelet álmvilágát állította előtérbe bármilyen történeti és/vagy társadalmi utalás nélkül. S ez különösen szembeötlő, ha olyan kortárs előadásokkal hasonlítjuk össze, mint Robert Lepage interkulturális *Álma* (Royal National Theatre, London, 1992)²⁶ vagy éppen Karin Beier európai *Álma* (Düsseldorfer Schauspielhaus, 1994),²⁷ amelyekben a színészek/szerepek eltérő kulturális, politikai és ideológiai hátterei és az ebből származó konfliktusok váltak meghatározó tényezővé. Ezzel ellentétben, Jacobs díszletének titka éppen üressége volt, s Brook előadásának ereje „nem adott kulturális válaszok előhívásában rejlett, hanem a képzelet felszabadításában.”²⁸

Akcióit „a fehér semmibe”²⁹ helyezve, az előadás megszabadulhatott a darabhoz köthető értelmezői hagyománytól, a színpadi hatáskeltés Max Reinhardt által kialakított és továbbörökített eszköztárától, valamint a speciális időbeli és térbeli referenciáktól. Ebben az értelemben az előadás megtestesítette az „üres tér” elképzelését, amelyet Brook 1968-as *Az üres tér* című híres könyvében fejtett ki. A tér azonban, mint azt Irit Rogoff az áttetszőség illúziójával kapcsolatban kifejtette, „sohasem üres, hiszen mindig politikai, társadalmi, ideológiai mátrixban található, amely mindig is meghatározza a befogadást és a kizárást.”³⁰ Következésképp az előadás pusztán az

¹⁹ Jay L. HALIO, *A Midsummer Night's Dream*, Manchester UP, Manchester, 2003, 58.

²⁰ Uo., 184.

²¹ SHULMAN, I. m., 4.

²² Uo., 4.

²³ BARNES, I. m., 8.

²⁴ MÁTRAI-BETEGH Béla, *A Royal Shakespeare Company vendégjátéka*, Magyar Nemzet 1972. október 20., 3.

²⁵ SHULMAN, I. m., 4.; SEREGI László, *Szex és cirkusz*, Egyetemi Élet 1972. november 8., 4.

²⁶ Lásd Barbara HODGDON, *Looking for Mr. Shakespeare After "The Revolution"*. Robert Lepage's *Intercultural Dream Machine = Shakespeare, Theory, and Performance*, szerk. James C. BULMAN, Routledge, London – New York, 1996, 68–91.

²⁷ Lásd Janelle REINELT, *Performing Europe. Identity Formation for a "New" Europe = Theatre, History, and National Identities*, szerk. Helka MÄKINEN – S. E. WILMER – W. B. WORTHEN, Helsinki UP, Helsinki, 2001, 227–256.; Rick KNOWLES, *From Dream to Machine. Peter Brook, Robert Lepage, and the Contemporary Shakespearean Director as (Post)Modernist*, Theatre Journal 1998/2., 189–206.

²⁸ KENNEDY, I. m., 187.

²⁹ Brook is utalt arra egy interjúban, hogy „csupán a semmit akartuk megteremtteni a játék körül. [...] A semmiből, egyik pillanatról a másikra, valami elővarázsolható – és aztán eltűntethető. Az üres színpad a semmi egyik formája, de annak örömteli formája.” Peter BROOK, *MSND at the Drama Desk. Peter Brook and Major Players Discuss the Production in New York = Peter Brook's Production...*, 25. Ebben az értelemben, ahogyan azt Jacobs is teljesen világossá tette: „a fehér doboz üres tér.” Sally JACOBS, *Sally Jacobs Discusses Evolution of Sets, Costumes and Props = Peter Brook's Production...*, 47.

³⁰ Irit ROGOFF, *Studying Visual Culture = The Visual Culture Reader*, szerk. Irit ROGOFF, Routledge, London – New York, 1998, 22.

üres tér *illúzióját* testesítette meg, abban a korban, amikor a teret szorosan figyelték, és minden eszközzel ellenőrizték a befogadást és a kizárást.

A BC választása ideálisnak mutatkozott a kulturális kapcsolatok blokkokon átívelő ápolása szempontjából, melyhez különösen fontosnak tűnt, hogy az előadás Shakespeare egyik jól ismert darabját állította színpadra. Pontosan azért, mert ebben az időszakban Shakespeare bármelyik drámaírónál könnyebben szelte át a (politikai és ideológiai) határokat. Ahogyan Kennedy megjegyezte, „a jobb jövő reménye Shakespeare permanens értékein alapulhatott; s egy tizenhatodik századi drámaíró mutathatta meg a kiutat a háború utáni materializmusból és rossz közérzetből, a spiritualitás elvesztéséből és a hidegháború vészjelei közül.”³¹

A kulturális kapcsolatok előmozdítása és a nyugat (kulturális és művészi) eredményeinek Shakespeare-en keresztül történő hangsúlyozása lehetett az oka annak, amiért Londonban a keleti turné anyagi részét nem tekintették elsőrangú kérdésnek. Ennek következményeként ajánlhatott C. R. Hewer, a budapesti Brit Nagykövetség képviselője a magyarokra nézve nagyon előnyös pénzügyi megállapodást egyik levélében, amelyet Gedényi Ildikónak, az Interkoncert képviselőjének küldött. Úgy fogalmazott, hogy „az alábbi jogcímenek fogadhatják a társulatot: szállás (hotel), napidíj, valamint előadásonként 400 font, de ha szükséges, az előadás költségeinek 60%-át forintban is fizethetik.”³² Egy korábbi levélben azonban, amelyet a BC Drámai és Zenei Osztályvezetőjének (Drama and Music Department) küldött Londonba, Hewer az anyagiaknál sokkal fontosabb célt fogalmazott meg: „Talán tisztában van kitartó erőfeszítéseinkkel, hogy egy angol színházi társulatot Magyarországra jutassunk, és azokkal a nehézségekkel, amelyekkel a múltban küzdöttünk. Az, hogy az Interkoncert fogadja a Royal Shakespeare Companyt igazi áttörés és a szerződést azonnal meg kell kötnünk.”³³ Ezt a látogatást tehát a brit illetékesek kulturális, sőt politikai szempontból „igazi áttörésként” értékelték. Nemcsak a londoni hivatalnokok, hanem úgy tűnik, magyar partnereik is türelmetlenül várták ezt a lehetőséget. Erre a feltételezésre utal, hogy pár nappal később, május 5-én, a budapesti angol nyelvű újság, a Daily News egyik cikke hivatalosan bejelentette az RSC 1972. októberi látogatását.³⁴

Az RSC kelet-európai turnéja mindenekelőtt Nagy-Britannia és a keleti blokk közötti kapcsolatok gondozására szolgált. Fontossága abból látszik, hogy nemcsak a BC, de a Külügyminisztérium illetékesei is szorosan nyomon követték megvalósulását. A brit külpolitikai irányvonal félreérthetetlen volt ebből a szempontból. Ahogyan a romániai brit nagykövet, Ashe közvetlenül J. L. Bullardnak, a londoni Külügyminisztérium Kelet-európai és Szovjet Bizottság igazgatójának írta, „semmit sem nyerünk abból, ha a [román] Hivatalt tovább erőltetjük, mint amilyen messzire kész elmenni. Másként azt kockáztatjuk, hogy a kapcsolataink bővítése helyett

³¹ Dennis KENNEDY, *The Spectator and the Spectacle. Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge UP, Cambridge, 2009, 81.

³² C. R. Hewer Gedényi Ildikónak, Budapest, 1972. május 10., TNA, FCO 34/149.

³³ C. R. Hewer a British Council Drámai és Zenei Osztály igazgatójának, London, 1972. május 2., TNA, FCO 34/149.

³⁴ Uo.

azok csökkentését érjük el.”³⁵ Ennek eredményeképpen, hivatalos politikaként, a brit hatóságok mindenáron megpróbálták elkerülni a vitás helyzeteket és a problematikus történeteket.³⁶

Az adott szocialista ország hivatalaival való konfrontációt kerülve, ezeket a kulturális kapcsolatokat „imázspromócióra” használták. Ahogyan Ashe titkos jelentése Romániából D. N. Brinsonnak, a Külügyminisztérium Irányítási és Információpolitikai Bizottság vezetőjének (Guidance and Information Policy Department) is megerősítette, „az elmúlt 12 hónapban megnöveltük nyíltabb imázspromóció [image promotion] tevékenységünket.”³⁷ Ennek céljából egyrészt brit kulturális események látogattak Romániába (és más kelet-európai országba), valamint román (és más kelet-európai) személyeket hívtak meg ösztöndíjjal hosszabb-rövidebb időre Nagy-Britanniába.

Ashe fentebb idézett jelentése pontosan felhívja a figyelmet „a Nagy-Britanniába szóló támogatott látogatások értékére és a jóakaratra köszönhetően az ebből nekünk jutó vitathatatlan részesedésre”. Majd óvatosan hozzátette: „körültekintően kell folytatnunk tehát a lehető legmagasabb pozícióban lévő látogatók kiválogatását, hogy az utánpótlást növelhessük.” Ennek eredményeként jelenthette azt, hogy „azon románok többségében, akikkel kapcsolatban állunk, az a kép alakult ki mostanában, hogy Nagy-Britannia fontos szekunder hatalom, stabil és irigylésre méltó demokráciával.” Az imázspromóció elképzelésének fontosságát erősítette Donald Logan levele is, melyet a szófiai Brit Nagykövetségről küldött Londonba, miszerint az RSC látogatása „beszédtémává vált, így növelve Nagy-Britannia népszerűségét az itt élők körében, ami szerintünk nagyon jó eredmény.”³⁸

A BC választása tehát ideálisnak mutatkozott a kulturális kapcsolatok ápolása terén és Nagy-Britannia népszerűségének növelése céljából. Ennek érdekében a BC óvatosan kerülte a direkt politizálást és bármilyen kultúrpolitikai „ügy” megemlítését. Így számukra sokkhatásként jelentkezhetett, amikor megpillantották Brook dedikációját a kelet-európai turné programfüzetében. Szerzői intencióinak explicit kifejtése mellett – „a színház és a felszabadított képzelet kreatív közösségének ünnepeként”³⁹ definiálva az előadást –, Brook kiemelte:

³⁵ D. R. Ashe J. L. Bullardnak, London, 1972. október 31., TNA, 34/129.

³⁶ Ez azonban nem ment könnyen. Amint Alec Douglas-Home írta a *Cultural Policy Towards Hungary* című beszámolójában, amelyet a régió brit képviselői között szét is osztottak: „vigyáznunk kell, nehogy túl keményen állítsuk előtérbe saját gondolatainkat, hiszen tartanunk kell a szovjet reakciótól. A mi politikánk mindig is a segítség felajánlásának diszkrét lépéseiből állt, a befogadó országokra bízva annak eldöntését, mennyit éreznek belőle biztonsággal elfogadhatónak. A kelet-európai ügyesen fel tudják mérni, mikor és mennyivel léphetik át a határokat, és a Magyarországgal kapcsolatos tapasztalataink is ezt erősítik.” Alec DOUGLAS-HOME, *Cultural Policy Towards Hungary*, 1972. augusztus 1., TNA, FCO 34/129.

³⁷ D. R. Ashe D. N. Brinsonnak, London, 1972. július 11., TNA, FCO 34/129. A következő három idézet is innen.

³⁸ Donald Logan J. L. Bullardnak, London, 1972. november 15., TNA, FCO 34/149.

³⁹ Peter Brook dedikációja a kelet-európai turné programfüzetében. Victoria and Albert Museum, Archive and Library Reading Room, Blythe House, London, Production File: Midsummer Night's Dream (Brook), 1972.

ezt az előadást a prágai Divadlo za bránou emlékének szeretnénk ajánlani. Ennek a fontos színháznak a felszámolása 1972. június 10-én, és a kortárs színházban Shakespeare egyik legjelentősebb újraértelmezőjének, a kiemelkedő rendezőnek és a társulat alapítójának, Otomar Krejča tevékenységének a korlátozása veszteség a színház, a képzelet és a szabadság számára.⁴⁰

A Divadlo za bránout (Színház a kapu mögött) Krejča 1965-ben alapította a cseh kísérleti színházmozgalom részeként (Reduta, 1956; Divadlo Na zábradlí, 1959; Činoherní klub, 1965 és mások). Ezek a színházak alternatívát állítottak a szocialista realizmus módosított változatának esztétikája alapján működő, s alapvetően hierarchikus adminisztrációval rendelkező, hivatalos színházakkal szemben, amelyek valójában „rendező, ideológiai megbízottak, párttitkárok és más ideológiai kinevezettek önkényes hatalma alatt álló nagy repertoárszínházakat jelentettek.”⁴¹ A kis színházterekben játszó, a színházi alkotás folyamatát szó szerint szemtanúként követő nézőivel, a *malá divadla* (kis színházak) „egyét jelentettek a nem konvencionális esztétikával és politikai kifejezésmóddal.”⁴² Ennek eredményeképpen „ezek a cseh színházak vezető szerepet vállaltak a lakosság politikai tudatformálásában.”⁴³

A Za bránou és Krejča betiltása Gustav Hušák „normalizációjának” részét képezte, amely a Prágai Tavasz következményeként az 1970-es évek elején zajlott. Mint ismeretes, Hušák először megtisztította a Pártot a „liberálisnak” tekintett tagoktól, majd a szakmai és szellemi elitnek azokat a tagjait távolította el a közéletből, akik a politikai visszarendeződéssel szemben nyíltan kifejezték ellenkezésüket. A cseh kis színházakat felforgatónak nyilvánították, úgy érvelve, hogy a dekadens és burzsoá Nyugat hatása alá kerültek, és bezárták. „[Václav] Havel, Josef Topol, Ladislav Smoček, Alena Vostrá, Milan Kundera, Ivan Klíma, Pavel Landovský és más drámaírók darabjait betiltották, számos regény és más irodalmi alkotás, újság és film társaságában. A Balustrade Színháznál dolgozó [Jan] Grossman, [Ladislav] Smoček, Jaroslav Vostrý, valamint Jan Kačer és Krejča sem rendezhettek.”⁴⁴ Ezeknek a drámaíróknak, rendezőknek és színházaknak a munkáit, amelyeket olyan nyugati kritikusok is dicsérettel emlegettek, mint Martin Esslin vagy Kenneth Tynan, egyszerűen megpróbálta eltörölni a re-szovjetizált bürokrácia és cenzúra.⁴⁵ A kulturális élet cenzurális tilalmai és a Divadla za bránou bezárása, éppen európai hírnevüknek köszönhetően, azonban hamar ismertté váltak Nyugaton, és olyan nyugati értelmisé-

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Olga CHTIGUEL, *Without Theatre the Czechoslovak Revolution Could Not Have Been Won*, *The Drama Review* 1990/3., 89.

⁴² Uo.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo., 91.

⁴⁵ Ahogyan Olga Chtiguel megjegyezte „az úgynevezett normalizációs folyamat következményei, amelyek az ország szovjet pályára való visszaállítását célozták meg, katasztrofálisak voltak. A politikai és kulturális tisztogatások eredményeként félmillió embert bocsátottak el munkahelyéről. Ezeket börtönbe zárták. A szocialista realizmus újra uralkodó esztétikai modellé vált.” Uo.

giek tiltakoztak a döntés ellen, mint Friedrich Dürrenmatt, Arthur Miller és Ingmar Bergman.⁴⁶

Ebben a politikai helyzetben Brook a tiltakozó nyugat-európai értelmiségiekhez csatlakozott, de kiállítását nem fogadták kitörő örömmel – a brit illetékesek. Álláspontjuk ebben a tekintetben teljesen egyértelmű volt. A budapesti nagykövetnek, R. P. Martinnak küldött levelében, Vines reményét fejezte ki:

remélnünk kell, hogy a menedzsment képes lesz nyomás alatt is kitartani azon elképzelés mellett, miszerint a dedikáció pusztán az előadás rendezőjének magánvéleménye. Reméljük, lehetséges lesz különbséget tenni a produkció és az előadások között. Ha ennek a brosúrának a példányai esetleg mégis eljutnak Kelet-Európába, ezzel a borítóval, akkor is érvelhetünk úgy, hogy csak bizonyos előadások dedikálódtak a Za bránounak, de a Kelet-Európában játszottak nem.⁴⁷

Vines óvatos retorikája először is jelezte a különbséget a brit hivatalos álláspont és Brook megnyilvánulása között, úgy érvelve, hogy az pusztán a rendező személyes meggyőződését tükrözi. Aztán, még finomabb különbséget tett a produkció és egyes előadásai között, úgy érvelve, hogy csak egyes Nyugat-Európában játszott előadások voltak a Za bránounak dedikálva, a kelet-európaiak pedig – természetesen – nem. Végül pedig, mindennek az volt a célja, amit Vines egy másik levélben fejtett ki, hogy „ellentmondhassunk azon esetleges állításnak, miszerint a produkciót és az egész kelet-európai turnét a Za bránounak szenteljük.”⁴⁸ Így Vines hármas tagadása arra hívja fel a figyelmet, hogy minden tőle telhetőt elkövetett nehogy a BC és a Külügyminisztérium politikai szerepvállalása és állásfoglalása szóba kerülhessen.

A nyelvészet finom politikai-ideológiai felhasználása mellett, a brit hivatalnokok megelőző intézkedéseket foganatosítottak. A turné előtt Vines egyik beosztottja „a megfelelő kelet-európai viselkedést illetően”⁴⁹ beszélgetett el a társulattal.⁵⁰ Mi több, a BC munkatársai csak „a program belső részeit, azaz a külső borító nélküli részeit küldték el a kelet-európai brit kulturális attaséknak, hogy ők így továbbítsák azt a helyi színházaknak és újságoknak.”⁵¹ Amint azt a Külügyminisztérium egyik ellenőre, J. D. K. Argiles levelében Vinesnek büszkén megjegyezte: „az RSC programfüzete nem lesz kapható Kelet-Európában, természetesen.”⁵² Ennek eredménye-

⁴⁶ Ekkor már ezek a színházak nemcsak Csehszlovákiában voltak ismertek, hanem nyugaton is. 1972-re Krejčát „nem pusztán Csehszlovákiában ismerték el kiemelkedő tehetségű rendezőként, hanem egész Európában; a [Za bránou] társulata körbeutazta Európát és Krejča vendégrendezőként dolgozott Brüsszelben, Bécsben, Stokholmban és Salzburgban is.” Jarka BURIAN, *Art and Relevance. The Small Theatres of Prague, 1958–1970*, *Educational Theatre Journal* 1971/3., 246. Ezen időszak cseh színházairól lásd például Jarka BURIAN, *Otomar Krejča's use of the Mask*, *The Drama Review* 1972/3., 47–56.; Dennis C. BECK, *Divadlo Husa na provázku and the „Absence” of Czech Community*, *Theatre Journal* 1996/4., 419–441.

⁴⁷ E. V. Vines R. P. Martinnak, Budapest, 1972. augusztus 7., TNA, FCO 34/149.

⁴⁸ E. V. Vines John Arglesnak, London, 1972. augusztus 2., TNA, FCO 34/149.

⁴⁹ E. V. Vines R. P. Martinnak, Budapest, 1972. augusztus 7., TNA, FCO 34/149.

⁵⁰ Sajnos arról, hogy pontosan mi hangzott el ezen a beszélgetésen eddig nem találtam feljegyzést.

⁵¹ J. D. K. Argles E. V. Vinesnak, London, 1972. augusztus 4., TNA, FCO 34/149.

⁵² Uo.

képpen a Külügyminisztérium a BC segítségével kívánta megakadályozni az RSC-t abban, hogy turnéjuk idején saját programfüzetüket osztogassák, és ezáltal saját véleményüket hangoztassák a Za bránou bezárásával kapcsolatban.

A brit hatóságok félelme – ahogyan az Vines D. F. B. Bretonnak, a budapesti brit nagykövetség írt leveléből kiderül – azon „a nyilvánvaló rizikón alapult, hogy a másolatok eljuthatnak Kelet-Európába, és a dedikáció további publicitása hatással lehet a magyar hatóságok turnéval kapcsolatos hivatalos álláspontjára. A British Council felhívta a menedzsment figyelmét arra, hogy a dedikáció kínos helyzetekhez és zavaros eredményekhez vezethet Kelet-Európában.”⁵³ Levelének későbbi részéből nyilvánvalóvá válik, hogy az RSC menedzsmentje vonakodott visszavonni a dedikációt, s Brook is mindvégig kitartott meggyőződése mellett. Végül engedtek a menedzsmentnek, mert ahogyan azt Vines írta, „ha nem engedtek volna, Brook valószínűleg veszélyeztette volna az egész turnét.”⁵⁴

A társulat megfelelő felkészítésén és a borító nélküli program Kelet-Európába küldésén túl a brit hatóságok, ahogyan azt Vines megírta Le Breton számára Budapestre, „mindent megtettek, amit csak tudtak, hogy lebeszéljék a Szabad Európa Rádiót arról, hogy felhívja a figyelmet erre a történetre, legalábbis a kelet-európai turné idején.”⁵⁵ Vines félelmét az táplálta, hogy Brook dedikációja „máris kapott némi publicitást a Daily Telegraph hasábjain és utána a Szabad Európa Rádió is felkapta a hírt.”⁵⁶ Vines preventív intézkedéseinek oka pedig az lehetett, hogy az RSC turnéja a BC támogatásával és a Külügyminisztérium ellenőrzésével valósult meg, ami azt jelentette, hogy a kelet-európai hatóságok Brook dedikációját könnyen a BC és így Nagy-Britannia hivatalos álláspontjaként értékelhették. Egy ilyen nyílt konfrontáció, mint azt Vines egy másik levelében kifejtette, „nagyon aggasztotta a British Councilt, nehogy Brook kommentárjának további publicitása arra vezesse a kelet-európai kormányokat, hogy lemondják a turnét, amely a British Council számára igen nagy veszteség lenne.”⁵⁷ A turné lemondása egyben azt jelentette volna, hogy Nagy-Britannia és a kelet-európai kormányok közötti kapcsolatok egy időre befagytak volna.

Az előzetes intézkedések mellett, a Külügyminisztérium utasította a kelet-európai brit nagykövetségek munkatársait, hogy közlőről kövessék az RSC látogatását.

⁵³ E. V. Vines D. F. B. Le Bretonnak, Budapest, 1972. augusztus 9., TNA, FCO 34/149.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Uo. Ahogyan Vines azt John Arglesnak állította: „megüzentem Tim Williamsnak, hogy váltottunk néhány informális mondatot a Szabad Európa Rádióval ennek az egésznek a háttéréről.” E. V. Vines John Arglesnak, London, 1972. augusztus 2., TNA, FCO 34/149.

⁵⁶ E. V. Vines D. F. B. Le Bretonnak, Budapest, 1972. augusztus 9., TNA, FCO 34/149. 1972. augusztus 2-án egy nagyon rövid közlemény jelent meg a The Daily Telegraphban, *Theatrical Gesture* címmel. Ebben arra a tényre utaltak, hogy Brook „nem szokványos lépésként a turnéját egy másik színházi társulatnak dedikálta. Sajnos a dedikáció egy olyan társulatnak szól, amelyik többé már nem létezik. Ez a prágai Za bránou Színház, amelyet az elnyomó Hušák rezsimig nemcsak Csehszlovákia vezető színházaként tartottak számon, hanem nemzetközi formátumú csapatként is. Sajnos, a szaporodó nehézségek után a színházat kormányhatározattal ez év június 10-én feloszlatták.” sz. n., *Theatrical Gesture*, The Daily Telegraph 1972. augusztus 2., 4.

⁵⁷ E. V. Vines R. P. Martinnak, Budapest, 1972. augusztus 4., TNA, FCO 34/149.

Ahogy arról a Külügyminisztérium Kelet-Európai és Szovjet Osztály aligazgatója, I. H. Williams tájékoztatta a budapesti R. P. Martint, továbbítva tájékoztatását más kelet-európai országok követségeire is: „csak azt tennem hozzá, hogy rögtön tudnunk kell, ha Ön vagy a társulat bármilyen nehézséggel vagy zavarral szembesül, amely Peter Brook dedikációjával lehet kapcsolatos. Az esetlegesen felmerülő kérdések esetén a Külügyminisztérium levele már kijelölte a követendő utat.”⁵⁸ A kelet-európai városokból érkező jelentések azonban, némi nyugtalanságot okozva Londonban, éppen azt erősítették, hogy a BC megelőző intézkedései nem jártak teljes sikerrel.

A brit nagykövet, T. Frank Brenchley Varsóból – ahol az RSC november 22-dike és 24-dike között játszott – J. L. Bullardnak (Külügyminisztérium Kelet-európai és Szovjet Osztály vezetőjének) küldött jelentése pontosan rámutatott:

Derek Ashe Bukarestből érkezett levelének figyelmeztetésétől kísérvé, a British Council képviselője, Claude Whistler őszintén beszélt a társulat menedzsmentjének annak fontosságáról, hogy a korábbi megegyezésünkhöz ragaszkodva, ne osztogassák a programot a feloszlott prágai Za bránounak szóló dedikációval. A társulat vezetői biztosították őt, hogy nem lesz semmi gond, ugyanis kifogytak a programfüzetből. Kiderült azonban, hogy ez nem igaz. A színházban járva rábukkant egy dobozra, amely a színpad szélén, jól elérhető helyen állt, tele a kérdéses programfüzettel. Elvett belőle egyet, megmutatva a menedzsmentnek, mire ők azt válaszolták, hogy el fogják tenni onnan. Nem hallottunk erről az ügyről többet, de arra gyanakodom, hogy a feltűnésmentes osztogatás valószínűleg folytatódott.⁵⁹

A fentiekhez hasonlóan, D. R. Ashe a társulat „érthetetlen viselkedésének” egy hasonló esetéről számolt be Bukarestből:

itt is osztogatták a programfüzetet. Küldtem egy üzenetet a társulat menedzserének, hogy ez a viselkedés csak bajt okozhat, és komolyan óva intettem az ehhez hasonló butaságoktól. Válaszként azt az üzenetet kaptam, hogy a Peter Brookhoz kötődő lojalitás miatt lehetetlen volt számára, hogy visszatartsa az összes programfüzetet, de csak azoknak a románoknak adott, akik kifejezetten kértek belőle. [...] Ám kevés kétségem van afelől, hogy a hatóságok tudták, mi folyik.⁶⁰

A londoni Külügyminisztériumnak a Szabad Európa Rádióval kapcsolatos intézkedései sokkal hatékonyabbnak bizonyultak, hiszen a turné alatt a rádió nem tudósított erről a történetről. Pár hónappal a turné után azonban egy Marcus Ferrartól érkezett, Románia színházi gondjairól szóló riport már megemlítette, hogy „a társulat [RSC] tagjai nem lopták be magukat a román bürokrácia szívébe, amikor oszto-

⁵⁸ I. H. Williams R. P. Martinnak, Budapest, 1972. augusztus 11., TNA, FCO 34/149.

⁵⁹ T. Frank Brenchley J. L. Bullardnak, London, 1972. december 1., TNA, FCO 346149.

⁶⁰ D. R. Ashe J. L. Bullardnak számára, London, 1972. október 31., TNA, 34/129.

gatni kezdték a programfüzetet az első előadás előtt, mondván, a bemutatót egy prágai színház emlékére tartják, amelyet a csehszlovák hatóságok politikai okok miatt zártak be múlt júniusban. A zavarban lévő román tisztviselők gyorsan véget vetettek az akciónak.”⁶¹

Bár a román hatóságoknak (és valószínűleg a többi kelet-európai hivatalnak is) minden bizonnyal feltűnhetett a programfüzet, mindezidáig nincs bizonyítékunk arra, hogy „gyorsan véget vetettek a röpirat osztogatásának”, mivel sem a jelentések, sem pedig az eddig feltárt archív anyagok nem említenek ilyen esetet. Nem kétséges, hogy a kelet-európai hatóságok nem nézték jó szemmel a programfüzetet és annak osztogatását, de a Külügyminisztérium és a BC illetékesei, illetve a kelet-európai brit nagykövetségek képviselői is megpróbálták Brook dedikációját cenzúrázni. Pontosan azért, mert számukra ezekkel a keleti államokkal való hosszú távú kapcsolat sokkal fontosabbnak mutatkozott bármilyen egyéni esetről és sérelemtől. A nagy-politika számára tehát sokkal fontosabbnak tűnt a Szovjet Birodalom gyengítése a gondolat-terjesztés és az imázspromóció által, amely során szimbolikus műveken keresztül saját értékrendszerüket és világlátásukat népszerűsíthették, mint bármilyen egyénért folytatott küzdelem. Következésképp, úgy tűnik más álmai voltak Brooknak és az RSC-nek, mint Vinesnak, a British Councilnek és a Külügyminisztériumnak.

Az Álom – Kelet-európai álmódók

Kelet-Európában, mint említettem, az előadást különleges társadalom-politikai eseménynek tekintették. Magyarországon például, bár az RSC csak Budapesten játszott, a vendéjáték hatását többszörösre növelve, még a vidéki lapok is hosszú cikkekben tudósítottak róla. Társadalom-politikai esemény jellegét abból a vonásból láthatjuk, hogy a magyar szocialista rezsim vezetői – Fock Jenő a Minisztertanács Elnöke, Aczél György az MSZMP Központi Bizottságának titkára, illetve a Politikai Bizottság több tagja – a brit nagykövet, D. S. L. Dodson társaságában tekintették meg az előadást. Szigorúan bizalmas jelentésében, Dodson ki is emelte:

nem volt arra nézve semmilyen iniciativa, hogy hivatalos páholyt foglaljak. Az adott körülmények között úgy döntöttem tehát, hogy csak zártkörű estélyt fogok rendezni az első előadás után, miután előző nap már hivatalosan fogadtam a társulatot. Pontosan ezért nem tudom megmondani, hogy Fock vagy Aczél maga mit gondolt az előadásról. Úgy tűnt élvezik, és azóta sem halottunk, csak dicséret azoktól a magyaroktól, akiknek végül sikerült bejutniuk a színházba.⁶²

⁶¹ Marcus FERRAR, *Romania's Theatrical Troubles*, Szabad Európa Rádió, 1973. február 15., Open Society Archives, Budapest (OSA), RL/BA FEB 15 1112/1973.

⁶² D. S. L. Dodson J. L. Bullardnak, London, 1972. november 14., TNA, FCO 34/149. Dodson a magyar állambiztonság is figyelte, mivel „kétkedésre alkalmasnak” tartották „a Brit Nagykövetségen betöltött rangja miatt.” (Dodson aktája, ABTL 2.2.1. OP. NYT. III/4. 5. /141). Sajnos a Dodson-akta jelenleg nem található.

Dodson implicit módon a bukaresti brit nagykövetnek a tanulmány elején idézett jelentésére reflektált, amelyben D. R. Ashe éppen azzal dicsekedett, hogy ő viszont meghívást kapott a román pártvezetők hivatalos páholyába. Így Ashe pontosan tudósíthatott a hivatalos román véleményről. Levele szerint, bár a román közönség lelkesen fogadta az előadást, a hatóságok cenzúrázni szerették volna az első felvonás utolsó, „fallikus Zuboly” jelenetét. Egy külföldi előadás cenzúrázása talán furcsának tűnhet még a hidegháború idején is, de a cenzúra ekkor a kelet-európai szocialista országok normatív stratégiájaként működött.

A szocialista cenzúra totalitárius volt, s intézményes kapcsolatban állt az állam-biztonsági szervekkel. Ennek ellenére demokratikusnak, közérdekűnek és oktató jellegűnek állította be tevékenységét. A rendszer vezetése azonban sohasem volt egységes, mindig is különböző érdekcsoportok versengtek a hatalomért. Ennek következtében a szocialista cenzúra a hatalom és az egyezkedés furcsa gyakorlataként létezett, amely a fegyverek által erőszakos módon kikényszerített dominanciát kulturális intézményeken és műalkotásokon keresztül legitímálta.⁶³ A rendszer skizoid állapotaképpen a szocialista államok, kivételként talán Románia és Albánia említhető, nyíltan folyamatosan tagadták a cenzúra létezését.

Az NDK-ban például, ahogyan arra Laura Bradley rámutatott, „a cenzúra eufemizáló nyelve a cenzorokat kulturális segítőként és pedagógusokként aposztrofálta. [...] Bár a drámák és az előadások szigorú bemutató előtti és utáni ellenőrzésnek voltak kitéve, az NDK első alkotmánya a művészi szabadság iránti elkötelezettséget vallotta.”⁶⁴ Nemcsak a kelet-német, hanem más szocialista vezetők és hivatalnokok is buzgón próbálták megőrizni a demokrácia és a polgárjogok látszatát. Így a cenzorok folyamatosan tagadni kényszerültek saját tevékenységüket. A kikényszerített álszentség eredményeként a színházi emberek, főleg a rendezők és a drámaírók kerültek kellemetlen helyzetbe. Bár kizárólag a cenzúra előzetes engedélyével mutathatták be előadásukat, mégis ha valamilyen „baj” történt, őket személyesen tették felelőssé érte, mintha az előzetes cenzúra nem létezett volna.

Az 1970-es években az NDK és a többi szocialista ország nemzetközi legitímációra törekedett, így a cenzorok nem szívesen tiltottak be produkciókat, hiszen az a cenzúra jelenlétének nyílt beismerése lett volna. Nagyobb hangsúlyt helyeztek inkább az előadás előtti megbeszélésekre, az előzetes véleményezésekre. Mint azt Dennis C. Beck a cseh színházakkal kapcsolatban kifejtette, „minden színháznak be kellett nyújtania az adott évadra tervezett produkciók listáját, valamint a »dra-

⁶³ Azonban még ezekben a társadalmakban is változatos taktikai és stratégiai léteztek a cenzorok és cenzúrázottak közötti egyezkedésnek, és annak, hogy túljussanak a cenzorokon: „két vagy több párhuzamos ügynökség egymás ellen való kijátszásával” (Seth BAUMRIN, *Ketmanship in Opole. Jerzy Grotowski and the Price of Artistic Freedom*, *The Drama Review* 2009/4., 63.); „félrevezető besúgással”, nevezetesen „a művészek és tudósok azon képességével, hogy félrevezessék a hatóságokat” (Uo., 61.); „a cenzúra vakfoltjain keresztül, ahol a hivatalos és személyes kapcsolatok terei átfedték egymást” (Margaret SETJE-EILERS, *„Wochenend und Sonnenschein”. In the Blind Spots of Censorship at the GDR's Cultural Authorities and the Berliner Ensemble*, *Theatre Journal* 2009/3., 364.); valós és/vagy hamis „célzások” használatával (Uo., 379.); és a „valótlan utalások (false white dogs) taktikájával.” (BECK, *I. m.*, 428.)

⁶⁴ Laura BRADLEY, *GDR Theatre Censorship. A System in Denial*, *German Life and Letters* 2006/1., 151.

maturgiai tervet« a rendezők ismertetőivel, hogy azt a minisztérium kulturális osztálya jóváhagyja.”⁶⁵ A cenzúra azon volt, hogy mindenütt jelen legyen és teljhatalmat gyakoroljon, de ezzel egy időben láthatatlan kívánt maradni. Amint azt Liviu Malița a román viszonyokra vonatkoztatva kiemelte, a cenzúra „arra törekedett, hogy beszivároгjon az alkotói folyamatba, egészen a művész tudatáig. Célja nem egyszerűen a tiltás volt, hanem hogy a hivatalos művészet minden alternatíváját el lehetetlenítse.”⁶⁶

1972-ben, csak pár hónappal Brook produkciójának bukaresti látogatása előtt, Ion Pintilie Gogol *A revizor* című drámáján alapuló bemutatóját négy előadás után mégis betiltották a Bulandra Színházban. Pintilie három és fél óras verziójában kihúzta a szöveg teljes második felvonását, más szövegekből használt fel az előadáshoz párbeszédeket és egy saját utolsó felvonást hozott létre, amelyben a *Hair* című amerikai musicalre emlékeztető táncok és dalok szerepeltek. Az előadás betiltása mellett a Pintilie-rendezést bemutató színház vezetőjét, Liviu Ciuleit is elmozdították a posztjáról.

Romániában „a cenzúra felelős volt a nyilvános diskurzusok ideológiai tisztaságának megőrzéséért és a politikai tisztogatás kivitelezéséért.”⁶⁷ Szerepe elsősorban abban mutatkozott, hogy „mindent megtiltsen és kiűzzön, amit a rezsimre veszélyesnek, vagy a hivatalos doktrínákkal és a kommunista párt céljaival és gyakorlatával összeférhetetlennek tartott.”⁶⁸ Ennek a funkciónak a kivitelezése nem volt egyszerű feladat, hiszen „a cenzúrának nem volt sem doktrínája, sem pedig saját célja. Mindenestre a cenzúra biztosította, hogy a párt dogmáit pontosan követik, hiszen a rendszer konszolidálásának és a speciális problémák megoldásának egyik eszközeként szolgált.”⁶⁹ Gyakorlati megvalósulása azonban mindig is különféle belső, gyakran személyes érdekektől függött, valamint, különösen az 1970-es évektől kezdődően, a nemzetközi kontextus és közvélemény alakulásától.

Bár totális ellenőrzést gyakoroltak a közélet és a kulturális élet felett, a szocialista hatóságok intézkedéseiket a nyilvánosság előtt is igazolni igyekeztek. Ez lehetett az oka annak, hogy Romániában például 1972. szeptember 30-án az állami felügyeletű Bukarest Rádió nyilatkozatot tett közzé a román Államtanács Szocialista Kultúráért és Oktatásért felelős Bizottságának a Pintilie-produkcióra vonatkozó tiltó intézkedésével kapcsolatban. Ahogyan azt a Szabad Európa Rádió (SZER) munkatársa, Anneli Meier később hallgatónak ismertette, a nyilatkozat így érvelt:

számos színháznéző jelentkezett a Román Szocialista Kulturális és Oktatási Bizottságnál, ellenkezésüket és elégedetlenségüket fejezve ki azzal kapcsolatban, ahogyan a Bulandra Színház színpadra alkalmazta Gogol művét, *A revizort*.

⁶⁵ BECK, I. m., 428.

⁶⁶ Liviu MALIȚA, *Ceaușescu színházba megy*, Színház 2009/5., 11.

⁶⁷ Liviu MALIȚA, *Literature and Red Ideology. Romanian Plays on Religious Themes in the 1950s and 1960s*, Journal for the Study of Religions and Ideologies 2009/8., 82.

⁶⁸ Uo., 85.

⁶⁹ Uo.

Szerintük az adaptáció eltorzította a művet és a nagy drámaíró, valami olyasmit hozva létre, ami nem egyeztethető össze a román színháznak, mint a nemzeti és nemzetközi kulturális értékek autentikus bemutatóhelyének a szerepével. Válaszul a hivatal [...] elhatározta, hogy beszüntetteti az előadásokat és megtiltja ennek a változatnak a bemutatását az ország többi színházában, valamint lépéseket tesz annak érdekében, hogy megelőzze az ehhez hasonló jelenségek megismétlődését a román kulturális életben.”⁷⁰

A román hatóságok tehát a hivatalba érkezett, ismeretlen és ellenőrizhetetlen panaszok alapján hivatkoztak „az emberekre”, és „az emberek” nevében és érdekében intézkedtek. A produkció betiltása mellett nyilatkozatuk kifejezte a párt e kérdést érintő világos állásfoglalását, valamint iránymutatást adott a jövőbeli színházi produkciókra vonatkozóan.

Pintilie előadásának betiltása és Ciulei menesztése azonban, a *Za bránou* és *Krejča* esetéhez hasonlóan, azonnal elérte a nyugati médiát. Jóval Meier riportja előtt, a SZER már felfigyelt Michael Simmons Pintilie előadásáról szóló, a Financial Timesban 1972. október 12-én megjelent cikkére, s másnapi adásában „Románia és a Szovjetunió közötti, politikai felhangokkal terhelt kulturális összecsapás kirobbanásaként”⁷¹ tárgyalta az eseményt, amely értelmezésükben „*A revizor* bukaresti bemutatójának állítólagos »rossz ízlése« miatt”⁷² bontakozott ki. A következő napon a SZER hírei „nyugati diplomáciai forrásokra” hivatkozva állították azt, hogy Pintilie rendezését négy előadás után vették le a műsorról, mivel „a Bukarestben keringő hírek szerint, a szovjet diplomaták egyszerűen kivonultak a premierről, sokkolódva annak szovjet-ellenes tartalmától.”⁷³ A lehetséges szovjet aggodalom mellett, Marcus Ferrar másnapi tárcája már azt is megemlíttette, hogy „a nyugati nézők véleménye szerint, az előadást könnyen lehetett Nicolae Ceaușescu vidéki látogatásainak karikatúrájaként értelmezni.”⁷⁴

A román helyzet ekkor annyiból volt különleges, hogy ebben az időben építette ki Ceaușescu sztálinista típusú totalitárius modelljét, ami még a többi szocialista országgal összehasonlítva is, talán Enver Hodzsa albán diktatúrájának kivételével, egyedinek számított. A „Kárpátok Génuszának” 1971-es „júliusi tézisei” a román „kulturális forradalom” kezdetét hirdették, neosztálinista offenzívát indítva a kulturális autonómia ellen, megerősítve a művészetek ideológiai kolonizálását. A „szocialista humanizmus” jelszava alatt, a tézisek valójában visszatérést jelentettek a szocialista realizmus szigorú szabályaihoz, és támadást indítottak az engedetlen értelmiség ellen. A bölcsészeti- és társadalomtudományokban szigorú ideológiai

⁷⁰ Anneli MEIER, *Production of Gogol's "The Inspector General" Stopped*, Szabad Európa Rádió, 1972. október 10., OSA, 811, F-96.

⁷¹ *Russians Make Scene Over Gogol in Romania*, Szabad Európa Rádió, 1972. október 13., OSA, 811, F-63.

⁷² Uo.

⁷³ *Romanians Close Down Russian Classic*, Szabad Európa Rádió, 1972. október 14., OSA, 811, F-64.

⁷⁴ Marcus FERRAR, *Romania's Theatrical Troubles*, 1973. február 15., Szabad Európa Rádió, OSA, RL/BA FEB 15 1112/1973.

konformitást követeltek; a kompetenciát és az esztétikát ideológiával helyettesítettek; a szakemberek helyére agitátorok kerültek; a kultúra pedig a politikai-ideológiai propaganda és a keményvonalas rendszabályok eszközévé vált.

Annak ellenére, hogy nyugaton szinte mindent tudtak a romániai totalitárius rezsimről, Ceaușescu népszerű maradt, viszonylag független külpolitikájának köszönhetően, amely kétségbe vonta a Szovjetunióknak a szocialista tömbön belüli hatalmát és tekintélyét. Ceaușescu nemcsak a Varsói Szerződés által kezdeményezett 1968-as csehszlovák invázióban való részvételt utasította el, hanem nyíltan fel is szólalt ellene. A nyugati országokban tett hivatalos látogatások sora szintén segítette őt abban, hogy a külvilág felé önmagát reformkommunistaként mutassa be, miközben független külpolitikára törekedett a szovjet blokkon belül.⁷⁵

A román hatóságok tehát, mint arra a tanulmány elején idézett Ashe-jelentés felhívta a figyelmet az országba érkező Brook-előadás „fallikus Zuboly”-jelenetének szexualitását a szocialista világképpel összeegyeztethetetlennek vélték, s az előadást pornográfiával, valamint a nyugati feslett erkölcsök nyílt terjesztésével vádolták. A román cenzúrázási szándék akkor oldódott meg, amikor „az ARIA üzenetet küldött nekünk, miszerint Dimitri Popescut, a Román Szocialista Kulturális és Oktatási Tanács elnökét, s mint ilyet az ideológiai tisztaság legfelsőbb irányítóját lenyűgözte a második előadás. Ennek következtében az ARIA hallgatólagoosan visszavonta [a jelenet cenzúrázására vonatkozó] »javaslatait«.”⁷⁶ Végül tehát az előadást nem tiltották be, s nem is cenzúrázták, mert a helyi kulturális potentát, Dimitri Popescu személyesen megnézve azt, nem tartotta veszélyesnek.

Bár a cenzúrárt visszatartották, annak ellenére tették ezt, hogy a hivatalos román értelmezés nem változott. A fent idézett jelentésében említette Ashe, hogy az RSC október 28-i búcsúünnepségét használta fel arra, hogy

megismerkedjem Ileasaval, a Román Szocialista Kulturális és Oktatási Tanács külügyi kapcsolatokért felelős igazgatójával [...], és őszintén megvitathassam vele a „Szentivánéji álmot”, rákérdezve az itteni hivatalos reakciókra. Ileasa azonnal azt válaszolta, hogy nagyon örül, amiért az őszinte véleményét kérdeztem, és meg is ragadta az alkalmat arra, hogy ismertesse „személyes nézőpontját”. Ám mindezek után megnyilatkozása nyilvánvalóan több volt, mint saját vélemény. Azt mondta, hogy Dimitri Popescu, a Tanács elnöke, Ion Blad, az egyik alelnök és sokan mások, akik látták a darabot, meg is vitatták azt bizonyos mélységig, s ugyanarra a következtetésre jutottak. Véleményük szerint az előadás remek volt, igazolva Peter Brook jó hírét, amit a rendező Shakespeare újraértelmezésével szerzett. [...] Ugyanakkor, az előadás a nyugati szexuális engedékenységet és morális dekadenciát is megjelenítette, amit egészségtelennek tartanak, és ebben az országban nem kívánnak támogatni.⁷⁷

⁷⁵ Lásd például BALOGH László, *Románia története*, Aula, Budapest, 2001.

⁷⁶ D. R. Ashe J. L. Bullardnak, London, 1972. október 31., TNA, 34/129.

⁷⁷ Uo.

A nyugati szexuális engedékenység és morális dekadencia hivatalos elítélése nemcsak Ileasa privát véleményében, hanem az előadásról szóló román kritikákban is megjelent. Az egyik napilap színikritikusa, Natalia Stancu szerint például, „bár a *Lear király* 1964-es romániai turnéja után Brook rendezése régóta várt esemény volt, panaszra van okunk azon jelenetek miatt, amelyek a vulgaritás, a szabadosság és az obszcenitás határán jártak, elnyomva ezzel a látványosságot és a mértéktelen naturalizmus árnyékát kölcsönözték a produkciónak. Mindez pedig sok nézőt zavarba hozott, meghatározva ezzel az általános benyomást.”⁷⁸ A kritikus negatív kommentárját ismételte meg Radu Popescu, a korszak egyik legbefolyásosabb román színikritikusa, a Teatru című lap főszerkesztője, amikor azt írta, hogy „Peter Brook előadása nem pusztán erotikus, hanem értelmetlenül szabados, sőt néha egyenesen pornográf volt.”⁷⁹

A román párthivatalnokok bizonyos jelenetek cenzúrázására tett javaslatai a BC egyes munkatársaiból is furcsa védekező-reakciókat váltottak ki. Miután a hivatalos román álláspont ismertté vált Londonban, E. V. Vines D. R. Ashe-nek szóló válaszában kénytelen volt beismerni, hogy „amikor a British Council felfedezte, hogy a turné-előadás több trágárságot tartalmazott, mint az eredeti, megkérték a társulatot, hogy a produkciót a kelet-európai ízléshez igazítsák, de ahogyan azt levele mutatja, nem jártunk sikerrel.”⁸⁰ Megelőző intézkedése természetesen összhangban volt a BC és a Külügyminisztérium fent már említett hivatalos álláspontjával, miszerint „a Councilnak óvatosan kell eljárnia, nehogy olyan kulturális megnyilatkozásokat prezentáljon Romániában, amelyek a helyi hivatalos ízlés számára túl avantgárdként hatnak.”⁸¹

Bár az előadás hivatalos fogadtatása sokkal kedvezőbbnek mutatkozott, mint Romániában, a hatalom irányítói a többi kelet-európai országban is megkísérelték a produkció (befogadásának) ellenőrzését. A szófiai brit nagykövet, Donald Logan például azt írta az RSC látogatása után (1972. november 1–2.), hogy „a közönség lelkesen reagált, a hivatalos álláspont pedig kedvezőnek mutatkozott.”⁸² Jelentésében azonban megemlítette, hogy a „Zuboly-jelenet” a bolgár hivatalnokok körében is problémát okozott. „Az első előadás után, egy bolgár hivatalnok azt mondta nagykövetségünk egyik munkatársának, hogy a kérdéses jelenetet ki kellene vágni, de az ügynek nem lett folytatása.”⁸³ Általánosságban azonban a jelentés pozitívan értékelte a vendégjáték hatását: „a bolgár nézők nagyon élvezték a produkciót, s bár kétségkívül meglepődtek az erotikus jelenetekben, ezek is tetszettek nekik. Összességében semmi sem gátolta őket abban, hogy kifejezzék, mennyire élvezik az előadást és milyen jól szórakoznak.”⁸⁴

⁷⁸ Natalia STANCU, *Midsummer Night's Dream*, Scintiea, TNA, BW 1/606.

⁷⁹ Radu POPESCU, *The Royal Shakespeare Company: Szentivánéji álmok*, Romania Libera, 1972. október 20., TNA, BW 1/606.

⁸⁰ E. V. Vines D. R. Ashe-nek, Bukarest, 1972. november 20., TNA, FCO 34/149.

⁸¹ Uo.

⁸² Donald Logan J. L. Bullardnak számára, London, 1972. november 15., TNA, FCO 34/149.

⁸³ Uo.

⁸⁴ Uo.

A bolgár sajtó sokkal kedvezőbben, bár szintén fenntartással kezelte a produkciót. Elisaveta Szotirova színházkritikus kiemelte például, hogy az előadás „valódi ünnep volt a bolgár színházrajongók számára.”⁸⁵ A *Literaturen Front* című lapban Dimitar Kanusev szintén „messzemenően művészi és tehetséges produkcióról”⁸⁶ írt, hozzátéve, hogy „az előadás kísérletet tett, s nagyrészt sikeresen rá is talált egy univerzális színpadi kifejezőmódra, tekintettel a modern kortárs színház koncepciójára és annak teljességére,”⁸⁷ de azt is megjegyezte, hogy „sajátos színpadi adaptációjának megteremtése közben elhagyta a darab nélkülözhetetlen részleteit és a drámaíró művészi szemléletmódját.”⁸⁸

Varsóban a fogadtatás még jobbnak mutatkozott, mint akár Bukarestben vagy Szófiában. Frank Brenchley varsói jelentése J. L. Bullardnak, a Külügyminisztérium Kelet-Európai és Szovjet Bizottságához (Eastern European and Soviet Department) nem kevesebbet állított, minthogy a látogatás „mérhetetlen siker.”⁸⁹ Az 1972. november 22-én, 23-án és 24-én játszott három előadást „a közönség, a kritikusok és a hivatalnokok elismerésének crescendója kísérte. Az első este meleg fogadtatását a második álló ovációja követte, amely a harmadik estén megismétlődött, kiegészülve a közönség lelkesedésének szokatlan jeleként a *Ste Lat* éneklésével, amely a lengyel változata a mi *For He's a Jolly Good Fellow*-nknak.” A lengyel sajtó egyértelműen lelkesedett. Brenchley pedig azt jelenthette Londonba, hogy „valaki nagyon helyesen azt mondta nekem: »felejthetetlen esténk volt. Olyan, amely a hit színházi jelentését és kimeríthetetlenességét visszahelyezte jogaiba.«” Emellett Brenchley azt is hozzátette, hogy az előadás „semmilyen gondot nem okozott a lengyel közönségnek, hiszen megidézte Tomaszewski és Grotowski színházának kissé kevésbé explicit előadásait. A Bukarestben oly nagy gondot okozó [erotikus] jelenetet itt jókedvvel és nevetéssel üdvözölték.”

Budapestről R. P. Martin szintén arról tudósíthatott, hogy „a közönség érdeklődése nagyon nagy volt” és a látogatás „populáris és művészi siker”, s „teljesen kedvező reakciót váltott ki hivatalos politikai körökben.”⁹⁰ Emellett azt is hozzátette, hogy „meglepő módon a párt lapjában hosszú recenzió jelent meg az előadásról”, s „bár a szexuális ábrázolásra és a darab nyíltan erotikus részeire sok kritikus felfigyelt, nem kifogásolták azokat.”⁹¹ Bár Martin abszolút optimistának tűnt az előadás po-

⁸⁵ Elisaveta SOTIROVA, *The Royal Shakespeare Company in Bulgaria*, Otechestven Front 1972. november 5., TNA, FCO 34/149.

⁸⁶ Dimitar KANUSHEV, *The RSC in Sofia. A Midsummer Night's Dream*, *Literaturen Front* 1972. november 9., TNA, FCO 34/149.

⁸⁷ Uo.

⁸⁸ Uo. Más országokban az egyik leggyakrabban használt érv volt, hogy az előadás főként Brook trükkjeivel van tele, így nem maradt már hely Shakespeare számára. Budapestén az előadásnak hihetetlen sikere volt, bár elégedetlen hangok itt is mutatkoztak. Barabás Tamás kritikus például azt írta, hogy „valamivel kevesebb zenei betét és valamivel kevesebb akrobatika, talán több lett volna.” BARABÁS Tamás, *Szentivánéji álom. A Royal Shakespeare Company vendégjátéka*, *Esti Hírlap* 1972. október 18., 3.

⁸⁹ T. Frank Brenchley J. L. Bullardnak, London, 1972. december 1., TNA, FCO 346149. A következő három idézet is innen.

⁹⁰ R. P. Martin J. D. K. Argles-nak, London, 1972. november 28., TNA, FCO 34/149.

⁹¹ Uo.

zítív fogadtatásának a tekintetében, Budapesten is érték kisebb kifogások a nyíltan szexuális jeleneteket.⁹²

Amellett, hogy az előadást Kelet-Európában komplex társadalmi-politikai eseményként tartották számon, egy nyugati társulat látogatása gazdaságilag is jó üzletnek bizonyult. Az előadások telt házakat vonzottak, s a színházjegyek a fekete piacon is elérhetőek voltak, de egy vagyonba kerültek. A jegy-ügy azonban még összetettebbnek mutatkozott. Donald Logan Szófiából jelentette J. L. Bullardnak Londonba: „azt beszéljük, hogy a három előadásra nyilvánosan csak alig több mint száz jegyet árultak (a színházi férőhelyek száma 1200). Ezt el tudom hinni.”⁹³ Később hozzátette, hogy „majdnem minden jegyet a Párton és a kormányservezeteken keresztül osztottak ki, s nem kétséges, hogy a hűség jutalmául.”⁹⁴

Hasonló történt Budapesten és Varsóban.⁹⁵ R. P. Martin Budapestről küldött jelentést a BC-nek, ezen belül J. D. K. Argles számára:

a korai jegyigénylés eredményeképpen a három előadásra sikerült ötven helyet biztosítanunk. Ez a mennyiség, kiegészülve előadásonkénti tíz-tíz jeggyel, mely felett a nagykövet, a Royal Shakespeare Company és jómagam rendelkezünk, lehetővé tette számunkra, hogy a követség dolgozóinak igényeit teljesítsük. Sőt, ez a jegymennyiség azt is megengedte a nagykövetség számára, hogy jegyet biztosítsunk magyar barátaink részére, amely befolyásos körökben nagy visszhangot keltett. Sok ezer átlagos színház-szerető azonban csalódott volt.⁹⁶

Martin jelentése tehát azt a feltételezést erősíti, miszerint, bár a kelet-európai hatóságok nyitottak mutatkoztak a vendégjáték fogadására, közben a nagyközönség felé

⁹² A magyar hatóságok azonban más taktikát követtek. Az egyik recenzió, Csapó György említette cikkében, hogy egy olvasói levél érkezett a szerkesztőségbe. Ebben az ismeretlen Dr. P. G.-né felháborodottan azt kérdezte: „észrevette-e, hogy az angol színészek szexpropagandát fejtenek ki, amelynek nyilván következményei lesznek a magyar színpadokon is?”. Csapó válasza egyrészt az volt, hogy „a szex nem szorul propagandára”, másrészt pedig az, hogy „nem vettem észre, hogy szexpropagandát csináltak volna, semmiféle propagandát nem vettem észre a játékukban, akire felfigyeltem, az Shakespeare volt. Pörén.” CSAPÓ György, *A meztelenségről*, *Ország Világ* 1972. november 15., 4. Ennek eredményeként a hazai hivatal nyilvános imázsa is megmenekült.

⁹³ Donald Logan J. L. Bullardnak számára, London, 1972. november 15., TNA, FCO 34/149.

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ Varsóból T. Frank Brenchley jelentette J. L. Bullardnak azt, hogy „a közönség számára elérhetővé tett viszonylag kevés számú jegyet tizenöt perc alatt eladták.” T. Frank Brenchley J. L. Bullardnak, London, 1972. december 1., TNA, FCO 346149. Lengyelországban 1956 után Gomulka megpróbálta felépíteni a nemzeti egységet, s eközben kitartani a szovjet irányelvek mellett. „A nemzetközi szintéren Lengyelország látszólag Hruscov útját követte, de az országon belül Gomulka viszonylag nyitott volt. Hogy megvalósítsa a limitált szabadság ellentmondó programját, a lengyel kommunista párt művészeket és értelmiségieket használt fel arra, hogy bemutassa Lengyelország újfajta nyitottságát, miközben ezzel párhuzamosan kitartott a szovjet ideológia mellett. A kommunista kulturális direktívákat a hivatalnokokon keresztül érvényesítették, akik az egész államon belül integrálódtak, a vezetés regionális és községi láncolataiként.” BAUMRIN, I. m., 61. A nyitottság demonstrálása a nemzetközi közösség számára magában foglalta a színházi emberek külföldre küldését (például Grotowski) és a más nemzetiségű társulatok és művészek lengyelországi fogadását.

⁹⁶ R. P. Martin J. D. K. Arglesnak, London, 1972. november 28., TNA, FCO 34/149.

történi jegykorlátozást az ellenőrzés gyakorlataként vezették be és alkalmazták. Ugyanakkor a korlátozás még inkább növelte a jegyek értékét, s ezáltal az RSC látogatásának presztízsét. Így a nagykövetség gesztusát a kelet-európaiak még inkább értékelték, a helyi hatóságok azon erőfeszítése ellenére, mely a jegyek korlátozásán keresztül a megbízhatatlan „elemeknek” a tiltott gyümölcsötől való távoltartását célozta meg.⁹⁷

A hivatalos értelmezés nyilvánosságra hozása (lásd a hivatalos kritikákat) és a hozzászólás korlátozása mellett, a magyar szocialista rezsim még arra is felhasználta az RSC látogatását, hogy vitát provokáljon a magyar színházzal kapcsolatban. Magát a produkciót ugyan nem cenzúrázták, hiszen a rendszer éppen azt akarta demonstrálni, hogy mennyire nyitott és szabad, a látogatás után azonban Koltai Tamás azzal a címmel írt cikket, hogy *Hogyan játszottunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után?*⁹⁸ Cikkében egyértelműen dicsérte az RSC játékát, és meglehetősen pontosan jellemezte a magyar színházi rendszer akkori anomáliáit. Nem a cikk megírása, hanem megjelenésének engedélyezése volt szokatlan. Sőt a cikkből vita kerekedett a korszak jelentős/befolyásos magyar színházrendezőinek és kulturális személyiségeinek a részvételével. Többek között Ungvári Tamás, Both Béla, Magyar Bálint, Mihályi Gábor, Hermann István, Hegedüs Géza, Kazimir Károly, Major Tamás, Nagy Artilla, Peterdi Nagy László és Malonyai Dezső szólalt meg.

Bár a különböző sajtóorgánokban megjelent szövegekben nyílt utalás erre nem történt, valószínűleg a vitát politikailag szigorúan ellenőrizték és kézben tartották.⁹⁹ Az egyetlen erre vonatkozó említés nem a párt vagy a titkosrendőrség iratai között szerepelt, hanem Both Béla megjelent válaszában: „Tenni kellene valamit. De mit? Úgy hírlík: nem engedélyezik a választ. A válaszcikk mégis megjelenik – Ungvári Tamás tollából, sőt az Új Írás egyenesen vitára invitálja mindazokat, akiknek – akár szelíden, akár indulattal – mondanivalójuk van a kérdéssel kapcsolatban. Tessék, szabad a tér!”¹⁰⁰ Mivel a kulturális élet ellenőrzés alatt állt, valószínűleg a vitát is irányították (direkt vagy indirekt módon) azokon a szerkesztőségeken keresztül (Új Írás, Kritika, Színház), ahol a vitában szereplő egyes írásokat közölték.

A magyarországi színházak állami támogatással működtek. Cserébe viszont a kulturális vezetés a színházakat a politika alárendeltjeiként kezelte, hiszen ideológiai eszközként tartotta őket számon. A színházak szocialista kolonizációja pedig azt jelentette, hogy a kultúrpolitika ellenőrzést kívánt gyakorolni a műsor, a reper-

⁹⁷ Egy magyar néző csalódásáról tudósított a Népszava egyik cikke. Koroda Mihály arról panaszkodott, hogy jegyet akart venni, de nem tudott, bár a színháznál, a kulturális minisztériumnál, a magyar Pen Clubnál és más intézményeknél is próbálkozott. Végül elment a színházhoz és belógott a szünetben. Lásd KORODA Mihály, *Szentivánéji varázslat*, Népszava 1972. október 24., 4.

⁹⁸ KOLTAI Tamás, *Hogyan játszottunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után?*, Új Írás 1973/2., 100–105.

⁹⁹ Az ellenőrzésre vonatkozó feljegyzést sem a Magyar Országos Levéltárban, sem pedig az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában (eddig) nem találtam.

¹⁰⁰ BOTH Béla, *Néhány észrevétel a színházi vitához*, Új Írás 1973/5., 110. A vita részletes feldolgozása szétfeszítené ennek a tanulmánynak a kereteit. A Színházművészeti Szövetség 1973. februárjában egész napos vitát tartott az esetről. A vita jegyzőkönyvét sikerült megszereznem, s rövidesen nyilvánosan is elérhetővé válik.

toár, a dolgozók összetétele és a munkafolyamat szinte minden aspektusa felett.¹⁰¹ A kulturális adminisztráció valószínűleg azért engedélyezte a vitát, mert saját kultúrpolitikai céljaihoz akarta felhasználni. A kulturális vezetők egyaránt hasznát vehették a magyar színházat ért negatív kritikáknak és pozitív megjegyzéseknek, hiszen így sakkban tarthatták vagy éppen nagylelkűen megvédhették a kifogásolt színházakat és művészeket. Ennek eredményeképpen a vita újfent csak azt bizonyította, hogy a kulturális szektor általában, a színházak pedig különösen a rezsim szigorú ellenőrzése alatt álltak. Mi több, a rendszer vezetői nyilvános támogatást kaphattak azoktól a kritikusoktól és színházvezetőktől, akik a színház és a rendszer akkori állapotát védtek.¹⁰²

Álmok és álmodók – konklúzió

A nézők, a kritikusok és a hivatalnokok eltérő *Álmai* azt a feltevést erősítik, hogy sem a nyugati, sem pedig a keleti tömb nem homogén és differenciálatlan entitásként létezett. Pont ellenkezőleg: mind horizontálisan, mind pedig vertikálisan megosztott volt – a tömbök között és a tömbök egyes országain belül is. Ennek következtében a hidegháború kortárs kutatásának több figyelmet kellene szentelnie a nyugati és „a szovjet tömbön belüli országok specifikus összefüggéseinek.”¹⁰³ Jelen esetben Brook előadására érkezett kelet-európai reakciók azt mutatták meg, hogy bár voltak bizonyos általánosan követendő szabályok, lényeges különbségek léteztek az egyes szocialista országok hatalmi és irányítói mechanizmusai között.

Brook turnéjának elemzése arra is felhívja a figyelmet, hogy a két tömb nem (el)zártan létezett. A hidegháború a globalizált világ részét képezte, bár természetesen éltek bizonyos korlátozások. Ennek eredményeként a hidegháborút sokkal inkább „a ha-

¹⁰¹ A MSZMP által diktált direktívák kinyilvánították, hogy „a színház igazgatójának, főrendezőjének, művészeti vezetőjének közvetlen politikai felelősségi körébe tartozik a színpadra fogalmazás, a rendezés ideológiai-politikai korrektségének biztosítása, ellenőrzése, minősítése, az e téren elkövetett hibák szankcionálása.” Idézi BOGÁCSI Erzsébet, *Rivaldazárlat*, Dövény, Budapest, 1991, 160. Ezeknek a direktíváknak köszönhetően nem pusztán az apparátus tagjai – tanácsi és minisztériumi hivatalnokok – de a színház vezetői is alkalmazhatták az (ön)cenzúrát. Ennek eredményeként, ahogyan Révész Sándor rámutatott, nem csupán a cenzúráról volt szó, „sokkal többről: az egész színházi struktúra központi birtoklásáról. A kultúrpolitika nem a cenzor, hanem a gazda szemével szelektált.” Révész Sándor, *Aczél és korunk*, Sík, Budapest, 1997, 271.

¹⁰² A paranoia azonban a Fal mindkét oldalán működött. Ahogyan Brenchley varsói riportja mutatja, ami általában nem volt gyanús, bizonyos körülmények között azzá válhatott. „Bizonyítékként ott volt a színpad mögött egy fiatal cseh pár, egy fiú és egy lány, akik színházrajongóknak tűntek és körülbelül 16 évesek lehetek. Megpróbálták a turné egyik korábbi állomásán, Budapesten megnézni az előadást, de nem jártak sikerrel. Varsóban újra feltűntek és a társulat a szárnyai alá vette őket. A BC óva intette a menedzsert attól, hogy a látszatra hagyatkozzon velük kapcsolatban, de meg kell vallani, valóban az ártatlanság mintapéldáinak tűntek. A lány szabadon beszélt a prágai Zabránouhoz és annak rendezőjéhez, Otomar Krejčíhoz fűződő kapcsolatáról, valamint a mai csehszlovák élet megpróbáltatásairól. Néhányunkban a gyanakvás azonban hagyott némi kétséget, ami főként azon a könnyedségen alapult, ahogyan a pár átlépte az országhatárokat.” T. Frank Brenchley J. L. Bullardnak, London, 1972. december 1., TNA, FCO 346149.

¹⁰³ Miloš Jůzl, *Music and the Totalitarian Regime in Czechoslovakia*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 1996/1., 31.

talom megosztottságaként”¹⁰⁴ kellene elképzelnünk. Bár a második világháború után a nemzetközi politikai rendszer természete alapvetően megváltozott, mivel az európai világot két szemben álló blokk határozta meg, ezen a szembenálláson belül, a nemzetközi rendszer „multi-dimenzionális maradt.”¹⁰⁵

Brook turnéjának megszervezése és kelet-európai fogadtatása arra is rámutat, hogy a két tömb életében a kultúra, különösen pedig az elit-kultúra milyen fontos szerepet játszott. Amint azt Vines büszkén összefoglalta zárójelentésében, az RSC kelet-európai turnéja

sikert aratott mind a nézőknél, mind pedig a kritikusoknál, bár a nyilvánvalóan erotikus részeket érte némi hivatalos kritika, különösen Romániában. Ez az attitűd tükröződött néhány sajtóközleményben, de még ez sem akadályozta meg a kritikusokat abban, hogy hosszan elemezve sorozatosan dicsérik a produkciót és az előadásokat. Kétségtelenül, ennek a produkciónak a játszott helyeken hihetetlen hatása volt.¹⁰⁶

Az öndicséreten kívül – hiszen Vines volt az, aki a Külügyminisztérium részéről az egész turnét megszervezte és irányította – kijelentése arra utalt, hogy a kultúra az ideológiai és politikai harc részét képezte – mindkét oldal értelmezésében. Amint azt Donald Logan szófiai jelentése megerősíti, a turné „örömteli siker” volt, amely „hitelt adott Nagy-Britanniának és az itt élőket gondolkodásra készítette rólunk, ami szerintünk nagyon jó eredmény.”¹⁰⁷ Így a két tömb a kultúrát saját álmai népszerűsítésére használta.

Ezeknek az álmoknak a komolyan vétele pedig – ahogyan arra az amerikai történész, John Lewis Gaddis figyelmeztetett –, azért fontos, mert mikor emberek döntenek „elképzeléseik alapján teszik ezt. Döntéseik megértéséhez komolyan kell vennünk azokat az elképzeléseket, amelyekben egykor hittek.”¹⁰⁸ A hidegháború vége nem katonai vereség miatt, és nem pusztán a gazdasági krízis miatt következett be, hanem „a legitimitás összeomlása miatt.”¹⁰⁹ Ehhez viszont abszolút mértékben fontos volt, hogy a rezsim hívei és ellenfelei milyen elképzelésekkel, álmokkal és hitekkel rendelkeztek önmagukkal, rendszerükkel és a Fal másik oldalán állókkal kapcsolatban.

Egy turnéelőadás pontosan azért bizonyulhatott tökéletes eszköznek, mert elképzeléseket, álmokat és hiteket lehetett vele a különböző táborok között terjeszteni és megosztani. A kulturális cserék így járulhattak hozzá a szocialista tömb széteséséhez és a bipoláris világot szimbolizáló Fal leomlásához. A turné után, egyfajta konklúzióként, Vines Logan szófiából érkezett, imént idézett levelére válaszolva fejtette

¹⁰⁴ John Lewis GADDIS, *We Now Know. Rethinking Cold War History*, Clarendon, Oxford, 1997, 283.

¹⁰⁵ *Uo.*, 284.

¹⁰⁶ E. V. Vines Donald Logannak, Budapest, 1972. december 12., TNA, FCO 346149.

¹⁰⁷ Donald Logan J. L. Bullardnak, London, 1972. november 15., TNA, FCO 34/149.

¹⁰⁸ GADDIS, *I. m.*, 287.

¹⁰⁹ *Uo.*, 283.

ki, hogy „a legfőbb dolog: a turné sikere. Most pedig azzal a problémával szembesülünk, hogy miként találunk egy másik olyan megnyilatkozási formát, amelyik éppilyen értékes, de kevésbé problematikus.”¹¹⁰ Következésképp elképzelések, álmok és hitek terjesztésén kívül, a kulturális cserék másik legfontosabb célja a két tömb közötti kapcsolat bármilyen áron történő fenntartása volt. Még akkor is, ha ehhez saját rendezőik megjegyzését kellett cenzúrázni. A hosszú távú stratégia részeként, ezek az események a tartós fellazítás és a folyamatos *image management* politikájához tartoztak.

Brook produkciója és fogadtatása, úgy tűnik, megerősíti azt az előfeltevést, miszerint a hidegháború ugyannyira volt a hasonló világképek kapcsolata, mint elválasztása. Ebben az időszakban tehát Brook „egyetemes színházi nyelve” tökéletesnek mutatkozott. Ahogy a bolgár kritikushoz, Dimitar Kanusevhez hasonlóan, az MTI nyilatkozata is megállapította a budapesti vendégjáték kapcsán, „Brook ezzel a munkával közelebb került az egyetemes színházi nyelv megteremtéséhez, mint eddig bármikor.”¹¹¹ Ebben az összefüggésben Brook és Shakespeare „egyetemes (színházi) nyelve” tökéletes reakciója (és egyben ellen-metaforája) a retorikailag, politikailag és fizikailag szétszabdalt, de egyben egymásra utalt világnak.

Brook *Álma* így olyan univerzális „üres (álom)térnek” bizonyult a különböző hátterű nézőközönségeknek, amelybe könnyedén álmodhatták bele egyrészt saját egyedi kontextusaikat, másrészt pedig a Másikat, mint eltérő körülmények között élő, de hozzájuk teljesen hasonló lényt. Emellett Kelet-Európában az előadás (szimbolikus) menekülést nyújtott a szocialista valóság kontextusából, azt feltételezve, hogy a szerelem, a színház, a szabadság, a képzelet, az emberi test és a szexualitás kontextusfüggetlen, s ugyanazt jelenti a Fal mindkét oldalán. Amint azt az egyik hazai kritika az előadás utolsó jelenetével kapcsolatban megjegyezte: „vége a játéknak, az álomnak, sajnáljuk, szép volt, de most fogjunk kezét, köszönjük meg egymásnak a kellemes perceket, mielőtt a hétköznapiak rácsai újra összezáródnak.”¹¹²

¹¹⁰ V. Vines Donald Logannak, Budapest, 1972. december 12., TNA, FCO 346149. Brook turnéjának esetében a problémát – ahogyan láthattuk – a produkció erotikus jelenetei okozták, és még Vines, aki a turné szervezésének főfelelőse volt, sem kedvelte ezt a változatot. Nyíltan bevallotta, hogy „ugyan briliáns színházi előadás, amely számos újdonságot hoz egy már ismert darab újraértelmezésékor, és a világ sok pontján továbbra is sikerre számíthat, de a stílusa eldurvult, amikor megjelent benne a music hall-ok erkölcsstelen humora.” E. V. Vines J. A. Dobbsnak, Moszkva, 1972. november 13., TNA, BW 1/606. És ugyanezen okok miatt tiltakozott Vines egy lehetséges 1973-as moszkvai turné ellen. Azt a kérdést szegezte idézett levelében Dobbsnak, hogy „valóban az *Álom* lenne az a tekintélyes produkció, amely visszavezet bennünket a moszkvai kulturális szcénába?” Majd saját kérdésére válaszolva, kifejtette, hogy „a Szovjet Kulturális Minisztérium nem fogadná el a produkciót anélkül, hogy először alaposan szemügyre ne venné – tudjuk, hogy a Szovjet Nagykövetség munkatársai megnézték a londoni bemutatót –, s a botrány rizikója mindig ott lebegne, a produkció hatását pedig csökkenthetik az ellenérzések és a puritán reakciók. Ez az előadás nem tűnik számomra megfelelő megnyilatkozási formának, hogy a Szovjetunióban megjelenjünk vele.” *Uo.*

¹¹¹ Magyar Távirati Iroda, *Budapesten szerepel a Royal Shakespeare Company*, Népszava 1972. október 17., 2.

¹¹² SEREGI, *I. m.*, 4.

KRITIKA

ZUH DEODÁTH

Havasréti József: *Szerb Antal*

A *Magyar irodalomtörténet* bevezetőjében, ezen belül a műben alkalmazott módszerrel a szülő részben szerepel egy nagyon megkapó gondolat. Eszerint az irodalomtörténet tanulmányozásában legalább két személyfölötti mozzanatnak kell érvényesülnie, az alkotó személyére vonatkozó vizsgálatok mellett. Az egyik a művekben megjelenő eszmék, formák körére vonatkozik, amelyek anyagtalannak, és egyfajta „légüres térben játszódhatnak le”. A másik viszont ennél jóval konkrétabb: „Érzékelhető realitás a hang, amellyel mondják vagy éneklnek, a betű, amellyel nyomtatják az irodalmi műveket. [...] Az irodalomtörténet nem hagyhatja figyelmen kívül az irodalom életét: azt a fejlődést, amelynek során a változó szövegű, jelenvaló közönségnek szóló szavalásból vagy énekmondásból a távoli közönséghez fordul, állandó szövegű nyomtatott irodalom kialakult; azután pedig a nyomtatott műnek, a könyvnek a történetét.”¹ Az irodalmi műveknek az azokat közvetítő médiumoktól vagy az adathordozó felületektől való elválaszthatatlansága (szakszerűbben: a mediális mozzanatoknak a tartalom számára konstitutív szerepe) azonban nem csak Szerb Antal fontos gondolata. Havasréti József monográfiája is nagy szerepet tulajdonít neki, mintegy a kor szellemi klímáját tükröző elvnek, amely nélkül szerzőnk tudományos és szépírói-közírói tevékenysége nehezebben értelmezhető, még ha nem is értelmezhetetlen. Mi több, magára az előtünk fekvő könyvre is könnyűszerrel alkalmazhatjuk. A Szerb Antalról szóló átfogó igényű monográfiát ugyanis kézbe venni jó érzés, és ez nagyban befolyásolhatja olvasási tapasztalatunkat. A hétszáz oldalnál terjedelmesebb kivitel, a nagyformátumú oldalak, a rendezett és az alkalmi széljegyzetelésnek tág teret adó oldaltükör, az elegáns tipográfia és a díszborítás, diszkrét színvilágú keménykötés iparművészeti jellegű színvonalas alkotásként láttatja Havasréti könyvét. Sokszor nehéz elvonatkoztatnunk ettől az aspektustól, de végeredményben meg kell állapítanunk: a kivitel minősége nem áll ellentétben a könyv szakmai nivójával, sőt az olvasás élményét növeli.

¹ SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet* I–II., Erdélyi Szépművészeti Céh, Cluj–Kolozsvár, 1934, 11., illetve *Magyar irodalomtörténet* (= MIT), előszó SÓTÉR István, Magvető, Budapest, 1978⁶, 36. A recenziált mű ezt a 216. oldalon idézi. A továbbiakban az 1978-as kiadás oldalszámait használom elsődlegesen hivatkozásként és zárójelben utalok az eredetiekre. A recenzió teljes főszövegében csak Havasréti könyvének oldalszámait jelzem. Minden más hivatkozás lábjegyzetbe került.

A könyv minden tekintetben (tartalmilag és medialitásában is) megfelel annak az olvasói elvárásnak, hogy egyrészt közérthető legyen – hiszen az egyik legolvasottabb és ismertebb 20. századi magyar íróról van benne szó –, másrészt pedig, hogy sokáig mértékadó publikációként szerepeljen a Szerbre vonatkozó szakirodalmi tételek sorában.

A továbbiakban néhány keletkezéstörténeti megállapítás után röviden áttekintem a könyv tartalmát. Ennek rövidegét egyrészt az indokolja, hogy a kötet igencsak terjedelmes, és igyekszem valamiféle gondolatökonomiára törekedni. Másrészt pedig az, hogy megpróbálom a hangsúlyt két kérdésre helyezni. Az egyik Szerb tudományos alkotói módszerének minél érthetőbb és világosabb rekonstrukciója Havasréti meglátásai és ennek általam adott kiegészítései alapján. Nem a módszer forrásaira, hanem annak sajátos tartalmára vagyok kíváncsi. Többször visszautalok majd a kezdésnek választott idézet szövegkörnyezetére, még ha az ebben foglalt gondolat a teljes koncepciónak csak egyik perspektíváját nyújtja is. A másik pedig megkerülhetetlen feladat, hogy recenszenként kritikai megjegyzéseket tegyek.

I.

Havasréti József 1998 óta folyamatosan közölte cikkeit az újabb Szerb-recepció állásáról.² Ennek kötelező kiindulópontja volt Poszler György két monográfiája³ és az ennek eredményeit módosító forráskiadások viszonya, illetve – és ez nagyon lényeges – az 1989 előtti Szerb Antal-kép ideológiai változásainak dokumentálása. Fontos kiemelni, hogy a nyomtatásban végül csak 2000 után megjelenő Szerb-naplójegyzetek és levelek Poszler előtt is ismertek, de legalábbis (ahogy az irodalomtörténészek szakmai közössége számára általában) nagyrészt hozzáférhetőek voltak. Az ilyen történeti határszövegek közötti válogatás szempontjai⁴ azonban egy, a korszaknak meg-

² Az első fontosabb cikk a sorban *A Szerb Antal-életmű utóéletéhez* (a továbbiakban: SZU, Jelenkor 1998/4., 448–457.). Ez a kollektív recenzió akkor két hiánypótló műről született. Mindkettőt Wágner Tibor szerkesztette: *A Trubadúr szerelme. Könyvekről, írókról 1922–1944* (Holnap, Budapest, 1997.) Szerb addig csak eredeti megjelenési helyén olvasható irodalomkritikáiból válogat. Az *Akitől ellopták az időt. Szerb Antal emlékezete* (Kráter Műhely, Budapest, 1996. [második kiadása: Kairosz, Budapest, 2002.] pedig elsősorban személyes hangvételű visszaemlékezéseket tartalmaz Szerbre és környezetére. Már ez utóbbival kapcsolatban kiemeli Havasréti, hogy „nagy szükség lenne egy olyan tanulmánygyűjteményre is, amely szakproblémákra koncentrálna foglalkozna Szerb Antal életművével”. (SZU, 448.)

³ POSZLER György, *Szerb Antal pályakezdése*, MTA ITI – Akadémiai, Budapest, 1965.; Uő., *Szerb Antal*, Akadémiai, Budapest, 1973. Poszler az elmúlt bő évtizedben is közölt egy népszerűsítő cikket látszólag a szellemi történet magyarországi forrásairól, de végeredményben Szerb tudományos habitusáról. (Uő., *Szerb Antal és a szellemi történet. Tudománytörténeti vázlat rövid áttekintésben*, Irodalomismeret 2002/1.) A rövid írás fő kérdése az – és erre a későbbiekben visszatérünk még –, hogy „kiktől tanulhatta” Szerb szakmai hitvallásának fő tartalmi összetevőit (szellemi történet, irodalompszichológia, irodalompszichológia)? Ezekre Poszlernek sokszor explicit válaszai vannak (kivéve a nagyon összetett „szellemi történet”-problémát): irodalompszichológia = Thienemann Tivadar, Horváth János; irodalompszichológia = Sigmund Freud. Lásd még: POSZLER, *Szerb Antal*, 163.

⁴ „Poszler György írásaiban például az ifjú Szerb Antal portréjának megrajzolása során magától értendő hivatkozási pontként jelennek meg a naplójegyzetek, de szelektálva és prekonceptiókhoz igazítva”. Lásd: HAVASRÉTI József, *Egy kameleon gondosan stilizált élete. Szerb Antal, Naplójegyzetek 1914–1943*, Jelenkor 2002/9., 978.

felelő Szerb-portré megrajzolásának szándékát követték. Ettől elvonatkoztatni sokszor igen nehezen lehetett.⁵ Ennek ellensúlyozását, illetve az egyre szaporodó új hangsúlyok kitételét szorgalmazza Havasréti már az új recepció szintézisére törekvő munkásságának kezdeteitől fogva. A közben megszületett nagymonográfia számára pedig fontossá vált, hogy hogyan illeszthető Szerb ahhoz az irodalomelméleti kánonhoz (elsősorban posztmodern elméletekhez), amely a kilencvenes években a magyar nyelvterületen új értelmezési szempontokkal szolgált. Mindez pedig ráadásul egy olyan szerző esetében különösen lényeges, aki mind a szigorú tudományossághoz való paradox viszonyában (folyamatos kilépési kísérletek a tudományos beszédmódból mindközben pedig a tudományos beszédmód átformálására irányuló sorozatos próbálkozások) mind műveinek nagyon változatos műfajiságában alkalmat adhat egyfajta posztmodern irodalomelméleti elemzésre. A könyv legvégén, a tálcán kínálkozó összehasonlítás felmerülésekor végül Havasréti is ezt nevezi meg a Szerb iránti kortárs érdeklődés egyik katalizátoraként: „Noha Szerb nem posztmodern szerző – mint ahogyan jelentős kortársa, J. L. Borges sok tekintetben az –, de jól olvasható a posztmodern felől: ironikus, öntükröző, kedveli az idézeteket, és van benne valami manierista báj.” (672.)

Havasréti könyvének elemzői-írói módszerét elég nehéz konkrétan besorolni. Az egyszerre törekszik egy nagy eszmetörténeti szintézisre, illetve arra, hogy ebből kiindulva műelemzéseket végezzen. Általános kultúrtörténeti érzékenység, illetve bizonyos diszciplínák (irodalom, irodalomtudomány, ókortudomány, pszichológia, szociológia, korai kommunikációelmélet) közös szellemi-elméleti és társadalmi gyökerei iránti elköteleződés jellemzi. Ugyanakkor az élettörténeti események csak kiindulópontot és nem tágabb értelemben vett kontextust kínálnak Szerb életművének értelmezésére. Egy mű vagy egy alkotói korszak története is eszmék, tárgyak, gondolatok történetévé válik.

Kiindulópontnak persze ott van Poszler monográfiájának – a természetes akadémiai öregedés eredményeként előálló – korszerűtlensége. Mint Havasréti fogalmaz,

⁵ Szerbről írni a második világháború után nem volt egyszerű dolog. Poszler 1965-ös könyvének egyik recenzense még mindig azt fogalmazta meg finom szemrehányásként, hogy szerzőnk habár igyekszik tisztázni Szerb szellemtörténeti módszerének a német és magyar nyelvterületen egyaránt fellelhető forrásait és kortárs tudománytörténeti környezetét (ami máig a Poszler-monográfiák egyik érdeme), de mégsem fordít elegendő figyelmet a szellemtörténetnek (és főleg „hőskultuszának”, illetve „intuicio- és irracionális-kultuszának”) a későbbi fasiszta ideológiával való kapcsolatára. Nem fordít figyelmet továbbá arra, hogy „a gondolati folyamat kezdeteinél Dilthey teóriája is helyet foglal, bármily messziségben is, bármily kevéssé kedvelte is személyesen Dilthey »a bestiának teret juttató« Nietzsche.” H. Lukács Borbála, *Poszler György: Szerb Antal pályakézdése...*, ItK 1967/2., 247. A történeti gyanakvás ilyen formái szinte teljesen egyeznek Lukács György 1952/54-es diagnózisával *Az ész trónfosztásából* (Magvető, Budapest, 1978 [1954]), amelyben „Wilhelm Dilthey az imperialista életfilozófia Nietzsche mellett talán legfontosabb, legbefolyásosabb előfutára”. (Uo., 375.) Lukács könyvéről és annak szerepéről a Szerbet irracionálisnak implicit közéleti felelősségével vádolók körében gazdagon ír Havasréti itt recenziált munkája. (662–665.) *Summa summarum* azonban meg kell állapítani, hogy a legfontosabb szakmai vád az irracionalista (akár szellemtörténeti) beállítottsággal szemben az, hogy az ennek jegyében születő művek *nem tudományosak*. (vö. Lukács, *I. m.*, 376.) Ha tehát Szerb szellemtörténész, akkor tartalmi elemek alapján is kizárt, hogy tudományos szerző legyen (még annyira sem, mint amennyire egyébként tudományos aspirációjú dolgozatainak formája ezt megengedné). Ezért volt nehéz dolga tehát annak, aki Szerb életművében a korszakban egyáltalán tudományos értéket keresett.

„például kiürült és elöregedett az a nézőpont, amely az obligát irracionális/irracionális, illetve fasiszta barbárság/européer humanizmus fogalmak segítségével, egy átideologizált szellemtörténet-koncepcióra támaszkodva, és egy jól érzékelhető, akkor valóban szükséges, a mostani olvasó számára azonban hamis perspektívákat teremtő apologetikus szándék érvényesítésével dolgozott.”⁶ Az új monográfusnak tehát egészen máshonnan kellene megközelítenie a kérdést.

II.

A Szerb-életmű teljesen átfogó ismertetése és rendszerezése a monográfia elsődleges szempontja. Ebben a látszat szerint nem sokban tér el Poszler 1973-as könyvétől. Szerb tanári, prózaírói, költői, újságírói, irodalomkritikusi és végül – de nem utolsó sorban – szaktudományos és tudománynépszerűsítő munkásságáról ír Havasréti is. Poszlernél kevesebb figyelmet szentel Szerb pályakezdésének, többet (de nem túl sokat) konkrét családi háttérének és írói alkatának, valamint annak, hogy hogyan élte meg és hogyan jelenítette meg írásban saját személyes és etnikai/szocializációs identitását.

A hasonlóság azonban jórészt külsőséges, Havasrétinél teljesen új hangvételi fejezeteket találunk. A könyv gazdagon és jó társadalomtörténeti érzékkel tárgyalja Szerb helyét az irodalmi termelésben. Különösen sokat értekezik például arról, hogy mennyiben kell hivatásetikailag mérlegelni Szerb publikációs módszereit és szakmai kapcsolatépítő tevékenységét. (89–137.) A szövegben jelentős helyet kapnak Szerb kultúrafelfogásának dokumentumai, illetve annak a koncepciónak az elemzése, amelyben Szerb főleg a „civilizáló irodalom” fogalma mellett foglal állást. (141–205.) Sokat foglalkozik Szerb helyével a magyar és különösen a két világháború közötti esszéisták sorában, majd a kötet végén Szerb halálával és zsidóságának sajátosságaival, illetve ennek a nemzeteszmeivel való kapcsolatával. (617–668.)

Teljes újdonság viszont annak a gondolatnak a szervezőelvévé avatása, hogy Szerb műveit és a művek recepcióját egyfajta *konstans talányosság* jellemzi. Ezt pedig általában a konvenciók betartása és a konvencióktól való eltérés igényének és megnyilvánulásának ellentmondásai határozzák meg. Ezek az ellentmondások legtöbbször egyáltalán nem oldódnak fel, hanem fenntartott kettősséggként jellemzik Szerb alkotómódját. Az életrajzi, tulajdonképpen szabályos, de vázlatos kronológiai fonal csak arra való, hogy szerzőnk felfűzze rá az irodalmi-társadalmi hatások, illetve a művek többszempontú elemzését. Biografikus aspirációi egyáltalán nincsenek. „Könyvem célkitűzése – fogalmaz Havasréti – [...] távol áll bármiféle [Szerb pontos életútjára vonatkozó] »leképzéstől« [...], azt szeretné láthatóvá tenni, hogy a Szerb alkatában, ízlésében, írásaiban, irodalmi és életrajzi gesztusaiban megfigyelhető polaritások és ambivalenciák miképpen határozzák meg életművének sajátos kifürkészhetetlenségét, de mondhatjuk így is: titokzatosságát.” (10.)

⁶ SZU, 448.

Ennek az ambivalenciának Havasréti szerint Szerb életművében szinte mindenhol megtalálni a nyomát. A teljes életmű relatív ismertsége és hozzáférhetősége, illetve a mögötte rejlő, komplex és életrajzilag is áthatott kultúraszemlélet ismeretlensége vagy felületes ismertsége az első és legszembetűnőbb. Ez a feszültség adja például a kulcsát annak, hogy Szerb saját maga által is épített írói imázsa „érdekességének” üres frázisát feltöltsük tartalommal. Ezt Havasréti még műve első fejezetében az életrajzi-alkati-vallásos-történelemszemléleti-politikai aspektusok summájaként így foglalja össze: „Az elmélyülés és felszínesség, az áhítatos komolyság és a könnyed szellemesség, a nagyléptékű modellek kedvelése [szellemtörténeti nagy elbeszélések] és az apró tényekhez való vonzódás [Hyppolite Taine miliöelméletéhez, kultúrkiúriumokhoz, anekdota-pitavalokhoz való folyamatos vonzódás], a szkepszis s a fogékonyság, valamint a pátosz és az irónia bonyolult mintázatai, nemritkán paradox kölcsönhatásai átszövik a Szerb-életművet, ezért nem tűnik soha zártnak”. (26.)

Az említett ambivalencia szervezi ugyanakkor – több más mellett – a szerintem legfontosabb problémát is: vajon Szerbet mennyire lehet tudományos szerzőként komolyan venni? Szerb ambivalens írói alkata és több irányba mutató vizsgálati módszerei miatt erősen esszéisztikus tudósnak és ezzel egyidőben erősen tudományos esszéistának minősül. Ezt fejezi ki a „neofrivol író” koncepciójának (lásd 127–136.) megjelenése is munkásságában. Ennek értelmezésével már Komlós Aladár egy 1967-es tanulmányában is egyfajta egészséges középútat szeretett volna láttatni a racionális és irracionális értelmiségi magatartásmódok között. (135.) Az ebben rejlő kettős elhatárolódás: egyrészt a szaktudománytól a gondolati lehetőségek javára, másrészt a szabályozatlan gondolatoktól vagy irracionális élményhalmaztól a tudományos gondolat rendezettségére javára, adja a neofrivolság azon sajátos értelmét, amely kifejezi, hogy Szerb esetében inkább a tudományos és az esszéisztikus beszédmód egymást kölcsönösen kioltó, semlegesítő szerepéről van szó. A semlegesített tudományfogalomnak így már nem kell kiállnia annak a normatív elvárásnak a próbáját sem, hogy folyamatosan *igazságelvű*, vagy *igazságra irányuló* legyen. Így nem az igazság feltárása Szerb koncepciójának végső célja, hanem inkább az, hogy az igazság feltárásának többféle lehetőségéről számot adjon.⁷

A tudományosság szervező elve az a tág értelemben vett, nagy írói produktivitásra kihegyezett hivatás-etika lesz, amelynek engedelmeskedve Szerb saját írásait és az eb-

⁷ Ennek megfogalmazásait több helyen megtalálni műveiben. Ahogy egy helyen mottóként pontatlanul, feltehetően emlékezetből idézi William James egyik a pragmatista igazságfogalomról írott esszéjét: „The truth of an idea is constituted by its working”. Lásd SZERB Antal, *Magyar preromantika* [1929] = Uő., *Gondolatok a könyvtárban*, Gondolat, Budapest, 1981, 295. A James-idézet eredetileg így hangzik: „Truth of an idea will then mean only its workings, or that in it which by ordinary psychological laws sets up those workings.” (William JAMES, *The Meaning of Truth* = Uő., *Writings 1902–1910*, Penguin, New York, 1987, 828.) Az igazságra irányuló beszédmód csorbulását hiányolja Szerbnél egy nyolcvanas évekbeli összefoglaló is: „A mai olvasó igen sokszor tévesnek fogja találni ezeket az elemzéseket. Ugyanígy tévesnek és kissé könnyelműnek fogja tartani azt az irodalomtörténeti módszert, mely a szellemtörténet hagyományaira épülve minden korszakról hossz- és keresztmetszetet ad”. HERMANN István, *Irányok és áramlatok a magyar filozófiai gondolkodásban a két világháború között* = Uő., *A magyar filozófiai gondolkodás a két világháború között*, Kossuth, Budapest, 1982, 23. Az ilyen típusú kritikát Szerb nagy valószínűséggel elfogadta volna, de nem tartotta volna találonak.

ben megfogalmazott mondanivalót kívánta átadni hol szaktudományos-szakirodalmi, hol műismertető-műkritikai és kultúrkritikai formába öntve. Ennek az attitűdnek köszönhető az is, hogy Szerb számára még a politikai elkötelezettséget is semlegesíti az egymást kölcsönösen kioltó két szakmai alapállás. Ezek egyfajta gyakorlati etikai keretet teremtenek, és ebben engedik értelmezni a hagyományosan baloldali/konzervatív vagy tudományos/élményszerű, egyetemesen/lokálisan érvényes fogalomparokban tárgyalható íróportrét. Nagyon kifejező ezzel kapcsolatban Havasréti következtetése egy olyan kérdésre vonatkozóan, amivel a Szerb-recepció sokáig nem nagyon tudott mit kezdeni, vagyis, hogy miért publikált egyszerre progresszív-baloldali és nemzeti-konzervatív szakmai orgánumban is. „Pedig a Minerva (és vélhetően a Magyar Szemle is) azért lehetett vonzó Szerb Antal számára, mert a neki leginkább megfelelő hivatás-etikát testesítette meg, ez pedig inkább szakmai volt, mintsem politikai. Az is feltételezhető, hogy azon európai szellemiségű és színvonalú tudósgárda (a Magyar Szemle köre), mellyel a korszak hivatalos kultúrpolitikája a programját hitelesíteni óhajtott, Szerb számára sem volt idegen, sőt megkockáztathatjuk hogy Szerb egyáltalán nem bánta volna, ha szorosabb kötelékkel is közéjük tartozik.” (94.)⁸ A semlegesített politikai attitűdöt és a semlegesített szakmai elköteleződést végül azon elvölti fel tartalommal, hogy az ambiciózus és eltökélt szerző célja nem lehet más, mint hogy írásai megjelenjenek, hogy mondanivalója a sajtógép alá kerüljön. A megjelenés helyének kiválasztására pedig elegendő egy megbízható szakmai színvonal minimál- (és tegyük hozzá: semleges) elve. (95, 112.)

Ez a semlegesség-attitűd azért is fontos, mert ez vezeti be Szerb írói hitvallásának talán legfontosabb elemét, a *status naturae*, a természeti állapot meghaladását, a „civilizált viselkedés” kialakulásának és megnyilvánulásainak vizsgálatát, majd pedig annak kifejtését, hogy „az irodalom története a civilizációs folyamat része”. (148. et passim, különösen még 190–191, 197.)⁹ Vallási, politikai és tudományos nézetek

⁸ A hivatás-etikai kontextus szinte exkluzív hivatkozási alapja a műben Max Weber protestáns-etika-elmélete. Polgári öntudat és világi askézis kapcsolata a Szerb munkamoráljáról szóló részek kiindulópontja. (113–119.) Érdekes módon – habár explicit utalásokat alig és csak elszórtan találni Szerbnél – Havasréti mégis egyértelműnek veszi, hogy Weber-motívumok „hatottak Szerbre”. (115.) Más ilyen volumenű gondolkodói hatásoknál-párhuzamoknál, saját módszeréhez is hű módon sokkal körültekintőbben fogalmaz.

⁹ Havasréti is semleges álláspontra helyezkedik, amikor civilizációs folyamat és irodalom összefüggésének eredetéről ír Szerb műveiben. Tulajdonképpen egyaránt visszautasítja egy *erős* és ugyanakkor egy *gyenge hatás* téziséit is. Hiszen mindkettő abból indulna ki, hogy valamely konkrét szerző (Norbert Elias, Grünwald Béla, Sigmund Freud vagy éppen Johan Huizinga) explicit vagy implicit módon hatott az itt megfogalmazott gondolatra. Ezzel szemben a közös élményanyag valamiféle pontosan nem artikulált közösségre apellál, amikor azt mondja, hogy „a gondolat a levegőben volt” ami után akár „saját kútfőből is meríthette”. (191.) A kulcsszöveghely, amely itt többször is szóba kerül: „A magyar szellem eredendően civilizatorikus termék, a megfőkezett indulatok, a diadalra jutott tudat hozta létre” (MIT, 52. [24.]) a *Magyar irodalomtörténetnek* a kereszténység felvételére vonatkozó részéből (és nem annak – módszertani – előszavából, ahogy a kötetben ez tévesen szerepel). A gondolat jóval kevésbé patetikus formájában fordul elő *A magyar irodalom a latin leánya* című 1940-es kisesszéiben: „A magyar irodalom is civilizatorikus termék: a hősi de néma évszázadok elmúltával jön létre.” Lásd SZERB Antal, *A varázsló eltöri pálcáját*, Magvető, Budapest, 1969, 457. Ebben foglalja össze az MIT józan alap gondolatát, amelyet úgy is értelmezhetünk, hogy az ösköltészeti kutatások céltalanok, ameddig az európai kultúrával való kapcsolatot sem tisztáztuk.

melletti elköteleződések is semlegesíthetőek, kikapcsolhatóak, ha a civilizációs folyamata, vagyis egy polgári életforma elérésének szándékával vetjük össze őket.

A könyv terjedelmes részét teszik ki Szerb műveinek, különösen szépirodalmi munkáinak ismertetései és elemzései. Ezzel egyrészt erőfeszítést spórol meg az olvasónak, másrészt pedig behelyezi azokat az eddig felvázolt keretbe. Külön fejezetet kapott *A Pendragon legenda*, az *Utas és holdvilág*, a *Hétköznapiok és csodák*, a *Magyar irodalomtörténet*, *A világirodalom története* valamint *A királyné nyaklánc*. Csak érintőlegesen tűnik fel az elemzések között a *VII. Olivér*. Az alábbiakból az is kiderül, hogy ennek a szövegnek miért jut mégis fontos szerep az életműben.

III.

Most mégis azt tartom fontosnak, hogy ha nem is kimerítően, de minél pontosabban rekonstruáljuk Szerb Antal tudományos munkamódszerét. Ehhez kétségtelenül Havasréti monográfiája adja a legkorszerűbb szempontok szerint válogatott és legbőségesebb anyagot. A döntő hivatkozási tartományt mégis a húszas évek végén és a harmincas évek elején írt tudományos dolgozatainak és *Magyar irodalomtörténetének* passzusai jelölik ki.

A MIT bevezetőjében hangoztatott hármast elv régóta ismert¹⁰ Szerb szaktudományos krédójaként. Érdemes ezt pontosan idézni: „A szellemtörténet az irodalomnak szelleme, az irodalomszociológia az anyagi már-itt-levő tényeivel foglalkozik; de ezúttal az éremnek három oldala van. Az irodalom már-itt-talál valamit, szellemen és társadalmon innen és túl: az emberi lelket önmagáért valóságában. Az irodalmi alkotás egyik oldaláról tekintve szellemi munka, másik oldaláról társadalmi funkció, de a harmadik oldalon lelki aktus.”¹¹ Ez a módszertani triász, vagyis a szellemtörténet, irodalomszociológia és lélektani elemzés (ami Szerb is vonakodik „irodalompszichológiának” nevezni)¹² egysége adja a koncepció alapvonalait. Ezen belül viszont sok fontos és a módszertant bonyolító megállapítást tesz, amelyek rendszerezve a következők lehetnének (logikai és nem fontossági sorrendben):

(1) *Mediális közvetítettség*. Mint már a bevezetőben is említettük, Szerb komolyan felhasználja a szellemi termékek mediális közvetítettségének gondolatát, vagyis azt, hogy az adatok rögzítésének, tárolásának és előadásának módja konstitutív szerepet kap a szellemi termékek tartalmának kialakulásában. Ebben pedig nem kell egy korát megelőző progresszív társadalomtudós újítását keresni. Az is haszontalan, hogy ebben valamely konkrét szakmai kapcsolat (vagy egy bizonyos személy) erős vagy gyenge befolyását lássuk. A kommunikációs médiumok szerepének hangsúlyozása a ma-

¹⁰ Vö. POSZLER, Szerb Antal, 183.

¹¹ MIT, 38. [12.]

¹² A lélektani elemzés egy új és nem csak a lélektani kutatásokra koncentrált, de egyrészt ezeken alapuló tudomány lehetőségét hordozza. Tehát az irodalomtudománynak lélektani megalapozást adni akkor üdvös dolog, ha ezt történeti összefüggésekben, stíluslemzésekben kiegyensúlyozottan tudjuk kamatoztatni. „Az irodalomtörténet írója ezen a területen magára van hagyatva, és amit adhat, inkább csak kísérlet egy új tudomány felé, ami a lelki struktúrák történelmi változásainak a tanát fogja adni, és talán lélektörténetnek fogják nevezni, ha már lesz ilyen.” Uo.

gyarországi értelmiség egy nagyon népszerű gondolata volt a két világháború között. Havasréti itt (215–216.) nemcsak Thienemann Tivadart említi ennek bizonyítékaként, hanem megemlékezik Balogh József általános esztétörténeti szerepéről. A hangos olvasás/néma olvasás történeti szerepét az ókortudományban már a tízes évek végén kiemelő tudós közvetlen hatását viszont akkor sem érdemes feltételezni, ha Balogh Szerb közvetlen ismeretségi köréhez tartozott, illetve azokhoz a nyugati tudományos aspirációkkal rendelkező konzervatív értelmiségiekhez, akiknek a szakmai világlátása Szerb számára sem volt „teljesen idegen”. (vö. 145.) Az írás és írásképp konstitutív szerepének gondolata ugyanis túlságosan is elterjedt volt a korban. A Szerbvel szintén szoros szakmai viszonyt ápoló Zolnai Béla írja többek között 1926-ban, hogy „az írás maga is olyan közvetítő eszköz, amely bizonyos fokig befolyásolja az általa szimbolizált nyelv hatását.”¹³ Zolnai szövege azt is kiemeli, hogy hogyan változik a nyomtatott szöveg kommunikációs és technikai fölénye betűfeti-szizmussá.¹⁴ A Zolnaira konkrétan hivatkozó Kner Imre pedig a beszélt és az írott nyelv közötti összefüggések kapcsán az írott nyelvet a beszélt nyelv karakterével együtt fejlődő,¹⁵ de önálló rendszerként kezeli, amely egy adott kor „világnézetének” tanulmányozásához nyújt elsőrangú anyagot (és ez fokozottan igaz a könyvnyomtatás és sokszorosítás megjelenése után).¹⁶

Szerb írásai között tehát nem nehéz egy természetes módon és nem felfedezői éllel használt medialitás-gondolatot találni. *A Pendragon legendának* a könyvhöz és a kéziratok jelentőségéhez fűzött megjegyzésiből breviáriumot lehetne összeállítani. A MIT korai magyar könyvkultúrával foglalkozó része (A/2 fejezet) tulajdonképpen irodalomszociológiai vázlat a szerzőség fogalmának a kódexmásoláson keresztül tükröződő változásairól.¹⁷ Még egy 1941-es újságcikkében is arról beszél, hogy milyen hatása van a műtárgyként illetve a használati tárgyként készített könyvnek az értelmiségi munkára.¹⁸ Az ilyen jellegű eszmefuttatások tehát szinte stiláris magától értetődőséggel vannak jelen a szövegekben.

(2) *A hatástörténeti elemzések semlegesítése*. A több semlegesítő gesztus között Szerbnél nagyon erős a hatástörténeti érvelés, ha lehet, minden fronton való neutralizálása. A történelmi, a társadalmi, sőt a személyes befolyások tárgyalását is szeretné minimálisra csökkenteni, hogy elkerülje az egyoldalú determinációnak még a pusztá-

¹³ Ez a befolyás pedig, ha az adott helyet tovább olvassuk nyilvánvalóan *tartalmi* befolyás is. Lásd ZOLNAI Béla, *A látható nyelv* [1926] = Uő., *Nyelv és stílus. Tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1957, 54.

¹⁴ Uo., 62.

¹⁵ „Aki a külföldi betűöntődék mintakönyvei alapján anélkül rendel betűt, hogy abból többféle formában magyar próbaszedést kérne, nagyon sokszor csalódik, és egész más hatást fog elérni, mint amire számított.” KNER Imre, *A tipográfiai stílus elemei* [1933] = Uő., *A könyv művészete*, szerk. HAIMAN György, Szépirodalmi, Budapest, 1972, 205. Stílus, világnézet és tipográfia összefüggéséhez lásd: Uo., 203.

¹⁶ Lásd Demeter Tamás átfogó igényű cikkét, amelyre Havasréti is hivatkozik (215.): DEMETER Tamás, *A kommunikáció iránti érdeklődés megjelenik a századelőn = Szerep és közeg. Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, szerk. OLÁH Szabolcs – SIMON Attila – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2006, 207–222., illetve Uő., *A szociológizáló hagyomány. A magyar filozófia fő árama a XX. században*, Századvég, Budapest, 2011, 57–72.

¹⁷ MIT, 55–59. [27–30.]

¹⁸ SZERB Antal, *A szép könyvről* [1942] = Uő., *A varázsló...*, 515–517.

látszatát is. Ennek többször hangot is ad. Az *udvari ember* című, Baldassare Castiglione-ről írott hosszú (és egyik tudományosan legszakszerűbb) dolgozatában nagyon világosan fogalmaz: „Minden eleve adott okozati összefüggés felvétele felületes és erőltetett volna. Ilyenek felvételével úgy járnánk el, mint a középkori csillagjós, aki a csillagokból olvasta le az emborsorsokat.”¹⁹ Ugyanakkor (hogyan ne keveredjen az elfogultság gyanújába) elismeri a külső determinációk bizonyosfajta jelentőségét, mivel a „szellemi szociális és politikai körülmények magukban nem létesítik, nem is determinálják, csak előfeltevései annak”.²⁰ Havasréti egyik fontos hozzájárulása a kérdéshez, hogy a korabeli irodalomelméleti kánon (pl. Tolnai Vilmos irodalomelméleti bevezetésének tárgyalása – 152.) hatástörténettel kapcsolatos terminológiájában elemzi Szerb elméletirői magatartását, majd így következtet: „Szerb megállapításai az oksági magyarázat háttérbe szorítását célozzák és az okság helyére részben az analógiát állítják, oly módon, hogy az analógia egyúttal az oksági elv magasabb rendű megfogalmazásának, újramotiválásának is tekinthető”. (159.) Ez a fajta, az analógián keresztül pontosabb hatásösszefüggések megállapítására motiváló, megértő szociológiai szempont megengedi azt is, hogy miközben Szerb a külső determináló erők ellen hadakozik, a társadalomra, mint az irodalmat inspiráló egyik legfontosabb forrásra tekintsen. Egyik cikke szerint például az „irodalomtörténet módszere akkor változott meg, amikor Taine fellépett [...], és az irodalomtörténeti érdeklődést az író lelki életéről áttette a társadalomra, amelynek kifejezője az író”.²¹ A MIT koncepcióját visszaadó kései esszéjében pedig egyenesen úgy fogalmaz, hogy a magyar és a német irodalom közötti fő különbség nem más, mint hogy ez utóbbi filozófiai-metafizikai jellegének köszönhetően „sokkal kevésbé fejezi ki a társadalmat, amelyből kisarjad, mint a magyar.”²²

(3) *Kiegyensúlyozott lélektani módszer.* Havasréti könyvének egyik fontos tézise, hogy Szerb lélektan-koncepciójának magyát nagy részben Carl Gustav Jung műveiben találjuk. Lélektani elemzéseinek vezérfonala tehát egy nem annyira Freud, mint inkább Jung irodalompszichológiájára emlékeztető elmélet. A párhuzamok három fő gondolat, illetve mindkettőjüknél fellelhető téma között vonhatóak. (a) A költői nyelvről és a műalkotásról alkotott koncepciójuk hasonlósága, mely szerint a műalkotások egy komplex feltételrendszerre épülő teremtő gesztus termékei, ezért kizárják az oksági elemzést. (166.) (b) James Joyce-kritikájuk hasonlósága, mely hangsúlyozta az irodalmon belül szimbolikus és archetipális elemzés szükségességét a tudatfolyam-leírással szemben. (167., 183.) (c) Közös gondolatuk, hogy a pszichológia részlegesen használhatatlan az irodalmi érték meghatározásában, ezzel szemben

¹⁹ SZERB Antal, *Az udvari ember* [1927] = Uő., *Gondolatok...*, 135.

²⁰ Uo., 134. Ennek ellenére számtalan olyan helyet lehet találni, ahol Szerb markánsan elhatárolódik a társadalmi hatásmechanizmusok elemzésétől. Ezt persze azzal a történetileg tudatos állásponttal teheti meg, hogy vannak olyan korszakok, amelyek alapvetően ilyenfajta hatások tézise ellen foglalnak állást (és az állásfoglalás nem egyetemes, csak részleges érvényű): „Az irodalom legfőbb inspirálója maga az irodalom, és szellemi átalakulások legtöbbször magából a Szellemből fakadnak.” Lásd SZERB, *Magyar preromantika*, 301.

²¹ SZERB Antal, *Az író és életrajza* [1938] = Uő., *A varázsló...*, 381.

²² SZERB, *A magyar irodalom a latin leánya*, 455.

pedig egy normatív és szociológiai szemlélet mint korrekciós mechanizmus közbeiktatását érdemes képviselni. Egy ilyen párhuzamnak egyrészt az adja az apropóját, hogy Szerbhez hasonlóan „Jung idegenkedett a redukcionizmustól” (166.), másrészt pedig az, hogy mindketten hittek egyfajta civilizatorikus szemléletmódhoz vezető dinamikus tudáskonceptióban. (170.) Ennek lényege, hogy a konvenciók és normák, illetve teremtő kreativitás egyfajta egészséges keverékében gondolkodtak. A lélektani leírások pedig „szimbolizáció és formaképzés nélkül a tudatelőtti amorf világot mechanikusan leképző [...] dokumentumok csupán”. (183.)

(4) *A civilizatorikus termék elmélete.* Az irodalmat civilizatorikus terméknek, a polgári és középosztálybeli életformát pedig etalonnak és fejlődési minimumnak tekintő szemlélet Szerb egyik legsajátabb gondolata. Ugyanakkor mindez elképzelhetetlen erőteljes irodalomszociológiai elkötelezettség nélkül, illetve anélkül, hogy az irodalom társadalmi meghatározottságát életformák és ne származás szerint ítéljük meg. Szerb elképzelése az irodalomban élő normatív szemlélet kívánatos voltáról éppen azt a célt szolgálja, hogy a normához való illeszkedés révén egy magasabb civilizációs szinten levő életformához jussunk. Az irodalmi forma és stílus így számára elsősorban nem esztétikai, hanem társadalmi konvenció (196.). Ennek a koncepciónak a hatását nem lehet Szerbnél eleget hangsúlyozni. A civilizatorikus irodalomszemlélet főművében, a *Magyar irodalomtörténetben* még egy sajátos filozófiai extrapolációval is él. Tudja, hogy a népi kultúra meghaladásának szükségessége olyan normatíva, amely tudományosan könnyen cáfolható (a zeneelméleti, zeneszociológiai, néprajzi kutatások nyomán). De mégis a fejlődés gondolatának népszerűsítése érdekében felfüggeszt minden tudományos aspirációt és a vizsgálat minden lokális igazságigényét. Egyik, a MIT születésének évében keletkezett szövegében pedig egyenesen azt mondja, hogy „a nép fogalmának meg kell szűnnie”, és a paraszti rétegnek bele kell olvadnia a polgári középosztály civilizatorikus helyzetének megfelelő életformába. A polgári középosztály nagy felelőssége pedig az, hogy ezt a folyamatot fel tudja gyorsítani.²³ Ez a legfontosabb hivatásait cél is egyben. Hozzá kell tennem, hogy ennek az eszménynek a fáradhatatlan képviselője az, ami miatt a laikus szemlélőnek is feltűnhet: Szerb az általa feldolgozott elképesztő mennyiségű anyagot szelektíven és nagyon határozott elképzeléssel olvasta. Még Lukács György *A lélek és a formák* című művéről is azt írja egy barátjának 1923-ban: „Régóta való ideálunk az igazi polgár ideája, melyben a költő is mint polgár foglal helyet. Az igazi polgár t.i. az, aki műve által dicséri Istent (ezt Lukács Györgyötől tanultam [...]).”²⁴ A civilizációeszmény Szerb szövegeit

²³ SZERB Antal, *A magyar östebetségek problémája* [1934] = Uő., *Gondolatok...*, I. m., 734. Ez a felerősített népi kultúra-ellenesség (lásd még Havasrétinél 184–185., 226–227.) károsan érintette azokat a kommentátorokat, akik ezt mentegetni vagy kimagyarázni szerették volna. Szerb „bár változatlanul a középosztály nyugat-európai értelemben vett ideálját védi, az általa szervezett Irodalomtudományi Társaságban már a »népibb«, a népi értékek iránt is fogékonyabb tudósokat tömöríti.” SZABOLCSI Miklós, *Előszó* = SZERB, *Gondolatok...* 15. Mivel Szerb maga is bírja a középosztálybeliek fent kiemelt felelősségét, munkájának célja, hogy a civilizatorikus értékek felé vezesse az úgymond „népi” írókat. Ez pedig nem az alternatív lehetőségek iránti éppen megtalált tolerancia jele, hanem a saját álláspont nagyon hangsúlyos képviselője.

²⁴ SZERB Antal, *Naplójegyzetek. 1914–1943*, szerk. TOMPA Mária, közrem. PETRÁNYI Ilona, Magvető, Budapest, 2001, 98.

egészen *A királyné nyakláncáig* végigkíséri. Ebben tulajdonképpen bevezetőt nyújt a polgári réteg civilizációs szerepének történeti kialakulásába, és hogy ez hogyan hangolta a francia forradalom rugóit.²⁵

(5) *Tudásszociológiai elemzés*. Az irodalomszociológiai szemlélet Szerb számára tehát kiküszöbölhetetlen módszertani jellegzetesség. Még egyik posztumusz megjelent kései cikkében is, melyben Gogolák Lajosnak válaszolt volna, az irodalomszociológiát közös „szívügyüknek” nevezte.²⁶ Havasréti azonban jól ragadja meg a kérdést, amikor Szerb irodalomszociológiai módszerét inkább *tudásszociológiai* jellegűnek tekintette. Vagyis Szerbet nemcsak a szigorú értelemben vett eszmetörténet, mint az eszmék történeti fejlődése, hanem az empirikus alapú szociológiai vizsgálat sem érdekelte. A tudásszociológia mint a társadalmi feltételrendszerekről szóló értelmezésmélet azonban annál inkább. A tudásszociológiai motívum végigkíséri a monográfiát. (146., 158., 213–215., 375–377., 453–454.) Azonban érdemes lehet azt is hozzátenni, hogy tudásszociológián nemcsak Szerb esetében, hanem általában is különböző dolgokat érthetünk. Ugyanúgy gondolhatunk itt azokra a vizsgálatokra, amellyel a tudás formáinak társadalmi eloszlását kutatják, és első fokon azt a kérdést teszik fel, hogy valami hogyan vált egy adott helyzetben tudássá, míg más helyzetben nem. Valamint jelenthetik bizonyos genetikusan vizsgálatok elvégzését azzal kapcsolatban, hogy az eszmék hogyan befolyásoltak egy társadalmi helyzetet, illetve arról, hogy a társadalmi feltételrendszer hogyan befolyásolta bizonyos eszmék kialakulását. Végeredményben tehát azt jelentik, hogy a genetikusan vizsgálatok kezdeményezője nem egy eszme tényleges keletkezése, hanem *keletkezésének lehetőségfeltételei* iránt érdeklődik.²⁷ Szerbnél úgy tűnik, hogy mindkét, illetve mindhárom típusú vizsgálatot megtaláljuk. A módszertan tartalmilag azonban legalább annyira semleges a források jelentőségét tekintve, mint amennyire kiegyensúlyozott a meghatározó mozzanatok tekintetében. A Havasréti által is gyakran idézett és legkövetkezetesebben „tudásszociológiaiak” tekinthető tanulmányában, *Az udvari emberben* Szerb még egy fontos pontot kiemel, vagyis azt, hogy egy ilyen elemzés csak az utólagos, nem inherens szemlélőnek hozzáférhető. Tulajdonképpen egy későbbi vagy külső értelmezés tudja csak feltárni az adott komplex értelemösszefüggést: „Az Udvari Ember forma, amint mondtuk: tulajdonképpen valami még a Szellemen, a tudatos differenciáltságon inneni állapot, diszpozíció, mely utólag telik meg szellemi tartalommal, mondhatni: »jelentéssel«.”²⁸

(6) *Magyar szellemtörténet-írás*. Most viszont nézzünk egy olyan elvet, amely Havasréti szövegéből csak a sorok közül olvasható ki, hiszen semmilyen explicit meg-

²⁵ Havasréti viszont egy egészen már perspektívában láttatja Szerb ezen kései, bizonytalan műfajú történetiregény-esszéjét. Inkább arra kíváncsi, hogy a polgárság vágya arra, hogy az uralkodó osztály szimbolikus és vérségi hatalmával is rendelkezzen, hogyan lehet a Szerb életében is szerepet játszó intellektuális sznobizmus allegóriája. Vö. különösen: 601–602.

²⁶ Vö. Szerb Antal, *Fiatal irodalom* [1944] = Uő., *Gondolatok...*, 750.

²⁷ A(z értelem)genetikusan elemzés a tudásszociológia egyik klasszikus szempontja. „Ez nem valamely rendszerben meglévő motívumok tényleges keletkezését, hanem az eredetüket igyekszik bemutatni (az adott szférában) egyáltalán lehetséges motívumok tisztán tipológiai egymás mellé állítása útján”. MANNHEIM Károly, *A gondolkodás struktúrái. Kultúraszociológiai tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1995, 71.

²⁸ Szerb, *Az udvari ember*, 135.

jegyzést nem tesz rá. Ez a magyar irodalomtörténet- és kultúrtörténet-írás elméletét érinti. Szerbnek konkrét elképzelése van arról is, hogy a magyar bölcsészeti javak, vagyis az irodalom és gondolkodás termékeinek történetét milyen egységes szempont szerint lehet megírni. Ha figyelembe vesszük a társadalmi, pszichológiai és stílárius feltételrendszereket, akkor azt lehet mondani, hogy a magyart Szerb olyan kultúrának tekinti, amelynek a recepció, az elsajátítás az egyik legpozitívabb sajátossága valamint az, hogy a nyugat-európai mintákat *szintetizáló* módon újragondolja. Az újrendező összefoglalás nem feltétlenül a legeredetibb módszer, de az alkotásnak kétségtelenül egy sajátos, legitim és „érdekes” módja. Ennek a diagnózisnak az érvényében a MIT bevezetőjében mondja a következőket: Az eddigi irodalomtörténeteszek „nem vették észre, hogy a befogadás éppen úgy hozzátartozik a magyar irodalom életfolyamatához, mint az alkotás, hogy itt a belélegzés-kilélegzés szabályszerűségével állunk szemben. A hatásokban csak az átvétel passzív mozzanatát vették észre, nem az együttrezdüléseket. Újabban másképp látjuk mindezt”.²⁹

Ha tehát Szerbet tudósként komolyan lehet venni, akkor egy markáns irodalomszociológiai mint tudásszociológiai megközelítés kidolgozójaként kell tekinteni rá. Mivel a magyar irodalomtörténettel kapcsolatban megvalósított egy ilyen, nagyon erős szempont (a civilizatorikus ideál) alapján végrehajtott genetikusan eredet-elemzést, érdemes rá tudósként és nem csak esszéistaként, akademizáló szépíróként tekinteni.

IV.

Havasréti könyvével kapcsolatos kritikái megjegyzéseinket kezdjük rögtön onnan, ahol Szerb tudományos munkamódszerének rekonstrukciója abbamaradt.

(1) *A korai Lukács által megtestesített szociológizáló módszer szerepe*. Havasréti rendkívül következetesen alkalmaz Szerbre egy éppen tőle tanult elvet: adott szellemi jelenségnél, fogalmi összefüggésnél, módszertani elvnel ne az esetleges hatásokat, konkrét külső befolyásokat, hanem azt a környezetet vizsgáljuk, ami lehetővé tette, hogy éppen ezek a jelenségek, fogalmak és módszertani elvek jelenjenek meg. Ha az ilyen feltételrendszerek megvannak, akkor egy-egy adott szerző hatását sem kell feltétlenül túlhangsúlyozni vagy kizárólagos érvénnyel bizonyítani. Ez adja a lehetőséget annak is, hogy egy gondolat két különböző, egymással közvetlen kapcsolatban nem levő helyen is feltűnjön. Éppen ezért nagyon furcsa, hogy miközben Jung, Kerényi Károly, Thomas Mann vagy éppen Lukács regényelmélete kapcsán igen jó párhuzamokra és analógiákra mutat rá, a fiatal Lukács irodalomszociológiájának néhány módszertani elve vagy nem kerül említésre, vagy nem von párhuzamot ezek és Szerb eljárás módja között. A fiatal Lukács esszéelfogása (453–455.) is megjelenik a könyvben mint ilyen kortünetként jellemezhető gondolatcsoport. De sehol nem találni benne azokat a leírásokat, amelyeket Lukács 1911-es „drámakönyvében”³⁰ akár Szerb módszertani analógiáinak vagy akár távoli példaképeinek is lehetne tekinteni.

²⁹ MIT, 39. [14.]

³⁰ LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története* [1911], Magvető, Budapest, 1978.

Két dolgot emelnék ki. Az egyik, hogy Lukács könyve bevezetőjében rögtön szóva teszi, hogy „alig van irodalomszociológia”, illetve azt, hogy a kortárs drámairodalom és a társadalom viszonyát vizsgáló elemzőmód „a tartalmakat keresi és vizsgálja az alkotásokban, s ezek között és a gazdasági viszonyok között keres egyenes kapcsolatot. Az igazi szociális az irodalomban azonban: a forma.”³¹ Az a gondolat viszont, hogy egy bizonyos konvenció által kijelölt forma teszi közölhetővé a közönséggel egy mű mondanivalóját, Szerbnél több helyen megjelenő elképzelés.³² A másik maga a „drámakönyv” alapkérdése, hogy „milyen korban lehetséges a dráma, [...] milyen közösség érzés és gondolkozásmódja teszi lehetővé, vagy esetleg követeli meg?” Ennek a kérdésnek pedig az adja a sajátos szociológiai élet, hogy az erre adott feleletben egy bizonyos társadalmi közösség közös élményhalmazának, vagy más szóval „világnézetének” leírása révén soroljuk fel az adott műnem szociális előfeltételeit.³³ Ezekről a gondolatokról is könnyen megállapíthatnánk, hogy bizonyos értelemben a „levegőben voltak”.

(2) *Intézménytörténeti hiányosságok.* Ennél talán nagyobb hiányérzetet kelthet, hogy Havasréti könyvében egyszer sem vetődik fel a kérdés, hogy milyen intézménytörténeti háttere volt Szerb tulajdonképpen elmaradt akadémiai pályafutásának? Miért nem tudott tudósi karriert befutni? Egyáltalán elintézhető-e a dolog azzal a válasszal, hogy a kor körülményei között a középiskolai tanári állás meglehetősen jó társadalmi pozíciót és polgári státust biztosított, vagy hogy Szerb alkatából fakadóan inkább volt ambivalens esszéista, mint filiszter és tudós. Azon értelmiségi hátterintézmények szerepe, amelyekhez tanári foglalkozása mellett kötődött (kiadók, lapszerkesztőségek, alapítványok vagy az állami rádióadó – vö. 92–111.) éppen azt a kérdést veti fel, hogy miért nem sikerült Szerbnek a hagyományos tudományos karriert megvalósítania. A kérdést, bármely egyértelmű választ is tudunk rá adni, legalább fel kell vetni. Szerb sokszor felemlgetett, egyre inkább a szaktudományostól eltávolodó írásmódját nem lehet csak alkati elemekkel magyarázni (még ha kizárólag intézményesekkel sem). De a felsőoktatási intézményrendszerrel való kapcsolata legalább doktori eljárásának vagy szegedi habilitációs folyamatának vázolásán keresztül egy rövid fejezetnyi anyagot kaphatott volna,³⁴ mindezt pedig anélkül, hogy a túlzottan biografikus szemlélet vádjá egyáltalán megfogalmazódhatna. Ugyancsak kívül esett volna egy ilyen vádon, ha a műben egy Szerb műveire vonatkozó és egyben életét vázlatyszerűen összefoglaló kronológia nyújtotta volna a részletesen kidolgozott tematikus részek vezérfonalát.

(3) *A VII. Olivér mint irodalmi mű helyzete.* A *VII. Olivér* elsősorban mint a Szerb ambivalens szakmai és társadalmi identitásképét megfogalmazó szépirodalmi mű

³¹ Uo., 18.

³² SZERB Antal, *Szentkuthy Miklós, Prae* [1934] = Uő., *A trubadúr szerelme*, 117.

³³ LUKÁCS, *A modern dráma...*, 54. A világnézet Lukács által használt fogalmához lásd még DEMETER, *A szociológizáló hagyomány*, 91–110.

³⁴ Havasréti is hivatkozik röviden Lengyel András könyvére: *Szerb Antal magántanári habilitációja*, Móra Ferenc Múzeum, Szeged, 1988. Komolyabb elemzést viszont egyik az imént feltett kérdésnek sem szentel.

jelenik meg a monográfiában. Ebben összeköti az arisztokrácia iránti nosztalgiájának és a polgári útkeresésének problémáit. Éppen emiatt az útkereső magatartás miatt kerül az Oszkár nevű *szélhámos* szerepébe a főnemesi felelősségek elől megfutamodó képzeletbeli ország királya. Ennek a bizonytalan identitásból származó szélhámosi szerepnek a párhuzamait Havasréti meggyőzően mutatja fel *A királyné nyakláncában* is. (595–596.) Ezzel szemben viszont van ennek a látszólag nem túl jelentős, ám népszerű és szórakoztató kisregénynek egy nagyon jellegzetes vonása. Ahogyan Szerb a szellemi szabadfoglalkozásuként tevékenykedő, konkrét akadémiai pozícióit be nem töltő tudós karakterét *A Pendragon-legendában* regényben ábrázolja valamilyen tudásszociológiai cikk helyett, úgy a *VII. Olivér* is részben egy társadalmi-szociológiai problémát fogalmaz meg – csak szépirodalmi műfajba bújtatva. A probléma a forradalmak természetrajzához kapcsolódik. *A királyné nyaklánc* első látásra pusztán kuriózumként³⁵ veti fel az 1772-es svéd királyi forradalom történetét, hogy színesítse a forradalmak kirobbanásáról alkotott, esetleg sablonos képünket. A svéd forradalom azonban a könyvben fontos pozíciót kap akkor, ha megfontoljuk, hogy a szuverén uralkodó által saját nemessége ellen szervezett forradalom az ellenképe annak, amit Szerb a francia helyzetről mond. Míg ez utóbbiban a polgári réteg igyekezett felszámolni a kiüresedett szimbolikus és származási alapon birtokolt nemesi hatalmat, úgy a svéd példa azt mutatja, hogy a király hogyan tudta megmenteni a nemesi attribútumokat és a monarchia intézményét attól, hogy pusztán üres, tartalom nélküli szimbólumokká váljanak. A Pirandello *IV. Henrikjére* már címében is emlékeztető *VII. Olivér* viszont egy nagyon sajátos királyi forradalomtípust vizionál. Ebben a király ugyanis *saját maga ellen* szervez felkelést. Ez végeredményben ahhoz vezet, hogy a monarchia intézményrendszere nélkül még nagyobb zavarokat átélő ország trónjára megerősödve és főnemesi hatalmának új értelmet adva térhet vissza egy rövid, a polgári életben eltöltött időszak után. Hogy ez a gondolat milyen lehetőségeket nyit azok számára, akik Szerb kései műveiben a negyvenes évek Magyarorszával kapcsolatos párhuzamokat keresik, azt csak a későbbi elemzések dönthetnék el.

De talán az egyik legfontosabb kritikai megjegyzést Havasréti szegezi saját magának, amikor könyve egyik hiányosságaként említi a *Szerb-kultusz* alakulásáról és szerkezetéről írandó jövőbeli fejezetet. (669.) Ez azonban éppúgy csak javaslat egy hatalmas kutatói és szintetikus munka megírásának végeztével, mint ahogyan a figyelmes olvasó is inkább csak óvatos javaslatokat fogalmaz meg egy ilyen nagy léptékben gondolkodó munka áttanulmányozása után.

(Magvető, Budapest, 2013.)

³⁵ A felütés nagyon jellemző Szerb intellektuális elitizmusára. Tulajdonképpen egy szorgos könyvtárosi munkával előkerített könyvritkaságot említ („Ha elolvassuk Jacques Le Scène Desmaisons 1781-ben megjelent könyvét, amely József nádor hagyatékából került az Egyetemi Könyvtárba”. SZERB Antal, *A királyné nyaklánc*, Magvető, Budapest, 2001, 203.).

MAKAI MÁTÉ

Kultpontok. Emlékezhelyek a magyar populáris kultúrában, szerk. Dunai Tamás – Oláh Szabolcs – Sebestyén Attila

A 2012 februárjában megrendezett, *Emlékezhelyek a populáris kultúrában* című konferencia anyagát tartalmazza a *Kultpontok* főcímmel kiadott kötet, melynek szövegei azt kísérelik meg feldolgozni, hogy a Rákosi-, illetve a Kádár-korszak jellegzetes, tágabb értelemben vett „termékei” miért, vagyis miként jelennek meg a rendszerváltás utáni, kimondottan pedig napjaink popkultúrájában. A miért helyett sokkal fontosabb azonban a hogyan, így a kötetben olvasható tanulmányok – melyet több szerző hangsúlyoz – nem a tárgyi kultúra, ebből kiindulva pedig nem egyfajta konszenzuális múlt rekonstrukcióját célozzák meg, hanem azt, hogy az *emlékezhelyek*ként aposztrofált tárgyak, személyek és alkotások emlékezetén mint médiumokon keresztül miként értelmeződhet (át) a múlt. Így kifejezetten a mediális nézőpont kerül előtérbe, s a tartalom helyett a hangsúly az elemzett *kultpontokra* mint jelentések, személyes és közösségi viszonyulások hordozóira terelődik. Éppen ez az a gesztus, ami miatt a szakma széles spektrumát lefedi a kötet, és kapcsolódási pontot talál különböző mediális előfeltételezettségű művészetekhez is. Adódik ez ugyanakkor abból is, hogy a kutatás szerteágazó témákhoz nyúlt, a sporttól, a reklámoktól és tévés produkcióktól kezdve egészen képregényekig és az irodalomig.

A bevezető tanulmány, mely a történeti és elméleti keretek felvázolását vállalta magára (nem mellékesen rengeteg példával élve), egyszerre mind a kötet legerősebb és továbbgondolásra leginkább érdemes szövege. Oláh Szabolcs részletesen kitér a Kádár-korszak megváltozott, célorientált, ideologizált kulturális közegére, a hatvanas években teret kapó televíziózás által újraformálódó mediális keretekre, s ezzel összefüggésben egy újraformálható befogadó lehetőségére is. Mindezek szoros összefüggésben is állnak, mivel „a tévés tartalomfogyasztás – írja Oláh – azért válik könnyen tömeges élvezetté, mert a nézők tudják, hogy [...] másokkal együtt, egyidejűleg jutnak ugyanazokhoz az impulzusokhoz, [...] egyszerre felfokoz és megnyugtat a tény, hogy lépést tartunk a tömegközönség egészével.” (11.) A közösséghez tartozás sajátos élménye így pótolni képes a társadalom és a politikum miatti csalódottságot is, továbbá az újonnan felfedezett és így megkedvelt médium még képlékeny befogadókultúrája könnyen és diszkrétan válhat az ideológiai érdekek szócsövévé. A szerző mindezt a Jay David Bolter és Richard Grusin által tárgyalt *remedializáció* fogalmával ragadja meg, mely a korábbi médiumok által közvetített jelentések újabb médiumok általi újraszervezését jelenti. (11.) Fontos, hogy a tanulmány kiemeli, a Kádár-korszak propagandakultúrája éppen a mediális átrendeződés következtében előállt és – a hatalom által – felismert szakadékba írja be a saját nyelvezetét, ami messzemenő következteté-

sekre, egészen pontosan a mindenkori, tágabb értelemben vett kulturális tartalmak mediális előfeltételezettségének fontosságára irányítja a figyelmet. Egy médium meg nem értése, mely nem a hordozott információ meg nem értését jelenti, könnyen okozhatja e megmutatott tartalom akadályozott dekódolását.

A *Kultpontok* kutatási munka kulcsfogalma a Pierre Nora által javasolt *emlékezhelyek* elgondolása (*lieux de memoires*), melyek olyan „valós helyet, tárgyat vagy éppen immateriális dolgot” jelentenek, melyek a múlt szimbólumaként értelmeződnek és annak „visszaszerzését” kísérelik meg. (14.) A szimbólum olyan példái tehát, melyek akár érzéki közvetlenségükkel utalhatnak az elmúlt idő érzelmi állapotaira és tartalmaira – az *emlékezhelyek* így mint médiumok működnek, s az *emlékezet* érzése lesz az, mely e ponton a figyelem tárgyát képezi. (14.) Az *emlékezhelyek* vizsgálata Oláh Szabolcs szerint különösen fontos az 1956-os és az 1989-es politikai átrendeződések függvényében, mivel e korszakhatárok a történelmi folytonosság megtörését jelentették, s az emlékezet tárgyai, melyek az elmúlt korszak személyes szimbolikájának is hordozói, egyszerre mind a közösségi emlékezet, a nemzeti identitás közvetítői is.

Említésre méltó, hogy ez a fajta szimbolizmus afféle „érzéki hagyományként” is értelmezhető, mely a Hans Ulrich Gumbrecht által javasolt *jelenlét és jelentés* fogalmak módozataiban együttesen felléptethető történelem-elsajátítás példája is lehet, amennyiben az elmúlt idők képi és hangzásvilágának újra megjelenítése „intenzív pillanatokat”, „általános megismerő, érzelmi és talán még fizikai képességek erőteljes működését” váltja ki (e kifejezések egészen konkrétan ebben a fordításban olvashatók *A jelenlét előállítására* című kötetben is), (13.) egyfajta „mediális ritusként” működik. Ennek példaként Oláh a *Táncdalfesztivál* hangzás- és látványvilágát említi, mivel az sajátos színpadi és zenei konstrukciójával könnyedén válhatott egy közösségi emlékezet materiális jelzőpontjává, például Kovács Kati emlékezetes, a televízióban elsőként széles körben látható, erőteljes produkciója (*Nem leszek a játékszered*), melyet éppen a széleskörű tapasztalhatóság és az előadás testi összetevőjének láthatósága tett jellegzetessé. (17–18.) Az érzéki bevéssződés és az intenzitás élményének jelentősége, mellyel kapcsolatban a Gumbrecht könyvére (*A jelenlét előállítására*) való hivatkozás talán kívánatos és érdekes lett volna ezen a ponton, abból nyeri jelentőségét, hogy mint erőteljes materiális nyom képes az immateriális tartalom átörökítésére, s így a közösségi folytonosság fenntartására is. Gumbrechtnek a történelem elsajátítására tett javaslata, melyet többek között az említett kötetében, továbbá például 1926. *Élet az idő peremén* című könyvében részletesebben is kifejti, a múlt megmutatását, azaz a múlt tárgyai közé való belépést szorgalmazza, ami az érzéki közvetlenséget kínálja fel, ugyanakkor az értelmezést nyitottá teszi, teret engedve ezzel a személyes szimbolizmusnak és az emlékezésnek.

Oláh Szabolcs ígérete szerint a kötet tanulmányai sokszínűségükben éppen azt prezentálják, hogy a Kádár-korszak mediális sokfélesége teszi lehetővé az emlékezés és a – például mediális átültetésekben formalizálódó (regényből képregény) – újraértelmezés legkülönbözőbb lehetőségeit, továbbá hangsúlyossá teszik – s ez talán a *Kultpontok* legfontosabb „üzenete” –, hogy a kultúra mediális előfeltételezettsége határozottan problematikus a múlt- és hagyományelsajátításról való gondolkodásban.

Közvetlenül az eddig felvázolt elméleti keretek mögé kívánczik Orbán Katalin tanulmánya, mely két '56-os, valós időben lejegyzett gyereknapló múltközvetítő lehetőségeit vizsgálja. A két „antifikciós” szöveg (77.) eltérő kiadói gyakorlatokon alapulva, eltérő műlthermeneutikát működtet. Míg Kovács János *A magyar forradalom, 1956. Isten áldd meg a magyart!* című naplójának pszeudofakszimile kiadása a tárgyi és érzéki rekonstrukcióra törekedve kísérli meg a múlt felé mutató szimbolikát beindítani, addig az online is elérhető másik napló, Csics Gyula *Magyar forradalom 1956. Napló* címmel olvasható írása a kritikai kiadás és a hálózati textualitás naprakészségével, egy bővített és magyarózott kontextusban kezdeményezi a gyermeknapló mint '56-os médium lehetőségeit vitató diskurzust. A legfontosabb kérdés e tekintetben, hogy a „tárgyi reprodukció” mennyiben járul hozzá a hitelességhez, szem előtt tartva azt a tényt, hogy „a textus eredeti anyagi formájáról leválasztva (képek nélkül, gépiratban) is létezik”? (81.) A tanulmányban, mely sorra veszi mindkét kiadás előnyeit és hátrányait, mindez eldöntetlen marad, és ennyiben a befogadóra bízva, hogy a lényeg elvét szem előtt tartva – s ez volna talán egy hermeneutikai nézőpont – a szöveg megértésére helyezi-e a hangsúlyt, vagy afféle rituális olvasás mellett téve le a voksát, az érzéki azonosulásra is igényt tart.

A reklámfilm múltközvetítő lehetőségei kapcsán is éppen annak jelentő valamint nem kifejezetten jelentő oldalainak kettősségét emeli ki Oláh Szabolcs már a *Konzum és közöny. A Kádár-kori tévéreklámok emlékezete* című tanulmányában. A reklámfilm egyrészt ugyanis „esszenciálisan”, „diszkurzíván” és „szimbolikusan” közvetíti a korszak szociokulturális jellemzőit (44.), jelen esetben többek között a Kádár-korban nagyobb kreativitást kapó reklámszakma jellegzetességeit, valamint „az állampárti képpolitika”, a jóléti szocializmus, az „életszínvonal politika” fogyasztókat ideológiai érdekek mentén behangoló tevékenységére is rámutat. (52.) A reklámok nem jelentő, „amedialis”, anyagi oldala pedig úgy válik az esztétikai találkozás komponensévé, hogy „értelemmé össze nem álló érzéki valóságként” (44.), mint például dallamtapadás, vagy az ellenállhatatlan prozódia, magyarán mint materiális kötelezettség vésődik be az emlékezetbe: „Fabulon a bőre öre / ezt használja nyakra, főre.” (45.) A múlt diszkurzív és anyagi elsajátítása Oláh Szabolcsnál egyaránt hangsúlyos tehát, előbbi „a megértés, értelmezés, alkalmazás hermeneutikáját”, utóbbi pedig „az intenzitás sűrű pillanatait” kínálja fel, s mindkettő „tanulást feltételez”. (64.) Ennek jelentősége pedig az esztétikai tapasztalat lehetséges összetevőire való rámutatás mellett az, hogy a múlttal való érintkezés reflektálatlan, testi érzéseket és érzelmeket kiváltó hatásában a nosztalgia, azon keresztül pedig a közösségi folytonosság realizálódik. A múlt „tárgyainak” pusztá anyagi jelenléte következtében előállt közösség- és otthonosság-érzet pedig több ponton hangsúlyossá válik a kötet szövegeiben.

A *Kultpontok* tanulmányaiban az érzékiség szimbolizmusának és nosztalgiájának kérdésére erősen ráakódik a múltinterpretációk problematikája is. Amikor a remedializációs folyamatok során a realista igényű teleregényből online mémek és humoros blogbejegyzések születnek (*Szomszédok* reloaded), vagy az írói életmű és a regényillusztráció együttes hagyományozódása folytán új képregény születik (*A pesti legionárius. Rejtő Jenő emlékezete*), az egyértelműen befolyással van az adott kultmü

receptiójára. Míg a *Szomszédok* a vetítés idején, illetve a sorozatra nosztalgiával visszatekintők körében mint kordokumentum, a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulópontját a kisemberek szemével bemutató, „a megértés ígéretével” kecsegtető alkotásként értelmeződik (35.), addig az interneten látható kivágott jelenetek és a hozzá kapcsolódó kommentek, a különböző fórumokon visszatérő viccforrásként felhasznált képek és karakterek (különösen kedvelt Vágási Feri, „ha lenne tízezer forintom...” kezdetű mondata), a sorozatot mai szemmel komolytalannak és didaktikusnak tartják. (38.) Így ez utóbbi értelmezés inkább a retró, mint a nosztalgia érzésével tekint vissza rá, a retró pedig – emeli ki Bujdosó Ágnes – inkább „kinevet” és „felforgat”, ellentétben a nosztalgia szentimentális emlékezőmódjával. (37.)

A Rejtő-könyvek befogadástörténetének ezzel szemben éppen az az érdekessége, hogy mind a Kádár-korszak irányított interpretációja, mind napjaink újraértelmezett, Korcsmáros Pál eredetijéből származó illusztrációi töretlenül tartják fenn az életmű népszerűségét. Kálai Sándor megjegyzi, hogy csakúgy, mint a marxista irodalomtörténet, mely „a fasizmus borzalmaira adott indirekt reflexióként olvasta az életmű egyes szövegeit” (90.), a különböző populáris olvasatok is, például a „péhovardi” élet és életmű legendaképző rajongása (89–90.), elfedik a rejtői íráspoétika egyéb tényezőit és a korszak ponyvairodalmának tendenciát. Nem egyszerű populáris szerzőről van szó eszerint, ugyanis az egyes regények ponyvaparódiákként való olvashatósága, illetve a szövegekre jellemző nyelvi lelemények egyaránt a szöveg megalkotottságának poétikai igényére figyelmeztetnek. (94.) Kálai azt is hangsúlyozza azonban, s ez a feladat még várta magára, hogy érdemes volna Rejtő műveit olyan kortárs művekkel is együtt olvasni, melyek megvilágíthatják az oeuvre valódi irodalmi teljesítményét, kitérve többek között olyan tényezőkre együttes vizsgálatára, mint a korabeli irodalmi túlkínálat, a zsidótörvények következményei (álnéven való megjelenés), illetve az ezzel összefüggő megélhetési kérdések. (95–96.)

A múlt átértelmezésének, a múltnak és a *kultpontok*nak mint identitásörző tényezőknek kérdését dolgozzák fel azok a tanulmányok, melyek Aranycsapat interpretációit, valamint az 1953-as londoni 6–3-as győzelem, illetve 1986-os, a magyar válogatott utolsó világbajnoki szereplésekor a Szovjetuniótól ellenszenvedett 6–0-ás vereség körüli mítoszokat értelmezik. Fodor Péter és Szirák Péter közös szövegükben már a bevezetésben kiemelik, hogy a sport mindig is centrális kérdés volt a kommunista–szocialista korszakban, mivel a magyar sport aktuális sikereit könnyedén „felfűzték [...] a kommunista üdvtan »osztályharcos« narratívájára”. (109.) Erre hozzák fel (ugyanitt) példaként az Aranycsapat legendás támadójának, Hidegkuthy (sic!) Nándornak az esetét, akinek polgári családja ugyan gyártulajdonos volt Óbudán, a róla készülő filmfelvételen a családját gondos munkásembereként állították be. Puskás Ferenc „életműve” pedig ennél cifrább értelmezéseket szenvedett el. Egészen a csapat 1954-es, berni bukásáig a tagok mesehősök voltak – mely értelmezések a rendszer legitimitációját is elvégezték, Puskás volt például „az alacsony sorból származó, hetyke, ám segítőkész, nagyurakhoz feljáró kurázi-fiú”, a szocializmust építő, dolgozó kisember sikerének mintapéldája. (110.) A vereséget követően azonban az emigrált tagok, mint Puskás (vagy mondjuk még Czibor és Kocsis), aki aztán kisebb

kihagyás után a Real Madridban futballozott tovább, mellőzöttek lettek, a róluk készült riportokat és interjúkat erősen megvágtrák, s ha nem is váltak mindannyian a lejárató propaganda céltábláivá (Puskást hazaárulónak tartották), a róluk való hallgatás megtörte az Aranycsapat közösségformáló szerepét, valamint labdarúgásunk szakmai önértését és folytonosságát. A tanulmány egyik nagy pozitívuma, hogy idéz egy 2013 utolsó hónapjaiban online ismét divatos és aktuálissá váló Hofi Géza-előadást 1972-ből, ahol megjelenik a futballtragédia közösségi feldolgozatlansága és a téma hanyagolása, illetve az ideológiai kritika. Ennek a mulasztásnak köszönhető, hogy az Aranycsapat közösségformáló és szakmai szerepe is a szóbeli legendárium szintjén ragadt, mely az értő aktualizáció hiányában elvesztette azt az alapját, melyre építkezni lehetett volna. (117.) Egy önsorsrontó, állandóan múlton merengő, „győzni” képtelen nemzet diskurzusát erősítette meg ez a tény is, s ennek tudható be Réti Zsófia szerint továbbá az is, hogy az 1986-os szovjetek elleni „szimbolikus” vereség – bár ezt is rengeteg legenda magyarázza (lásd: „betéztázás”) – azért nem vált nemzeti tragédiává, mert ez a vereség leginkább az Aranycsapat és az aranykor koporsójába ütött utolsó szögként értelmeződik, és amiatt nem lett igazi tragikus pont, mert világosan illeszkedett a balsors-elbeszélés diskurzusába. (130.)

A kötet és a kutatási terv interdiszciplináris lefedettségét demonstrálja, hogy a végén két történész tanulmányát is olvashatjuk, így az alapos média- és emlékezetelméleti bevezető mellett a történelmi háttérrel is vázlatot kap az érdeklődő. Valuch Tibor tanulmánya alaposan sorra veszi a „jóléti szocializmus” sajátos közege által kiprovokált viselkedésformákat egészen a rendszerváltást követő hirtelen „nyugati beáramlások” (reklám, pénz, termékek, információ) következtében előállt egyenlőtlenségekig és ezekből fakadó közhangulatig, s hiteles képet fest egy olyan közösségről, mely tulajdonképpen még a rendszerváltás tényét, lehetőségeit és lehetséges buktatóit sem dolgozta fel. Hasonló feldolgozatlanság fűti ugyanakkor az ügynöktémát is. Horváth Sándor is azokhoz csatlakozik, akik szerint a rendszerváltást követő közösségi „kibeszélés” elmaradt, mivel annak „történetírói feldolgozására néhány [...] ismeretterjesztő munkán kívül még kevés kísérlet történt”. (139.) Éppen emiatt érdekes, hogy az ügynökkérdés a popkultúra újra meg újra előkerülő témája, s elhozta „a média által felkent ügynökvadászok virágkorát”. (143.) Különösen érdekes ez annak fényében, ha elfogadjuk, hogy a közösségi múlt reprezentációi inkább hozzáférhetőek, mint a közvetlen tapasztalat (143–144.), és feltehető a kérdés, hogy az ügynökprobléma népszerűsége mennyiben vehető valóban reprezentánsnak, ha figyelünk a történelmi elbeszélések a történelmi elbeszélések eltérő interpretációs lehetőségeire is. Horváth tanulmánya, mely a kötet elméletileg leginkább felkészült, s ezzel együtt jellemzően inkább kérdező magatartású szövege, több történelem, pontosabban totalitarizmus-narratívát megemlít, utalva az értelmezések lehetséges sokféleségére, végül azonban arra megállapításra jut, hogy mind a hazai, mind a nemzetközi (magyar) „ellenállás”-diskurzusban fontos szerepet játszik az ügynöktéma, mely a feldolgozás előrehaladásával egyre inkább a kollaboráció kérdését állítja középpontba. (149.)

A *Kultpontok* című kutatás, a kötetet olvasva, és figyelembe véve, hogy ez volt a magyar kultúratudományban az első komolyabb léptékű összefogás a témában, alaposnak

tekinthető, és csak remélhető, hogy születnek még vonatkozó tanulmányok, elemzések. Többek között, s ezt csak részben rónám fel a kötet hiányosságaként, egyéb kultjelenségek, mint például Hofi Géza munkássága is számot tarthat a szövegekben követett szempontok alapján történő értelmezésre. A hasonló munkák erénye, hogy megkérdőjeleznek és odafigyelve olvasnak olyan rögzültnek tekintett kultpon-
tokat, melyek a populáris kultúra hosszú távon állandó szereplői, továbbá ráébred-
tenek arra, hogy a popkultúra termékei nem kerüendő elemek, hanem nagyon is
reprezentánsak lehetnek, így az úgynevezett magas kultúrától való elválasztottságuk
is egyre kevésbé indokolt. E rögzült elemek dekonstruálása pedig a közösségi önértés
felé tett lépés, s egy hosszú távú, megfontolt gondolkodás alapja lehet.

(*Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012.*)

NÉMETH ZOLTÁN

Zólya Andrea Csilla: *Irodalmi paródia és parodisztikus beszédmódok az erdélyi irodalomban*

Bár a parodisztikus irodalmi megszólalásformák végigkísérik a magyar irodalmat, talán sosem váltak annyira részévé a szépirodalmi jelentésalkotásnak, mint az utóbbi évtizedek posztmodern irodalmában. Az irodalomtörténeti közmegegyezés által első posztmodern szöveggént is közismertté vált Esterházy Péter-mű, a *Termelési-regény* (1979) például több szinten viszi színre ezen alkotásmód lehetőségeit: a cím a szocialista realizmus egyik jellegzetes műfajára utal parodisztikusan, a regény nyelve pedig a különféle nyelvi regiszterek (bürokratikus nyelv, sportnyelv, tudományos nyelv, szleng stb.) parodisztikus keveredésének és egymásra rakódásának variációiból épít magának originális nyelvi teret. Az ilyen típusú szövegalkotás néhány kivételtől eltekintve (Krasznahorkai László, Nádas Péter, Bodor Ádám, Oravecz Imre) a legtöbb posztmodern szerzőnél az egész életmű kontextusában is megkerülhetetlen jelenség. Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolán álneve alatt megjelentetett *A test anyyala* (1990) című kisregénye, *Ibusár és Mauzóleum* című drámái, maróan ironikus *Hősöm tere* (2000) című regénye, nyelvi poénokból építkező versei (például *A dublini vegyszeres füzet* című ciklusa) műnemeken és műfajokon átívelő parodisztikus szövegalkotásra engednek következtetni. Garaczi László rövidprózái, *Mintha élnél* (1995) és *Pompásan buszozunk!* (1998) című regényei, Kukorelly Endre, Kovács András Ferenc, Németh Gábor, Podmaniczky Szilárd több szövege is a parodisztikus szövegalkotás kontextusában értelmezhető.

Nem véletlen, hogy az 1990-es években, illetve a később jelentkező fiatal generációk szinte kézhez kapták a paródiát, s hogy ezek a nemzedékek, Orbán János Dénes, Cseh Zoltán, Kiss Ottó, Varró Dániel, Keresztesi József, Fekete Vince, Hazai Attila, Szécsi Noémi, a Győrei Zsolt – Schlachtovszky Csaba szerzőpáros, Vaskó Péter, Nyerges Gábor Ádám, Tasnádi István, Kiss László, Muszka Sándor és mások a parodisztikus posztmodern nyelvhasználat tágításában, szélesítésében játszottak fontos szerepet. Talán nem tűnik túlzásnak, ha a kilencvenes évek magyar irodalmának uralkodó szövegmódját a humoros-parodisztikus szövegalkotást tartjuk, s jellemző kortársi tapasztalatnak azt a tényt, hogy a kilencvenes években az a felolvasás számított sikeresnek, amelyet a nézők hangos nevetése kísért. Mai napig emlékszem arra a jelenetre, amikor az Irodalmi Jelen öt éves évfordulóján Orbán János Dénes a *Sándor vagyok én is...* című rovat dilettáns szövegeiből olvasott a közönségnek, és a szünni nem akaró röhögés nyomán némiképp tréfásan, némiképp méltatlankodva jegyezte meg: nagyobb sikerem van, mintha a saját verseimet olvasnám fel. Vagy

ahogyan Varró Dániel nyilatkozott (idézi Zólya Andrea Csilla): „De én tényleg nem akarok több lenni egy szerethető költőnél. Nekem fontos, hogy értsék, miről írok, és olykor nevéssenek is rajta.” (168.) Vagyis – egyáltalán nem ellentmondva a kortársi tapasztalatnak – a siker a felcsattanó nevetés függvényében értelmeződik mindkét szerzőnél.

Zólya Andrea Csilla *Irodalmi paródia és parodisztikus beszédmódok az erdélyi irodalomban* című kötete ennek a mindent elárasztó kortársi humoros nyelvfelfogásnak egy regionális szeletét, az erdélyi magyar irodalomban jelentkező parodisztikus beszédmódokat vizsgálja, miközben szövegének szükségszerűen komparatív módszereket is érvényesítenie kellett. Ez egyrészt a posztmodern paródiáfelfogások erdélyi és a magyarországi változataira vonatkozó elvárás, másrészt magán az erdélyi irodalom belül is szükségszerű az összehasonlítás, összevetés módszertani lehetőségeinek alkalmazása, hiszen a szerző nemcsak az 1989 utáni, de az ötvenes évektől kezdődően a nyolcvanas évekig tartó korszakot is bevonta értelmezésébe, több fontos észrevételt téve mindkét területen.

Az 1989 előtti erdélyi magyar paródiailrodalom is elválaszthatatlan attól a társadalmi kontextustól, amely az irodalom intézményesült lehetőségeiben nyilvánul meg. Azonban – mint erre Zólya Andrea Csilla nyomatékosan utal is – a kommunista diktatúra időszakát sem lehet homogén korszakként értelmezni: „A parodisztikus bírálatoknak a hatalom által még megengedett határa tulajdonképpen nagyban függ a hatalmon levőnek a biztonságtudatától, a saját pozíciójában való megbizonyosodottságtól. Jól megfigyelhető ez, ha összehasonlítjuk az *Előre* ötvenes és hatvanas évekbeli – a parodisztikus beszédmódokban igen gazdag – számaina a nyolcvanas években megjelentekkel. Oly mértékben szembeötlő az, hogy a társadalmi feszültség, a társadalmi nyomás és a velük járó hatalmi pozícióföltés növekedésével arányosan hogyan is csökkent a humor bármiféle, képi vagy szöveges formában megengedett jelenléte. Ez utóbiból, vagyis a karikatúrák és parodisztikus szövegek használatából vagy hiányából könnyedén vissza lehet következtetni a hatalom erőviszonyai alakulásának efféle tendenciáira is.” (52.)

Még erőteljesebb cezúra, törés íródik e tekintetben a kommunista diktatúra idejében született szövegkorpusz és az 1989 utáni szövegek közé. Mint arra a szerző utal, az erdélyi irodalomban az 1989 után induló generációk esetében egyáltalán nem beszélhetünk az 1989 előtti gazdag paródiailrodalom folytatásáról. Az 1989 után született parodisztikus szövegek egészen más tétek és kihívások mentén jöttek létre, s olyan szakadás jött létre ezáltal a két korszak között, amely lehetetlenné tette a folyamatosság, a hagyománykövetés, illetve az áthagyományozódás műveleteit. Zólya Andrea Csilla szerint „A két generáció paródiailrodalma közötti törés, vagyis az előző (erdélyi) paródiailrodalom nemzedék teljesen figyelmen kívül hagyása a társadalmi tényezők együtthatásaira vezethető, a társadalmi struktúra és a társadalmi ellenőrzöttség egyénre gyakorolt nyomásának eltérő voltára, illetve az abból adódó összetevők hatásaira.” (65.) Ezt azzal egészíti ki, hogy a „jelenkori paródiailrodalom bírálatának a súlypontja tehát a társadalmi ellenőrzöttség és követelmények változásával már máshova tevődik, sokkal inkább az irodalmi tér, a szövegek és egyáltalán a nyelv, a különböző

»modoros« nyelvhasználatok képezik e beszédmód célpontját és mozgásterét.” (67.) Vagyis – tehetjük hozzá – a társadalmi változás által generált folyamatok szinte egybeestek a szépirodalomban végbement paradigmaváltással: a posztmodern szövegcentrikus játéka, nyelvi poénjai is a kilencvenes évektől kezdődően váltak általánosan elfogadottá az új generáció kezén az erdélyi magyar irodalomban.

Míg tehát az 1989 előtt paródiák „szelepmegnyitó” szerepére (Zólya Andrea Csilla kifejezése) figyelhetünk fel, addig a kortárs erdélyi irodalomban inkább a nyelvcentrikusabb játékok hangsúlyosak. Különösen két írói csoport tevékenységének vizsgálata válik ebből a szempontból tanulságossá. Az Éneklő Borz nevű „élő irodalmi folyóirat”, illetve „hangos folyóirat” (Kovács András Ferenc, Láng Zsolt, Visky András, Salat Levente, Jakabffy Tamás, Kisgyörgy Réka...) leginkább „alkalmankénti dramat(urg)izált felolvasások”¹ idejére állt össze, míg az Előretolt Helyőrség (Orbán János Dénes, Sántha Attila, Fekete Vince, László Noémi, György Attila...) tudatos marketinggel tervezte meg saját jövőjét. Bár a két csoportosulás akár szembe is állítható egymással, témánk szempontjából legalább két olyan jellegzetességgel feltétlen rendelkeznek, amely hasonlatossá teszi őket egymáshoz.

Az egyik a parodisztikus megszólalásmód kiterjesztésében játszott fontos szerepük. Hogy csak néhány példát ragadjunk ki: Kovács András Ferenc Lázary René Sándor-versei, Orbán János Dénes Troppauer Hümérjének alkotásai és Sántha Attila Székely Ártija egyaránt a parodisztikus szövegalkotás megkerülhetetlenségével szembeállít. A másik: mindkét csoport legfontosabb alkotóinak karrierje egy új típusú kanonizációra utal az 1989 utáni időszakban. A határok légiesülése és eltűnése azzal járt, hogy Kovács András Ferenc költészetének kanonizációjában megkerülhetetlen szerepet játszott a magyarországi recepció, kis túlzással Magyarországon keresztül kanonizálódott vissza az erdélyi irodalomba, verseskötetei a kilencvenes években a pécsi Jelenkor Kiadónál, az utóbbi években pedig a budapesti Magvetőnél jelentek meg. De hasonló tendenciák mutathatók ki Orbán János Dénesnél, akinek a kötetei pécsi, pozsonyi és budapesti kiadóknál láttak napvilágot, vagy Sántha Attilánál, akinek székely nyelvjáráson alapuló Székely Árti-ciklusa a budapesti Ulpius-háznál kiadott *Kemál és Amál* (2004) című kötetben szerepel. Hogy a politikai határok eltűnése az irodalmi életben mennyire alapvető tapasztalatként jelent meg alig pár évvel a rendszerváltás után, arra jó példa a szlovákiai, pozsonyi Kalligram folyóirat, amelynek 1996. áprilisi számát az Éneklő Borz-csoport írásai alkották, de rögtön az 1997. januári Kalligram-szám Serény Múmia-blokkal² jelentkezett, amelyben az Előretolt Helyőrség szerzői szerepeltek.

Nem véletlen tehát, hogy Zólya Andrea Csilla az erdélyi és magyarországi parodisztikus irodalmi folyamatok esetében kevéssé tudta alkalmazni a komparatiztika lehetőségeit, hiszen a kilencvenes években az erdélyi magyar irodalom már benne élt a magyarországi irodalmi folyamatokban, szerves részét képezte azoknak, az elkülönülés-elkülönítés szinte lehetetlennek tűnik – sőt talán hibás megközelítés lenne.

¹ HIZSNYAI Zoltán, *Az Éneklő Borz futára a Vasmacskában*, Kalligram 1996/4., 127.

² A blokk összeállítói Fekete Vince és Lakatos Mihály.

Érdeemes azonban elidőznünk afelett, hogy a hatás milyen bonyolult interaktív viszonyokat tesz lehetővé. A fentebb említett három példát – Kovács András Ferenc Lázary René Sándorát, Orbán János Dénes Troppauer Hümérét és Sántha Attila Székely Ártiját – ugyanis nem minden hátsó szándék nélkül soroltam fel az előbb. Mindhárom jelenség azzal szembeállít bennünket ugyanis, hogy milyen természetes módon kötődött rá az erdélyi magyar irodalom a magyarországi parodisztikus-álneves, nyelvjátékos irodalomra, ebben az esetben leginkább Parti Nagy Lajos műveire, aki például szintén írt Troppauer Hümér-verseket a nyolcvanas években: az 1986-os *Csuklógyakorlat*-kötetben szereplő *Holnap indul a század csuklógyakorlatra* címet viselő vers alatt éppúgy ott szerepel az „– írta Troppauer Hümér –” formula, mint Orbán János Dénes több verse alatt is az „Írta Troppauer Hümér”. De a Székely Árti-féle nyelvhasználat éppígy evidensen előzménye a Nyerges Gábor Ádám alteregójaként színre lépő „irgalmatlan nagy” „női költő” Petrence Sándor nyelvjárási (főként dunántúli) regisztereket mozgósító és a helyesírási konvenciókat leromboló költészetének is. Amely költészet Weöres Sándor ifj. Kanalas Bélájának, Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolánjának szintén egyenes ági leszármazottja, de rokonságban áll a dilettáns versbeszédet – vö. Orbán János Dénes: *Sándor vagyok én is...* (2012) – parodisztikusan használó posztmodern lírával (Hizsnyai Zoltán – Tsúszó Sándor: *Vasvella állt a kapufélfába*), valamint a 19. századi petőfieskedőkkel is, példaként Hizsnyai Kálmán *Palóc dalok* (1851) című kötetét lehetne említeni. És akkor a szintén székely nyelvjárási elemekből építkező erdélyi Muszka Sándor-féle parodisztikus szövegalkotás helyére ebben a kontextusban még rá sem kérdeztünk – lásd a *Sanyi bá* (2013) című kötet címszereplőjének identitását. Vagyis a regionális magyar irodalom határait nem a politika, hanem a felhasznált irodalmi nyelv húzza meg.

Zólya Andrea Csilla éppen ezért, nagyon logikusan nem is foglalkozik a határon túliság, a regionalitás, illetve a kisebbségi irodalom elméleti kérdéseivel. A paródia kapcsán a genette-i intertextualitás, a foucault-i hatalomelmélet, a de Man-féle irónia és prosopopeia, a derridai emlékezéselmélet, a pfeifferi médiumkeverés és a hutchoni posztmodernparódia-felfogás elemeiből indul ki. Ez az elméleti tér kiválóan megfelel arra a feladatára, hogy a klasszikus retorikaelméletekből ismert irónia, paródia, szatíra, illetve humor fogalmát a kortárs irodalomelméleti diskurzusokba helyezze, s azokon keresztül értelmezze újra. A szerző azonban nem tesz kísérletet egységes elméleti tér felrajzolására, az említett teoretikus implikációk a szöveg különböző pontjain vetődnek fel és épülnek be az értelmezésekbe.

A kötetnek ez a mozaikszerű felépítése nemcsak az elméleti tér kialakításában érhető tetten. Zólya Andrea Csilla valószínűleg nem hisz az elejétől a végéig lineárisan felépülő nagy szerkezetben, ezért a kötet – bár a téma azonos – sok esetben inkább tanulmánykötetként, mint monográfiaként olvastatja önmagát. Ennek a felépítésnek sok előnye van, a mozaikszerűen elrendezett tér, a részproblémáknak szentelt figyelem, az elágazások kreatív ereje mindenképp ide sorolható, viszont néhány esetben hátránnyal is jár – legalábbis a jelen kötetben. Egyrészt a szöveg nem ad átfogó, élesen kidolgozott képet a témáról, egyetlen szerzőről, illetve korszakról sem, nem rendszerszerű a felépítése. Másrészt éppen a mozaikszerűségéből adódóan gyakoriak

az (ön)ismétlések, ugyanaz a példatár és értelmezés jelenik meg többször is, a kötet több pontján. Némely esetben a nyelvi megformálás kevésbé erőteljes, egy szigorúbb szerkesztő keze nyomát is elviselte volna a szöveg. Az utolsó fejezet pedig, ahol Varró Dániel, a Reményi József Tamás – Tarján Tamás szerzőpáros és Kiss László paródiáiról, illetve parodisztikus köteteiről olvashatunk, nem illeszkedik a címbe emelt régió irodalmához.

Ennek ellenére a kötet fontos hozzájárulás a téma szakirodalmához, és az egymásra rétegződő értelmezések sok esetben megkerülhetetlenek lesznek a későbbi recepció számára – ilyennek érzem például az Orbán János Dénes *Én egy virág vagyok* és *Én egy virág vagyok II.* című verseiről, illetve Székely Csaba *Én egy virág vagyok III.* című paródiájáról közölt értelmezést, valamint annak az irodalomelméleti diszkurzív térnek a kialakítását, amelyről a fentiekben már szó volt.

Zólya Andrea Csilla kötete abból a szempontból is rendkívül inspiratív, hogy a kortárs magyar irodalom parodisztikus megszólalásformáinak újragondolására kényszerít. E tekintetben az előző példákon túl a nonszensz szövegalkotás lehetőségeire hívhatjuk fel a figyelmet: Varró Dániel, Vaskó Péter, Havasi Attila és Keresztesi József szövegein keresztül az angol nonszensz irodalom (Edward Lear, Lewis Carroll), illetve az ún. svéd típusú gyermekversek és az ún. sóderparti próza szövegeinek újraírására egy megváltozott kulturális és irodalmi térben.

De az ironia és a paródia fent említett példái ellenében az utóbbi évtizedben egy végletesen antiironikus és antiparodisztikus magyar irodalommal is számolnunk kell, egy olyan tudatos irodalomfelfogással és nyelvkezeléssel, amelynek traumatikus, az alárendeltség viszonyait megjelenítő, megrendítő szövegei elutasítják a parodisztikus jelentésformálást (Borbély Szilárd, Csobánka Zsuzsa, Bajtai András, Gerevich András és mások szövegeire gondolok). Hogy ez hogyan hat vissza a kortárs magyar irodalom, az erdélyi irodalom és a paródia viszonyaira, minden bizonnyal további tanulságos értelmezéseket eredményezhet.

(Korunk – Komp-Press, Kolozsvár, 2012.)

Tarjányi Eszter: *Arany János és a parodisztikus hagyomány*

Arany János neve a magyar irodalmi kánon egyik legjobban forgatható „fizetőeszköze”. „A XIX. század az epikust és a balladairót ünnepelte benne, a Nyugatosok lélekboncoló hajlama az *Őszikék* lírájára hangolódott rá, az 1970-es évek strukturalizmuson iskolázott generációja az 1850-es évek lírájának retorizáltságát értékelte, most viszont a hangvétel azon sajátosságai kerülhetnek a középpontba, amelyek miatt egyszerre lehet ez a költészet tradicionális, de ugyanakkor hagyomány-átalakító, amelynek segítségével a kopottas forma az újabb mondanivalóhoz tud idomulni.” (7) Amint az már a címből és a nyitófejezetből idézett „programból” is látszik, Tarjányi Eszter komolyan veszi a hagyománytörténeti folytonosságot, miközben – amint az a későbbiekből kiderül – elemző módszere sokat merít az újabb elméleti kiindulások (a dekonstrukciótól az új filológián át a „cultural studies”-ig) eszköztárából. Ehhez a mai Arany-recepciónk polarizáltságát tekintve felettébb előnyös stratégiához – amely tehát kifogja a szelet a posztmodern Arany-kép ellen fanyalgó irodalomtörténészek kritikájából, miközben korántsem szűkíti le vizsgálatát a posztmodern olvasási eljárásokhoz legkönnyebben idomuló művekre – a könyv elsőre talán kicsit száraznak tűnő elméleti fejezetei teremtenek alapot. Ezekben a szerző a paródia rendkívül szereteágazó (úgy is mondhatnánk: jelentésszóró) műfaj történetének szerinte vázlatos áttekintésére vállalkozik (nota bene: a szövegökönómiai arányok helyes felbecsülése itt is, és később is a könyv vitathatatlan erényei közé tartozik).

Minthogy a *parodia* az irodalmi-esztétikai gondolkodás történetében valóságos ernyőfogalom, a szerző jobbnak látja a nem kevésbé átfogó, ám szemantikailag talán kevésbé túlterhelt *kettős kódolás* (double coding) bevezetését. E fogalom „az építészteoretikus Charles Jenckstől származik, aki ennek segítségével igyekezett megfogalmazni a szakértő kisebbséget megszólító, de egyben a populáris kódok alkalmazásával a nagyközönség számára is élvezhető műalkotásnak a sajátosságát, amelyet a történeti emlékezet nagyvárosi kontextusba ágyazódása jellemez [...]”. Tehát olyan kettős – sőt inkább több – értelmezőre számot tartó művek sorolhatók ide, amelyekben az ellentmondásos kettősség gyakran az ironia modalitásával kapcsolódik össze. Ilyen például a modern technológiát felidéző felhőkarcoló, amelyben a gótikus és a román építészetre emlékeztető stíluselemek ironizálják és teszik egyedivé a modern acél- és vasbetonszerkezetek által is sugallt, az ipari technológia sorozatgyártásra specializálódott személytelenségét.” (8.)

Miközben a szerző komoly erőfeszítéseket tesz annak érdekében, hogy elkerülje a tézisszerűen lekerekített olvasatokat, az egyes nemzeti paródiafogalmak eltéréseivel

is számoló áttekintésből mégis kibontakozik egy kulcstézis, amely az egymáshoz különben csak lazán kapcsolódó fejezetekben több oldalról is bemutatásra kerül. Ez úgy szól, hogy az alapvetően didaktikus antik és reneszánsz-kori paródiáfelfogás, amely a klasszikus szerzők *imitálását* tűzte ki célul (e hagyományban az hommage-típusú tiszteletadás bevett retorikai alakzata a tréfás költői versengés vagy *aemulatio*, amikor a fennkölt alaptémát vagy hangnemet a költő egy alacsonyabb regiszterbe ülteti át), a 19. században fokozatosan átadja helyét egy – a romantikus iróniával érintkező – reflektáltabb elképzelésnek. „A romantika ezért a paródia fogalmában döntő fordulópontot hozott. Tudatosította és egyértelművé alakította az iróniához fűződő – a korábbi időszakban csak esetlegesen jelentkező – történeti reflexiók jellegét, egyszerre hangsúlyozva a múltbeli szöveghez kapcsolódó és attól eltávolító mozzanatok.” A romantika utáni paródia ily módon komoly szubjektumfilozófiai háttérre tesz szert: „A stilisztikai utánzó »én« és az utánzó »én« egy tudaton belüli egymásról tudó kettőssége a paródia skizoid jellegét mutatja, amely így a szubjektum önazonosságának kifejezhetővé válhatott. [...] Sokkal inkább játékos színezetű a romantika utáni paródia és jóval inkább mutatja az eredetihez való viszony milyenségét, az egyetértés és elutasítás különböző fokozatait, az igenlés és a nevetségesség tétel gyakran keveredő hangnemet.” (31., 44.)

A szerző a csendesen megbúvó, magánlevelekben, folyóiratokban, kéziratok jegyzetekben vagy ún. „kisebb költeményekben” megnyilatkozó Arany Jánosra is kíváncsi. Őt tekinti ugyanis a fent említett 19. századi paradigmaváltás kulcsfigurájának a magyar parodisztikus irodalomban, amelynek klasszikusan „modern” alapműve, Karinthy Frigyes *Így írtok tije* csak 1912-ben születik meg, párhuzamosan Arany költészetének a nyugatos modernség szerinti újraolvasásával. A monográfia komoly érdeme továbbá, hogy nem pusztán az ismert és kevésbé ismert Arany-szövegeket helyezi új megvilágításba (mégpedig a legkorszerűbb elméleti megközelítések fényében), de fokozatosan kirajzolja a mára csaknem elfelejtett 18–19. századi parodisztikus hagyomány mintázatait. Paradox módon az e hagyományba sorolható műveknél éppen azok a jellegzetességek nyitnak teret a posztmodern olvasásmódoknak, melyek eddig a kanonizációjukat leginkább gátolták (varibialitás és szituativitás, a paródia felismerésének, a parodizált azonosításának gyakorlati és ismeretelméleti problémái, kivált egy másik kor, kultúra vagy egyszerűen a személyes kívülállóság pozíciójából).

A II. fejezetben a szerző a 19. század közepén meglehetősen elterjedt *Szózat-* és *Hymnus-*paródiákat vizsgálja, amelyekhez Arany János közvetlenül csak a *Hasadnak rendületlenül* című töredékekben maradt versével járult hozzá. A *magyar költő* című Vörösmarty-vers paródiája (*Az új magyar költő*) ugyanakkor a kortársak szemében hasonlóan emblematikus művet, sőt közvetve a romantikus stílusnak az 1850-es évekre már kopottasnak ható fordulatait figurázza ki. Vörösmartynál a társadalomból kivonult, meg nem értett árva költő a fenyegetése ellenére is együtt érző természetnek zengi el dalát, amely még hősi halála után is visszhangozza azt. Aranynál a munkakerülő, éhenkórász árva kölkök egy borgőzös mulatságon a cigánynak nyöszörgő el nótáját, aki még akkor is húzza, midőn hősi az utcán kiterült. A szerző stílusa többnyire világos, a kifejtést azonban mintha olykor elnyomná a fejezet túl-

nyomó részét kitevő elméleti, rendszerezési igény a parodisztikus művek vizsgálatánál termékenyebbnek vélt recepcióesztétikai szabadság ellenében. Nem törekednék például egyértelműen eldönteni, hogy az itt szereplő Vida- és Vörösmarty-versparódiában „nem egy korábbi versírói gyakorlat kigúnyolása mutatkozik meg, hanem imitációszerűen, az irónia éle nélkül mutatja be az irodalmi sablon alkalmazásának, alkalmazhatóságának módosult feltételeit” (76.) Nehéz objektíven megítélni, milyen értelmezői-érzelmi viszony állhat fenn egy 1827-es, akkor még szinte nemzedéki életérzéseként dalolt vers (a szerző meg is említi, hogy Széchenyi ilyen kontextusban idézi a *Hitel* lapjain) és annak bő három évtizeddel később (1859) íródott paródiája között, amikor az alapvers szóképei és fordulatai már felettebb sablonosnak és elcsépeltnak tűnhettek. Annak ellenére, hogy a paródia megírása előtt csupán négy évvel elhunyt nagy nemzeti költő kigúnyolása – ahogy azt Tarjányi Eszter is megállapítja – nemigen fért volna össze a kor irodalmi és etikai normáival, azért mégis igaz, hogy ebben a hangnemben (bár valószínűleg sok költő fülében „zengett” még), az ötvenes évek végén már nem stílszerű verset írni. Arany paródiája ekképp a saját poétikai mércéje szerint nem jól sikerült, vagy épp a jelenlegi fűzfapoéták elleni (talán valóban önkéntelen) ironikus gesztusként is értelmezhető.

A III. fejezetben a szerző Arany János *ars poeticaként* olvasott műveit elemezve találóan állapítja meg, hogy már maga a műfaji minta sem olyan egyöntetű, mint amilyennek elsőre tűnhet. „A horatiusi szöveg tehát az »ars«, »techné« értelmű esztétikai értekezés, valamint a fennköltebb irodalmi hagyománnyal szemben a hétköznapi nyelvhasználatot és az oralitás értelmezői közösséget teremtő voltát kiaknázó szép-irodalmi szövegfajta törésvonalán helyezhető el. Az *ars poetica* műfaja azonban a későbbiekben erről a könnyedebb hangvételtől elfeledkezett és többnyire az önmagát komolyan vevő direkt szerzői önkifejezés zsánerévé vált.” (105.) A *Vojtina Ars poeticájában* megszólaló költői hang a maga jellegzetes parabázisaival – egy öntudatos fűzfaköltő („Tele vagyok, dallal vagyok tele...”) és egy öt leckéztető költészettanár közti szerepingadozással – például mintha arra a jellegzetes törésvonalra hívná fel a figyelmet, amivel Arany az időközben egysíkúvá lett műfaj mellett önmagát mint mesterköltőt is *ironizálja*. Ez a fejezet járja körül Arany János úgynevezett szonettjeinek problematikáját is. Az *ihlet perce* című Kazinczy-paródiát (!) a szerző a kevésbé konvencionális formában íródott *Naturam furcâ expellas...* című verssel állítja párhuzamba, ahol az utóbbi mintha kifejezetten az előbbire játszana rá. Az utóbbi vers születésének a verselő elhallgatásával párhuzamos megfogalmazása, a „hangtalan szonett” paradox *ars poeticája* szinte a végletekig feszíti a játékba hozott irodalmi kód(ok) mediációs lehetőségeit.

A IV. fejezetben a monográfia főként az amerikai dekonstruktőrök és magyar recepciójuk nyomán a megszólításon keresztül konstituálódó szerzői „én” problémáját vizsgálja az episztola műfaji hagyományában. Ennek során egy két irányból is gyakran kritizált műfaji kód képe bontakozik ki, amely a spontán érzelmi megnyilvánulásként felfogott, az irodalom társadalmon kívüliségét vindikáló „elegico-odai”, valamint az empirikus és a szerzői én megfeleltethetőségét problémátlanul tételező elvárások közt feszül. Arany János költői levelei (*Szent Pál levele, Episztola Petőfihöz*) bravúrosan

játszának rá erre a feszültségre, miközben a műfajilag elvárt életrajzi utalásokat úgyszintén ötletes irodalmi játékkal fűszerezik.

A *nagyidai cigányokról* szóló V. fejezet, kikerülve a mű értelmezésére rátelepült forradalom-allegorézis csapdáját az önellentmondás és az elbizonytalanodás (elbizonytalanítás) költőileg modellált retorikai eljárásait (palinódia és parabázis) vizsgálja. „A *nagyidai cigányok* tehát egyike Arany leginkább kétértelmű műveinek, amely az irodalmi értésmód lehetőségeit hozza játékba, megsokszorozva az irodalmi mű alapvető jelhasználatát a többszörös kódolás értelmében. Az epikus jellegű irodalmi mű szinte minden összetevője, a műfajiság, a narrátori pozíció, az ábrázolt tér és idő stb. bizonytalanává válik itt.” (183.)

A VI. fejezet a palinódia műfaji előzményeit vizsgálja a magyar irodalmi hagyományban, megállapítva, hogy először is Faludi Ferenc és Amade László „felelő énekei”, „ellendalai” vagy „párversei” tartoznak ide. Úgy tűnik, hogy ez a rokokós irodalmi hagyomány – különösen Faludi *Bucszó éneke*, egyetlen versben jelenítve meg az önmagával polemizáló, „hasadt” költői szubjektumot – szerveesebb kapcsolatban áll Arany sokrétű, bonyolult palinódiát felmutatni képes költői eljárásaival, mint például Petőfi erősen értéktelített, közvetlen allegorizáló párverse, *A kutyák dala* és *A farkasok dala*. Jó példa lehet erre az 1850-es *Letésem a lantot* és az 1877-es *Mindvégig „gondolati párverse”,* vagy az intertextuális „összegabalyítást” már-már posztmodern nyelvi tudatossággal/játékossággal űző *A tölgyek alatt* és „*A tölgyek alatt*”, ahol az utóbbi vers magában foglal egyes részleteket az előbbinek Sárvári Antal által írt meglehetősen otromba kritikájából.

A VII. fejezetben a *Bolond Istók* paródiaszemponút értelmezéséhez az elmélet felől evidens módon kínálkoznak az önéletrajziság korszerű recepcióesztétikai és retorikai szempontú megközelítései (Lejeune önéletrajzi szerződése, Barthes biograféma-fogalma, Booth odaértett/életpálya-szerzője, de Mannak a defacement retorikáját vizsgáló tanulmányai). A *Bolond Istókban* az „autobiografikus olvasatra felszólító paratextuális jelek hiánya [a költő saját neve helyett az anekdotikus figura szerepeltetése] arra figyelmeztet, hogy az önéletrajz lehetőségét nem a recepciótörténet által javallt értelemben, tehát nem forrásértékű életrajzi dokumentumként, hanem különös önstilizációként, a narratív identitás sajátos, a nyelvi megformáltságtól leválaszthatatlan énteremtő, éntegosztó, éntegradáló fogásként értékeljük.” (201.) Ily módon a *Bolond Istók* személyiségfelfogása közel kerül a romantikában polgárjogot nyert „szerepben-léthez”, ami – Derrida után szabadon – a nyugati kultúrában oly mélyen kódolt metafizikus Név hiányára irányítja a figyelmet. Nem véletlen, hogy „[a]z ének utolsó két sora a kezdés (»belékezd») és végzés (»végezd») közötti nyelvi különbséget relativizálja, hiszen az utolsó előtti sor a készülő önéletrajz nyitó idézeteként, mintegy a Múzsához szóló invokációként előlegezi meg a záró mondatot.” (209.)

A VIII. fejezetben a szerző olyan kevéssé ismert, sőt olykor egyenesen félreértett szövegeknek jár utána, melyek alapján az egyre inkább búskomorságba süllyedő, de már ekkor komoly irodalmi kultusszal (amibe a kritikátlan hódolat attitűdje is beleértendő) övezett Arany főleg a Hölgyfutár körül csoportosuló „mezítlás kamaszok” ellen folytatott irodalmi polémiájáról nyerhetünk pontosabb képet. A legkomo-

lyabb értékörző szándékkal íródott (úgymond „muszáj-hazafias”) versek tömegtermelésével szemben a „[n]em kimerített, hanem frissnek ható, alkalmi témájú, gyakran parodisztikus versek veszik át ebben a líratörténeti hiátushelyzetben a magyar költészet fenntartásának a feladatát, teljesítve a különállás jelzése mögött a közös érdek érvényesítését.” (222.) – E kontextusban kerül sor a felettebb szellemes *Év kezdetén* és a hozzá irodalmilag méltó válaszvers (*Ingyen-lap*), valamint a humor köntösében átfogóbb esztétikai kritikát megfogalmazó *A sárkány* elemzésére is.

A szerző az 1850-es évek irodalomszociológiai helyzetét elemző filológiai oknyomozása keretében, a német irodalomtörténet hasonló jellegű rekanonizációs kísérleteire utalva az úgynevezett epigonköltészet újragondolásának lehetőségét is felveti: „»Az erős költő« Goethe és a magyar irodalomban hasonlóan erős költőnek tartható Petőfi utáni helyzetet összehasonlítva, ez a fajta epigonalitás elveszti a pejoratív jellegét, hiszen az intertextualitás hívószavát paradigmaváltásként értékelő szemlélet szempontjából az elkerülhetetlen hatás alá kerülés, és így a reflektált történetiség feldolgozásának tartható inkább.” (227.) A Petőfi hatása alatt álló költők *reflektált* poétikai attitűdjének részletesebb bemutatása azonban, ami véleményem szerint erősen kérdéses, nem fér bele a monográfia kereteibe (Lisznyainak egy valóban progresszív, Arany és Szász Károly által parodizált kísérletét kivéve).

Jóval kidolgozottabb *A walesi bárdok* – már-már irodalmi tabuként kezelt – keletkezéstörténetét körbejáró fejezet, amely a szűkebb szakma mellett akár az irodalom oktatásában érdekelt nagyközönség (például a középiskolai tanárok) érdeklődésére is számot tarthat. „Nem lehet többé már úgy tenni, mintha nem tudnánk azt, hogy *A walesi bárdokat* Arany [a császári pár 1857-es látogatásához képest] csak jóval később, 1863-ban jelentette meg, és valószínűleg fejezte is be, amikor már lehetővé vált a megjelenése, hiszen konkrét eseményhez már nem volt kapcsolható.” Arany ugyanakkor az ominózus látogatásra is írt egy verset, a *Köszöntő dalt*, amely a kortársak által minden bizonnyal *Bánk bán*-reminiszcenciaként felfogott *Erzsébet* című opera betétdala lett volna. Csakhogy az Egressy Samu (Gábor és Béni nagybátyja) által egy köntörfalazó levélben megrendelt bordal, melyet Arany minden formai előírásnak eleget téve határidőre elkészített, az opera végső szöveggönyvéből hiányzik. Ennek a cenzúra túlérzékeny működésénél valószínűbb oka, hogy a költő, értesülve arról, hogy szerzeménye pontosan milyen helyzetben hangzana el – a bordalt éneklő színészek a díszpáholyban ülő „királyi” (!) párra emelik poharukat – az utolsó pillanatban magánúton visszavonta művét. Az irodalmi legenda, miszerint Arany nem volt hajlandó a magyar törvények szerint illegitim királyi pár köszöntésében részt venni, a szituáció alaposabb vizsgálata után is igaznak bizonyul tehát, a vélhetőleg ugyanezen látogatás által inspirált *A walesi bárdokat* azonban – óvatos ember lévén – csak évekkel később, a számonkérés közvetlen veszélyének elhárultával jelentette meg.

A IX. fejezet a vonatkozó szakirodalom közelítő áttekintése után Greguss Ágostnak a maga korában igen éleslátónak számító megállapítását (a ballada „tragédia dalban elbeszélve”) pontosítva egyrészt az irodalmi műnemek, másrészt az orális és az írott kultúra határterületén helyezi el a balladát. „A műfaj medialitása az orális jellegű beszédmódra történő rájátszásként írható körül, amely gyakran az orális kultúrára

jellemző, a közösségi ismeretkincsre utaló »balladai homályként«, azaz a narratívának csak sejtetett, de részletesen el nem mondott voltában jelenik meg.” (281.) Az elterjedtebb szakirodalmi nézetekkel szemben a szerző – Arany levelezése, valamint Kodály Zoltán és Gyulai Ágost vizsgálatai alapján – úgy véli, hogy a költő valóban *hallás után* ismerhette azt a bizonyos „régí népdalhangot”, mely „nem tudom micsoda sympathiánál fogva épen a szülemelő eszméhez társult”. Ugyanakkor más megnyilatkozásai arra utalnak, hogy amolyan „irodalmi mindenevőként” a rendelkezésre álló nyomtatott forrásokból (például népi kalendáriumokból) is alaposan tájékozódott. Így jött létre az a sajátosan összetett, „hol a leírt, hol a kimondott szó hatáskeltésére, hol a két szemlélet oszcilláló hatására alapult” szövegkorpusz (287.), amely a paraszti egyszerűség és a közös (értsd: monolitikus) történelmi gyökerek iránt nosztalgizáló, jellegzetes közép-európai „népiességgel” szemben (289.) egy jóval sokrétűbb, reflektáltabb poétikai viszonyulást testesít meg (ami az elmélet síkján Assmann „kulturális emlékezet” fogalmában is explikálódik). A szerző egy másik „óvatos kísérletben” – Nemes Nagy Ágnes tanulmányai nyomán – a direkt költői önkifejezés, érzelmi feltárulkozás meghaladására hivatott „objektív költészet” elioti eszménye felől közelít Arany balladáihoz, amely a lírában a korábbinál tágabb játékkeret nyit a történelmi-erkölcsi implikációk számára, amíg a személyes vonatkozások csak közvetve, gyakran többszörös áttétellel kerülhetnek az értelmezés terébe.

Az Arany három balladakorszakából választott műelemzés közül *A varró leányok* olvasata hat talán a leginkább innovatívnak, nem utolsósorban azért, mert számos Arany-kiadás ezt a művet nem is a balladák, hanem a „kisebb versek” megjelöléssel ellátott kötetben közli. A mű mondhatni líra és ballada határmezsgyéjén lavíroz, a paratextus (a zsánerkép-szerű cím, a megszólaló lányok sorszámozása, a lábjegyzetelés) folyamatosan a lírai beszéd megalkotottságára, szimbolizáló eljárásaira hívja fel a figyelmet. Az első és az utolsó megszólaló azonosítása az „első” sorszámmal például „az önmagába visszatérő ívét emeli ki a versnek, olyan keretet alkot, amely a kezdeti lakodalomtól a koporsóig eljutva a termékenység és a halál metaforikus képei között teremt azonosságot. [...] Az a *felismerési* folyamat, amely az epikai olvasásmód analízisekor a maga konkrétságában elutasítottá vált, líraként nézve ráismerésé alakul, és ez a halálélmény különös, eltárgyiasított önmagára ébredéseként válik értelmezhetővé.” (312.)

A Szondi két *apródja* és a *Tengeri-hántás* elemzése megítélésem szerint nagyrészt már „kitaposott” értelmezői útvonalakon halad, pontosabban ezeket mélyíti el precíz és korszerű fogalmi apparátusával. Előbbinél talán néha egy kicsit erőltetetté válik az apród-dalnokok szólamának egysíkú (etnocentrikus, a nemzeti identifikációs elvárásrendszer megerősítő) felfogásában érdekelt allegorizáló olvasat elbizonytalanítása érdekében tett költői erőfeszítések hangsúlyozása. A „Jézusa kezében kész a kegyelem” sor esetében például a magam részéről jóval valószínűbbnek tartom a szerző által felkínált második olvasati lehetőséget – a „Krisztus” szó mellőzésével a szerző a dilettantizmus határát súroló négyes alliterációt akarta elkerülni, avagy úgymond a fülére hallgatott –, mint az első. E szerint a „Jézus” mellett szól, hogy az iszlám vallásban is szerepel egy ilyen nevű próféta, amíg a „Krisztus”, lévén a keresztény teo-

lógia szakszava, csak az etnocentrikus olvasatot erősítené. A *Tengeri-hántás* esetében viszont mindenképp igaz, hogy a posztmodern irodalmiság által kitüntetett, a befogadásnál a viszonylagosság érzékelését elősegítő (ekképp erkölcsi önreflexióra indító) költői eljárás rendkívül tudatos alkalmazása figyelhető meg.

A XI. fejezetnek először is azzal a nehézséggel kell megbirkóznia, hogy az angolszász irodalom köréből származó (egész pontosan Browning és Tennyson költészetére használt) műfaji meghatározást, a dramatic monologue-ot, nem olyan könnyű a magyar irodalmi hagyomány műfaji nyelvére átültetni. Nálunk e korszak viszonylatában inkább az „elégiko-historikus”, vagyis történelmi-érzelemkifejező líraként receptált „heroida” megjelölés kínálkozik. A „dramatic monologue” műfaji jegyeinek alaposabb vizsgálata azért szükséges, hogy ennek alapján Arany költészetének olyan innovatív vonásai kerüljenek előtérbe, amelyek leginkább a *Ráchel siralma* és *Az örök zsidó* kapcsán érzékelhetők. Ezek az irodalmi hagyományból ismert személyek hangján megszólaló versek ugyanis éppen az élmény-központú allegória-felfogás, az „én” és a „nem-én” nyelvi figurációjának (Paul de Man által is elemzett) belső töréseire irányítják a figyelmet, miközben korábbi értelmezők – különösen *Az örök zsidó* kapcsán – épp a „szerepből való kiesést” rótták fel Aranyra.

A tanulmány végére illesztett *Kóda* (XII. fejezet) stílszerű lezárása egy olyan nagyívű tudományos munkának, mely éppen az értelmezés lezárhatatlanságát hirdeti. Így ér Véget a „mindenféle parodisztikus izéről” szóló Tarjányi-monográfia, amely a jövőben olyan jelentős hatást gyakorolhat a maga területén, mint az Arany-filológiában Dávidházi Péternek mára kultikussá vált kritikátörténeti műve, a *Hunyt mesterünk*.

(Universitas – Editio Princeps, Budapest, 2013.)

Szépirodalmi Figyelő

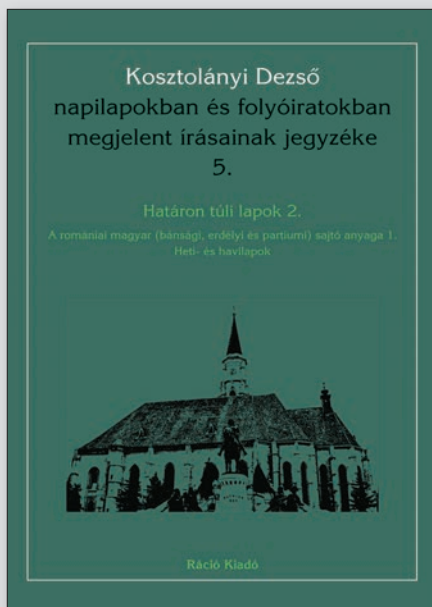
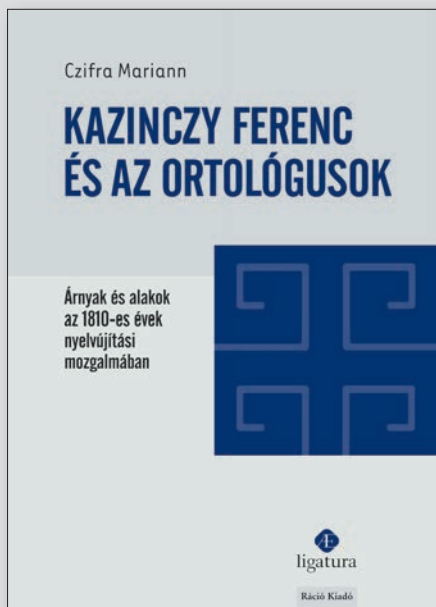
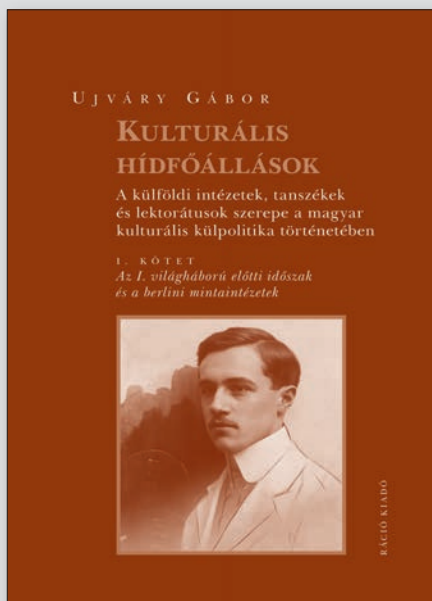
Irodalmi, kritikai, szemlélő folyóirat



2014
1

Magyari Andrea prózája | Marno János, Petőcz András,
Zudor János versei | Beszélgetés Tompa Gáborral
színházról és művészetről | Kritikák Kántor Lajos
és Rigán Lóránd, Szócs Géza, György Péter, Csetri Elek,
Tompa Andrea, Muszka Sándor könyveiről

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

ISSN 0324-4970

14001



Ára: 600 Ft

Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft



MOZAIK
múzeumtúra



Tarts velünk, és fedezd fel Magyarországot sokszínű kulturális kínálatát egy élményekben gazdag játék keretében!



Gyűjtsd a matricákat a garantált ajándékokért!



www.mozaikmuzeumtura.hu