

4  
2015

# irodalomtörténet

iit

**Török Zsuzsa:**  
„Legtermékenyebb  
összes női íróink között”

**Imre Zoltán:**  
Helyettesítés,  
mediatizáció és színház

**Fried István:**  
Miroslav Krleža  
többnyelvűsége

# irodalomtörténet

96. ÉVFOLYAM (XCVI.) • 2015 • 4. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor  
Margócsy István  
Szilágyi Márton

Szerkesztők Scheibner Tamás  
Vaderna Gábor

Kritika Vincze Ferenc



[www.irodalomtortenet.hu](http://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](mailto:irodalomtortenet@folyoirat.elte.hu)

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.  
Kéziratokat nem őrzünk meg, és nem küldünk vissza.

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



## KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó

1072 Budapest, Akácfa utca 20.  
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293  
e-mail: [racio@racio.hu](mailto:racio@racio.hu), web: [www.racio.hu](http://www.racio.hu)

Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője  
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió  
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.* ([www.mondat.hu](http://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****TÖRÖK ZSUZSA**

- „Legtermékenyebb összes női íróink között”  
Beniczkyné Bajza Lenke és a könyvpiar a 19. század második felében 375

**IMRE ZOLTÁN**

- Helyettesítés, mediatizáció és színház  
Ira Aldridge 1853-as pesti vendégjátéka 399

**DERES KORNÉLIA**

- Médiumok színpada  
A technológia és intermedialitás színrevitelei 435

**HEGEDŰS RÉKA**

- Önidézet és medialitás Cholnoky László prózájában 457

**FRIED ISTVÁN**

- Miroslav Krleža többnyelvűsége  
A magyar és a német–osztrák nyelv mint médium Krleža műveiben 469

**KRITIKA****FAJT ANITA**

- Győri L. János: *Református identitás és magyar irodalom* 479

**SZILÁGYI MÁRTON**

- Rózsa Mária: *Pesti német nyelvű lapok a kultúraközvetítés szolgálatában a reformkorban és az 1850-es években* 485

**HOJDÁK GERGELY**

- A századvégi tragikum-vita, s. a. r. Török Lajos* 492

**SZŰCS ZOLTÁN GÁBOR**

- John T. Hamilton: *Security. Politics, Humanity, and the Philology of Care* 497

**TOLDI ÉVA**

- Térérzékelések – térértelmezések, szerk. Ádám Anikó – Radvánszky Anikó* 504

## „Legtermékenyebb összes női íróink között”

Beniczkyné Bajza Lenke és a könyvpiar a 19. század második felében

### Bevezetés

Amikor Mikszáth Kálmán 1909-ben megjelentette a *Magyar Regényírók Képes Kiadása* sorozatának 48. köteteként Beniczkyné Bajza Lenke *Végzetes tévedés* című regényét, a bevezetésben nem kevés élccel jegyezte meg, hogy Bajza Lenke első férjét, a módos kiadót, Heckenast Gusztávot, házasságkötésük után rövid idővel egy könyvvel (és nem gyermekkel) ajándékozta meg.<sup>1</sup> Mikszáth szubtilis humora egyetlen megjegyzésben sűríti mindazt a feszültséget, amely a női és az írói életpálya egymást kizáró elképzelésében végigrobogott a 19. század jelentős részén. S noha az írónőnek első, majd második, Beniczky Ferenc földbirtokossal kötött házasságából is született több gyereke, a termékenységgel kapcsolatos korabeli és utólagos megnyilatkozások egyaránt rendhagyó írói teljesítményéhez kapcsolódtak.

A halálakor megjelent nekrológok is kivétel nélkül hangsúlyozták e mennyiségében rendkívüli írói pálya eredményeit. A Budapesti Hírlap névtelen méltatója szerint oly tevékeny író volt, hogy ha regényeit és elbeszéléseit összeszámlálnánk, életének minden esztendejére jutna egy-egy darab.<sup>2</sup> Tábory Róbert úgy vélte, vagy statisztikusnak (aki feljegyzi a számbeli adatokat), vagy pedig fiatal leánynak (aki mohón olvassa végig Beniczkyné életművét) kellene lenni kötetek számának pontos megállapításá-

\* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. A címben szereplő idézet Mikszáth Kálmán Beniczkyné *Végzetes tévedés* című regényéhez írt bevezetőjéből származik: MIKSZÁTH Kálmán, *Beniczkyné Bajza Lenke* = BENICZKYNÉ BAJZA Lenke, *Végzetes tévedés*, Franklin-Társulat, Budapest, 1909, VI.

<sup>1</sup> „Már korán megmozdul benne az irodalmi hajlam, nem csak kotillion-emlékeket őriz a titkos fiókjában, de kéziratokat is, melyek lázasan szaporodnak és – mi lehetne nagyobb szerencse egy kezdő íróra – hamarosan férjhez megy egy módos kiadóhoz, Heckenast Gusztávhoz, kit nemsokára 1857-ben megajándékoz egy – könyvvel.” (Uo., V.) Mikszáth bevezetőjéről más irodalomtörténeti jellegű szövegeknek kontextusában lásd HAJDU Péter, *Narratív és retorikai stratégiák Mikszáth irodalomtörténeti szövegeiben*, IrtK 2006/3–4., 262–264.

<sup>2</sup> [n. n.], *Beniczkyné Bajza Lenke*, Budapesti Hírlap 1905. április 3., 1.

### SZÁMUNK SZERZŐI

Török Zsuzsa, *tudományos segédmunkatárs* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)

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

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

Hegedűs Réka, *egyetemi hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Fried István, *professor emeritus* (Szegedi Tudományegyetem)

Fajt Anita, *doktorjelölt* (Szegedi Tudományegyetem)

Szilágyi Márton, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Szűcs Zoltán Gábor, *tudományos munkatárs* (MTA TK Politikatudományi Intézet)

Hojdák Gergely, *doktorjelölt* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Toldi Éva, *rendkívüli egyetemi tanár* (Újvidéki Egyetem)

hoz.<sup>3</sup> A Vasárnapi Ujság nekrológja szerint termékenység tekintetében a regényírók közül csak Jókai és Jósika múlták őt felül.<sup>4</sup>

E mennyiségében impozáns írói életpálya értékeléséhez annak a ténynek az elismerése tartozott még hozzá, hogy Beniczkyné regényeivel olvasóközönséget tudott teremteni. Korabeli megítélés szerint a legolvasottabb magyar regényíró volt, noha nem a világ legjobb regényeit írta.<sup>5</sup> Az Egyetértés névtelen szerzőjű nekrológja szerint íróként regényeinek kapóssága mindaddig példátlan jelenség a magyar irodalomban. Erdemei között főként a női olvasóközönség megnyerését és a magyar nyelvű olvasmányokra való rászoktatását emelte ki a cikk írója.<sup>6</sup> Krúdy Gyula szerint Beniczkyné volt az az író Magyarországon, akinek műveit a kunyhótól a palotáig egyaránt ismerte mindenki.<sup>7</sup> Egyszóval: az egyik legtermékenyebb és – Jókait követve – legolvasottabb író volt a század magyar irodalmában, az első író, aki jelentős olvasótáborral rendelkezett.<sup>8</sup>

Beniczkyné Bajza Lenke, Krúdy megállapítása szerint, a maga korára tagadhatatlanul rányomta egyéniségét, annak ellenére, hogy az irodalomtörténet e tényt sehogyan sem akarta elismerni, sőt a mai napig figyelmen kívül hagyja.<sup>9</sup> Legtöbbször a kiegyezés után fellendülő szórakoztató irodalom olcsó termékeinek,<sup>10</sup> vagy a századvég „színtelen egyéniségeinek” kontextusában tettek róla említést.<sup>11</sup> Elmarasztalása, paradox módon, ugyanahhoz a tényezőhöz kapcsolódott, amely pályáját rendkívülivé is tette kortársai és az utókor számára: termékenységéhez. A regényírás művészete és kereskedelme közötti, még a romantika korából eredő feszültségek jellemezték ugyanis mindvégig Beniczkyné pályájának értékelését. Az alkotói módszerével kapcsolatos megjegyzések szempontjai – hogy ti. nem művész, hanem mesterember – voltakép-

<sup>3</sup> TÁBORI Róbert, *Beniczkyné Bajza Lenke*, Uj Idők 1905. április 9., 345.

<sup>4</sup> [n. n.], *Beniczkyné Bajza Lenke*, Vasárnapi Ujság 1905. április 9., 225.

<sup>5</sup> PLUME, *Beniczkyné*, A Hét 1905. április 9., 238.

<sup>6</sup> „Érdeme az többek közt, hogy a mikor az egyetlen *Jókait* kivéve, a magyar regényíróknak még nem volt közönsége, a női világot megtudta nyerni s hogy azok, a kik azelőtt csak francia, angol, német könyvet vettek kezükbe, mohó érdeklődéssel olvasták a Beniczkyné-Bajza Lenke regényeit s – »l'appétit vient en mangeant« – utána és mellette azután kíváncsiak lettek a többi magyar író műveire is.” [n. n.], *Beniczkyné Bajza Lenke*, *Egyetértés* 1905. április 3., 1.

<sup>7</sup> „[M]indenki olvasta regényeit, aki csak sugárnyival többet szeretett volna elképzelni vagy látni hétköznapi életéből; a női ábrándokat évtizedeken át igazgatta a főispánné a pesti vármegye házáról; varrónőnek és hímezőnőnek festegetett csillagokat az élet égboltozatára; de másvilági postáját, a regényességhez küldött sóhajait és ábrándos üzeneteit kezelte, közvetítette, gyűjtögette jóformán az egész XIX-ik századbeli magyar nővilágnak. Beniczkyné regényeit mindenki olvasta. Még Ferenc József is, aki különben igen kevés regénykönyvben lapozott életében.” KRÚDY Gyula, *Beniczkyné Bajza Lenke, a legszebb kékhárisnya* = Uő., *A szobrok megmozdulnak. Írások az irodalomról*, Gondolat, Budapest, 1974, 394.

<sup>8</sup> Termékenységét és az olvasóközönség megteremtésében játszott szerepét emelték ki a női irodalomról szóló irodalomtörténetek is: BOROSS István, *Regényirodalmunk nőiről*, Gyóni Géza Irodalmi Társaság, Budapest, [1935], 13–14.; BÁNHÉGYI Jób, *Magyar nőirők*, Szent István-Társulat, Budapest, 1939, 60–62.; FÁBRI Anna, „A szép tiltott táj felé”. *A magyar írók története két századforduló között (1795–1905)*, Kortárs, Budapest, 1996, 132.

<sup>9</sup> KRÚDY Gyula, *Beniczkyné Bajza Lenke* = Uő., *A tegnapok kódlovagjai. Rajzok, emlékezők*, Szépirodalmi, Budapest, 1961, 325.

<sup>10</sup> FARKAS Gyula, *A magyar irodalom története*, Káldor, Budapest, 1934, 275.

<sup>11</sup> CSÁSZÁR Elemér, *A magyar regény története*, Királyi Magyar Egyetemi, Budapest, 1939, 292–298.

pen jó néhány évtizeddel korábban, Jósika Miklós regényei kapcsán merültek fel először a magyar irodalomban. Sőt Bajza József, Beniczkyné apja, Jósika mintájáról, Walter Scott alkotói módszeréről állította ugyanezt. A rendhagyó alkotói termékenység ugyanis mindhármójuk esetében a regényírásnak a művészet szférájából a kereslet–kínálat kereskedelmi összefüggéseibe való átkerülését eredményezte, e folyamat pedig a tiszta, érdekmentes, esztétikai elvű művet létrehozó alkotó kultikus tisztelettel övezett státusának a megingásával fenyegetett.<sup>12</sup> Az az elgondolás, hogy az irodalommal való pénzkeresés kínos, szégyellnivaló, sőt a művészi színvonalra nézve káros tényező, szinte máig kísért az irodalomtörténet-írásban. A regény műfajával kapcsolatos elgondolásoknak nemzetközi téren is általános jellemzője volt a piac befolyása alatt álló irodalom fenyegetettségének képzete. Ily módon a női regényírók megjelenése is ehhez a folyamathoz kapcsolódott, ahhoz az elgondoláshoz tehát, hogy a nőirők maguk is ezt a regressziót erősítették.<sup>13</sup>

Azt azonban minden irodalomtörténeti megnyilatkozás elismerte, hogy regényei kérdéses esztétikája ellenére Beniczkyné Bajza Lenke jelenléte a 19. század második felének irodalmi életében olyan irodalomtörténeti jelenség, amely mellett szó nélkül elmenni lehetetlen. Ő az első jelentős női név, amellyel a magyar regény történetében találkozunk, termékenysége és népszerűsége már önmagában is figyelemre méltó.<sup>14</sup> Nem egyes műveinek irodalmi értéke, hanem egész irodalmi munkásságának jelentősége miatt kell foglalkozni vele – állította életrajzírója.<sup>15</sup> Magam is úgy vélem, a nők által létrehozott fikció megjelenése és növekedése a 19. század folyamán esztétikai értékétől függetlenül is kardinális jelentőségű a nőknek az írott kultúrában való részvétele tekintetében. Céлом tehát nem irodalmi művek minősítése, hanem irodalom- és társadalomtörténeti folyamatok megértése. Beniczkyné Bajza Lenke életműve a kereskedelem, a kereslet–kínálat összefüggéseiben és a nyomtatott kultúra 19. századi expanziójának kontextusában válik megvilágító erejűvé. Történetében a szerzőség fogalmának három, egymással szorosan összefüggő vetülete rajzolódik ki: a szerzőnek mint az irodalmi mű tulajdonosának, mint *professzionátus* pénzkeresőnek és mint a mű alkotójának a képzete.

## 1858

### *Bajza Lenke írói pályájának kezdete*

Az 1858-as esztendő kardinális jelentőségű volt Bajza Lenke írói pályájának indulásában: márciusban meghalt apja, Bajza József, májusban megjelent első, *Beszélyek* című kötete,<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Mindezekről Jósika kapcsán: KERESZTÚRSZKI Ida, „...de azért nem írok gyárilag...”. *A folytatásos regényközlés megjelenése a kultúrtermékek 19. századi piacán = klasszikus – magyar – irodalom – történet. Tanulmányok*, szerk. DAJKÓ Pál – LABÁDI Gergely, Tiszatáj, Szeged, 2003, 171–213.; HITES Sándor, *Még dadogtak, amikor ő megszólalt. Jósika Miklós és a történelmi regény*, Universitas, Budapest, 2007, 70–85.

<sup>13</sup> Vö. CHERYL TURNER, *Living by the Pen. Women Writers in the Eighteenth Century*, Routledge, London – New York, 2002, 8.

<sup>14</sup> Ezekre a szempontokra hívta fel a figyelmet: CSÁSZÁR, I. m., 295–296.

<sup>15</sup> NÉMETH Mária, *Beniczkyné Bajza Lenke*, k. n., Budapest, 1943, 7.

<sup>16</sup> BAJZA Lenke, *Beszélyek*, I–II., Heckenast Gusztáv, Pest, 1858.

az év folyamán a Vajda János által szerkesztett Nővilág munkatársa lett, és ugyanezen év szeptemberében házasságot kötött a pesti könyvkiadás egyik kulcsszereplőjével, a nála közel harminc évvel idősebb Heckenast Gusztávval. Íróvá válásának folyamatában társadalmi kapcsolathálója, közvetlen szociális környezete és anyagi-gazdasági háttere egyaránt szerepet játszott.

Bajza Lenke tulajdonképpen beleszületett, és 1858-ban „be is házasodott” a modern értelemben vett írói szakmai közegebe.<sup>17</sup> Az írói-kritikusi életpálya nemcsak apja, Bajza József példáján keresztül volt már gyermekkorától jelen életében, hanem tágabb családjá is számos példán keresztül nyújtott hasonló mintát számára. A kortárs visszaemlékezők közül Rudnay Józsefné Veres Szilárda, Veres Pálné, a 19. századi nőnevelés úttörője és az Országos Nőképző Egyesület alapítójának leánya is csodálattal jegyezte meg emlékiratában a Bajza Lenke családja körül felbukkanó tollforgatók kivételes koncentrációját: „Valóban csodálatos, hogy egy családból annyi költő és író kerüljön ki. Csajághy Julia Bajzáné; leánya, Lenke, mint Beniczky Ferencné, szintén sok regényt írt; Csajághy Laura Vörösmartyné volt. Harmadik nővérüknek, Csapónénak leányai: Vachot Sándorné és Csapó Etelka, az, akit Petőfi oly rajongással énekelt meg s akinek korai halálát »Cipruslombok« című versciklusban örököltette meg.”<sup>18</sup> Nem csoda hát, hogy ebben a családban, ahol az irodalommal való foglalkozás átszötte a családtagok mindennapjait, Bajza Lenke maga is, öccsével, Jenővel együtt már gyermekkorában próbálkozott az írással. Apjáról való visszaemlékezése szerint tizenkét éves volt, amikor Bajza először kapta rajta a drámairáson. Ekkor már körvonalazódott benne, hogy író nő szeretne lenni. Apja lelkesedését kezdetben fenntartásokkal fogadta, később azonban beletörődött leánya terveibe, az 1850-es években olyan tevékenységként tekintve az írói pályára, melyben, akár nőként is, a haza iránti lojalitás fejeződik ki.<sup>19</sup> Leánya első kötetének megjelenését azonban már nem érte meg: 1858 márciusában elborult elmével távozott az élők sorából.

Apja neve Bajza Lenke számára mindenesetre hatásos ajánlólevél volt az olvasóközönség előtt, ahogy azt Vadnai Károly, a *Beszélyek* című kötet egyik recenzense meg is jegyezte.<sup>20</sup> Írói körökben való rituális fogadtatása apja barátjának, Toldy Ferencnek üdvözlő költeményével kezdődött, melyben a „nemzeti irodalom legilletékes hazai képviselője”<sup>21</sup> a „nehéz pályán” kíséretül adta áldó szövegét a költő apa költő leányá-

<sup>17</sup> Az irodalmi szakma hivatásosodásáról: T. SZABÓ Levente, *A modern irodalmár hivatás kialakulásának társadalomtörténete. Módszertani vázlat a társadalom- és irodalomtörténet kapcsolatának új irányához* = *Uő., A tér képei. Tér, irodalom, társadalom*, Komp-Press – Korunk, Kolozsvár, 2008, 197–227.

<sup>18</sup> ÖZV. RUDNAY Józsefné VERES Szilárda, *Emlékeim 1847–1917*, Légrédy Testvérek, Budapest, [1922], 31.

<sup>19</sup> Bajza Lenke megfogalmazásában: „egyszer egy nyugodt pillanatában azt mondta nekem: »Írj, dolgozzál, mert minden embernek kell tenni, hacsak egy porszemet is, munkásságával a haza oltárára.«” *Emlékezés atyámról. Beniczky Bajza Lenke felolvasása*, Egyetértés 1886. december 12., 1.

<sup>20</sup> „Bajza Lenke hatásos ajánló levéllel lépett az olvasó közönség elé. Ez ajánló levél neve, melyet atyja – a feledhetlen költő – örökre emlékeztetéssé tőn...” VADNAI Károly, *Bajza Lenke beszélyeiről*, Hölgyfutár 1858. június 22., 559.

<sup>21</sup> A költemény a Magyar Sajtóban jelent meg, címéhez a szerkesztő a következő lábjegyzetet fűzte: „A nemzeti irodalom rózsá-ünnepé gyanánt üljük meg azon emlékezetes napokat, midőn semeink előtt fejledező s reményekre jogosító talentumok elsőben mutatják fel a hazának írói hivatásuk s ihletségük zengéjét. – E lap szerkesztője büszke arra, hogy első lehet a lelkes honleányt Bajza Lenke kisasszonyt,

nak.<sup>22</sup> Bajza Lenke azonban nemcsak apja nevének köszönhetette, hogy első kötete jelentős publicitást kapott, Toldy verse mellett ugyanis több ismertetés és recenzió is született róla. A figyelmet ráterelte a kötetre az a tény is, hogy épp 1858 tavaszán jelent meg Gyulai Pál számos indulatot felébresztő recenziója Majthényi Flóra verseskötetéről és Szendrey Júlia Andersen-fordításáról, melyben részletesen fejtette ki a nők írói pályán való tevékenységével kapcsolatos egyértelműen elutasító véleményét.<sup>23</sup> Jókai Mór Bajza Lenke beszélykötetéről a Magyar Sajtóban megjelent írás<sup>24</sup> éppenséggel Gyulai cikkére született válaszként. De Bajza Lenke több méltatója is megragadta a lehetőséget, hogy a kötet kapcsán kifejtse a nők írói pályán való jelenlétével kapcsolatos véleményét.<sup>25</sup> A recenziók a kötet gyengéire is felhívták a figyelmet, ám számukból ítélve Bajza Lenke kötete kezdő íróként jelentős figyelmet kapott.<sup>26</sup>

kedves »Beszélyei« megjelenése alkalmából üdvözölhetni; – de nem kevesebb dicsőségének tartja a jelen rovat élén diszhelyet nyújtani azon szellemdus üdvözlőnek, melyet a nagyreményű irónőhez, nagy emlékezetű atyjának holtig leghivebb barátja, s egyszersmind a nemzeti irodalom legilletékes hazai képviselője, a magyar akadémia érdemkoszorús titoknok, *Toldy Ferencz* ur a honfi, a barát, s az író rokonzérelme és méltánylata egyenlő melegségével az ide iktatott sorokban intéz. A szerkesztő.” Magyar Sajtó 1858. június 3., 1.

<sup>22</sup> Az üdvözlővers teljes terjedelmében: „Költő-leánya egy költő-apának! / Vedd a nehéz pályán kíséretül / Öreg barátod áldó szövegét. – / Midőn születél, Öröm és Remény / Zengé dalát bölcsöd rengési közzé; / A gyermeket játéki közt az Ének / Nevelte nagygyá, s fejlőd rózsaszál / A Múza s Kellem csókjait vedd. / De hogy korán érezd a bú szelét, / S tanulj ismerni mindent a mi fáj; / A legnemesb, a legtisztább kebel, / Melyet nekem barátul ad vala, / Apául néked egy jó végezet, / Megtört a férfikor legszebb delén, / És szenvedés honává lőn a ház. – / Nem kedv s örömben nyílik a virág, / Melyből az ének istennője fűzi / Költők fejére legszebb koszorút: / A fájdalom földében érleli / Kebelkín lángja, s könnyek öntözik. / Tenéked is bú, aggság, gond hagyák / Lelkednek titkos tengerében érne / A gondolat s az érzés gyöngyeit; / Könyharmat fénylik alkotásodon, / És rajt’ ten ifju szíved kínja ég. / Innét a hév, mely felhőlepleit / Az életnek viharfénynyel süti: / Agáta szent hűsége, Álmaid [A *különcz* című beszély szereplői. Vö. BAJZA, *Beszélyek*, I.] / Önön edényét dúló lángjai, / S a rény, mely küzd, és szenved, s tiszta lesz. // Az ég derítsen nyájas fényt reád, / S mindtől mi kín s örömben szertelen, / Óvjon meg, adva csendes kéjt helyébe; / S az utat, melyre szellemed vezér, / Rózsával hintse: szívhasd illatát, / Tüskéhez türest adjon s erőt! / Ez a nehéz pályán kíséretül / Öreg barátod áldó szövegét.” TOLDY Ferencz, *Bajza Lenkéhez. Midőn velem első beszélyét közlél*, Magyar Sajtó 1858. június 3., 1.

<sup>23</sup> GYULAI Pál, *Flóra 50 költeménye. Pest, Emich Gusztáv könyvnyomdája 1858. Andersen meséi. Fordította Szendrey Júlia. Pest, 1858. Kiadja Lampel Robert, Pesti Napló 1858. április 8. 1–3.; április 9., 1–2.; április 13. 1–2.; április 18., 1–2.; május 15., 1–2. Kötetben: GYULAI Pál, *Kritikai dolgozatok 1854–1861*, Franklin-Társulat, Budapest, 1908, 272–307.*

<sup>24</sup> JÓKAI Mór, *Bajza Lenke munkái* = JÓKAI Mór, *Cikkek és beszédek*, V., 1850–1860, s. a. r. H. Török Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1968, 88–99.

<sup>25</sup> Vadnai Károly sem gondolta, hogy minden nőnek írnia kellene, de örömmel üdvözölte azokat, akiket az ihlet és az elhivatottság vezérelt. (VADNAI, I. m.) Vajda János egyértelműen Jókai álláspontját képviselte és gúnyosan utalt vissza Gyulai megállapításaira: „Ti hires uralkodónok, kik lángésszel birtatok a diplomatiában, – hogy mertétek kezetekbe venni az uralkodói pálczát; – ti hős Cordayk-, Jeanne d’Arc-ok, Rozgonyi Cziczellék stb., hogy mertétek kezetekbe venni a kardot, hisz ezáltal többnyire mindig tragikus véget értetek? / Minek tettétek ezt, hiszen az élet célja – boldogság; a főzőkanál mellett pedig minden nő boldog!” (VAJDA János, *Könyvismertetés. Bajza Lenke beszélyei*, Nővilág 1858. június 27., 408.)

<sup>26</sup> Az említett könyvismertetéseken kívül még a következőkről van tudomásom: PETERDI, *Bajza Lenke beszélyei. Könyvismertetés*, Szépirodalmi Közönlöny 1858. július 8., 1917–1919.; *Beszélyek. Irta BAJZA LENKE*, Divatcsarnok 1858. július 13., 446.; E., *Magyar irodalmi termékek. Beszélyek. Irta Bajza Lenke*, Budapesti Hirlap 1858. július 1., 2–3.

A kötet publicitása érdekében ugyanakkor a Nővilág is sokat tett. Először felhívta az olvasók figyelmét a megjelenésre,<sup>27</sup> aztán közölte Vajda János ismertetését a könyvről, végül pedig a Vajda-recenzióval azonos lapszámban minden reklámfogást bevetett, hogy az olvasókat a példányok megvásárlására rávegye. A *Hírvásár* című rovat nem kevesebbet állított, mint azt, hogy irodalmi körökben mindenki Bajza Lenke beszélyeiről társalog, a magas példányszámban nyomott kötetek pedig olyan gyorsan fogynak, hogy féltő: ha a vidéki olvasók nem igyekeznek, kötet nélkül maradnak.<sup>28</sup> E hirdetésekkel egy időben Bajza Lenke a Nővilág állandó munkatársává is vált: beszélyekkel kezdte, majd rövid időn belül kiszorította a lapból a divattudósításokat író Jósika Júliát,<sup>29</sup> 1860-as nyugat-európai utazása idején pedig úti leveleket küldött a lapnak, amelyeket 1862-ben kötetbe szerkesztve is megjelentetett.<sup>30</sup> A Nővilág 1858 szeptemberében ugyanakkor arról is tudósította olvasóközönségét, hogy Bajza Lenke házasságot kötött a lap kiadójával, Heckenast Gusztávval.<sup>31</sup> Rudnay Józsefné Veres Szilárda visszaemlékezései szerint 1858 nyarán már mint Heckenast menyasszonyával találkozott Bajza Lenkével balatonfüredi fürdőzésük idején.<sup>32</sup> Bajza Lenke Nővilágban való első említése idején (1858. május 30-án, hamarosan megjelenő kötete kapcsán) tehát közelebbi kapcsolatban volt már Heckenasttal: voltaképpen neki köszönhető, hogy a lap munkatársa lett, és első kötetét is a neves kiadó cége adta ki.

Bajza Lenke neve a Nővilág oldalain nemcsak írásainak szerzőjeként, hanem a pesti társasági élet legünnepelebb hajadonaként is gyakran volt jelen a lapnak a társasági élet eseményeit bemutató rovataiban. Ünnepelettségét Rudnay Józsefné is kiemelte emlékiratában.<sup>33</sup> Apja halálával azonban komoly lehetősége állt fenn számára annak,

<sup>27</sup> „Bajza Lenke beszélyei pár nap alatt elhagyják a sajtót. A t. szerzőnőt mint szellemdús hölgyet ismerik a fővárosi társaskörök; mi hisszük, hogy a t. k. a.-nak, *mint írónőnek* is megszerzendik beszélyei e szép címet.” Nővilág 1858. május 30., 347.

<sup>28</sup> „Bajza Lenke beszélyei élénk tárgyat képezik a szenvedélyes olvasó és kivált irodalmi köröknek. A példányok gyorsan kelnek, s különösen a vidékieknek sietni kell, – hogy a bár nagy mennyiségben nyomott első kiadásból kielégíthessék érzésbeni kíváncsiságukat.” Nővilág 1858. június 27., 412.

<sup>29</sup> Első divattudósítása 1860. április 1-jén jelent meg aláírás nélkül: [n. n.], *Eredeti divatjelentés*, Nővilág 1860. április 1., 218–219. A lap csak április 29-i számában jelentette hivatalosan be a rovat Heckenast-Bajza Lenke által való átvételét: „Méltó okunk van a kegyes olvasónőket figyelmessé tenni amaz örvendetes körülményre, hogy Heckenast-Bajza Lenke asszony, kinek az olvasó nemes irányu, s magas eszményeket dicsőítő költői tollát már ismeri, és a ki az elegans társasköröknek is, magasabb finom izlése, szellemdussága és ítélete által, valamint a divatvilágnak egyik kitünőbb személyiségeül ismertetik, – megígérte, hogy ezentúl, amint ideje s körülményei engedik, lapunk számára a rendes *eredeti divattudósításokat* megirandja! Engedje meg a tisztelt honleány, s a kegyes közönség, hogy kimondhassuk, miszerint csak e nyereségy volt még hátra, mit lapunk számára ohajtottunk, s talán meg is engedik sokan, hogy most már lapunk lehetőségig tökélyesítve levén, csak drágább lehetne még, a mit azonban a nemzeti oconomiával nem tartanánk megegyezőnek. A tisztelt írónő *honleányi áldozatból* veszi át e tiszt fáradságát, hódolva és örvendezve amaz elragadólag szerencsés körülménynek, hogy hazánkban az ős pompás nemzeti divat nemcsak uralkodóvá, de általánosan elterjedté lön.” Nővilág 1860. április 29., 285.

<sup>30</sup> HECKENAST-BAJZA Lenke, *Nyugat-Europa. Uti-levelek*, Engel és Mandello, Pest, 1862.

<sup>31</sup> „Irodalmunk ügye körül sok érdemeket szerzett kiadónk Heckenast Gusztáv, mult vasárnap tartá esküvőjét a szellem- és kellemben egyaránt gazdag Bajza Lenke kisasszonnyal.” Nővilág 1858. szeptember 12., 588.

<sup>32</sup> „Reggel a sétányra kívántunk menni, mert az volt gyűlhelye a vendégeknek a platánok alatt. A vendégek névsorából látjuk, hogy Bajzáné is ott van leányával, ki akkor már Heckenast Gusztáv menyasszonya volt.” RUDNAYNÉ VERES, *I. m.*, 40.

<sup>33</sup> *Uo.*, 31.

hogy elveszítse kényelmes, középosztálybeli életét. Bajza József ugyanis a korabeli viszonyok között jól kereső költő-szerkesztő volt,<sup>34</sup> aki életében biztosítani tudta családját és leánya számára a korabeli úri-társaságbeli életben való jelenlétet. Bajza Lenke társadalmi háttérében tehát a megfelelő neveltetés valószínűsége a kevés jövedelem lehetőségével kapcsolódott össze apja halálának pillanatában. Így merülhetett fel benne az irodalmi karrier víziója, melynek megvalósításához a pesti könyvkiadás egyik vezéregyéniségének támogatása remek lehetőséget jelentett számára. Heckenast Gusztáv ugyanis nemcsak befolyásos, hanem igen módos könyvkereskedő és -kiadó volt. Rudnay Józsefné visszaemlékezései szerint Bajza Lenke mindennek igencsak tudatában volt, amikor úgy döntött, hogy feleségül megy Heckenasthoz. Rudnayné így írt erről emlékiratában: „Egy ilyen délutánon mondotta nekem Bajza Lenke, az írónő, a költő-leánya, Vachott és Petőfi Etelkéjének közeli rokona, hogy ő azért megy férjhez Heckenasthoz, a gazdag nyomdatulajdonoshoz, mert ő nem tudna szegény lenni és nélkülözni.”<sup>35</sup> A Heckenasttal kötött házasságtól azonban nemcsak korábbi életszínvonalának megtartását és emelkedését, hanem irodalmi karrierjének kibontakozását is remélhette Bajza Lenke. A páratlan korabeli népszerűség eléréséhez azonban még egyszer el kellett adnia magát. Ezúttal egy másik kiadónak.

### Regényíró és kiadói

Bajza Lenke ugyanis nem a Heckenasttal kötött házassága idején vált bestseller-íróvá. Heckenasttól rövid időn belül elvált, és 1862. május 18-án a beniczei és micinyei Beniczky család katolikus ágából származó Beniczky Ferenchez ment férjhez. Heckenasttal való válásáról pillanatnyilag csak a Rudnay Józsefné visszaemlékezésében megemlítettek állnak rendelkezésre. Ő így ír a házasság felbontásának körülményeiről:

Bajza Lenke dacára a nagy kényelemnek és fényűzésnek, amelyben élt, utóbb mégis elvált Heckenasttól. Ekkor Beniczky Ferenc, még leánykori udvarlója kívánta nőül venni. A férfi nagynénje, Beniczky Pálné, különösen azért, mert buzgó katolikus volt, ellenezte az elvált asszonnyal való házasságát. Ezen a szentszék úgy segített, hogy a Bajza Lenke házasságát Heckenasttal semmisnek nyilvánította, mert Heckenast első felesége még élt.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Erről lásd legutóbb: SZALISZNYÓ Lilla, *Pennával teremtett egzisztencia. Vörösmarty Mihály és Bajza József megélhetési viszonyai 1837–1843 között*, ItK 2012/2., 189–209.

<sup>35</sup> RUDNAYNÉ VERES, *I. m.*, 41.

<sup>36</sup> *Uo.*, 42. A Beniczky Ferenczel való házasságkötés anekdotikus történetét lásd KRÚDY, *Beniczky né Bajza Lenke, a legszebb kékbarisnya*. Krúdy a házasságkötés idejét 1863-ra teszi, Szinyei szerint azonban 1862-ben került rá sor. (SZINYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, I., Hornyánszky Viktor, Budapest, 1891, 843–844.) A felekezeti hovatartozás problémáira Krúdy pedig így emlékezett vissza: „Miután a vőlegény katolikus volt, a menyasszony pedig kálvinista: a katolikus papokkal nem lehetett az esküvő dolgát simán nyélbe ütni, ugyanezért Török református püspök urat kellett felkérni, hogy a Kálvin téri templomban vállalja az esketést.” (KRÚDY, *Beniczky né Bajza Lenke, a legszebb kékbarisnya*, 397.) „Ám, hogy a katolikusok végleg meg ne haragudjanak a kálvinista templomban esküvő Beniczky Ferencre, arról meg úgy gondoskodott Podmaniczky [Frigyes], hogy felkereste Kálmán szerzetespátert, Ferenc úr egykori nevelőjét, akinek komoly pátozzsal előadta, hogy a szívéhez nőtt egykori növendékét

Bajza Lenke a Heckenast Gusztávval kötött házasságát később oly módon próbálta meg nem történné tenni, hogy önéletrajzi narratíváiból is kihagyta. Így tett akkor is, amikor Szinnyei József *Magyar írók élete és munkái* című lexikona számára elküldte életének és írói működésének rövid összefoglalóját. Az önéletrajz kíséretében Szinnyeinek címzett levelében így írt erről:

Tisztelt Szinnyei Ur.

Bocsánatot kérek, hogy szíves küldeményére mostanáig nem válaszoltam, de oly sok dolgom van, hogy nem értem reá. Ide mellékelve küldöm a mit talán használhatna. A Heckenast féle házasságot kitöröltem. Szeretném ha az kimaradhatna. Oly kellemetlen és szomorú ideje az életemnek hogy nagy szíveséget tenne nekem ha kihagyná.<sup>37</sup>

Kérésének megfelelően a Szinnyei-féle életrajzi összefoglaló nem említi a Heckenasttal való házasság tényét, csak a Beniczky Ferencsel való házasságkötést. Beniczky a kor politikai életének tekintélyes résztvevője volt: mint Pest vármegye főispánja halt meg, azt megelőzően Magyarország közigazgatási államtitkára és számos egyéb tisztség betöltője volt – országgyűlési képviselő, valóságos belső titkos tanácsos, császári és királyi kamarás, főrendiházi tag. Az Egyetértés Beniczky né halálakor írt nekrológja szerint azonban mindezek mellett egyik legnagyobb érdeme, hogy az írói pályán való érvényesülés rögzös útján felesége legőszintébb támogatója volt.<sup>38</sup>

Beniczky né Bajza Lenke regényírói karrierje ugyanis e második házasság idején bontakozott ki, és rendkívüli sikerében a kapitalista könyvkereskedelem korabeli expanziója alapvető szerepet játszott. Annak a ténynek a megállapításához, hogy Beniczky né élete során valójában hány kiadványt publikált, az Országos Széchényi Könyvtár katalógusában szereplő tételeket vizsgáltam meg. Ennek megfelelően megállapítható, hogy első kötete 1858-ban való megjelenése és 1884 között 3–4–6 évenként jelent meg egy-egy kiadványa, kivétel ebben a tekintetben az 1862-es esztendő, amikor *Ujabb beszélek* című kötetét és nyugat-európai útjáról készült úti leveleit is kiadta. 1884–1905 között viszont egyetlen olyan esztendő sem telt el, hogy valamilyen publikációja ne jelent volna meg, sőt legtöbb évben két-három kötete is kijött sajtó alól. 1884-ben egy, 1885-ben négy, 1886-ban négy, 1887-ben öt, 1888-ban négy,

a rettenetes szerelmi kinszenvedéstől csak a törvényes házasság mentheti meg. Kálmán atya fejcsóválva hallgatta a bárót, aztán kedves növendékére való visszaemlékezésből vállalkozott arra, hogy a kálvinista templomban maga is megjelenik, hogy valami nagyobb baj ne történhessék a lelkiüdvösség körül.” (Uo., 398.) Bajza Lenke egyébként Heckenast Gusztáv harmadik felesége volt. Heckenast első nejevel, Wigand Ottiliával, Wigand Ottó lányával 1846-ban, második feleségével, Lövész Teréziával, főkönyvelője leányával, 1856-ban kötött házasságot. Lövész Terézia 1856-ban fiatalon elhunyt, a Wigand Ottiliával való válásról nincsenek adataim. Vö. *A vállalkozó és a kultúra. Heckenast Gusztáv, a legendás könyvkiadó (1811–1878)*, szerk. LIPTÁK Dorottya, Kossuth – Eszterházy Károly Főiskola, Budapest–Eger, 2012, 32–33.

<sup>37</sup> Beniczky né Bajza Lenke Szinnyei Józsefnek, Budapest, 1890. december 11., MTAK Kt., Ms 771/236.

<sup>38</sup> „[T]eljes szabadságot engedett írói tevékenységének, s beállott legbuzgóbb olvasójának, leglelkesebb hódolójának és a legenyhébb kritikusának.” *Beniczky né Bajza Lenke, Egyetértés* 1905. április 3., 1.

1889-ben egy, 1890-ben három, 1891-ben kettő, 1892-ben öt, 1893-ban három, 1894-ben két, 1895-ben hét, 1896-ban egy, 1897-ben két, 1898-ban egy, 1899-ben három, 1900-ban négy, 1901-ben két, 1902-ben két, 1903-ban szintén két, 1904-ben hét, 1905-ben, halála évében pedig három kötete is megjelent. Számításaim szerint 1858 és 1905 között tehát mintegy hetvenöt új kötetet publikált. Ebben a listában nem vettem fel a közvetlenül halála után megjelent kötetek számát, az egyes kötetek újrakiadásának arányait és műveinek fordításköteteit sem. Legtöbb regényének azonban második kiadása is megjelent, számosnak harmadik, sőt negyedik edíciója is volt.

Első két kötetét Heckenast Gusztáv adta ki, a nyugat-európai utazásról szóló úti leveleit Engel-Mandello, első regényét, a *Két sziv harcát* Emich Gusztáv, majd több kötetét az Emich könyvkereskedéséből és kiadójából részvénytársasággá alakult Athenaeum, de a 19. század második felének szinte minden könyvkiadójánál jelent meg kötete: a Franklin Társulatnál, Légrádyknál, a Révainál, a Pallasnál, a Lampelnél, illetve vidéki, nagykanizsai, győri és losonci kiadóknál. Beniczky né Bajza Lenkét azonban a Singer és Wolfner céggel való hosszú távú, közel húsz évig tartó együttműködés tette sikeressé. Nem túlzás azt állítani: termékenységét, népszerűségét, olvasottságát egyaránt a Singer és Wolfner cégnek köszönhetette.

A Singer és Wolfner részvénytársaságot Singer Sándor és Wolfner József alapította 1885-ben. A cég főként a kispolgárság, valamint az ifjúsági és gyermekolvasók kiszolgálására és olcsó, népszerű könyvek nagy számban való kiadására törekedett. Legsikeresebb vállalkozásuk az *Egyetemes Regénytár* című sorozat volt, amely 1885–1931 között jelent meg, és egyes kötetei húszezer példányban is elkelték. Singer és Wolfner a sorozatot a német *Engelhorn' allgemeine Roman-Bibliothek* mintájára hozta létre. A piros vászonkötésű könyvek elsődleges célja a közönségnek az Unterhaltungsliteratur hazai és külföldi termékeivel való ellátása volt. De szintén nagy sikernek örvendett a *Milliók Könyve*, a *Filléres Regénytár* című sorozatuk és később az *Új Idők Lexikona* című kiadványuk is.<sup>39</sup>

A vállalkozás lelke az irodalmi körökben „Pepi bácsiként” ismeretes Wolfner József volt. Kortársai szerint Wolfner az irodalmi üzletember legsikeresebb megtestesítője volt a korszakban. Kiadóként mindig gondosan figyelte a közönség hangulatát, a közízlést, s azt igyekezett adni vállalataiban, ami a legtöbb embernek tetszett. Egyik legnépszerűbb írója és régi barátja, Csathó Kálmán szerint a könyv nem mint olvasót, nem mint olvasmány érdekelte, hanem mint anyag, amivel dolgozni tudott, amit üzleti sikerrel terjeszthetett. Kiadványainak megválogatásában nem az irodalmi értékelés, az esztétikai szempont, hanem a népszerűség vezette. Sikerének az volt a titka, hogy ki tudta tapogatni a közönség nagy átlagának az igényeit és azt szolgálta ki kiadói tevékenységével. Beniczky né Bajza Lenke regényei mellett Herczeg Ferenc, Gárdonyi Géza, Csathó Kálmán stb. szintén neki köszönhetette korabeli népszerűségét. Wolfner József vállalatának virágzását tehát az a tény biztosította, hogy a közízlés áramlatába tudta azt bekapcsolni.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> KÓRAY György, *A könyvkereskedelem Magyarországon*, Balassi, Budapest, 1997, 117.

<sup>40</sup> Vö. [n. n.], *Elhunyt Wolfner József*, Nyugat 1932/5., 295. Krúdy így ír ugyanerről: „Az öreg könyvkiadó jobban szerette a cserepes virágokat, mint az írókat, akiknek könyveit kinyomtatta, bekötötte és a közön-



Beniczkyné Bajza Lenke 1886. március 16-án kötött először szerződést a Singer és Wolfner kiadóval. A szerződés értelmében a kiadó *Saját kezébe* című egykötetes eredeti regényének első, valamint minden következő kiadását megvette.<sup>41</sup> A szerződés az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában a Franklin Könyvkiadó vállalat irattárában (Fond 2) maradt fenn több egyéb szerződéssel együtt. A szerződések között sok másolat is van, amelyeket Dr. Kovács Ödön, Beniczkyné ügyvédje küldött 1903–1904-ben a Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai) cégnek és a Franklin Társulatnak a velük való egyezkedés folyamatában. További szerződések és a kiadókkal való levelezés maradt fenn az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat iratgyűjteményében<sup>42</sup> és a Lampel (Wodianer) Könyvkiadó Vállalat irattárában.<sup>43</sup> A fennmaradt iratok bizonyára nem tartalmazzák Beniczkyné Bajza Lenke kiadókkal kötött összes szerződését, ám az alapvető tendenciák körvonalazásához megbízható adatokat szolgáltatnak.<sup>44</sup> A következőkben a különféle kiadókkal kötött szerződéseket időrendi sorrendben mutatom be.

1886 és 1892 között a Singer és Wolfner céggel kötött szerződések feltételezése szerint csupán egyedi esetekre, meghatározott munkákra vonatkozhattak, hasonlóan, az első, 1886-ban kötött szerződéshez. Ebben az időszakban jelent meg Singer és Wolfner kiadásában 1887-ben Beniczkyné *Ő az!* című regénye, 1888-ban az *Edith* című színmű, 1890-ben *A hegység tündére*, 1891-ben pedig a *Divatos házasság* és a *Rang és pénz*. 1892. január 20-án azonban Singer és Wolfner egy „gyűjteményes vállalat” kiadására kötött szerződést az írónővel *Beniczkyné Bajza Lenke válogatott regényei* címmel. A sorozatot füzetekben és kötetekben kívánták megjelentetni, a kiadó pedig saját maga számára tartotta fenn a jogot eldönteni, hogy a gyűjteményt milyen alakban, kiállításban, árban és időközben bocsássa ki. A szerződés értelmében Beniczkyné a gyűjtemény számára regényeit és elbeszéléseit bocsátotta a kiadó rendelkezésére. A Singer és Wolfner vállalat igényt tartott: 1. Mindazon regényekre és elbeszélésekre, amelyek már valamely lapban vagy folyóiratban megjelentek, de kötetben nem. 2. Mindazon regényekre, amelyek kötetben már megjelentek, de a példányok mind elfogytak, és amelyeknek további kiadására

ségnek eladta. Nagyon ritkán tévedett az írók kiválasztásánál; jóformán mindig eltalálta hosszú élete alatt, hogy milyen könyveket vásároljon meg az írótól, amely könyveket aztán megfelelő haszonnal eladhat a közönségnek, amely nagyon szerette az öreg könyvkereskedő boltját, mert mindig megtalálta benne azokat a könyveket, amelyekhez éppen gusztusa volt. Mintha csak ebből a könyvkereskedésből dirigálták volna, hogy az egykori Magyarországon milyen írókat szeressen, vásároljon, példaképpen dicsérjen és róla jóízűen beszéljen a közönség. És az öreg könyvkiadó mégis a cserepes virágokat becsülte többre, mint az íróit, akiket pedig jóformán ő nevelt magának és a közönségnek. Ritkán történt meg, hogy valamelyik írója hűtlenül elhagyta volna, pedig az öregúr se bánt jobban az írónál, mint más kiadó.” KRÚDY Gyula, *Rejtélyes történet* = *Uő.*, *A szobrok megmozdulnak*, 390.

<sup>41</sup> Singer és Wolfner Beniczkyné Bajza Lenkének, Budapest, 1886. március 16., OSZK Kt., Fond 2/144.

<sup>42</sup> OSZK Kt., Fond 3.

<sup>43</sup> OSZK Kt., Fond 4.

<sup>44</sup> Hasonló források vizsgálata: Törő Györgyi, *Petőfi anyagi helyzete = Tanulmányok Petőfiről*, szerk. PÁNDI Pál – TÓTH Dezső, Akadémiai – A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, Budapest, 1962, 41–90.; VÖLGYESI Orsolya, *Egy siker kudarca. Kuthy Lajos pályafutása*, Argumentum, Budapest, 2007, 24–39.; SZALISZNYÓ, I. m.; SZILÁGYI Márton, *A költő mint társadalmi jelenség. Csokonai Vitéz Mihály pályafutásának mikrotörténeti dimenziói*, Ráció, Budapest, 2014, 331–350.

nézve az illető kiadóval szemben nem volt kötelezettsége a szerzőnek. 3. Beniczkyné mindazon regényeire és elbeszéléseire, amelyek a szerződés megkötése után jelentek meg lapokban vagy folyóiratokban. A szerződés harmadik pontja azt is kikötötte, hogy könyv alakban Beniczkyné regényei más kiadónál csakis a Singer és Wolfner cég beleegyezésével jelenhettek meg. 4. A szerződés negyedik pontja kötelezővé tette Beniczkyné számára azt is, hogy a cég kívánságára a vállalatnak új regényeket írjon. A kiadó saját jogának tekintette a vállalatba felvett regényeket tízezer példányig tetszés szerinti mennyiségben nyomtatni, a regényeket először füzetekben, majd kötetekben is kibocsátani. Annak eldöntését, hogy a megállapított maximális példányszámot egyszerre, avagy a szükségletekhez mérten bizonyos időközönként nyomtassák, a kiadó teljes mértékben saját hatáskörébe utalta. A szerződés azt is kikötötte, hogy mindaddig, míg a kiadó jónak látja a vállalatot folytatni, a szerző tőlük e jogot meg nem vonhatja, de nem is kényszerítheti a kiadót anyagi veszteség esetén a vállalat folytatására. A gyűjteményes kiadás jogát Singer és Wolfner kizárólagos tulajdonának tekintette, a szerzőnek más kiadóval hasonló gyűjteményes kiadásra való szerződését megtiltotta, és csak a vállalat megszűnése esetén tette azt lehetségessé, akkor is csupán a Singer és Wolfner kiadónál meg nem jelent művek esetében.<sup>45</sup>

1892. június 19-én Beniczkyné szerződést kötött az Athenaeummal is, melynek értelmében a kiadó az 1866-ban Emichnél megjelent *Két sziv harcza* és az 1878-ban szintén az Athenaeumnál kiadott *Itt és a jövő életben* című regényeket ismét kiadta 1500–1500 példányban.<sup>46</sup>

Az írónő nemcsak saját műveivel kapcsolatosan, hanem apja, Bajza József örökösöként is kötött szerződést 1895-ben a Franklin Társulattal. Ekkor Bajza összes műveinek örökös kiadói tulajdonjogát adta el a kiadónak.<sup>47</sup>

1896 októberében Beniczkynének a Singer és Wolfner céggel kötött szerződése a füzetes kiadásokra vonatkozóan lejárt. Azonnal írt az Athenaeumnak, hogy felajánlja a társaságnak néhány, még csak lapokban megjelent munkájának a kiadását.<sup>48</sup> 1896. december 3-án kelt levele értelmében átengedte a Budapesti Hirlapban épp akkor folyó *Kiközösítve* című regényét füzetes megjelentetésre vagy az *Atheaneum Olvasótára* sorozatban való kiadásra.

<sup>45</sup> Singer és Wolfner Nagyméltóságú Beniczkyné Bajza Lenke urnőnek, Budapest, 1892. január 20., OSZK Kt., Fond 2/144. A szerződés másolatban maradt fenn, a másolatot Dr. Kovács Ödön küldte a Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai) cégnek 1903 októberében későbbi, 1896-ban, illetve 1900-ban szintén Singer és Wolfnerrel kötött szerződésekkel együtt a következő kísérő levéllel: „Tekintetes Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai) cégnek, Budapesten / Megbeszélésünkhöz képezt a Beniczkyné Bajza Lenke urnő öngyméltósága között és Singer és Wolfner cég között 1892 január 20, 1896 december 7, és 1900 november 8-án létrejött írásbeli megállapodások másolatát elkészítettem és ezeket idecsatolva tisztelettel megküldöm. A másolatok helyességéért a felelősséget elvállalom. / Maradtam / Kiváló tisztelettel: / Dr. Kovács Ödön ügyvéd / Budapest, VI., Andrássy-u 25.” Dr. Kovács Ödön Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai) cégnek, Budapest, 1903. október 10., OSZK Kt., Fond 2/144.

<sup>46</sup> Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat, Budapest, VII., Erzsébet-körút 7. / Szerződés / Kelt: Budapest, 1892. június 19., OSZK Kt., Fond 3/93.

<sup>47</sup> Beniczkyné Bajza Lenke Franklin Társulatnak, Budapest, 1895. február 18., OSZK Kt., Fond 2/144.

<sup>48</sup> Beniczkyné Bajza Lenke [Az Athenaeum igazgatójához], Budapest, 1896. december 12., OSZK Kt., Fond 3/93.

1896 decemberében az 1892-es szerződés minden pontjának hatályban és jogérvényben való maradása mellett pótszerződést kötött Singer és Wolfnerrel az 1897–1900 között kiadandó regényeire vonatkozóan. A kiadó e szerződésben a megjelölt négy év alatt Beniczkyne tizenkét regényének kiadására kötelezte magát. A kiadás példányszámaira vonatkozóan a következőkben állapodtak meg: 1. Olyan kiállításban és árban megjelenő regények esetében mint az addigiak, egy kiadás példányszámát 2000-ben határozták meg. 2. Népszerű és olcsó kiadás esetében a regényeket 2500-as példányszámban nyomták. Az *Egyetemes Regénytár* sorozatban megjelenő regényeket a sorozat általános példányszámai szerint nyomtatták; e példányszám ez esetben maximum 4000 lehetett. A kiadó saját jogának tartotta másfélszer vagy kétszer több példányban is sajtó alá rendezni a kiadást. Jogának tartotta továbbá olyan regényeknél, melyeket terjesztési célra használtak, az illető regény első öt-hat ívét, vagy kötetes terjesztésnél az első kötetet tetszés szerinti mennyiségben nyomtatni, honoráriumot azonban csak annyi példány után fizettek, amennyiben az illető teljes regény nyomtatódott. Szükségessnek tartották azt is, hogy Beniczkyne akár három-négy regénye is állandóan birtokukban legyen, hogy azokkal szükség esetén azonnal rendelkezhesenek.<sup>49</sup>

1898-ban Beniczkyne a *Két sziv harcza* című regény harmadik kiadásának feltételeit rögzítette az Athenaeummal: 1500 példányban nyomták az *Athenaeum Olvasótára* részére, a harmadik és esetleges későbbi kiadások elfogytak a kiadónak jogában állt újabb kiadásokat rendezni, a szerzőnek minden kiadásból ugyanakkor egy korrektúrapéldányt tartoztak küldeni.<sup>50</sup>

Az író 1900 novemberében ismét pótszerződést kötött a Singer és Wolfner kiadóval. Az 1892-ben és 1896-ban kötött szerződések hatályban maradása mellett a pótszerződés legnagyobb újdonságai, hogy a kiadó mind a honoráriumot, mind pedig a kiadandó regények példányszámait megemelte. A szerződés továbbá lehetővé tette mindkét fél számára a megállapodás egy évre való felmondását. A szerződés megszűnésétől számított egy éven belül azonban a szerzőnek nem állt jogában újabb gyűjteményes kiadást rendezni sem korábbi, sem azontúl írandó regényeiből. A kiadó saját magára nézve azonban kötelezőnek tartotta, hogy a felmondási évben is kiadja a szerző regényeit a felmondási esztendő előtti mértékben. A szerző számára a pótszerződés lehetővé tette a Singer és Wolfnerrel meg nem jelent regényeinek más kiadóknál való értékesítését. A kiadónál megjelent regények kiadói jogáról azonban csak egyedül a Singer és Wolfner cég mondhatott le önkéntesen, sem a szerző, sem jogutódai a kiadói jogot a cégtől meg nem vonhatta.<sup>51</sup>

Az 1902 júniusában az Athenaeummal kötött megegyezés értelmében a kiadó Beniczkyne *Itt és a jövő életben* című regényét immár negyedik alkalommal adta ki 1500 példányban. A megegyezés a tiszteletdíj mellett továbbra is lehetővé tette az

<sup>49</sup> Nagyméltóságú Beniczkyne Bajza Lenke urnőnek / Pótszerződés [Másolat, készült 1903. október 10-én], Budapest, 1896. december 7., OSZK Kt., Fond 2/144.

<sup>50</sup> Beniczkyne Bajza Lenke Az Athenaeum irod. és nyomdai r. társulat tekintetes Igazgatóságának, Budapest, 1898. július 25., OSZK Kt., Fond 3/93.

<sup>51</sup> Singer és Wolfner Önnagyméltósága Beniczkyne Bajza Lenke urnőnek [Másolat, készült 1903. október 10-én], Budapest, 1900. november 8., OSZK Kt., Fond 2/144.

Athenaeum számára, hogy a regényt a példányok elfogyta esetében a korábbi feltételek mellett később is kiadhassa.<sup>52</sup>

Beniczkyne Bajza Lenke 1903 májusában szerződést kötött a Lampel Róbert (Wodianer F. és fiai) cs. és kir. udv. könyvkereskedő céggel is. A szerződés értelmében a szerző 10–12 ívnyi terjedelmű ifjúsági iratot szerkesztett *Hires magyar Nők 10-12 éves leánykák számára* címmel. Kötelezte magát továbbá a mű egyes íveinek korrektúráját és imprimatúráját oly módon átnézni, hogy az elkészült munka sajtóhibáktól mentes legyen. A tiszteletdíj mellett a példányszámra vonatkozóan 3200 darabban egyeztek meg.<sup>53</sup> A kötet végül *Leányok tükre. Nagy magyar nők élete* címmel jelent meg 1904-ben.

1904 elején Beniczkyne arról állapodott meg Singer és Wolfnerrel, hogy négy regényéből (*Az anyajegy; Delila; Átültetett virág; Szőke mint a buza*) új kiadást nyomtatnak. Az első két regénnyel kapcsolatosan az 1892-es megállapodás értelmében a kiadónak még 6500 példány, a második két regénnyel kapcsolatosan 2500 példány nyomtatására volt joga. Szintén a korábbi megegyezés értelmében az újabb kiadásért a szerzőnek már nem kellett volna honoráriumot fizetniük, de ekkorra a Beniczkynevel való együttműködés már annyi hasznot nyújtott a kiadónak, hogy felajánlották: az 1892-es megegyezés megszégésével az újabb kiadásokért is fizetnek tiszteletdíjat a szerzőnek.<sup>54</sup>

Szintén 1904 júniusában az író a Franklin Társulat *Magyar Regényírók* című vállalata számára átengedte *Végzetes tévedés* című regényének kiadói jogát.<sup>55</sup> Ugyanezen év novemberében tudomásul vette, hogy Lampel Róbert könyvkereskedése vétel útján a Franklin Társulat tulajdonába ment át, és ezzel egyidőben saját, korábban Lampellel kötött szerződései is a Franklin Társulatra mint jogutódra szálltak át.<sup>56</sup>

A bemutatott szerződésekben jól látszik, hogy a megállapodások rendszerint mely jellemző tartalmi pontokra tértek ki. Tartalmazták általában a kiadványtípusokkal kapcsolatos pontosítást, azt tehát, hogy az illető művet a kiadó kötetes és/vagy füzetes formátumban kívánta-e kiadni, a más kiadóknál már korábban megjelent munkák jogi állására vonatkozó kitételeket, a szerző és a kiadó kötelezettségeit és jogait, a példányszámok pontos meghatározását, időnként pedig a készülő munka terjedelmével kapcsolatos előírásokat, a kiadó anyagi szempontból való védelmét (veszteséges vállalkozás esetében a szerződés felmondásának jogát), a szerzői jog átörökítésével kapcsolatos kérdéseket, az újrakiadások esetében érvényesítendő szabályokat, a szerzőnek a kiadások és újrakiadások esetében a munka minőségi felülvizsgálatára (tehát korrektúrájára) való jogát, és nem utolsósorban a honoráriummal kapcsolatos megállapodásokat. A szerződéseket tehát minden esetben erőteljes jogi szabályozás keretében kötötték meg a szerzővel, a szerződéskötés alapját ugyanis ekkor már az írói tulajdon-

<sup>52</sup> Beniczkyne Bajza Lenke Az Athenaeum Részvénytársulat tekintetes Igazgatóságának, Budapest, 1902. június 3., OSZK Kt., Fond 3/93.

<sup>53</sup> Lampel Róbert (Wodianer F. és fiai) Beniczkyne Bajza Lenkének, Budapest, 1903. május 27., OSZK Kt., Fond 4/56.

<sup>54</sup> Singer és Wolfner Beniczkyne Bajza Lenkének, Budapest, 1904. január 4., OSZK Kt., Fond 2/144.

<sup>55</sup> Beniczkyne Bajza Lenke Franklin Társulatnak, Budapest, 1904. június 21., OSZK Kt., Fond 2/144.

<sup>56</sup> Beniczkyne Bajza Lenke Franklin Társulatnak, Budapest, 1904. november 7., OSZK Kt., Fond 2/144.

job biztosította. Az 1884. évi, a szerzői jogról szóló XVI. tc. a korábbi évtizedekhez képest immár jóval nagyobb védelmet nyújtott a szerzőknek, különösen az egyes művek újrakiadása esetében.<sup>57</sup> A törvény többek között kimondta, hogy az írói mű gépi többszörözése, közzététele és forgalomba helyezése a szerző kizárólagos jogát képezi. Ha a mű többszörözése, közzététele és forgalomba helyezése a jogosult beleegyezése nélkül történt, a szerzői jog bitorlásának tekintették, és tilosnak minősítették. A szerzői jog bitorlásának számított továbbá az eredeti műnek a szerző beleegyezése nélküli fordítása is. A fordított műveket a jogosulatlan többszörözés, közzététel és forgalomba helyezés ellen az eredeti művekkel egyenlő mértékben védték. Az 1884-ben megszületett szerzői jogi törvény nem tartalmazott a nemekre vonatkozó külön kitétel, férfi és nő szerzőkre tehát egyaránt vonatkozott.<sup>58</sup>

Magyarországon ugyanis a 19. század vonatkozó évtizedeiben érvényben lévő jogi szabályozás értelmében mindkét nem képviselői huszonnégy éves korukban váltak nagykorúakká és ezzel együtt „önjogúakká” is. A nagykorúsítással egy időben korlátlan cselekvőképességet nyertek, vagyis cselekvéseiknek teljes jogi hatályt tulajdonított a törvény. Ez azt is jelentette, hogy szerződéseket köthettek és vagyont szerezhettek. Házastársak közt a „vagyon elkülönzési rendszer” azt jelentette, hogy amit a nő akár hozományi ingóságokban, akár saját tulajdonát képező ingatlanokban a házasságba magával vitt vagy később örökölt, a házasság tartama alatt is megmaradt az ő tulajdonában. A házasság ideje alatt ugyanakkor a házastársak mindegyike külön is szerezhett újabb vagyont. Ez nem számított közszerzeménynek, de az ilyen javakra nézve is megillette mindkét házastársat kölcsönösen az öröklési jog.<sup>59</sup> Nőként, íróként és feleségként tehát semmilyen törvényi szabályozás nem gátolta Beniczky Lenkét abban, hogy szellemi tulajdonával önállóan maga rendelkezzen, kiadókkal szerződést kössön, és írói tevékenységéből szorgalmának és tehetségének függvényében saját jövedelemre tegyen szert. Női szerzőként is tehát, mint szellemi alkotásának teljes jogú tulajdonosa, az érvényben lévő szerzői tulajdonjog alapján a kiadókkal való sikeres együttműködés eredményeként teremthetett saját maga számára egzisztenciát vagy családja kiadásaihoz járulhatott hozzá jelentős kiegészítő jövedelemmel.

### *Beniczky Lenke regényíró mint professzionátus pénzkereső*

A tanulmány kontextusában a professzionátus kifejezést elsősorban az irodalmi tevékenységnek mint pénzkereseti formának a megjelölésére használom az elsősorban nem jövedelemszerzés céljából folytatott, amatőr írói tevékenységekkel szemben.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> A szerzői jogi törvény magyarországi alakulásának történetéről: VÖLGYESI Orsolya, *A szerzői jog és az írói státusz a XIX. század első felében = Polgárosodás és irodalom*, szerk. ALEXA Károly, k. n., Budapest, 2003, 98–112.; Uő., *Egy siker kudarca*, 24–39.

<sup>58</sup> *Magyar Törvénytár 1000–1895. Milleniumi emlékkiadás*, szerk. Dr. MÁRKUS Dezső, Franklin-Társulat, Budapest, 1897, 47–59. (1884: XVI. tc.)

<sup>59</sup> Vö. Dr. CSIKY Kálmán, *A magyar nő jogai = A nő és hivatása*, II., *Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből 1866–1895*, szerk. FÁBRI Anna – BORBÍRÓ Fanni – SZARKA Eszter, Kortárs, Budapest, 2006, 251–258.

<sup>60</sup> Hasonló megközelítés 18. századi angol írónők kapcsán: TURNER, I. m.

Az irodalmi professzionalizáció átfogóbb szociológiai modellje ugyanakkor a szakmák strukturális és intézményi aspektusait is figyelembe veszi, valamint azokat a szakmai képességeket, amelyek speciális adottságoknak a társadalmi igényekhez való igazodását és egy bizonyos társadalmi státus és anyagi jutalom elnyerését eredményezik. Az irodalom intézményes hátterének kialakulása, a szerzőség különböző formáinak hierarchizálása és az írói szakma presztízsének növekedése mind e professzionalizáció bizonyítékaiként hozhatók fel a 19. század második felében. A szerzőnek mint szellemi alkotása tulajdonosának jogi körülhatárolása és a zseni-alkotó elmélete ugyanakkor a 19. század szerzőséggel kapcsolatos elgondolásainak alapvető feszültségforrásává is vált. A szerzőségnek a romantikus zsenielméltre alapozott dominanciája ugyanis másodrangúnak minősítette azokat a szerzőket, akiknek a munkája valamilyen tradícióhoz, kortárs közösséghez vagy társadalmi javakhoz való viszonyukban artikulálódott.<sup>61</sup> Mindaz tehát, ami Beniczky Lenke sikerének korabeli jeleként értelmezhető – íróként egy férfiak által meghatározott hagyományban való elhelyezkedése, olvasói hűségese csoportjának hosszú távon való elégedettsége, a regényírás mesterességében bizonyított és anyagilag jutalmazott szakértelme – az irodalmi teljesítmény szempontjából leértékelődött vagy irrelevánsná vált az irodalomtörténeti elbeszélésekben: nem művészként, hanem mesteremberként tekintettek rá, következképp egyfajta kereskedelmi és nem művészi-esztétikai ethosszal hozták összefüggésbe. A mesterember író azonban maga is sajátos irodalom- és társadalomtörténeti folyamatok kontextusában és eredményeként válhatott a szerzőség különféle aspektusainak hordozójává és megtestesítőjévé a 19. században.

Az irodalom társadalomtörténeti megközelítése alapvető különbséget tesz a díjazás prekapitalista (mecénási támogatáson alapuló) és kapitalista (az irodalmi piactól és a kiadótól függő) változatán.<sup>62</sup> A kettő közötti átmenetként a prenumeráció gyakorlata ismeretes. Az író ez utóbbi esetben előfizetőket gyűjtött készülő könyvére, hogy nyomtatója számára anyagi fedezetet, saját magának pedig olvasóközönséget biztosítson.<sup>63</sup> Az előfizetők valójában maguk is apró mecénások voltak. A mecénási támogatással megjelentetett kiadvány a 19. század második felében már nem jellemző gyakorlat, az előfizetők gyűjtése még előfordulhatott,<sup>64</sup> a kiadványok nagy része azon-

<sup>61</sup> Az írónői életpályák 18. századi professzionalizációs folyamatáról Nagy-Britanniában: BETTY A. SCHELLENBERG, *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth-Century Britain*, Cambridge UP, Cambridge, 2005, 13–14. Az írói szakma hivatásosodásáról magyar vonatkozásban: T. SZABÓ, *A modern irodalmár hivatás...; Uő., A magyartanárság „születése”, Gyulai Pál egyetemi tanársága és a magyar irodalomtörténeti képzés hivatásosodása = Uő., A tér képei*, 228–284.; Uő., *Az irodalmi nyugdíj és az irodalmi munkanélküliség feltalálása. A Magyar Írói Segélyegylet alapítása = Uo.*, 285–338.; Uő., *Az irodalmi hivatásosodás és az írói szolidaritás új formái a 19. század közepén. A Magyar Írói Segélyegylet esete*, It 2008/3., 347–377.

<sup>62</sup> Vö. RUSSEL A. BERMAN, *Writing for the Book Industry. The Writer under Organized Capitalism*, New German Critique 1983/Spring–Summer, 41.

<sup>63</sup> Ezekről lásd: TURNER, I. m., 102–116. Magyarul: KULCSÁR Adorján, *Olvasóközönségünk 1800 táján*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1943, 7–15.

<sup>64</sup> Beniczky Lenke kortársa, a Bánffyhunyadon élő Gyarmathy Zsigáné 1884-ben *A hegyek közül*, 1887-ben pedig *Beszélek és apróságok* című kötetekre gyűjtött előfizetőket. Az előfizetési ívek a Román Országos Levéltár Kolozs Megyei Igazgatóságán (ROL KMI) a Gyarmathy család fondjában (száma: 350) maradtak fenn.

ban a piac logikájának és a kiadó marketingtevékenységének függvényében került értékesítésre. A szerző díjazásának alapvető formájává tehát a szerzői tulajdonjog eladása vált, a kiadványok értékesítését pedig az időszaki kiadványok expanziójával egy időben a különféle marketingeljárások: reklámok, könyvismertetések, recenziók segítették.

A 18–19. század fordulója után intézményesülő irodalmi élet olyan egzisztenciák megteremtésére adott lehetőséget, amelyek sok esetben kizárólagos vagy legalább jelentős jövedelemforrásnak az irodalmi tevékenységet tekintették. Alapos vizsgálatuk mindeztidőig inkább reformkori példákon keresztül valósult meg.<sup>65</sup> Az alábbiakban Beniczkyné Bajza Lenke jövedelmeit a fennmaradt szerződések alapján ismertetem. A bemutatásra kerülő jövedelem mennyiség Beniczkyné írásból származó összjövedelmének feltételezhetően csak egy töredéke: a szerződések csupán a kötetben megjelent művekkel kapcsolatos megállapodásokat tartalmazzák, és vélhetően ezek sem hiánytalanok. Beniczkyné regényeivel azonban a korabeli lapok hasábjain is folyamatosan jelen volt, legtöbb kötetben kiadott munkája előzőleg valamely folyóiratban vagy napilap tárcarovatában is megjelent, ezekért a közlésekért pedig külön díjazták.

Első, a Singer és Wolfnernél megjelent *Saját kezébe* című egykötetes regényéért a kiadó 200 osztrák értékű forintot, a regény minden további kiadásáért pedig 100 forintot fizetett. Az 1892-ben kötött szerződés értelmében a folyóiratban vagy lapokban már közölt regények esetében négy ívért 40 forintot (tehát ívenként 10-et) fizettek neki, új regényért négy ívenként 80 forintot (tehát ívenként 20-at). A *Hegység tündére* második kiadásáért 200 forintot kapott, a *Rang és pénz* második kiadásáért ugyanannyit, a *Vér* második kiadásáért 100-at, a *Nyomaveszettért* 620 forintot, az *Öt órákor* első kötetéért 140 forintot, az *anyajegyért* 165 forintot, a *Deliláért* 140-et, az *Aranykigyóért* 280-at, az *Átültetett virágért* 285-öt, a *Megkésett fecskéért* 280-at, az *Opálért* 165-öt, a *Szőke mint a buzáért* 320-at, a *titokért* 130-at, az *erdei lakért* 345 forintot, az *Egy szegény leány történetéért* 165-öt, a *Közvéleményért* 200-at, a *Szem és száj között* 272.50 forintot, a *Szükség és hajlamért* 195-öt, a *Sára történetéért* 270-et, a *Zöld gyepen* című regényéért 186.25 forintot, a *Régen volt* című regényéért 346 korona 50 fillért, az *Ősi erényért* 774 koronát, a *Porban születettért* 720 koronát, a *Végzetes tévedésért* a Franklintól 700 koronát. A Singer és Wolfner könyvkereskedésétől kiállított egyik számla alapján a kiadó 1897-ben, 1898-ban és 1899-ben évente 800 forintot fizetett ki a regényíró nőnek.<sup>66</sup> Egy 1903. április 24-én szintén Singer és Wolfnertől kelt levél értelmében a kiadó 619 korona 80 fillért utalványozott számára három különböző munka honoráriumaként.<sup>67</sup> 1904-ben a *Delila* és *Az anyajegy* újrakiadásáért vett át 245, illetve 290 koronát tőlük.

Az Athenaeum is hasonló módon díjazta írásait. 1892-ben *Két sziv harcza* és *Itt és a jövő életben* című regényei újrakiadásáért 400 osztrák értékű forintot fizetett

<sup>65</sup> Török, I. m.; MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor. Kísérlet*, Korona, Budapest, 1999, 48–74.; VÖLGYESI, *Egy siker kudarca*, 24–39.; SZALISZNYÓ, I. m.

<sup>66</sup> Singer és Wolfner könyvkereskedésétől kiállított számla, Budapest, 1897. december 28., OSZK Kt., Fond 2/144.

<sup>67</sup> Singer és Wolfner Beniczkyné Bajza Lenkének, Budapest, 1903. április 24., OSZK Kt., Fond 2/144.

neki.<sup>68</sup> 1898 júliusában a *Két sziv harcza* harmadik kiadásáért 200 forint tiszteletdíj kifizetésében állapodott meg a kiadóval.<sup>69</sup> 1902 júniusában pedig az *Itt és a jövő életben* újrakiadásáért 400 korona honoráriumot kapott.<sup>70</sup>

A Lampel céggel 1903 májusában a *Leányok tükre. Nagy magyar nők élete* megírása kapcsán kötött megállapodás értelmében a 10–12 ívnyi terjedelmű munkáért legrosszabb esetben is 500 korona tiszteletdíjat kapott.<sup>71</sup>

Mivel csak a kötetben megjelent munkákkal kapcsolatos kifizetések állnak rendelkezésre és azok sem hiánytalanul, nehéz megállapítani, mennyi is volt valójában Beniczkyné Bajza Lenke írásból származó éves átlagjövedelme attól az időponttól kezdődően, amikor már egész jól keresett: 1886-tól, a Singer és Wolfnerrel kötött első szerződéstől. A rendelkezésre álló adatokból azonban láthatóvá válik az a minimumösszeg, amely a Singer és Wolfnerrel kötött szerződéstől kezdődően írással szerzett saját jövedelmét jelentette. Ha példának az 1898-as esztendő t vesszük, amikor Singer és Wolfnertől egész biztosan kapott 800, az Athenaeumtól pedig 200 forintot, az összeg legrosszabb esetben is 1000 forint jövedelmet jelentett számára a megjelölt évben. Ezt a minimumösszeget a Singer és Wolfnerrel való együttműködés éveiben feltételezhetően mindig megkereste. A kiadókkal kötetes munkáinak kiadására kötött szerződésai azonban csak egy töredékét jelenthették éves összjövedelmének. A korszaknak ugyanis alig volt olyan folyóirata, amelyben Beniczkyné ne publikált volna. Elbeszélései és regényei folyamatosan jelen voltak a korszak sajtójának hasábjain, a sajtóközleményekért pedig külön honoráriumot kapott. Tehát ha azt feltételezzük, hogy akár dupláját is megkereste a fent említett minimumösszegnek, valószínűleg még akkor sem járunk pontosan közel éves összjövedelmének a megállapításához.

Mennyit jelenthetett azonban akár a minimumbevételek számított éves 1000 forint a 19. század vonatkozó évtizedeiben? Jókai Mór, a 19. század második felének hasonlóan termékeny és jól fizetett írója 1853-ban azt írta édesanyjának, hogy 10 ívért 250 pengő forintot is fizet neki kiadója.<sup>72</sup> Ívenként tehát 25 pengő forintot keresett. Ez hasonló Beniczkyné díjazásához, aki Singer és Wolfnertől új regények esetében ívenként 20 osztrák értékű forintot kapott.<sup>73</sup> Jókai díjazása 1853-ban kiemelkedő összegnek számított, hiszen Gyulai Pálnak ugyanezen évben Szilágyi Ferenc, a Buda-

<sup>68</sup> Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat, Budapest, VII., Erzsébet-körút 7. Szerződés Kelt: Budapest, 1892. június 19., OSZK Kt., Fond 3/93.

<sup>69</sup> Beniczkyné Bajza Lenke Az Athenaeum irod. és nyomdai r. társulat tekintetes Igazgatóságának, Budapest, 1898. július 25., OSZK Kt., Fond 3/93.

<sup>70</sup> Beniczkyné Bajza Lenke Az Athenaeum Részvénytársulat tekintetes Igazgatóságának, Budapest, 1902. június 3., OSZK Kt., Fond 3/93.

<sup>71</sup> Lampel Róbert (Wodianer F. és fiai) Beniczkyné Bajza Lenkének, Budapest, 1903. május 27., OSZK Kt., Fond 4/56.

<sup>72</sup> Idézi: SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór 1825–1904*, Kalligram, Pozsony, 2010, 147.

<sup>73</sup> Az ezüst alapú forint 1750–1892 között a Habsburg Birodalom majd az Osztrák–Magyar Monarchia elsődleges törvényes fizetőeszköze volt. Két fő típusa: 1750–1857 között az ún. konvenciósi forint (pengő forint), melynek értéke 60 krajcár volt. 1857–1892 között az osztrák értékű forint 100 krajcár értékkel. Az 1890-es évek elején bevezették az aranyalapú koronát; ennek értéke fél forint volt. A forint forgalmát ugyanakkor nem kötötték határidőhöz, így az 1900-as évek elejéig mindkét pénznem forgalomban volt.

pesti Hirlap szerkesztője 10 ívért 40, legjobb esetben 60 pengő forintot kínált.<sup>74</sup> Jókai azonban képes volt 120 ívet is megírni évente, tehát akár a 3000 forintot is megkereshette. Fáy András 1857-ben *A Halmay-család* első kiadásának jogát adta el Heckenastnak, és ezért 700 pengő forintot kapott.<sup>75</sup>

Hogyan viszonyulhatott azonban e minimum 1000 forint a korszak más fizetéseihez? A szóban forgó pénzösszeg az állami tisztviselők tizenegy fizetési osztályából voltaképpen a tizedik első fokozatának felelt meg, vagyis ennyit keresett évente egy miniszteri segédfogalmazó és egy irodatiszt.<sup>76</sup> Az országgyűlési képviselők évi 2400 forint tiszteletdíjat kaptak, ehhez járult hozzá 800 forintnyi lakbér-illetmény.<sup>77</sup> Irányi Dániel például, aki 1892-ben bekövetkezett haláláig képviselő volt, évi 2000–2400 forintos fizetésből élt, amelyből évente 400 forintért kétszobás lakást bérelt a belvárosban, bejárónőjének havi 4 forintot fizetett, és étteremben naponta 2,5 forintot költött el.<sup>78</sup> Az 1893-as törvényi előírás értelmében egy népiskolai rendes tanító fizetése 300 forintnál, a segédtanítóé 200 forintnál kevesebb nem lehetett. A tanítók emellett öt évenként 50 forintos korpótlékban részesültek, amelyet maximum öt alkalommal kaphattak meg.<sup>79</sup> 1892-ben egy banktisztviselő induló pozíciója az Osztrák–Magyar Banknál 800 forint volt, vidéki kirendeltség esetében, a Hitelbank győri fiókjában a kezdő hivatalnoksággal azonban csak 360 forint fizetéshez lehetett jutni.<sup>80</sup> 1899-ben egy vármegyei tiszt főorvos évi fizetése 1700 forint volt, amelyet 200 forint úti átalánnyal egészítettek ki. A járási tisztiorvos 600, a főügyész 2000, a főlevéltárnok 1800, az első aljegyző szintén 1800 forint éves fizetéssel bírt ebben az időszakban.<sup>81</sup>

A felhozott példák alapján megállapítható: évi 1000 forint jövedelem egy állami vagy banki tisztviselő kezdő fizetésének, illetve egy középiskolai tanár évi átlagkeresetének<sup>82</sup> felelt meg, nem volt tehát kiemelkedően nagy összeg, ám több mint háromszorosa volt például annak az összegnek, amelyet egy népiskolai tanító keresett, és ötszöröse a segédtanítói fizetésnek. Szívós Erika a képzőművészek dualizmuskori anyagi helyzetét vizsgáló fejtegetéseiben arra a következtetésre jutott, hogy az 1880-as évek végén kb. épp 1000 forintnál kezdődött az a jövedelem, amely egy család számára a középosztályi életformát lehetővé tette.<sup>83</sup> Mindezek mellett azonban biztosan állítható: Beniczkyne Bajza Lenke az 1000 forintos éves jövedelemnél valószínűleg messzemenően jobban keresett írásaival: feltételezhetően ennek a pénzösszegnek két-

<sup>74</sup> SZAJBÉLY, I. m., 145.

<sup>75</sup> VÖLGYESI, *Egy siker kudarca*, 38.

<sup>76</sup> *Magyar Törvénytar*, 407. (1893: IV. tc. B. melléklet.)

<sup>77</sup> *Uo.*, 409. (1893: VI. tc. 1. §.)

<sup>78</sup> GERŐ András, *Elsőpró kisebbség. Népképviselő a Monarchia Magyarországn, Gondolat, Budapest, 1988, 163–164.*

<sup>79</sup> *Magyar Törvénytar*, 567. (1893: XXVI. tc. 1–2. §.)

<sup>80</sup> KÖVÉR György, *Az Osztrák–Magyar Bank magyarországi tisztviselőjelöltjei (1892) = Uő., A felhalmozás íve. Társadalom- és gazdaságtörténeti tanulmányok, Új Mandátum, Budapest, 2002, 95.*

<sup>81</sup> SOMOGYI László, *A tisztiorvosi szolgálat Pest megyében a dualizmus második felében*, <http://www.pestmlev.hu/data/files/166570968.pdf>

<sup>82</sup> Vö. Szívós Erika, *A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1867–1918, Új Mandátum, Budapest, 2009, 71.*

<sup>83</sup> *Uo.*, 76.

szeresét, vagy még annál többet is megkereshetett bizonyos években. De ha csak e biztos minimumát is vesszük bevételeinek, már ebből is megállapítható: annyit biztos keresett, amennyivel írásaiból önálló egzisztenciát teremthetett volna magának. Esetében ugyanakkor nem állt fenn e helyzet, hiszen Beniczky Ferenc nejeként éves össz-jövedelme legfeljebb kiegészítést jelentett „nagyméltóságú”<sup>84</sup> háztartásukba.

### *A könyvpiarnak írni Beniczkyne mint alkotó*

1899 novemberében Singer és Wolfner Beniczkyne kérésére elküldte az íróőnek a kiadásukban addig megjelent összes regényének példányszámát.<sup>85</sup> A listából megállapítható, hogy az egyes regények minimum példányszáma 2000 volt, de ez a szám aránylag ritkán fordult elő: általában 2500–3000-es példányban jelentek meg könyvei. Esetenként ennél jóval magasabb számban is nyomtatták őket: 5–6000-es vagy akár 10000-es példányszámban. A *Saját kezébe* első kiadása 5000, a *Hegység tündére* első kötetének első kiadása 6000, az *Ő az!* első kötete 10000 példányban jelent meg. Beniczkyne regényei tehát rövid időközönként nagy példányszámban jelentek meg. A Singer és Wolfnerrel kötött szerződés után a „most épp nincs kézirat” nem volt opció a szerző számára. A regényírást tehát nem lehetett az ihlet szeszélyeire bízni. A kiadóval való sikeres együttműködés záloga épp az volt, hogy mesterembernek kellett lenni, olyan mesterembernek, aki bármely körülmény között teljesíteni tudja a tőle a szerződésben elvárt feltételeket. A kapitalista könyvkereskedés és a szerző ily módon való viszonya kapcsán beszéltek a kortársak nemzetközi viszonylatban is a „tintarabszolga” megszületéséről.<sup>86</sup> A kapitalista könyvpiar dinamikája ugyanis a szerzői autonómia felszámolásához és a mecénási támogatástól eltérő újfajta függőségi viszonyok kialakulásához vezetett. A könyvpiar expanziója mögötti ipari fejlődés a szerzőség társadalmi funkciójának és öndefiníciójának megváltozását is előidézte. A szerző a kiadó alkalmazottaként a kiadó által meghatározott feltételekhez és tempóhoz igazodott. Azok a szerzők tehát, akik kiadóháznak alkalmazottaiként tekinthettek önmagukra, egy bizonyos fajta írásmódot választottak. Beniczkyne Bajza Lenke sem tett másként. Az irodalmi produkciót ugyanis nemcsak a tömegek kívánságai, hanem a könyvpiar és annak gazdasági formái is befolyásolták. Ily módon az irodalmi életben bekövetkező változások három alapvető típusával számolhatunk az irodalmi produkció kapitalizálódásának folyamatában: a társadalmi kapcsolatoknak az irodalmi intézményeken belüli elszemélytelenedésével, az olvasóközönségnek a piaci

<sup>84</sup> A Singer és Wolfnerrel kötött szerződésekben a kiadó mindvégig „méltóságos” vagy „nagyméltóságú” titulussal szólította meg az íróőnt. A titulus nyilvánvalóan férje, Beniczky Ferenc nyomán illette meg őt is. A méltóságos cím nemcsak a grófoknak és báróknak járt a 19. században, hanem a minisztériumi ranglétrán az ötödik fizetési osztályba tartozó miniszteri tanácsosnak is. Vö. GYÁNI Gábor – KÖVÉR György, *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*, Osiris, Budapest, 2003, 104–105.

<sup>85</sup> Singer és Wolfner Beniczkyne Bajza Lenkének, Budapest, 1899. november 25., OSZK Kt., Fond 2/144.

<sup>86</sup> Theodor Fontans korabeli megállapítását idézi: BERMAN, I. m., 46.

terjeszkedés által előidézett differenciálódásával és az írásnak mint társadalmi cselekedetnek a személytelenné válásával.<sup>87</sup>

A közvetlen személyes kontaktusok elvesztésének, az absztrakt és formális kapcsolatok elterjedésének az irodalmi termelésre való következményeit frappánsan fogalmazta meg Császárs Elemér *A magyar regény története* Beniczkynére vonatkozó paragrafusaiban:

Beniczkyné nem volt művész, de műkedvelő sem – hanem mesterember. Megérezte ezt a közvélemény, mikor a francia regény-nagyiparossal hozván kapcsolatba, „magyar Ohnet”-nek nevezte. Persze Ohnet mellett is eltörpült, s nemcsak annyival marad el mögötte, mint általában a magyar regényirodalom a franciától. Van írói technikája, tud épkezláb mesét kieszelni, a szálakat ügyesen bogozza be és ki, világosan és értelmesen beszél el – de ez minden. Ennyi adománnyal lehetett volna jó regényt írni, de csak ennyi adománnyal nem. Azokra a szenvedélyes horgászokra emlékeztet, akiknek van jó horguk és fölszerelésük, még reménykeltő csalétkük is, csak tehetségük nincs: éles szemük, biztos kezük, lélekjelenlétük, s azért sohasem fognak halat. Beniczkyné horgára sem akadt irodalmi értékű regény.

Minden munkája lélektelen, vizenyős történet a főúri világból. Bár maga is bejáratos volt oda, sem ezt a milliót, sem embereit nem tudta híven és jellemzően bemutatni: regényeinek főúri világa olyan, mintha egy varrógépe mellett ábrándozó polgári leány vetette volna papírra. Emberek helyett kitömött bábokat mozgat a színen, nevükben, mint a bábjátékos, ő beszél, választékosnak szánt, de valójában finomkodó, mesterkéltséges, papirosízű nyelven – közhelyei és modorosságai nem egyszer csöndes mosolyt csalnak ajkunkra. De az sem érdekel, ami embeivel történik, a nagyvilági üres életformák között lefolyó színtelen események, amelyek mindig egyforma mesévé rendeződnek. Úgy állanak az igazi regénnyel szemben, mint a színpadi dekorációk egy megkapó tájképpel szemben: csinált világ, amelyben minden mesterséges és hazug. Annyira elkoptatott sablonokkal dolgozik, hogy nem is szorul kölcsönzésre; nem merít más költőktől, mert amit ad, azt nem kell egy műből meríteni, készen áll a regényirodalom gazdag kellék-tárában, mint – hogy folytassam az előbbi hasonlatot – a kulisszák a színházi raktárban. Innen van, hogy regényei színleg ugyan teljesen eredetiek, de valójában mégsem azok: nem az élet művészi másolatai vagy egy egyéni képzelet alkotásai, hanem a korabeli divatos regényirodalom visszhangjai, ügyesen összeszerkesztve azokból a közkeletű fordulatokból, amelyek olvasmányainkból észrevétlenül főlhalmozódnak mindannyiunk emlékezetében.<sup>88</sup>

Az irodalmi alkotástól elvárt eredetiség helyett tehát csupán formális és üres szórakoztatást látott Császárs Beniczkyné regényeiben. A kereskedői intenció, Császárs meglá-

tásban, a szövegprodukciónak mechanikus formalitását eredményezte. Megfogalmazásában az irodalom kommercializálódása az irodalmi nyelv alapvető megváltozásával is együtt jár. Az igazi író ugyanis vagy éles megfigyelőképessége eredményeként („az élet művészi másolata”), vagy fantáziája („az egyéni képzelet alkotása”) révén hozza létre alkotását. Ezzel szemben Beniczkyné alkotásmódját sematikus gondolkodás, józan számítás és klisék jellemzik. Ebben az elgondolásban tehát az értékes irodalom ismerve az eredetiség vagy a társadalmi környezettel való kommunikáció képessége, nyelve pedig az egyéni szubjektivitás vagy az interperszonális normák kifejeződésének eszköze. Beniczkyné szövegei azonban egyik kritériumnak sem felelnek meg Császárs megfogalmazásában.

Noha Császárs kijelentései erőteljes értékítéletet fogalmaznak meg, megállapításai néhány igen jelentős problémára is fényt vetnek. A nagyipari üzemmódban létrehozott szöveg nyelve ugyanis ebben a kontextusban a szerző számára külső objektummá válik. A sematikus szerkezet pedig a narratíva illuzionista tényszerűségét eredményezi. Sem az ironia, sem pedig az allegória nem relativizálja az egydimenziós képet, amelyeknek bemutatása egy megkérdőjelezhetetlen riport alakját ölti magára. Ugyanakkor az elkerülhetetlenség, a fatalizmus a „sors” ideologizálásával kapcsolódik össze e szövegekben. Beniczkyné Bajza Lenke regényeiben mindez a következő mintát követi: a sematikus szerkezet rendszerint egy szerelmi páros megismerkedésének, próbatételeinek és boldog egymásra találásának a története, főként a korabeli főúri környezetből. Történeteinek főszereplői makulátlan, erkölcsileg feddhetetlen személyek, akiknek az életét számos elkerülhetetlen, végzetes, sorsszerű esemény irányítja a végső katartikus egymásra találás irányába. A szövegek elbeszélője pedig ennek a sorsszerűségnek az ironiától és kétértelműségtől mentes tárgyilagos elmesélője.

Az irodalmi produkció kapitalizálódásának folyamata a könyvpiacnak a lakosság korábban periférikus rétegei felé való terjeszkedéséhez is vezetett. Nők, lányok, gyerekek, munkások és a paraszti rétegek kezdtek egyre nagyobb számban potenciális olvasókként megjelenni a kiadók szemei előtt. A piac kiszélesedése és az olvasóközönség differenciálódása a szöveg struktúrája szempontjából azonban a beleértett olvasó profilját érintette. Világos, hogy Beniczkyné szerelmes regényei elsősorban a középosztály női olvasóközönségét célozták meg. A nők és a regényolvasás kapcsolata az olvasástörténeti kutatások régi alaptézise. A nőket ugyanis természetüknél fogva tartották a férfiaknál érzelmileg fogékonyabbnak a romantikus fikcióra. A regények a közkeletű elgondolás szerint felébresztették a nőolvasók érzelmeit és kihasználták fantáziájukat.<sup>89</sup> Erre az elgondolásra Beniczkyné regényeinek narratori kiszólásai is számtalan esetben utaltak. *Végzetes tévedés* című regénye például a következő megállapítással végződik: „Lehetetlen, hogy elutasítsa őt [a regény egyik női szereplője az udvarlóját], hisz a nőket meghatja az igaz, fölláldozó szerelem!”<sup>90</sup> A mondat a regény kontextusában nemcsak az illető női szereplőre vonatkoztatható, hanem a regényt elolvasó női olvasókra is, akik a történetben szintén egy „megható, fölláldozó” szerelem

<sup>87</sup> Uo., 47.

<sup>88</sup> CSÁSZÁRS, I. m., 296–297.

<sup>89</sup> Vö. Erről francia vonatkozásban: Martyn LYONS, *Readers and Society in Nineteenth-Century France. Workers, Women, Peasants*, Palgrave, New York, 2001, 83–84.

<sup>90</sup> BENICZKYNÉ BAJZA Lenke, *Végzetes tévedés*, Franklin-Társulat, Budapest, 1909, 329.

történetét olvashatták. A regényolvasás és a női érzelmek szoros egymásrautaltságának témája egyébként a regény legelején is felbukkan a regényolvasással kapcsolatos legelterjedtebb korabeli vélekedést tolmácsolva: hogy az káros hatású lenne, különösen fiatal lányokra nézve. Az alább idézett párbeszéd ugyanis nem másról szól, mint arról, hogy egy budapesti magán leánynevelő intézetben szigorúan tilos a lányoknak regényeket olvasni, ennek ellenére a növendékek titokban mégis hozzájutnak a tiltott olvasmányokhoz:

– Lám, lám mily éles megfigyelő tehetséggel bír a kis Dózia, – mondá nevetve Hermance. – Ki hitte volna, hogy ily bíráltságba bocsátkozik... És mióta keletkezett ez a gyanúd?

– Mióta regényeket olvastam, hogy gyakran történik ilyen.

– Regényeket? Obrennél tehát meg van engedve a regényolvasás! – kérde kellemetlen meglepetéssel Hermance.

– Nincs! Titokban olvassák ott a könyveket, ő nem tud arról semmit.

– És hogy jutnak a növendékek olyan olvasmányokhoz?

– Két bejáró növendék hozza őket.

– És ezeket nem zárja ki Obrenné intézetéből!

– Nem tudja, s nem is fogja megtudni soha, mert mindnyájan titoktartást ígértünk és azt meg is tartottuk.

Hermance pár peczig hallgatott; igen kellemetlenül érinté ez a vallomás, de talán még inkább Dózia hosszú pilláktól árnyékolt szeme, mely kutatóan függött rajta.

– Ez szomorú, – mondá azután megróvó hangon. – Ti nem tudjátok, mily káros hatással van a tapasztalatlan leányokra az oly könyvek olvasása, melyek bírálatlanul kezeikbe kerülnek, mielőtt élettapasztalással bírnának, s most már kezdem érteni szökési kísérletedet és kérlek, beszélj nekem arról őszintén.<sup>91</sup>

A Hét nekrológírója is a következő párbeszédet idézte Beniczkyne halálának legszebb epítáfiumaként: „A szivarosbolt elé kitették hétfőn délben a képes ujságok tábláját. Iskolából jövet süldő leányok álltak meg a gyászkeretes ujságczimlap előtt és hangosan olvasták a kereszttel elsiratott nevet: »Beniczkyne Bajza Lenke«. / – Tudod ki ez? – szólt az egyik. – Ennek a regényét adtam neked tegnap kölcsön.”<sup>92</sup>

A társadalmi kapcsolatok elszemélytelenedése és az olvasóközönség differenciálódása mellett az irodalmi folyamat kapitalizálódásával a szerző státusa sem maradt érintetlen. Az irodalmi munka áruként, az olvasóközönség pedig fogyasztóként való artikulálódásával egy időben a szerző árutermelőként jelent meg a kulturális javak cseréjének folyamatában. Ennek következtében saját munkájának társadalmi elosztását sok esetben kisajátításként tapasztalhatta meg. Számptalan példát lehetne felhozni a korszakból is arra, hogy a kiadó a szerzői szándék tiszteletben tartása nélkül hozott

<sup>91</sup> Uo., 22–23.

<sup>92</sup> PLUME, I. m., 238.

a műre nézve jelentős döntéseket. De a kisajátítás hasonló eseteit tükrözik Beniczkyne a Singer és Wolfnerrel kötött szerződéseiben a kiadó monopolhelyzetére vonatkozó kitételek. A szerzői akarat a vállalat folytatására és fennállásának idejére nézve nem bírt döntéshozatali mértékkel. A kiadó döntötte el, hogy meddig volt számára jövedelmező a vállalkozás és ennek függvényében szintén ő döntötte el, hogy mikor szünteti azt meg.

A szerző munkájának a kiadó általi kisajátítása, ily módon tehát szerző és alkotás egymástól való eltávolodásának intratextuális következménye az elbeszélő státusának a problémáját veti fel: a narrátor profilja egyre kétértelműbbé válik. A szerző már nem autonóm szubjektumként vesz részt a beszédhelyzetben, azt és úgy beszél el, ahogy a kiadó érdekeinek megfelel. Szembesülve egy nagyon változatos fogyasztótömegből álló hallgatósággal, az író önmaga és szövege, a beszélő önmaga és nyelve közötti kapitalista hiátus megtapasztalójává válik. E hiányérzet következménye pedig az irodalmi termék/mű deszubjektivizálódása, mely ily módon megszűnik egy privát személy publikus megnyilatkozásává lenni. A narratori státus elbizonytalanodásának egyik áthidaló megoldása pedig a mindentudó polgári realista narrátor imitálása lesz. Ez utóbbi megállapítások illusztrálására álljanak itt a *Hol a boldogság?* című elbeszélés záró sorai, amelyek voltaképpen ordító közhelyek sorozatát vonultatják fel a szintén közhelyes címbeli kérdés megválaszolására:

– *Hol van a boldogság?* kérdezik az emberek egymástól. Kérdi a szenvedő, a csalódott, a sanyargatott.

Jakab és Pelágia meg tudják ezt mondani.

Saját szívükben.

A ki igazán szeret, a kinek teljes szívét betölti ez az érzés. A ki nem kimél munkát, fáradságot, küzdést, nem fél a próbáltatástól. Örömmel nélkülöz, áldoz és tűr azokért, a kiket szeret, s azért, ki magát szívvel, lélekkel neki adta, a kitől nem válna el semmi világi hiúság, diadal és dicsőségért; a kivel örömmel osztja meg mindenét, fárad, dolgozik, nélkülöz, csak hogy vele lehessen. A ki minderre képes, a kinek szíve ilyen áldozatra, ilyen szerelemre gerjed, az nem csak gazdag, de végtelen boldog is, és elmondhatja, hogy milyen érdemes élni e világon. Elmondhatja azoknak mindezt, kik hiába tárják ki karjaikat s hiába kérdik fényes naptól és a sötét éjszakától: hol a boldogság?

Erre csak szívünk adhatja meg a feleletet.<sup>93</sup>

## Összegzés

Beniczkyne Bajza Lenke életpályájának irodalom- és társadalomtörténeti relevanciája a díjazás kapitalista feltételek között való művelésének folyamatában ragadható meg. A megélhetéssel kapcsolatos forrásoknak a korszak más írói esetében való feltáratlansága azonban megnehezíti az érdembeli viszonyítást. Beniczkyne jövedelmei ily

<sup>93</sup> BENICZKYNÉ BAJZA LENKE, *Hol a boldogság?*, Gross Gusztáv és testv., Győr, [1892], 55.

módon inkább a más szakmák jövedelmeivel való összehasonlításban vezethettek következtetésekre.

Az írói tevékenységből származó kereslet, más szabad pályák jövedelmezéséhez hasonlóan, rendszertelen és sok esetben kiszámíthatatlan volt.<sup>94</sup> Beniczkyné e véletlenszerűséget tulajdonképpen a Singer és Wolfner kiadócéggel kötött hosszútávú meg egyezései révén kerülte el. A szabad pálya természetéből adódó hátrányokat nem kiegészítő foglalkozás vállalásával oldotta meg (mint ahogy azt a korszak több írónője az újságírás vagy szerkesztés révén tette), hanem a Singer és Wolfnerrel kötött, szigorú, pontosan körülhatárolt feltételekhez kötött, eltervezett szerződésekkel. Korabeli népszerűsége a kiadóval való ilyeszerű megállapodásai nélkül elképzelhetetlen lett volna.

Beniczkyné íróként a korszakban páratlanul magas jövedelemre tudott szert tenni, akárcsak férfi pályatársa, Jókai Mór. Fontos hangsúlyozni ugyanakkor, hogy mindketten prózairodalommal szereztek ezt a jövedelmet. Költőként a század második felében hasonló teljesítményű pályakép megvalósítása már lehetetlennek bizonyult. Beniczkyné és kiadója jól érzékelték a mindaddig fennálló piaci űrt (a magyar nyelvű és szerzőségű női regények hiányát), és ezt igyekeztek betölteni. A piaci kereslethez igazított szövegprodukciónak ugyanakkor vitatott megítéléseket hordozott magában: egyrészt a siker záloga, másrészt pedig az esztétikai típusú érvelések örökös negatív célpontja volt.

Mindazonáltal, íróként példája azt bizonyítja, hogy a 19. század második felében nőként is lehetőség volt már írásból egy középosztálybeli jövedelem megteremtésére, még akkor is, ha Beniczkyné házassága(i) révén nem feltétlenül volt erre rászorulva. Férjes asszonyként való írói aktivitása, népszerűsége és anyagi sikere ugyanakkor azt bizonyítja, hogy a szakmai karrier és a családanyai szerep együttesére épülő házasságmodell a korszakban, Gyulai Pál vézsjóslatai ellenére, reális lehetőségként kínálkozott, sőt mi több, megvalósítható volt, még ha mindennek nem is Beniczkyné Bajza Lenke lett korabeli reprezentatív példája, hanem kortársa, Gyarmathy Zsigáné.

IMRE ZOLTÁN

## Helyettesítés, mediatizáció és színház

### Ira Aldridge 1853-as pesti vendégjátéka

Most már nemcsak a gondolat repül villámszárnyakon, hanem az ember is. A szintoly sebes, mint könnyű és olcsó közlekedés, az emberiséget mintegy mobilizálván: egyetemes és folytonos népvándorlást idéz elő. Többé helyünk-ből sem kell kimozdulnunk a végett, hogy színről színre láthassuk ama messze világrészekben lakó népeket, kikről eddig csupán a dajkamesék és krónikák után voltak némi homályos sejtelmek: hanem e népek maguk keresnek föl bennünket saját fészükben. Csodálatos tarka csoportok vonulnak el koronként szemünk előtt, minden részéből a világnak. Mi a föld kerekességén jó, nagy és szép: mindaz becsületének ismeri meglátogatni e hazát. Csapatostul jön az olasz, francia, néger és angol, és asztalunkra tárja hona földének isteni terményeit.<sup>1</sup>

A Nemzeti Színház színész-rendezője, Egressy Gábor valószínűleg nem a történeti migrációra utalt, hanem arra a folyamatra, miszerint ekkoriban különböző nemzeti-ségek képviselői egyre növekvő számban jelentek meg Kelet-Európa színházi és nem színházi színpadain. Mindezek kifejtésére pedig a fekete amerikai-brit színész, Ira Aldridge 1853-as pesti vendégszereplése adott alkalmat, amikor Othellót és Mungot, *A lakat* (*The Padlock*) című Isaac Bickerstaff-darab főszerepét játszotta.<sup>2</sup> Aldridge-ot és angol társulatát a pesti közönség és a vezető értelmiségiek örömmel fogadták. Ezzel egy időben ugyanakkor az osztrák titkosrendőrség is figyeltette, majd udvariasan felszólította, hogy talán mégis jobb lenne, ha elhagyná a várost.<sup>3</sup> Tanulmányomban Aldridge pesti látogatását a helyettesítés (Joseph Roach) és a mediatizáció (Christopher Balme) fogalmain keresztül vizsgálom, s arra vagyok kíváncsi, hogy mit jelenthetett a kortársak számára Aldridge látogatása.<sup>4</sup>

#### Aldridge 1853-as pesti látogatása – helyettesítés

Aldridge számos sikeres turnét lebonyolított, s 1852 és 1867 között olyan – akkoriban egymástól még igen távolinak számító – helyekre jutott el, mint Stockholm,

<sup>1</sup> EGRESSY Gábor, *Néger színész. Othello* [1853] = *Egressy Galambos Gábor emléke*, Ernich Gusztáv, Pest, 1867.

<sup>2</sup> Az eredetileg két estére szóló meghívást, a nagy sikerre való tekintettel a Nemzeti Színház vezetése meghosszabbította, így Aldridge három másik Shakespeare alakot is eljátszott: *A velencei kalmárból* Shylockot, valamint a *Macbeth* és a *III. Richard* címszerepeit. Ugyanezekkel az előadásokkal 1853 őszén is vendégszerepelt Pesten. Aldridge következő vendégjátékára azonban a pesti közönségnek még öt évet kellett várnia.

<sup>3</sup> A Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltárában megtalálható az 1853-as Aldridge-megfigyelés anyagának egy része, bár az 1858-as anyagok között. Lásd MNL OL, D 118 1858: 491.

<sup>4</sup> Ezúton szeretném megköszönni Bernth Lindfors és Szilágyi Márton segítségét.

<sup>94</sup> Vö. Szívós Erikának a képzőművészek anyagi helyzetével kapcsolatos meglátásaival: Szívós, *I. m.*, 70–102.





Aldridge turnéinak állomáshelyei

Marseille, Riga, Tallinn, Szentpétervár, Moszkva, Szevasztopol, Konstantinápoly, Zágráb, Belgrád, Pest vagy éppen Odessza. Bár a szabadidős turizmus ekkoriban vette kezdetét, még nem létezett az európai kontinens behálózó vasúthálózat, különösen nem a keleti régiókban.<sup>5</sup> A korszakban a lehetséges utazási eszközök és az úthálózat színvonala így alapvetően meghatározta Aldridge turnéinak megtervezését és utazásainak lehetséges irányát és lebonyolítását. Nem meglepő tehát, hogy kontinentális turnéi során elsősorban a középkorban kiépült kereskedelmi útvonalakat használta.<sup>6</sup>

Aldridge 1853-as pesti látogatása is egy hosszabb európai turné egyik állomását képezte, melynek során Aldridge és társulata nagyobb német városokon (Frankfurt, Köln, Berlin stb.) keresztül, majd Zürich, Poznan, Bécs, Prága és Pozsony érintésével érte el Pestet. A pesti vendéjáték kétségtelenül komplex politikai, ideológia, történeti

<sup>5</sup> Utazásai során Aldridge „számos utazási formát használt: lovaskocsit, ló vontatta szánt, vonatot, folyami hajót és gőzhajót”. Owen MORTIMER, *Speak of Me as I Am. The Story of Ira Aldridge*, k. n., Wangaratta, 1995, 106. Ahol csak lehetséges volt, Aldridge a legújabb technikai invenciókat részesítette előnyben. Így az ebben az időben még a leggyorsabbnak és legkényelmesebbnek számító gőzhajót, de ahol rendelkezésre állt, természetesen, vonattal utazott.

<sup>6</sup> Oroszország felé tartó útján, 1854 júniusában például „az Orosz Birodalomban a 16. és 17. század folyamán fellépő angol vándortársulatok útvonalát követte” (Krzysztof SAWALA, „Othello's Occupation's Gone!”. *The African Roscius in Poland = Ira Aldridge. The African Roscius*, szerk. Bernth LINDFORS, University of Rochester Press, Rochester, 2010, 251.). Az útvonal Danzig (Gdańsk), Elbing (Elbąg) és Königsberg (Królewiec) városait érintette, amelyek egykor forgalmas kikötők, valamint Lengyelország és Anglia közötti fontos kereskedelmi centrumok voltak. Lásd részletes útitervét: Herbert MARSHALL – Mildred STOCK, *Ira Aldridge. The Negro Tragedian*, Southern Illinois UP, London–Amsterdam, 1968.; MORTIMER, I. m.; Martin HOYLES, *Ira Aldridge: Celebrated 19<sup>th</sup> Century Actor*, Hansib, Hertfordshire, 2008.

és kulturális kontextusban valósult meg. Mint ismeretes, 1849-ben Magyarország alulmaradt a Habsburg Monarchiával szemben vívott szabadságharcban, s időszakunkban Ferenc József neoabszolutisztikus rendszerének kiépítése zajlott. Magyarország a Monarchia szerves részévé vált, területét katonai régiókra osztották, s 1852-ben a közigazgatás hivatalos nyelvét a németet tették. Bár a fő politikai irányvonalat a bécsi centralizáció adta, s a hivatalos propaganda az egyesített Habsburg állam mítoszát hirdette, a Monarchia megmaradt „soknemzetiségű és sokfélekezetű országnak”.<sup>7</sup>

A polgári reformok (a törvény előtti egyenlőség, a jobbágyi függéstől való mentesség, polgári- és büntetőtörvénykönyv bevezetése stb.) ellenére, „szigorúan felülről vezérelt, tekintélyuralmi igazgatás volt ez. [...] Az »idegen« intézmények testesítették meg [...] az ország erőszakos meghódításának elővédjeit a magyar lakosság szemében”.<sup>8</sup> Amint arra Wolfram Siemann rámutatott, „az osztrák titkosszolgálat gondoskodott arról, hogy a felügyelet nyomasztó élménye a társadalom széles és mélyrétegeiben általánosan elterjedjen”.<sup>9</sup> A szabadságharcban részt vettek vonatkozó retorziók mellett, ez a lakosságra nehezedő általános nyomás határozta meg a Bach-korszak rendőrállami karakterét, amint azt a népesség a mindennapok szintjén elementárisan megélhette.<sup>10</sup>

Bár kétségtelenül csábító, hogy „a császári rendőrség kontra „magyarországi társadalom” értelmezési keretben”<sup>11</sup> tárgyaljuk a korszakot, a legfrissebb kutatások szerint a helyzet ennél jóval bonyolultabbnak mutatkozott. Amint azt Deák Ágnes a Bach-korszakbeli államrendőrségről írott könyvében kimutatta, annak ellenére, hogy „az államrendőrség szervei Magyarországon – ahogy 1860–1861-ben, úgy 1867-ben is – [...] eltűntették a besúgóhálózat működtetéséről árulkodó legfontosabb iratokat”, megállapítható, hogy „a korabeli közvélemény vélekedéseihez viszonyítva a rendőri hatóságok meglepően kevés informátort (ügynököt és levelezőt) alkalmaztak”. Mindez pedig azt jelenti, hogy „az államrendőrségi információs hálózatnak szerves részét alkották a spontán feljelentések”, azaz „a társadalom nem elhanyagolható számú tagjának a császári hatóságokkal való együttműködési készsége és kollaborálására volt szükséges”. Ebben a kétségtelenül bonyolult és ellentmondásos történeti, politikai és ideológiai szituációban a hatalommal nem rokonszenvezők

<sup>7</sup> DEÁK Ágnes, *Polgári átalakulás és neoabszolutizmus 1849–1867*, Kossuth, Budapest, 2009, 23.

<sup>8</sup> Uo., 45.

<sup>9</sup> Wolfram SIEMANN, *Kémek a szabadságharc ellen. Államrendőrségi elnyomás az 1848-49-es forradalom után a Habsburg Monarchiában = A forradalom után. Vereség vagy győzelem?*, szerk. CsÉVE Anna, PIM, Budapest, 2001, 33.

<sup>10</sup> A szabadságharc résztvevőit a halálos ítéletektől a bebörtönözésekig terjedő retorziók érték. A büntetések elől számosan kényszerültek Törökországba, Angliába, olasz területekre vagy az Egyesült Államokba emigrálni. „Johann Kempen 1852. április 17-én utasította a csendőrparancsnokokat, hogy készítsenek listát a területükön található gyanús, illetve gyanús hírben álló személyekről, s helyezték azokat feltűnésmentes megfigyelés alá. [...] Egy 1857 elején készült feljegyzés szerint 1856 végéig az egész birodalomban körülbelül tizenötezer személy került nyilvántartásba mint politikailag kompromittált, ennek valamivel kevesebb mint egyharmada a magyar korona országaiból”. DEÁK Ágnes, *„Zsándáros és policzajos idők”. Államrendőrség Magyarországon. 1849–1867*, Osiris, Budapest, 2015, 205.; 207. Lásd még K. LENGYEL Zolt, *Neoabszolutizmus vagy önkényuralom? Megjegyzések a magyarországi Bach-korszak újabb historiográfiájához*, Aetas 2008/3., 237–255.

<sup>11</sup> DEÁK, „Zsándáros és policzajos idők”, 581. A következő idézetek is innen.

véleményük burkolt formában történő kifejezésére úgynevezett helyettesítő médiumokat kerestek.<sup>12</sup>

Ez a taktika részét képezi annak a szélesebb spektrumot átfogó stratégiának, amelyről az amerikai kultúrtörténész, Joseph Roach az emlékezet, a kulturális performanszok és a helyettesítés (*surrogation*) közötti kapcsolatot vizsgálva a *Cities of the Dead* című könyvében azt állította, hogy „a közösség életében a helyettesítés folyamata sohasem kezdődik el vagy ér véget. Éppen ellenkezőleg, mindig folyamatban van, amikor a társadalom szövetét alkotó viszonyhálózatokban tényleges vagy akként észlelt üresedések [*vacancies*] keletkeznek. A halál vagy más típusú távozás [*departure*] vesztesége által létrejött űrt [*cavity*], [...] a túlélők megfelelő helyettesítőkkel [*alternates*] igyekeznek kitölteni.”<sup>13</sup> A közösség tagjainak tehát elő kell állítaniuk, meg kell cselekedniük, létre kell hozniuk a helyettesítő médiumokat azokból az elemekből, amelyek az adott történeti szituációban a rendelkezésükre állnak. A helyettesítés tehát performatív aktus, hiszen az adott kulturális elemmel interakcióba lépő kulturális performansznak ki kell töltenie a veszteség által okozott űrt. Egyúttal „olyan csalóka entitás helyére áll, amely nem ő, hanem valami más, de amellyel kapcsolatban hiábavalóan arra kell törekednie, hogy egyszerre megtestesítse és helyettesítse”.<sup>14</sup>

Aldridge látogatásának idején a nyílt szembenállás helyett teljes társadalmi csoportok választották az ún. „passzív ellenállást”. Bár Roach lényegesen szélesebb körét írta le a helyettesítésnek, ez a taktika is a helyettesítés elvén működött, s az „idegen” hatalom rendeleteinek, nyelvhasználati reformjainak, törvényeinek és adózási sza-

<sup>12</sup> A helyzet bonyolultságát jól szemlélteti, hogy az ellenállás és a kollaborálás esetenként egyazon egyénben öltött testet. A tanulmányomban gyakran idézett Egressy Gábor például Törökországból tért vissza 1850 szeptemberében. A hadbíróság ugyan kormánybiztosi tevékenysége miatt 1851 januárjában „kötél általi halálra ítélte, de 1851 szeptemberében uralkodói kegyelmet kapott (a vagyonekobzás fenntartása mellett), s egyetlen napot sem kellett börtönben töltenie, szabadlábban várhatta ki az eljárás végét”. (DEÁK, „Zsandáros és policzájós idők”, 371.) Mindez pedig azért történhetett, mert mint azt Bach a minisztertanács 1851. július 16-i ülésén kijelentette, „Egressy »a törvényes kormányunk teljesített [törökországi] szolgálattal vétsége megbánásának olyan jelét adta, hogy méltónak találattik arra, hogy az uralkodó kegyelmébe ajánlják.” (Uo., 132.) Egressy ugyan egészen 1860 elejéig nem térhetett vissza a színpadra, de rendezői állását a Nemzeti Színházban visszakapta. „Nem tudunk itthoni ügynöki alkalmazásáról, de annak maradt nyoma [...], hogy az eseti érintkezés a hazatéréssel nem szűnt meg.” (Uo., 372.) Lásd még FRANK Tibor, *Egy emigráns alakváltozásai. Zerffi Gusztáv pályaképe 1820–1892*, Akadémiai, Budapest, 1985, 69–70.; 238–240.; 243–244.; 247–248.; illetve GONDA György, „...Egressy Gábor színész és Kossuth kormánybiztosa”. *Egy év eseménytörténete – emigráció után*, Aetas 2006/4., 115–126. Bővebben az államrendőrségről és a besúgólistákról lásd még SEIMANN, I. m., DEÁK Ágnes, *Besúgólisták a neoabszolutizmus korából*, Aetas 2006/4., 21–44.; DEÁK, „Zsandáros és policzájós idők”. Egressy egyéb tevékenységéről pedig SZANYISZLÓ Lilla, *A jámbor pesti színész és a rest korbhelyek. Egressy Gábor bosszankodásai és javaslatai a vidéki színjátszók pallérozására*, ItK 2013/5., 530–559.; SZANYISZLÓ Lilla, *Egressy Gábor színi tanodai tanársága és a magyar színészképzés hivatásosodása*, ItK 2014/3., 325–352.; PARAIZS Júlia, „Táblabírói jellemű lecczék”. *Egressy Gábor és Kossuth Lajos vitája az 1842-es Coriolanus-bemutató tükrében*, ItK 2015/1., 108–137.; RAJNAI Edit, „A színészet hivatásához képezésén...” *Egressy Gábor színházprogramja (1846)*, ItK 2015/1., 138–153.

<sup>13</sup> JOSEPH ROACH, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia UP, New York, 1996, 3.

<sup>14</sup> Uo. A szakirodalomban az üres helyek terminológia nem ismeretlen lásd WOLFGANG ISER, *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*, ford. HÁRS Endre = *Testes könyv*, I., szerk. KISS Attila Atilla – KOVÁCS SÁNDOR s. k. – ODORICS Ferenc, Ictus – JÁTE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996, 241–264.; ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1977.

bályainak elutasítását és helyettesítéssel való kijátszását foglalta magába. Az ellenállás formái között szerepeltek a nyilvános helyeken történő kisebb-nagyobb demonstrációk,<sup>15</sup> de viszonylag kevés esetben történt, hogy valaki a fegyveres ellenállást választotta, vagy titkos politikai szervezetet hozott létre.<sup>16</sup> Mindeközben a nyilvános helyeken és intézményekben a megnyilvánulásokat szigorúan ellenőrizték, „szigorúan tiltott volt a politikai szervezkedés minden formája, s a korabeli sajtóviszonyok sem tették lehetővé a szabad véleménynyilvánítást”.<sup>17</sup>

A nyilvánosság intézményeinek és médiumainak ellenőrzése következtében, a művészet, főleg az irodalom és a színház, a Bach-korszakban speciális szerepet töltött be. „Az 1849 utáni időszakban a politikai cselekvés tere átmenetileg bezárult a magyar értelmiségi-politikai elit előtt, s ezzel párhuzamosan a kultúra, a művelődés terepe még a korábbiakhoz képest is felértékelődött”.<sup>18</sup> Felfigyelt erre a bécsi kormányzat is, ezért már az 1850-es évek elején hatalmi eszközökkel tartotta ellenőrzés alatt a kultúra különböző területeit. A színházak, színtársulatok működési feltételeit például a Bach által kiadott, s 1850. november 25-től érvényben lévő belügyminisztériumi rendelet (*Theaterordnung*) és a hozzá csatolt kilencparagrafusos utasítás (*Instruktion*) szabályozta.<sup>19</sup> Ezeknek az értelmében, mint azt Bartha Katalin Ágnes kifejtette,

minden új bemutató előadáshoz az adott tartomány vezetőjének engedélye kellett, kivételt képeztek a Bécsben már előadott darabok. Az előadásokból minden olyan vonatkozást száműzni kellett, amely sérthette a császári házat és az államrendet, „mi a létező időviszonyok szerint a közcsend és rendet illető tekintetekkel ellenkezik, a nemzetiségek, társasági osztályok, s vallástársulatok között gyűlölséget, vagy az előadás közben zavargásokat képes előidézni”. Papi öltönyök, osztrák katonai és hivatali egyenruhák színpadi használata tilos volt. [...] A helyi rendőri hatóságok hatáskörébe tartozott az egyes előadások felügyelete, azok

<sup>15</sup> Példaként említhető a cenzúra által tiltott dalok éneklése, vagy versek elszavalása, de még az öltözködés és a divatot is felhasználták erre a célra (korszakáll vagy Kossuth-karkötő többek közt). Az ellenállás lehetőségeiről lásd DEÁK Ágnes, *Pest-Buda utcáin egy rendőrinformátor nyomában 1849–1850 = Milyen nemzetet, kinek és hogyan? Tanulmányok Magyarország történelméről 1780–1948*, szerk. DOBSZAY Tamás – ERDŐDY Gábor – MANHERCZ Orsolya, ELTE BTK, Budapest, 2012, 31–42.; DEÁK, „Zsandáros és policzájós idők”, 550–572.

<sup>16</sup> Példaként Libényi János, a Bécsben dolgozó szabólegény hozható fel, aki pár héttel Aldridge érkezése előtt, 1853. február 18-án, megkísérelte meggyilkolni Ferenc Józsefet. Kísérlete sikertelennek bizonyult, a helyszínen elfogták, elítélték és pár hétre rá kivégezték. Podmaniczky Frigyes 1853. február 18-án a következőt írta a naplójába Libényiről: „egy őrzőgő suhancz orgyilkossági szándékból nyakszírt szúrja [Ferenc Józsefet]; az ejtett seb nem veszélyes ugyan. [...] az orgyilkos neve Libényi, székesfehérvári eredetű, foglalkozására nézve szabó legény.” (PODMANICZKY Frigyes, *Naplótöredékek*, IV., *Férfikorom 1850–1875*, OSZK Kt, Quart. Hung 1297., 21.) Vagy Makk József említhető még például, aki megpróbált forradalmi csoportot szervezni, de felfedezték, börtönbe zárták és végül őt is kivégezték. Lásd DEÁK Ágnes, *Társadalmi ellenállási stratégiák Magyarországon az abszolutista kormányzat ellen 1851-1852-ben*, Aetas 1995/2., 27–28.

<sup>17</sup> DEÁK, *Polgári átalakulás és neoabszolutizmus*, 62.

<sup>18</sup> DEÁK Ágnes, *Fülbemészó olvasatok, avagy hogyan olvas irodalmat egy rendőrbesúgó*, Holmi 2000/7., 922.

<sup>19</sup> A rendeletek magyar nyelvű változatait lásd LÁM Frigyes, *Győri adalékok a cenzúrához és a Bánk bán történetéhez*, ItK 1926/1–2., 87–88.

pedig jogosultak voltak az egyes előadásokat megtiltani, már megkezdett előadásokat is felfüggeszteni.<sup>20</sup>

A színházakat sújtó szigorú felügyelet következtében, a színház helyettesítő médiummá vált, mely a nyelven és a színpadon előadott történeteken keresztül a nemzeti emlékezet és identitás továbbvivőjének mutatkozott. Mint arra Kerényi Ferenc felhívta a figyelmet, „a magyar irodalom [és a számos nemzeti közintézmény, mint a pesti Nemzeti Színház] – akár Kazinczy idején – pótolta, helyettesítette a politika hiányzó intézményeit”.<sup>21</sup> A színház ezáltal olyan üres helyként tétéleződött, ahol a közelmúlt történései miatt mutatkozó űrök, rések, illetve hiányok alternatívákkal voltak kitölthetők.

Ennek következtében a Nemzeti Színház is „csatalakozott a passzív ellenálláshoz”,<sup>22</sup> annak ellenére, hogy közjogi helyzete alapvetően megváltozott. Már nem Pest

<sup>20</sup> BARTHA Katalin Ágnes, *Neoabszolutizmus és színházi kultúra. Cenzúra, színpadi dramaturgia és Shylock-alkítás = A látható jelentés. Színház- és filmtudományi írások*, szerk. EGYED Emese, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2012, 133–134. (Az idézet: Magyarországot illető országos törvény- és kormánylap [2] 1851/28., 139.) A rendőri hatóságok ügyeltek nemcsak az engedélyezett darabok előírásoknak megfelelő adaptálására, hanem a közönség és a színészek megfigyelésére is. „A színészek politikai rögtönzéseinek büntetése Albrecht Friedrich Rudolf főherceg főkormányzónak, a cenzúra legfelsőbb irányítójának 1852. március 2-án kelt parancsa értelmében a hadbíróóság ítélkezése alá tartozott” (Uo., 134.). Ahogyan Berzeviczy Albert a kor színházi cenzúrájáról megjegyezte: „Bach 1850 novemberében kibocsátott »színházi rendtartás« egészen rendőri eszmekörben mozog. Minden színpadi előadást helytartósági engedélyhez köt, s az igazgató súlyos, ötszáz forintig terjedő bírság, sőt esetenkénti fogházbüntetés terhe mellett felelőssé teszi a bejelentett és engedélyezett darab szövegéhez való ragaszkodásért; a fővárosban engedélyezett színmű az ország más helyein is előadható. A megadott engedély azonban közrendészeti okokból bármikor visszavonható. A helyi hatóság ügyel e rendelet megtartására és arra, hogy az előadások a közillendőségbe ne ütközzenek s általuk a közrend és nyugalom meg ne zavartassék; ebből a szempontból a helyi közbiztonsági hatóság az előadást be is tilthatja, félbe is szakíthatja, sőt az épületet kiürítheteti és bezárthatja. Megütközést keltő eltérések és rögtönzések külön rendbüntetés alá esnek. A rendőri hatóság jogosítva van a főpróbákon megjelenni s a jelenetkezést, öltözékeket, tánczokat és csoportosításokat is ellenőrizni; a kiadott utasítás magyarázta meg, hogy mi tiltandó meg s meghatározásában oly messze ment, hogy – habár szakértők meghallgatását javasolta – az engedélyezés és tilalom tulajdonképpen egészen az eljáró rendőri közeg önkényétől függött. Így például az elősorolás szerint eltiltandó minden, a mi a büntetőtörvénykönyvbe ütközik, a mi az uralkodóhoz és az »alkotmány« iránti lojalitással össze nem fér, mindaz, a mi »az idő szerinti közviszonyok« között a köznyugalom és rendet, a nemzetiségek, osztályok és felekezetek békéjét zavarhatná vagy zavargásokra és tüntetésekre adhatna alkalmat; továbbá a közillemet, szemérmét, erkölcsöt és vallást sérti s mindaz, a mi még élő személyeket vagy »a magánélet tudvalevő viszonyait« viszi színpadra. Minden egyén a kezelők tapintatára volt bízva, a kiknek pedig rendszeren gyorsan kellett határozniuk. (Allgem. Reichs-Ges. u. Reg.-Bl. 1850). [...] [O]lyan színdarabok, a melyek valami tekintetben a politikát érintik, vagy a melyekben katonaság szerepel vagy katonai vonatkozások vannak, csak a hadtestparancsnokság hozzájárulásával [...] engedélyeztetnek. Erre való figyelemmel az előadásokon nemcsak egy rendőrtisztviselőnek, hanem egy ügyeletes katonatisztnak is jelen kellett lennie” BERZEVICZY Albert, *Az abszolutizmus kora Magyarországon*, k. n., Budapest, 1922, 236–237. Lásd még LÁM, I. m.; DEÁK, *Polgári átalakulás és neoabszolutizmus*, 59.

<sup>21</sup> KERÉNYI Ferenc, „Szólnom kisebbség, bűn a hallgatás”. *Az irodalmi élet néhány kérdése az abszolutizmus korában*, Békés Megyei Levéltár, Gyula, 2005, 57.

<sup>22</sup> Uo., 58. Ennek egyértelmű gesztusaiként tartotta számon Kerényi, hogy már 1849. augusztus 18-án „Fáncsy Lajos, a színház színész-rendezője merész prológot mondott az előadás előtt. Annyi áldást kért a császári születésnapon Ferenc József fejére, »amennyi üdvet őfelsége az annyi viszályok által

megye és nem is a szünetelő országgyűlés, hanem a budai helytartóság önálló fennhatósága alá tartozott. Miközben a társulat egy része továbbra is színpadon maradhatott, a szabadságharcban szerepet vállaló színészeket eltiltották a nyilvános szerepléstől. „Noha a színház sem kerülhetett el számos megalázó intézkedést (a magyar címer eltávolításán, a nemzeti színek használatának eltiltásán és a szigorú, előzetes cenzúrán át a karzati tüntetés botozással való büntetéséig), játéknylve megmaradt kizárólag magyarnak [...] és nem lett belőle udvari teátrum”.<sup>23</sup> Mindenesetre a színház a hatalmi politika küzdőterévé változott, hiszen az egyik legjelentősebb, tömegek véleményét és világlátását befolyásoló, társadalmi és kulturális intézményről volt szó.<sup>24</sup> A pesti Nemzeti Színházba járni tehát „mintegy politikai állásfoglalásnak számított. A rendőrségi jelentések tele voltak az előadásokon történt nemzeti szellemű demonstrációk híreivel: a szándékos és félreérthetetlen színpadi bakik és áthallások történeteivel, nyílt demonstrációkkal: dörgő tapssal és füttyszókkal”.<sup>25</sup> Ezzel egy időben a Pesten és a Monarchia más területein működött osztrák közigazgatás titokban, adminisztratíván és anyagilag támogatta a német nyelvű színházakat és társulatokat.<sup>26</sup>

Aldridge 1853-as pesti látogatása tehát ebben a politikailag „veszélyes”, kulturálisan pedig heterogén kontextusban valósult meg, s tanulmányomban arra szeretnék rámutatni, ahogy Aldridge előadásainak fogadtatásán és a látogatását övező tevékenységeken keresztül a helyettesítés (*surrogation*) folyamata működésbe lépett.

### *Aldridge mint mediatizált tapasztalat*

Aldridge nem a semmiből termelt hirtelen a Nemzeti Színház színpadán: valós jelenlétét jóval megelőzte mediatizált jelenléte.<sup>27</sup> Ha igaz, hogy „a kultúrát alapvetően

hányatott, szegény magyar nemzetre hoz». Tíz nap múlva, a Julius Haynau tiszteletére rendezett díszelőadáson a *Nabucco* c. Verdi-operában pedig elhangzott a babiloni fogságba hurcolt zsidó nép híres szabadsághőrova”. Uo.

<sup>23</sup> Uo., 61.

<sup>24</sup> A német és a magyar színház korabeli viszonyát jól érzékelteti egy német újságírónak, Samuel Rosenthalnak az 1850 márciusából származó leírása: „Minél jobban hanyatlik a német színház, annál észrevehetőbben és gyorsabban emelkedik a magyar; tekintélyes országos segélyben részesül, s a szeparatista propaganda és a fanatikus németgyűlölet egyaránt az ő oldalán áll. Még a közömbösök nagy serege is kénytelen előbb-utóbb valamelyik színházat előnyben részesíteni, még pedig azt, amelyik adott között nagyobb művészi élvezetet nyújthat. Kivált az opera az a műfaj, amely a német hallgató számára is élvezhető, és ami a magyaroknál sokkal jobb, mint az elnyomott német színházban. A magyar színház ma fokozottan az, ami hajdan a német volt: az egész társadalmi élet középpontja, a főnemesség, a művelt társaság, a külföldiek és a vidékről felránduló találkozóhelye” Idézi MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR Edit, *A főváros színházi életének megmagyarosodása 1843–1878*, Tanulmányok Budapest múltjából (15) 1963, 453.

<sup>25</sup> DEÁK, *Polgári átalakulás és neoabszolutizmus*, 59. Az osztrák titkosrendőrség a Nemzeti Színházból is rendelkezett ismeretekkel, hiszen Joseph Protmann, pesti rendőrfőnök ügynökei között találhatjuk Pálffy Teréziát, aki a színházban volt jegyszedő. (DEÁK, „Zsándáros és policzajos idők”, 259.) Sajnos nem rendelkezünk teljes listával az ügynökhálózatról. (Uo., 123–200.)

<sup>26</sup> Lásd MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, I. m., 461–462.

<sup>27</sup> Pesti látogatását Bécsből készítette elő, hiszen amikor 1852 végén Bécsben vendégszerepelt, megbízta a Carl Theater igazgatóját, Carl Herrmannnt pesti turnéjának megszervezésével. Herrmann azonnal „levelet küldött Festetics Leónak, a pesti Nemzeti Színház igazgatójának egy lehetséges pesti vendégjátékot illetően”. (Bernth LINDFORS, *Ira Aldridge. Performing Shakespeare in Europe 1852–1855*,

meghatározza az adott korszakra jellemző média”,<sup>28</sup> akkor a 19. századi színház nézők horizontját is alapvetően meghatározta a számukra elérhető média. A korszak lehetséges médiumaiból álló, heterogén médiatáj formálta tehát a színház nézőinek értelmezői stratégiáit, s e médiatájban megjelent imidzsek nem maradtak a színház falain kívül, hiszen a közönség magával vitte őket a színházba.

Ebből a szempontból releváns Christopher Balme azon állítása, miszerint „jóval az úgynevezett újmédia feltalálása előtt, a színház technológiai médiumként működött, párbeszédben más médiumokkal”.<sup>29</sup> Balme kijelentése egyaránt vonatkozik a technológiai médiumokra (forgószínpad, elektronikus világítás stb.), azaz az adott korszak technikai invencióira, valamint arra a médiára (újság, televízió, rádió stb.), amely az adott korszakban a színházzal párhuzamosan létezik. S mindkettő – technológiai médiumok és a média – kiterjeszti befolyását arra vonatkozóan, hogy a színházba eljutó néző hogyan tapasztalja meg a környezetét. Aldridge nem a színpadra állításaiban megjelenített technikai inventárról lett híres, mint például a későbbiekben többször is Budapestre látogató meiningeni udvari színház. Ellenben turnézó színészként szinte rá volt kényszerítve arra a taktikára, hogy a korszak elérhető

University of Rochester Press, Rochester, 2013, 101.) Bár általában Aldridge maga szervezte látogatásait, ebben az esetben Herrmannra hárult a turné szervezésének felelőssége. Ő felelt a szerződésekért, az idő, a helyszín és az anyagiak intézésért, a sajtóért, s mindezért általában a turné teljes bevételének fele járt neki (lásd *Uo.*, 102.). Később is, bár alapvetően még mindig maga szervezte látogatásait, időnként különféle segítőkkel kísérletezett. Így fogadta fel a német színházi lap, a *Leipziger Theaterchronik* szerkesztőjét és kiadóját, Dr. Victor Kölbelt ügynökének és európai képviselőjének. Máskor a régió belüli helyi színházársulatok vezetőivel egyezkedett további vendégszereplésekkel kapcsolatban. 1866-ban például a lengyel színész-igazgató, Anastazy Trapszo hívta meg lublini vendégszereplőre. A lublini előadásokat követően pedig már Trapszo vitte vidéki turnéra, melynek során különböző lengyel városokat látogattak meg (lásd *SAWALA, I. m.*). Nikola Batušić említi cikkében Aldridge zágrábi látogatásával kapcsolatban, hogy 1853-ban Karl Folness volt a német színházi társulat vezetője, amelyik Kassáról érkezett Zágrábra. Aldridge útközben csatlakozott hozzájuk, majd együtt utaztak és játszottak tovább a régió különféle városában, mint Ljubjana, Maribor, vagy Zágráb. De hogy klasszikus szerepeiket kötdő sajtó értelmezésének még nagyobb hatása legyen, és kevesebb munkába kerüljön számára és a helyi társulatok számára, hogy színpadra állítsák a művet, Aldridge „egy kisebb színházi társulatot hozott létre”. (Nikola BATUŠIĆ, *The First American on the Zagreb Stage = Ira Aldridge. The African Roscius*, szerk. Bernth LINDFORS, University of Rochester Press, Rochester, 2010, 216.) Ennek eredményeképpen 1853. november 9–12. között Aldridge az *Othello*, *Macbeth* és *A velencei kalmár* című darabokból álló sztenderd repertoárját angolul adta elő, míg „a mellé szegődött két színész, Karl Remay [Rémy Károly] és Folness németül játszott”. (*Uo.*, 217.) Máskor a helyzet még bonyolultabb volt, mivel Aldridge angolul, Rémy németül, a helyi társulat pedig vagy németül, vagy a helyi nyelven játszott szerepeit. Aldridge levelei azt mutatják, hogy nemcsak színészként és színházi emberként működött, hanem üzletemberként is. Turnéinak szervezésekor azonban nagy rugalmasságot mutatott a szervezést és a lehetséges segítőköt illetően. Rendes gyakorlatként általában nagyobb városok színházigazgatóival kötött előszerződést (Bécs, Pest stb.), de az útjába eső kisebb városokban, a váratlanul felbukkanó ajánlatokat is szívesen fogadta. Először a színházigazgatóknak írt, aztán, amennyiben pozitív válasz érkezett, elküldte a sajtóanyagait (önéletrajzát, portréit, kritikáit stb.), sőt még korábbi vendégszereplésének színlapjait is. Később, amikor már egyedül utazott, s a helyi színházigazgatóval együtt lépett fel, előre el kellett küldenie a súgópéldányait is, hogy mire odaér, a társulat már betanulja a megfelelő szövegváltozatot. Mindeközben természetesen a helyi színházigazgatók kapcsolatait és összeköttetéseit is igyekezett felhasználni.

<sup>28</sup> DESSEWFFY Tibor, *Bevezetés a jelenbe*, Tankönyvkiadó, Budapest, 2004, 76.

<sup>29</sup> Christopher BALME, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (1) 2004, 17.

médiájával, azaz más médiumokkal párbeszédben és más médiumok felhasználásán keresztül működjön.

A közönség tapasztalatának medialisálásához, Aldridge számos médiumot alkalmazott, így állítva – színházon belül és kívül – színpadra önmagát. Mint azt később látni fogjuk, a média terében történt színpadra állításaiban előszeretettel élt színházon kívüli tevékenységeinek ismertetésével, annak érdekében, hogy színházon belüli hatását befolyásolja. Az 1850-es évek médiumai azonban még nem voltak az egész világra kiterjedőek és azonnaliak. Így Aldridge megjelenítéseit sem lehetett ellenőrizni. Ennek következtében Aldridge tulajdonképpen úgy alakíthatta önreprezentációját, ahogyan neki tetszett, felhasználva és ki is játszva a korszakban használatos európai fekete-sztereotípiákat. Aldridge önreprezentációja tehát – Baudrillard kifejezésével élve – egyfajta szimulákrumként jelent meg a médiumok színpadán és a médiaforgasztók képzeletében.<sup>30</sup> Az Aldridge-szimulákrum pedig valódi jelenlétét szimulálta jóval azelőtt, hogy ténylegesen megjelent volna maga valóságában a színpadon, illetve a színpadon kívül. Pontosabban olyan űrt (*cavity*) szimulált, amelyet ki kellett majd töltenie.<sup>31</sup>

A korszak politikai és kulturális környezetében Aldridge-ot pesti megjelenésekor egy távoli és egzotikus földrésről érkezett idegenként (*Other*) szemlélték.<sup>32</sup> Tették ezt annak ellenére, hogy Aldridge látogatásának időszakára a feketék (kelet-)európai reprezentációja jelentős változáson ment keresztül. A 18. században, amint arra Erich Sommerauer felhívta a figyelmet, „divatossá vált az európai arisztokrácia körében, hogy női vagy férfi szolgát tartsanak, ami a gazdagság, a kifinomultság és a luxus jeleként kezeltek”.<sup>33</sup> Így a feketék tipikus reprezentációja gyakran a szolgaként alkalmazott,

<sup>30</sup> Lásd Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv*, I., 161–193. Itt eltértem Baudrillard fogalomhasználatától, hiszen nála a kifejezés arra jelenségre utal, amelynek a referense már nem létezik. Aldridge maga vált referenssé, kitöltve és nem is kitöltve a médiumok által létrehozott helyet.

<sup>31</sup> Erről a működésről árulkodik a Szépirodalmi Lapok egyik tudósítása Aldridge bécsi vendégszerepléséről, azt állítva, hogy „a németországi kritikák után benne rendkívüli természeti adományt, oly eredetiséget sejtettünk, melyet másnak utánozni nem szabad; rendkívülit vártunk, [...] de ebben csalódtunk. Ő több mint vártuk, ő művész; ő saját hatalmában van” J... *Bécsi level*, Szépirodalmi Lapok 1853. március 6., 290.

<sup>32</sup> Mint azt Egressy tette például, aki úgy jellemezte őt, mint akinek „művészetében tökéletesen képviselve volt azon afrikai faj, melyről eddig csak homályos sejtelmünk volt”, s úgy látta őt „mint egy üstökös, mely látóköriünkön megjelent, hogy nemsokára ismét végképen eltűnjék”. (EGRESSY, *I. m.*, 156.; 155.) A Divatcsarnok még Aldridge 1858-as látogatása alkalmával is hasonlóképpen vélekedett: „Ira Aldridge hatása rendkívüli. [...] Kétségkívül igazság marad, hogy Aldridge az egyedüli lény, ki még a szenvedélyek ösvilági erejével bír.” *Divatcsarnok* 1858. február 16., 110.

<sup>33</sup> Erich SOMMERAUER, *Angelo Soliman (ca. 1720/21–1796, Vienna)*, 2010, [http://www.afrikanistik.at/personen/soliman\\_angelo.htm](http://www.afrikanistik.at/personen/soliman_angelo.htm) Ezek közül néhánynak sikerült a szolga státuszából kilépni, sőt egyesek még jelentős karriert is befutottak, úgymint a filozófus Amo Ghánából, vagy az Észak-Kamerunból származó, Hannibal, aki később mérnök lett, majd Reval (Tallin) polgármestere, Puskin ük-nagyapja, avagy éppen Bécsben Angelo Soliman, aki szintén inasként kezdte, majd a bécsi szellemi élet egyik tagjaként, II. József barátjaként és szabadkőművesként fejezte be pályafutását. Ennek ellenére a korszaknak a feketék iránti furcsa hozzáállását jól mutatja, hogy Soliman halála után (1796) tíz évig kitömve állt egy üvegdobozban a K. K. Naturalienkabinettben, „később pedig egzotikus díszletben kitömött vadállatokkal és egy afrikai kislánnyal, valamint a Schönbrunni Állatkert szintén kitömött állatgondozójával, az afrikai származású, Hammerrel együtt”. (*Uo.*) Lásd még Philipp Blom, Veronica Buckley és Walter Sauer írásait az alábbi kötetben: *Angelo Soliman, ein Afrikaner in Wien*, szerk. Philipp Blom – Wolfgang Kos, Wien Museum – Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2011, 81–95.

ám nemesi származású, szülőhelyükről gyerekkorukban elszakított figuraként jelent meg. Az európai képzelet számára Afrika ekkor, de még a 19. század során is, „az európai legendák és feltételezések által létrehozott mitikus világgént” tétéleződött,<sup>34</sup> amelynek fekete szereplői gyakran félelmetes idegenként jelenítődtek meg, nem állva távol „a rasszista diszkriminációtól” sem.<sup>35</sup>

A felvilágosodás idején a félelmetes idegen mellett azonban megjelentek a feketéket a nemes vadember sztereotípiába illeszkedő ábrázolásai.<sup>36</sup> Mint azt Kerény Ferenc Kuthy Lajos *Fehér és fekete* című drámájának<sup>37</sup> Nemzeti Színház-beli bemutatója (1839. február 19.) kapcsán kifejtette, a fekete-kérdésnek és „általában a gyarmatosításnak nagy felvilágosodáskori színpadi hagyománya van nálunk is, amely a természeti népek erkölcsi fölényét mutatja be a hódítók ellenében”.<sup>38</sup> A téma később az egész emberiségre kiterjesztendő humanista egyenlőségeszmény felfogásban szerepelt, így például Vörösmarty-nál is, aki az 1844-es *Gondolatok a könyvtárban* című versében hasonló felfogásban írt róla. Az 1850-es években pedig a feketék reprezentációja már az amerikai rabszolga-felszabadítási mozgalommal kapcsolódott össze. Így ábrázolta Harriet Beecher Stowe híres regénye, a *Tamás bátya kunyhója* is, amely Pesten különösen népszerűnek mutatkozott. Bár a regény 1852-ben jelent meg angolul, magyar

<sup>34</sup> Philipp Blom, *Solimans Körper, Angelos Geist. Anmerkungen zu Erschließung eines Einzelschicksals = Angelo Soliman*, 14. A szerző jegyezte meg Angelo Solimannal kapcsolatban, hogy „a 18. században csak kevés fekete élt Bécsben – körülbelül negyvenet dokumentáltak –, s nagy részük fiatalon halt meg. Egy afrikai ritka látványnak számított. Aki ismert »mórokat«, legendákból, a karácsonyi jászolból (harmadik király), vagy házhomlokzatok és oltárképek mellékszereplőiként, mint ornamentumokat ismerte”. Uo., 17.

<sup>35</sup> Uo., 18. Ezeknek a kliséknek a példaként említette Blom Mozart operáinak – *Szöktetés a szerájból*, *A varázsfuvola* – fekete szereplőit: „a sóvár eunuchot, Selimet, illetve a kéjvágyó Monostatost”. Uo.

<sup>36</sup> Ilyen félelmetes idegen ábrázolást találhatunk Jósika Miklós *A könnyelműek* című regényében is (1836). A regény egyik főszereplője a fekete Motabu, aki miután megtudja, hogy felsége Azala megcsalja őt Serédi Ivánnal, megöli a nőt, majd saját házukat is felgyújtja. Aztán Pierre álnéven elszegődik Serédihez szolgának, de csak azért, hogy Serédin is bosszút álljon. Egy éjszaka Serédit egy barlangba csalja, megkötözi, majd a házba visszatérve, magát Serédinek kiadva, Serédi feleségével, a szintén fekete, Idalival tölti az éjszakát. Végül Serédivel pisztolypárbajt vívnak, amely Motabu halálával végződik. Bosszúja azonban így is teljesül, mert Idali az együtt töltött éjszaka következményeként leánygyermeket szül.

<sup>37</sup> Kuthy a 17. század végén, spanyol környezetben játszotta melodrájájának cselekményét, melynek főszereplője Vatáb, a fekete rabszolga. „Vatáb erkölcsi fölénye minden szereplőt felülhalad. Ugyanakkor Don Cabrera, a származására és államtanácsosi rangjára büszke spanyol grand fősvény és könyörtelen; Floreschi, a szökött francia márk csak szavakban szól hazájáról, egyébként tönkretett család, öngyilkos lány, kicsalt pénz jelzi útját. Sőt a nemeslelkű Estiva, a női főszereplő sem ér fel a néger rabszolgál: hűséges szerelme jutalmául Vatáb csak egyetlen csókot kér tőle, utána visszalép a méltatlan vágytárs, Floreschi javára és hazatér Guineába”. KERÉNYI Ferenc, *A radikális színházi program és a közönség a Pesti Magyar Színházban 1838–1840*, It (58) 1976/1., 165–181.; itt 175.

<sup>38</sup> Uo., 174. Az erkölcsileg nemes vadember/idegen alapfogalom a korszak legnépszerűbb színpadi szerzőjénél, August Kotzebue-nál is megmarad. A *Die Sonnenjungfrau* (Stadttheater, Pest, 1812. április 30.) és a *Die Spanier in Peru, oder Rollas Tod* (Stadttheater, Pest, 1812–1835 hatszor) című érzékenyjátékai-ban „folytatólagos cselekményben emeli az inkákat Pizarro spanyoljai fölé. [Karl von] Eckhartshausen énekesjátékában is (*Inkle und Yariko*) az inka lány váltja ki a nézői együttérzést, kétszeresen mentve meg szerelmese, a hajótörést szenvedett angol kereskedő életét, míg az „hálából” a tőle terhes leányt lelkifurdalás nélkül adja el rabszolgának. A címről említett három játékdarab a reformkor nagy színházi sikerei közé tartozott, a két Kotzebue-művet még az 1830-as években, a budai Várszínházban is játszották” Uo.

fordítása a következő évben elérhetővé vált, s olyan nagy volt iránta az érdeklődés, hogy a Pesti Napló folytatásban közölte a regény kivonatát. A könyvváltozat kiadása előtt pedig a napilapokban különböző cikkek jelentek meg, amelyek részletesen beszámoltak az amerikai rabszolga-felszabadítási (abolicionista) mozgalomról.<sup>39</sup>

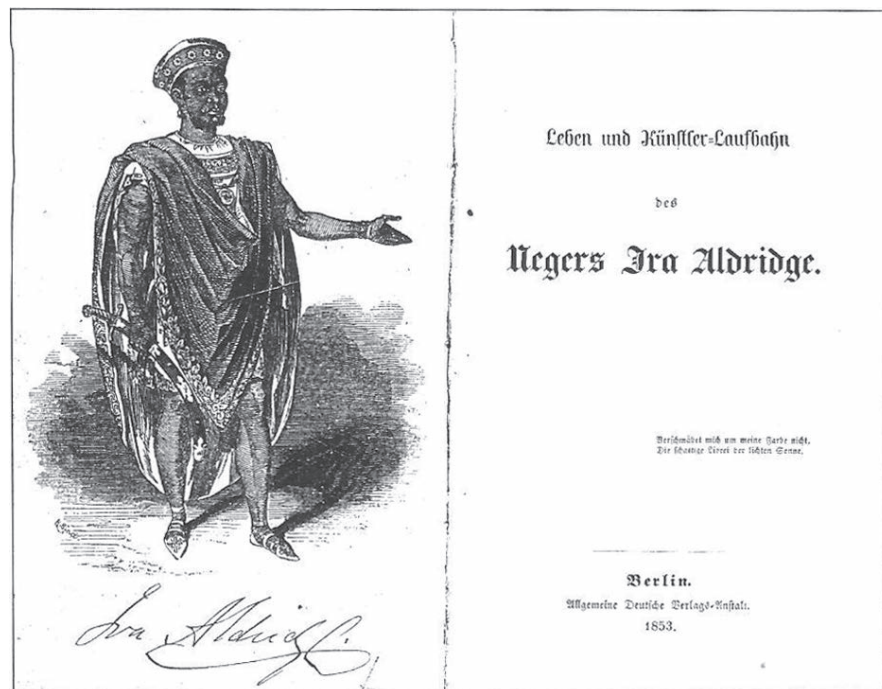
Pesten a regény helyettesítő médiumként való olvasását, s politikai áthallásait felerősítette, a fordítón, Irinyi Józsefen kívül,<sup>40</sup> hogy utalásokat tartalmazott az 1848–49-es magyar szabadságharcra vonatkozóan. Így a regény a szabadságharcot az abolicionista mozgalom számára követendő példaként jelenítette meg. Bár a cenzúra utasítására ki kellett hagyni ezeket az utalásokat, az olvasók a szóbeszéd alapján értesülhettek az üres helyekről (*cavities*), melyeket aztán képzeletben akár ki is tölthettek.<sup>41</sup> Következésképp Aldridge valós jelenlétét, saját tevékenységén kívül, már előre színpadra állította egy másik médium: amikor Aldridge Pestre érkezett *Tamás bátya* előkészítette a szabadság képviselőjeként és az elnyomással szembenállóként való értelmezhetőségét, amit természetesen a néző vitt magával a színházba.<sup>42</sup> Erre utalt

<sup>39</sup> A Pesti Naplóban 1852. november 18-án megjelent cikk például így írt Beecher Stowe regényéről. „Vannak elvkérdések, melyeknek vakító fényű s ellenállhatatlan erejű igazsága előtt minden szűkkeblű anyagi érdeknek el kell hallgatni, s meg kell hunyázkodni. Ilyen elvkérdés a néger rabszolgák felszabadítása Amerikában. Roppant gyalázat az emberiségre, hogy magát polgárisult keresztyének nevező nép és államszövetség közepett százezrekkel – őket minden emberi jogtól megfosztva, legbaromibb önkény martalékaul adva – nyíltan s tisztán mint dolog- és árucikkkel bánják. Pedig ez történik észak-amerikában”. *Tamás bátya kunyhója, vagy négerélet az amerikai rabszolgatartó államokban*, Pesti Napló 1852. november 18., 1.

<sup>40</sup> Irinyi egyike volt „az 1848. évi 12 pont összeállításainak” (Dörgő Tibor, *A Tamás bátya kunyhója fogadtatása Magyarországon*, ItK 1999/1–2., 93.), 1850-ben külföldre történő szökési kísérleténél elfogták, a hadbírósg kötel általi halálra ítélte, de Haynau megsemmisítette az ítéletet (lásd KERÉNYI, „Szólom kisebbség, bűn a hallgatás”, 17.). A regény megjelenésekor Irinyi huszonhárom oldalas bevezetőt írt, amelyben „ismertette a rabszolga-felszabadító mozgalom történetét” (Dörgő, I. m., 94).

<sup>41</sup> Hasonló folyamatra hívta fel a figyelmet Lám Frigyes a *Bánk bán* 1858-as előadásával kapcsolatban. A cenzúra rendelkezése értelmében az előadásban tilos volt Gertrudis halálát ábrázolni, s Tiborc panasza sem lehetett hallani, így „a rendezel által elrontott szöveggel adták ezentúl [1858 után egészen 1868. szeptember 22-ig] a tragédiát. [...] Hogy a travesztált darab mégis tetszett a közönségnek, az bizonyítéka annak, hogy [...] a tanult néző hozzáképzelte a hiányos részeket is”. LÁM, I. m., 99.

<sup>42</sup> A Győrben tartott premier után, a pesti Nemzeti Színház a regény színpadi adaptációját csak 1853. május 7-én, Aldridge látogatása után, mutatta be. A pesti adaptáció Dumanoir és D’Ennery nyolc felvonásos, francia változatán alapult, amely akkoriban nagyon népszerű volt a kontinensen, s először 1853. január 18-án játszották a párizsi Ambigu-Comique Théâtre-ben. Pesten a kéziratot be kellett nyújtani a rendőrségnek, de végül megadták az engedélyt. Az adaptáció a regény látványos elemeire fókuszált, mint Elisa szökése a jeges folyón keresztül, valamint üldözésük, és mellőzte a rabszolgaságról szóló hosszú fejtegetéseket. Bár a színpadi verzióból is kimaradtak a magyar forradalomról szóló utalások, még így is lehetőség mutatkozott az áthallásos helyettesítésre. Amikor Shelby eladta Tomot például, Tom azt mondja, hogy „Kénytelen volt eladni, vagy mindnyájunkat adnak el. Nem jobb-e, hogy csak magam legyek áldozat? [...] Az igaz, hogy én csak rabszolga vagyok, de hála neked Isten – bennem is égt a becsület szikrája!” (DUMANOIR – Adolphe D’ENNERY, *Tamás bátya kunyhója*, 1853., OSZK Színháztörténeti Társ, T 79, 70.) A másik fontos változtatás a darab vége volt. Az utolsó jelenetben, amikor George lelővi a rabszolga-kereskedő Harrist, Elisa felkiált: „De Tomot, a szegény Tomot meggyilkolták! A szöveggönyv színpadi instrukciói szerint: „Tom megjelenik, alig áll a lábán”. (Uo., 114.) A súlyosan sebesült Tamás bátya „térdre esik Harris mellé”, majd úgy kiáll fel: „Istenem! Bocsáss meg neki!” (Uo.) S az egész előadás Bird mondatával ér véget: „Csak mindenesetre szükség lesz némi... némi változást törvénybe iktatni”. (Uo.) A kortárs magyar néző azonban 1849 után „a rabszolgák helyzetét [...] saját helyzetével hozta összefüggésbe” (DÖRGŐ, I. m.), s így a *Tamás bátya kunyhójának* előadása szintén értelmezhetővé vált



Aldridge német nyelvű önéletrajzának első oldalai, 1853.

Egressy, aki a tanulmány elején idézett írásában, „sötét fajának fényes szellemű prófé-tájának”<sup>43</sup> nevezte Aldridge-ot, a szabad afrikai tökéletes reprezentációjaként láttatta, aki, mint írta, „mintha „Tamás bátyát épen előfutáraul küldötte volna hozzánk, hogy ez az ő számára helyet készítsen szíveinkben”.<sup>44</sup> Íme, ismét egy kitöltésre váró űr/hely.

A *Tamás bátya* mellett, az Aldridge-szimulákrum létrehozásához a másik fontos médium Aldridge önéletrajza volt. Bár eredetileg angolul íródott, német fordítása, a *Leben und Kunstler Laufbahn des Negers Ira Aldridge* már 1853 elején, jóval Aldridge érkezése előtt megjelent, s az újsághirdetések tanúsága szerint, Pesten is kapható volt. Az önéletírások és a színháztörténet közti kapcsolatot elemezve jegyezte meg az amerikai színháztörténész, Thomas Postlewait, hogy a színészek önéletrajza „mint minden előadás [*performance*], a felismerésért, az elismerésért, a szeretetért

passzív ellenállásként. Az előadás pozitív végkifejlete pedig megadta annak lehetőségét, hogy a küzdelem, Tamáséhoz hasonlóan, egy nap megnyerhető. „Három és fél évvel a magyar szabadságharc leverése után, az önkényuralom idején a rabszolgák felszabadítását szorgalmazó, érzelem gazdag mű a magyar szívekben sokszoros visszhangot kelthetett”. (Uo.) A *Tamás bátya kunyhója* népszerű darab lett a magyar nyelvű városokban, mivel az utazótársulatok is sok helyen játszották a következő évtizedben. Kolozsváron például szintén bemutatták 1853. június 4-én. Ez a változat a pesti bemutatót követte, kivéve a végét. Itt az előadás a regényhez hasonlóan, Tamás bátya halálával végződött (lásd DUMANNOIR – Adolphe D'ENNER, *Tamás bátya kunyhója*, 1853., OSZK Színháztörténeti Tár, MM 4893). Kevés bizonyítékot lehet találni azzal kapcsolatban, hogy az utazótársulatok melyik változatot használták, de még így is, szinte biztosra vehető, hogy Tamás bátya történetét jól ismerték a régióban.

<sup>43</sup> EGRESSY, I. m., 169.

<sup>44</sup> Uo., 156.

ért való folyamodás/könyörgés [*appeal*].<sup>45</sup> Ennek eredményeképpen az önéletrajz nyilvános színpadra állításnak tekinthető: az én nyilvános színpadra állítása mások, az idegenek és ismeretlenek, azaz a lehetséges közönség számára.

Aldridge szokatlan módját választotta a színpadra állításnak. Önéletrajzában az elbeszélő nem ő maga, aki egyes szám első személyben mondaná el élettörténetét, hanem egy fehér (embert képviselő) hang, aki Aldridge-ról végig egyes szám harmadik személyben beszél, „afrikai Rosciusnak” nevezve őt,<sup>46</sup> és egy meglehetősen regényes élettörténetet mutat be Aldridge afrikai őseitől kezdve az 1850-es évekig. Eszerint Aldridge Afrikában született, a Fulah törzs vezetőjének fiaként. Apja azonban a polgárháború következtében elvesztette a hatalmát, s a család, egy keresztény misszionárius segítségével az Egyesült Államokba menekült, s New Yorkban telepedett le. Bár Amerikában Aldridge szabad emberként élt, mivel a színészi pálya a feketék előtt ekkor még el volt zárva, „az afrikai Roscius Angliába ment”,<sup>47</sup> ahol a glasgow-i egyetemen teológiát tanult. Később már színészként mutatkozott be, nagy sikerrel, 1833-ban pedig „négy estén keresztül játszott a londoni Covent Garden Theatre-ben”,<sup>48</sup> majd végigturnézta Nagy-Britanniát, ahol még nagyobb elismerést aratott. A *Leben* elbeszélője beszámolt arról is, hogy Aldridge 1852-ben kezdte meg első kontinentális turnéját, amelynek során sikert sikerre halmozott, s a nagyszerű kritikák mellett, különböző európai uralkodók látták el magas rangú kitüntetésekkel.<sup>49</sup> Mindezek mellett, a *Leben* Aldridge magánéletéről is tartalmazott információkat, arra utalva, hogy a nemesi elődökkel rendelkező „afrikai Rosciust” az angol felsőbb körök is befogadták, hiszen „a jó férj szerepét töltötte be egy tisztelet által övezett és kivételes képességű angol úrinő mellett”,<sup>50</sup> aki „a brit Parlament egyik tagjának, Berks megye magas rangú képviselőjének volt törvényes lánya”.<sup>51</sup>

<sup>45</sup> Thomas POSTLEWAIT, *Autobiography and Theatre History = Interpreting the Theatrical Past*, szerk. Thomas POSTLEWAIT – Bruce A. McCONACHIE, University of Iowa Press, Iowa City, 1989, 259.

<sup>46</sup> *Leben und Künstler Laufbahn des Negers Ira Aldridge*, Allgemeine Deutsche Verlag, Berlin, 1853, 11. (A továbbiakban: *Leben*.)

<sup>47</sup> Uo., 16.

<sup>48</sup> Uo., 21.

<sup>49</sup> Aldridge különféle kitüntetések kapott kiválósága elismeréseként és különféle tiszteletbeli tagságokat ajánlottak neki. IV. Frigyes porosz király például az Első Fokozatú Művészeti és Tudományos Porosz Arany Medált adta át neki 1853. január 25-én. 1858-ban a szász-meiningeni herceg adományozott neki Arany Rendet, és Chavalier Ira Aldridge-nak, Szászország lovagjának hívhatta magát. A *Leben* szerint, 1853-ban Bécsben történt, hogy a fiatal osztrák császár, Ferenc József, megnézve Aldridge játékát, Ferdinánd-renddel tüntette ki (lásd MARSHALL–STOCK, I. m., 185). Christine Sulzbacher azonban erősen megkérdőjelezte ez utóbbi információt, úgy érvelve, hogy egyrészt nem létezett „Ferdinánd-rend”, valamint nagyon valószínűtlen, hogy Ferenc József láthatta Aldridge vendégszereplését: „kutatásaim szerint Ira Aldridge nem szerepel a Habsburg Ház által adományozott rendek összesítőjében.” (Christine SULZBACHER, *Die Gastspiele des afroamerikanischen Schauspielers Ira Aldridge in Österreich*, Wiener Geschichtsblätter 2004/2., 29.) Ezen címek mellett Aldridge megkapta a svájci Fehér Keresztet (1854), tagja volt a Magyar Nemzeti Drámai Konzervatóriumnak (1858), valamint a rigai Orosz Hoffversamlungnak (1859), és a Saint-Domingue-i Köztársasági (Haiti) Hadsereg tiszteletbeli kapitánya címmel is rendelkezett (1828). Aldridge további elismeréseihez lásd MARSHALL–STOCK, I. m.; valamint MORTIMER, I. m., 124.

<sup>50</sup> *Leben*, 17.

<sup>51</sup> Uo.



Aldridge mint Othello

Bár a közelmúltbeli kutatások már rámutattak Aldridge életrajzának fabrikált részleteire,<sup>52</sup> a kortárs európai közönség számára az „afrikai Roscius” élettörténete a nemesi származású (tulajdonképp herceg/királyfi), de elűzött, lealacsonyított, ám tehetséges és jó képességű „self-made-man” narratívájaként képződött meg, aki már keresztény nevelésben, felsőfokú oktatásban részesült, maximális mértékben beilleszkedve az európai kultúrába és a brit társadalomba. Ennek következtében Aldridge önéletrajza egyrészt épített a korszak feketékről szóló sztereotípiáira (nemesi származás, hányatott életút, siker stb.),<sup>53</sup> másrészt pedig, mint ahogy azt Krystyna K.

<sup>52</sup> Lásd LINDFORS, *Ira Aldridge*.

<sup>53</sup> Ezek a sztereotípiák Jósika Miklós *A könnyelműek* (1836) című regényében is megjelentek. Fried István tanulmányában Jósika regényének és Hugo Bug Jargaljának az összehasonlítása kapcsán utalt ezekre a sémákra: „A Bug Jargal nemeslelkű fekete hőse csak az egyik fekete szereplő a sok közül, míg *A könnyelműek* Motabuja a fekete férfiszereplő; hogy mindkettő magas, erőteljes, királyi származék, rabszolgasorsban élt, sok gyalázat érte: a korszak sémái közé tartozik, mint ahogy a feketék helyzete Amerikában szintén a korszak emberbaráti nézeteiben kap elítélő megjegyzéseket (a magyar irodalomban egészen Vörösmarty Mihályig).” FRIED István, *A könnyelműek. Jósika Miklós regényének értelmezése*, ITK 1990/5–6., 649–650.

Courtney kiemelte, „kitalált [invented] családtörténete és magánélete elősegítette felfelé tartó társadalmi mobilitását, s a legnagyobb presztízsű kontinentális színházakba hívták játszani, és nem pusztán a közemberek részesítették csodálatukban, hanem a társadalmi és kulturális elit is.”<sup>54</sup>

Életrajza mellett, Aldridge tőkét kovácsolt a vizuális információk erejéből is. Ezen az ábrázolásokon, csakúgy, mint a színpadon, gyakran jelent meg egyik kedvenc szerepében, Othellóként. Portréja fekete férfiként, valamint professzionális színészként és művészként jelenítette meg őt, egy jól ismert Shakespeare-szerepben. Azáltal, hogy Othellóként ábrázoltatta magát, s mindehhez hozzátéve afrikai eredetéről fabrikált információkat, Aldridge tudatosan játszott a fekete afrikai európai sztereotípiájával. Amint azt életrajzírója, Berth Lindfors kifejtette, „azáltal, hogy afrikainak tette magát, még több néző figyelmét irányíthatta előadásaira, majd meglephette őket intelligenciájával, kifinomult ízlésével és különleges képességeivel, így bizonyítva, hogy a feketék nem alárendeltek a fehérekkel szemben.”<sup>55</sup> Aldridge szerepet játszott azáltal, hogy szerepet játszott; borszínét, etnikumát egzotikus utalásokkal látva el. A kontinentális Európa nézőközönsége szemében így az eszményi idegenként, a tökéletes(en európaizálódott) vademberként jelent meg, Shakespeare *Othellójában* pedig minden idők leghitelesebb, legigazibb, valódi afrikai „mór” bennszülöttként.<sup>56</sup> Fekete férfiként és állítólagos őshonos afrikaiként egzotikumnak tekinthették, akit ebben a korszakban még viszonylag ritkán, vagy egyáltalán nem lehetett látni Kelet-Európa színházaiban.<sup>57</sup>

Aldridge pesti bemutatkozása olyan visszatérő mintát követett, amely jól nyomon követhető kontinentális turnéi során.<sup>58</sup> Ahogyan arra Courtney rámutatott, „míg

<sup>54</sup> Krystyna KUJAWIŃSKA COURTNEY, *Ira Aldridge (1807–1867). From „Playing the African Prince” to Becoming „The Great Interpreter of the Ever-Living Shakespeare” = Ira Aldridge (1807–1867). The Greatest Shakespeare Tragedian on the Bicentennial Anniversary of his Birth*, szerk. Krystyna KUJAWIŃSKA COURTNEY – Maria ŁUKOWSKA, Peter Lang, Frankfurt, 2009, 25.

<sup>55</sup> LINDFORS, *Ira Aldridge*, 89.

<sup>56</sup> Aldridge erős színpadi hatása ellenére természetesen volt olyan józan néző, aki nem keverte össze őt egy „igazi fekete mórral”. Giergl Henrik, üvegműves a következőt írta naplójába az *Othello* megtekintése után: „tegnap este színházban voltam, a híres mór színész, Ira Aldridge lépett fel az Othelloban, remek volt. Kár, hogy egy szót sem értettem az egészből, mert angol, és saját angol szintársulatával utazik. [...] Ő sem igazi fekete mór, csak barna a bőre, és a fulahi népből, királyi vérből származik”. *Egy pesti polgár Európában. Giergl Henrik üvegműves önéletrajza, utijegyzetei és naplói 1845–1865*, ford. GYÖRGYI Gézáné ZÁMOR Magda – GELLEY Andor – ZIMÁNYI Magdolna, Books in Print, Budapest, 2000, 316.

<sup>57</sup> Ahogyan azt Katarzyna Kwapisz Williams és Evan Williams megjegyezte Aldridge wrocławai látogatásával kapcsolatban: „a feketék nem voltak olyan gyakoriak a kontinensen, mint Angliában vagy Amerikában, s mindez Aldridge-ot újdonsággá és különlegességgé tette egy sor különböző etnikumú ember előtt.” (Katarzyna Kwapisz WILLIAMS – Evan WILLIAMS, *Ira Aldridge, Multiculturalism and the Theatre of Mid-Nineteenth Century Wrocław = Ira Aldridge*, 60.) Aldridge gyakran jelent meg multikulturális és multi-etnikumú közönség előtt, kiknek értelmezési módjai lényegesen különböztek egymástól. Lásd még Agata DĄBROWSKA, *In Defence of „Otherness”. Ira Aldridge as Shylock in Poland from 1853 to 1867 = Ira Aldridge*, 91–101.

<sup>58</sup> Arra, hogy ezt a taktikát kell alkalmaznia, Aldridge már kontinentális turnéjának első állomásán rájött. Várakozásaival ellentétben, az 1852-es brüsszeli vendégjátéka pénzügyi katasztrófával végződött. Othellóként való első fellépése csak húsz nézőt, főleg angolokat vonzott, s két nappal később, „amikor társulatával második alkalommal próbálták meg Edward Young melodramáját, *A bosszút* [The

színészi tehetsége és szakmaisága megbabonázta a színházszeretőket egyik országról a másikra, fekete testének fizikai jelenléte nem pusztán elragadtatást váltott ki, hanem vitákat is a fajjal [*race*] és a mássággal kapcsolatban”.<sup>59</sup> Habár sem ő, sem szülei nem Afrikában születtek, Aldridge mindebből jól kigondolt és remekül hangszerelt színpadra állításként kovácsolt tőkét. Kontinentális turnéja alatt azáltal, hogy „afrikaiként” népszerűsítette magát, Aldridge „Afrika, a Fekete Kontinens képviselőjévé, majd később majdnem élő metaforájává vált”.<sup>60</sup> Szakmai nevének („afrikai Roscius”) kiválasztása pedig egyszerre idézte fel a borszínéből vizuálisan is egyértelműen megmutató idegenségét; utalt Afrikára és az onnan Amerikába hurcolt millióik – a Pesten Tamás bátya által már előzetesen megjelentetett rabszolgák – sorsára; valamint a közönség eszébe juttathatta Quintus Roscius Gallust, a híres római színészt, aki rabszolgából színészi sikerei, összeköttetései és az így szerzett vagyonán keresztül szabad emberré válhatott. Névválasztása tehát egyszerre volt helykijelölési stratégia, valamint a társadalmi mobilitást hangsúlyozó és a szabadság iránti vágyat megtesztítő program.<sup>61</sup>

A *Tamás bátya* népszerűségén, az életrajzán és a képeken kívül, Aldridge előzetes színpadra állításában jelentős szerepet játszott a lokális média is azáltal, hogy más

*Revenge*] eljárszani, senki sem jött el, a színház pedig zárva maradt”. (LINDFORS, *Ira Aldridge*, 23.) A pénzügyi fiaskó ellenére, Aldridge jó kritikákat kapott. A turné folytatása szempontjából tehát alapvetően fontos volt számára, hogy a brüsszeli pozitív kritikái fogadtatás híre terjedjen el a környező országokban (a színházi) sajtó nemzetközi hálózatán keresztül. „Mind a *Deutsche Theater-Zeitung*, mind az *Allgemeine Theater-Chronik* híradásai Aldridge színészi erejét emelték ki, s úgy állították őt be, mint aki »új bizonyítékkal szolgál arra vonatkozóan [...], hogy a fekete faj semmilyen értelemben sem szenved hiányt intellektuális képességekben és tehetségben.«” (Uo., 23.) Aldridge tehát már 1852-ben felismerte, hogy a médiára kell támaszkodnia és látogatásait – lehetőleg pozitív hírveréssel – elő kell készítenie. Aldridge kontinentális vendégjátékairól írott könyvében Bernth Lindfors részletesen ismertette, ahogy Aldridge Brüsszel után, az Elberfeldben tett következő látogatását már jó alaposan előkészítette. „Pár nappal azelőtt, hogy Aldridge Elberfeldben megjelent, az egyik helyi lap hosszan ismertette életét, beszámolva szülőföldjéről, Észak-Amerikában töltött gyerekkoráról, s Nagy Britanniába való emigrációjáról. Majd említtette a Glasgowi Egyetemen végzett teológiai tanulmányait, londoni színházi bemutatkozását, illetve egy brit parlamenti képviselő lányával kötött házasságát. Végül pedig hosszasan beszámolt a brit színházakban aratott zajos sikereiről”. (Uo., 39.) A közönségnek való bemutatkozás ezen módját később sémászerűen vették át az Aldridge által meglátogatott kisebb-nagyobb városok hírlapjai és magazinjai.

<sup>59</sup> KUJAWIŃSKA COURTNEY, *I. m.*, 22.

<sup>60</sup> Uo., 22.

<sup>61</sup> Quintus Roscius Gallus híres római színész, aki korábban Lavíniában volt rabszolga. A Roscius nevet korábbi gazdájától örökölte szolgálatának fejében. Később olyan sikeressé vált, hogy megválthatta a szabadságát. Olyan népszerű volt, hogy Cicero órákat vett tőle, Catullus írt róla, Sulla pedig aranygyűrűvel, a lovagrend jelvényével ábrázolta őt, ami jelentős elismerés volt, hiszen egy akkoriban még lenézett mesterséget, a színészetet gyakorolta. A reneszánszra azonban Roscius a színházi kiválóság paradigmájává vált. Az angolszász világban David Garrick volt az első „angol Roscius”. Ahogyan Lindfors megjegyezte, a következő „Mr. Betty volt »fiatal Rosciusként«, és eztán a név a színházban az életkorral kapcsolódott össze. Egy hétéves gyermeket, Master Grossmitht a színpadon az »ünnepelet gyermek Rosciusként« mutattak be, Miss Lee Sugyt, egy másik gyerek tehetséget pedig a »fiatal Rosciusként«. Hamar megjelent a skót, ír, walesi, majd számos amerikai Roscius és Roscia, ideértve a Kentucky Rosciust is”. Bernth LINDFORS, „*Mislike Me Not for My Complexion...*”. *Ira Aldridge in Whiteface*, *African American Review* 1999/2., 347. Azáltal, hogy önmagát Rosciusnak nevezte, Aldridge emlékeztette közönségét a rabszolgából lett szabad emberre, a sikeres karrierre, valamint színpadi kiválóságára.

városokban megvalósult korábbi látogatásairól és társasági megjelenéseiről szóló tudósításokat közölt. Érdemes nyomon követnünk az Aldridge-szimulákrum pesti kiépülését. A Hölgyfutár említette őt először még 1852. októberében, tehát majdnem fél évvel tényleges megjelenése előtt. A hír arról tudósított, hogy „a híres afrikai színész Aldridge nemsokára Bécsbe érkezik egy angol társasággal. Mint játszhatja Shakespeare Othelloját! Mennyi élethűséggel!”.<sup>62</sup> Egy hónappal később, de még mindig 1852-ben, a Magyar Hírlap már arról a „hallomásról” tudott, miszerint „a híres néger színész műutazásában fővárosunkat is meglátogandja, már csak jövetelének hírére is sokan tanulnak angolul, hátha valóban megtörténik, angol előadásait hánnyak – nem fogják érteni”.<sup>63</sup>

Két hónappal Pestre érkezése előtt, 1853 januárjában a Budapesti Visszhang megint arról írt, hogy „Ira Aldridge fekete színész Berlinben vendégszerepel és nagy tetszést aratott. Berlinből írják, hogy Pestet is körútjába ejti”.<sup>64</sup> Aztán egy héttel később egy másik tudósítás már azt állította, hogy Aldridge „oda hagyta Berlint s Bécsbe utazott. Hogyha netán hozzánk is eljöne, szükség tudni, miképp ő nem valami potom szerencsen, sőt inkább igen előkelő úri ember”.<sup>65</sup> A tudósítás, megerősítve ezzel Aldridge elit státuszát, nemesi és reprezentatív voltát, hozzátette még azt az információt is, miszerint a színészt „a sz.-domingói fekete köztársaság még 1838-ban a »főkapitány, s az elnök rendkívüli követe« rangjával ruházta fel”.<sup>66</sup> Ennek a hangsúlyozása azért lehetett a pesti közönség számára fontos, mert egyrészt akkoriban Haiti volt az első feketék vezette szabad köztársaság, miután az 1791-ben kivívták függetlenségüket a franciáktól. Másrészt pedig azért, mert Victor Hugónak Európa szerte, így nálunk is ismert regénye a *Bug Jargal* (1820, 1826, magyarul 1837) is ezt a felkelést ábrázolta.<sup>67</sup> Következésképp a kortársak számára a történet ismert lehetett, Aldridge pedig ezen történeten keresztül is összefüggésbe hozható lett a feketék által vívott szabadság/egyenlőségi harccal.

Másfél hónappal később, 1853. március 5-én, a Pesti Napló már arról tudósított, hogy „Aldridge bennünket is meg fog majd látogatni”.<sup>68</sup> Aldridge alakját pedig összekötötte Tamás bátyával, azt állítva, hogy Aldridge megjelenése „azokat foglalkoztatja, kik „Tamás bátyja kunyhója” olvasása után annyira megkedvelték a feketéket”.<sup>69</sup> A következő napon, 1853. március 6-án, a Szépirodalmi Lapok jelentette, bécsi forrásokra hivatkozva, hogy Aldridge „Pestet is meglátogatandja. Még nem tudhatni, vajon a nemzeti vagy a német színpadon fog-e föllépni?”<sup>70</sup> S ugyanebben a számban szerepelt egy hosszabb tudósítás is Aldridge bécsi vendégjátékáról, amely azt állította, fokozva

<sup>62</sup> Hölgyfutár 1852. október 6., 922.

<sup>63</sup> Magyar Hírlap 1852. november 13., 2.

<sup>64</sup> Budapesti Visszhang 1853. január 16., 2.

<sup>65</sup> Budapesti Visszhang 1853. január 27., 3.

<sup>66</sup> Uo.

<sup>67</sup> Lásd Kathrine M. BONIN, *Signs of Origin. Victor Hugo's Bug-Jargal*, *Nineteenth-Century French Studies* 2008/3–4., 193–204.

<sup>68</sup> Pesti Napló 1853. március 5., 4.

<sup>69</sup> Uo.

<sup>70</sup> Szépirodalmi Lapok 1853. március 6., 297.



ezzel is az elvárásokat, hogy „a németországi kritikák után benne rendkívüli természeti adományt, oly eredetiséget sejtettünk, mellyet másnak utánózni nem szabad; rendkívülit vártunk, [...] de ebben csalódtunk. Ő több mint vártuk, ő művész; ő saját hatalmában van”.<sup>71</sup>

Aztán pár nappal később, 1853. március 10-én, amikor Aldridge vendéjátékának híre már valóban beszédtemává vált Pesten, a Nemzeti Színház titkára, Szigligeti Ede jelentette be, a Szépirodalmi Lapokban pár nappal korábban megfogalmazott kérdésre válaszolva, hogy „a nemzeti színház igazgatósága örömmel értesíti a t. Közönséget: miszerint Ira Aldridge, világhírű színművésszel sikerült két előadásra szerződnie, ki e folyó hó végén társaságával angol nyelven Othello és Macbeth Shakespeare-i művekben fog föllépni”.<sup>72</sup> Szigligeti arra is emlékeztette a közönséget, hogy „a nevezett művész, egyéb szerződési viszonyainál fogva, kétszernél többször egyáltalán nem foghat föllépni”,<sup>73</sup> tehát jobban teszik, ha jegyeiket mielőbb megváltják, nehogy lemaradjanak az eseményről.<sup>74</sup>

Szigligeti bejelentése után még sűrűbben jelentek meg az Aldridge-dzsel foglalkozó írások. A Szépirodalmi Lapok következő száma már „afrikai Rosciusként” köszöntötte őt, és arról tudósított, hogy „valódi háborút idézett elő a berlini ítések között”.<sup>75</sup> A cikk a kritikusokat két csoportra osztva jelentette ki, hogy „a közönség és az ifjabb ítézési iskola teljesen elismeri a híres néger tehetség- és művészetét, míg a vénebb dramaturgok kárhóztató ítéletet mondanak fölötte s a széptan nevében tiltakoznak az afrikai barbárság betörései ellen”.<sup>76</sup> Ezek az írások tehát nemcsak híres színészként és jelentős művészként utaltak Aldridge-ra, hanem, gyakran *Tamás bátyára* hivatkozva, a feketék képviselőjeként is színpadra állították.<sup>77</sup>

Az addig megjelent fragmentumokat egyesítve, az Aldridge-szimulákrum egységes képzetét erősítette meg a Szépirodalmi Lapok 1853. március 24-én megjelent cikke, amely Aldridge Nemzeti Színházban való fellépése előtt pár nappal látott napvilágot. Természetesen már csak „Afrikai Rosciusként” említve őt, a cikk szerzője, Gyulai Pál úgy írt róla, mint „az egyetlen Othello, mikép Aldridge-t Európában nevezik”; mint „szellemi emelkedésre képtelennek tartott népfaj képviselője”; és mint „nagy színészek közé tartozót”.<sup>78</sup> Megemlítette még, hogy „fejedelmi sarj”, aki „keresz-

<sup>71</sup> J..., *Bécsi level*, Szépirodalmi Lapok 1853. március 6., 290.

<sup>72</sup> SZIGLIGETI Ede, [C. n.], Szépirodalmi Lapok 1853. március 10., 314.

<sup>73</sup> Uo.

<sup>74</sup> Úgy tűnik azonban, hogy Aldridge okult pár hónappal korábbi krakkói tapasztalataiból, amikor a város német színházban való fellépéséről elmaradtak a lengyelek, s neki pedig, hogy a bukást elkerülje, fel kellett bontania a szerződését, majd az éj leple alatt, csendben elhagynia a várost. Lásd Olga MASTELA, *Ira Aldridge in Cracow (1854 and 1858)*. A *Different Reception = Ira Aldridge*, 65–75.

<sup>75</sup> Szépirodalmi Lapok 1853. március 13., 330.

<sup>76</sup> Uo.

<sup>77</sup> Így tett a Szépirodalmi Lapok is: „midőn Aldridge-t megtámadói ellenében védjük, nemcsak egy művésznek, hanem egy népfajnak szolgáltunk igazságot, melyre évezredek óta azon előítélet nehezül, hogy magasabb szellemi fogékonyságra képtelen.” (Szépirodalmi Lapok 1853. március 13., 331.) Később ezt a feltételezést ismét megerősítették, amikor a Hölgyfutár humoros cikke megemlítette, hogy „Gazsi bátyánk pár nap előtt még azt gondolta, hogy Ira Aldridge a híres – Tamás bátya!” (Hölgyfutár 1853. március 30., 240.)

<sup>78</sup> GYULAI Pál, *Ira Aldridge*, Szépirodalmi Lapok 1853. március 24., 371–372.

tény nevelést” kapott, majd „kilenc évig élt rejtőzködve élt”, és „a glasgowi egyetemen másfél évet töltött”. Majd részletes ismertetést adott vidéki turnéinak népszerűségéről, különböző szerepeiről (Oronoki, Gambia, Zarambo), s aztán a londoni Covent Gardenben való sikeres fellépéséről írt. Gyulai arra is felhívta a figyelmet, hogy Aldridge „Othello szerepét nem csak a színpadon játssza, hanem az életben is”, hiszen felesége „egy köztisztviselői férfit és parlamenti tag leánya”.<sup>79</sup> Majd azzal fejezte be írását, hogy „mi igaz és mi nem azon magasztalás- és ócsárlásokból, miket [...] futólag érintünk, a jövő héten tanúi lehetünk”.<sup>80</sup> Gyulai tehát teljes mértékben követte a *Leben* által létrehozott szimulákrumot, s Gyulai társadalmi presztízse és kulturális befolyása így az igazság megjelenéseként hitelesítette az Aldridge által fabrikált ön-reprezentációt.

Amellett, hogy a feketék reprezentációjaként állították őt színpadra, Aldridge-nak helyettesítő médiumként való értelmezésére adott lehetőséget egy másik cikk, amely Aldridge pesti vendégszereplésének napján, 1853. március 29-én, jelent meg. A cikket az Inokai Csalán álneven író, a szabadságharcban tevékenyen részt vállaló, majd német nyelvterületen, illetve Angliában élő Bulyovszky Gyula<sup>81</sup> írta, s Berlinből küldte a Budapesti Hírlapnak. Inokai a következő szavakkal jelentette be Aldridge vendéjátékát: „E néger művész élő bizonyága egy megvetett, lealacsonyított, emberi jogaitól megfosztott faj szellemi képességeinek, s hatásban egy hatalmas oldaldarabja Beecher Stowe asszony világhírű regényének, melyről méltán mondhatni, hogy az emberiségi elvek győzelmére és a négerfaj felszabadítására egy egész hadsereget állított az abolitionisták zászlaja alá!”<sup>82</sup> Inokai cikke Aldridge-ot az abolitionista mozgalomhoz és annak reprezentációjához, Beecher Stowe *Tamás bátya kunyhója* című regényéhez kötötte, majd Aldridge színpadi és színpadon kívüli európai sikereivel (szerepek és kitüntetések) folytatatta, végül pedig a *Leben* által leírt történethez igazodva adta meg rövid életrajzát.<sup>83</sup> Inokai végül azzal a feltételezéssel zárta tudósítását, hogy

<sup>79</sup> Uo., 372.

<sup>80</sup> Uo., 373. Ugyanakkor Aldridge látogatását a pesti német nyelvű médiumok is bejelentették. A Pester Post hosszú cikket közölt közelgő látogatásáról, ugyanazt a mintát követve, mint a magyar média. Pester Post 1853. március 31., 1–2.

<sup>81</sup> Bulyovszky a Pesten kitört forradalom kezdetén az események egyik főszereplője, a pesti ifjúság egyik vezetője volt. Jókai Mórral a *Tizenkét Pont* első változatának összeállítója, majd a Pest város tanácsával tárgyaló hatfős bizottság tagja, később részt vett az Ellenzéki Kör gyűlésein és szerepet vállalt a Közcseudi Bizortmányban is. A szabadságharc idején a Belügyminisztérium (BM) tisztviselője, majd annak bukása után évekig Németországban és Angliában élt; felesége, Bulyovszkyné Szilágyi Lilla nagy sikert aratott a boroszlói, a hamburgi és a weimari színpadokon. Hazatérése után nem vállalt állást, kizárólag irodalommal foglalkozott. Az is igaz viszont, hogy szintén ő volt az, aki Szilágyi Ferencnek, a hivatalos kormánylap, a Budapesti Hírlap szerkesztőjének az utasítására, Érhalmi Gerő álneven, „a császárhimnusz, a *Gotterhalte* 1854 tavaszán jóváhagyott szövegét magyarra fordította”. KERÉNYI, „Szólnom kisebbség, bűn a hallgatás”, 29.

<sup>82</sup> INOKAI Csalán, *Ira Aldridge*, Budapesti Hírlap 1853. március 29., 365.

<sup>83</sup> Inokai is azt állította, hogy „diadalainak tetőpontja volt, midőn a Covent Garden színházban Othellóban lépe föl, s művészi hírét megalapította.” (Uo., 366.) Gyulaihoz hasonlóan, Inokai sem tudhatott arról, vagy ha igen nem árulta el, hogy Aldridge lesújtó kritikákat kapott a Covent Garden-beli szereplése után, ami azt eredményezte, hogy idő előtt kellett félbehagynia vendéjátékát, s ismét vidéken turnézni. (Lásd Hazel WATERS, *Racism on the Victorian Stage. Representation of Slavery and the Black Character*, Cambridge UP, Cambridge, 2007.) Aldridge színpadi karrierjét Nagy-Britanniában, amint

„a bőr színe nem lehet akadály, hogy az ember lelki tulajdonait egyformán ne művelhesse s szellem és erkölcsi kifejlődését egyformán ne eszközölhesse”.<sup>84</sup> Ennek eredményeként Inokai egyrészt ugyanazt a történetet tárta a pesti közönség elé, mint amit a *Leben* alapján Gyulai is színpadra állított; másrészt azt állította, hogy az idegen elnyomás nem állhat a szellemi és erkölcsi nemesedés útjába; harmadrészt pedig Aldridge-nak helyettesítő médiumként való értelmezését is előkészítette, miszerint a børszínből vagy bármilyen más okból adódó kirekesztés és elnyomást könnyen lehetett a veszített szabadságharcból következő osztrák elnyomással helyettesíteni.

A pesti közönség számára nem lehettek ismeretlenek a feketéket övező bonyodalmak, már csak azért sem, mert a pesti magyar sajtó szinte napi szinten kommentálta az amerikai rabszolgáság és a faji megkülönböztetés problémáit. Ezek a témák azért lehettek végtelenül népszerűek, mivel a magyar olvasó/közönség tökéletesen érthette és teljesen azonosulhatott a rabszolgasorba kényszerített amerikai feketék nehézségeivel. A pesti médiatájban így válhatott az elnyomott afro-amerikaiak egyik képviselőjévé immáron Aldridge. Ahogyan Krzysztof Sawala megjegyezte a magyarhoz nagyon hasonló lengyel helyzettel kapcsolatban, „ahogyan a legendás afrikai herceg felemelkedett az elnyomott amerikai rabszolgák közül, Aldridge a lengyelek számára saját nemzeti öntudatuk és a felszabadításukért folytatott harcuk megtestesítőjévé vált”.<sup>85</sup> Aldridge-ra tehát a szabadság és függetlenség szimbolikus képmásaként tekinthettek, mind személyes, mind társadalmi szinten egyaránt. Amint arra Fánccsy Lajos, a Nemzeti Színház színész-rendezője az Aldridge számára készített emlékalbumban rámutatott: „Eljöttél, lángkeble Te alázott fajodnak, hogy hirdesd: miszerint a szellem mindig szabad marad”.<sup>86</sup> Ennek eredményeként a pesti közönség a passzív ellenállás egyik lehetséges emlékeztetőjeként és emlékezhelyeként láthatta őt. A tudatos mediatisztika eredményeként pedig, amikor Aldridge 1853 márciusában a pesti Nemzeti Színházban fellépett, az Aldridge-szimulákrum már előkészítette számára azt a helyet, amelyet ki kellett töltenie.

### Aldridge mint Othello

Aldridge Pestre angol nyelvű társulatával érkezett és látogatását, mint mindig, kedvenc szerepével, az Othellóval kezdte, melyet feloldásként *A' lakat* című komédia

Kujawińska Courtney megjegyezte, „fővárosi elutasítás és vidéki elfogadás jellemezte.” (Krystyna KUJAWIŃSKA COURTNEY, *Ira Aldridge. European Shakespeare Tragedian = The Globalization of Shakespeare in the 19<sup>th</sup> Century*, szerk. Krystyna KUJAWIŃSKA COURTNEY – John M. MERCER, Edwin Mellen, Lewiston, 2003, 121.) A West Enden mindössze három alkalommal játszott, miközben Londonon kívüli turnéi folyamatos sikernek számítottak. Aldridge ellentmondó brit karrierjéről, megítélésének rasszista felhangjairól lásd még: LINDFORS, „*Mislike Me Not for My Complexion...*”; Bernth LINDFORS, *Ira Aldridge London's Debut*, Theatre Notebook 2006/1., 30–44.; Bernth LINDFORS, *Ira Aldridge at Covent Garden, April 1833*, Theatre Notebook 2007/3., 144–169.; WATERS, *I. m.*, 58–88.; örökségéről lásd Brian Russell ROBERTS, *A London Legacy of Ira Aldridge. Henry Francis Dawning and the Paratheatrical Poetics of Plot and Cast(s)*, Modern Drama 2012/3., 386–406.

<sup>84</sup> INOKAI, *I. m.*, 366.

<sup>85</sup> SAWALA, *I. m.*, 250.

<sup>86</sup> FÁNCCSY Lajos, [C. n.], *Hölgyfutár* 1853. április 9., 267.

követett (1853. március 29.). A pesti színpadokon nem számított újdonságnak sem a fekete rabszolga témájának ábrázolása, sem a külföldi színtársulatok vendégszereplései, sem pedig Shakespeare tragédiája, az *Othello*. A pesti Stadttheater (Pesti Német Színház) már megnyitásának évében, 1812-ben sikerrel játszotta August Kotzebue *Die Negers* című darabját, a Nemzeti Színház pedig Kuthy Lajos fentebb említett *Fehér és fekete* (1839) című művét, s ezek mellett más előadások is folyamatosan színpadra állították a témát.<sup>87</sup> Aldridge látogatása idején pedig, mint arra fentebb *A Tamás bátya* kapcsán már utaltam, az amerikai abolicionista mozgalommal kapcsolatos hírek, folytonosan fenntartották a téma iránti érdeklődést.

A vendégjátékok rendszere sem volt ismeretlen. Már az 1800-as évek elejétől kibontakozott az a tendencia, miszerint „nagy számú vendégjáték érkezett Pestre, főleg német nyelvterületről, különösen pedig a bécsi Burgtheaterből”.<sup>88</sup> Amellett, hogy repertoáron tartották Shakespeare-t, más klasszikusokat, valamint a kortárs német nyelvű drámákat, tulajdonképpen a pesti Stadttheaterben fellépett, német nyelvterületről érkezett színészek és társulatok teremtették meg a vendégjátékok rendszerének mintáját. A Pesti Magyar (1840-től Nemzeti) Színház viszont már az 1840-es évektől átvette ezt a gyakorlatot európai színházi sztárok meghívásával.<sup>89</sup>

Az 1850-es években is folytatódott ez a tendencia, így például először a lengyel énekesnő Luisa Lesniewska, majd csaknem fél évig a francia származású énekesnő, Anne La Grange vendégszerepelt a Nemzeti Színházban. A következő évben pedig a svéd balett-táncos, Lucille Grahn, majd a spanyol táncosnő, Pepita de Olivia és

<sup>87</sup> Így például Kratter átdolgozása, a *Die Neger auf Curassao oder Der Mohrenkönig* (1827), amit háromszor játszottak 1827. március 3-a és 1830. szeptember 28-a között a pesti Stadttheaterben, és kétszer (1829. május 9. és 1839. május 25.) a Buda Deutsches Theater. Valamint a következő darabok szerepeltek még a Nemzeti Színház, a Stadttheater, a Várszínház, illetve a Budai Nyári Színikör műsorán: Fouqué de la Motte, *Arnulph der Schwarze oder Verbrechen und Busse* (1822); ismeretlen szerző, *Die Negersklaven* (1828); Auffenberg, *Die schwarze Fritz* (1829); Fridrich Hopp, *Das schwarze Kind* (1830); Meisl, *Die schwarze Frau* (1831); August Anicet-Bourgeois művének Weil-féle átdolgozása, *Die schwarze Doktor* (1846).

<sup>88</sup> KÁDÁR Jolán, *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*, k. n., Budapest, 1914, 85. 1812 és 1847 között majdnem ötven vendégprodukció szerepelt Pesten, főleg német nyelvű nagyvárosokból, mint Bécs, Karlsruhe és Berlin. (Lásd KÁDÁR Jolán, *Német Shakespeare-előadások Pesten és Budán, 1812–1847*, Magyar Shakespeare Társaság, 1918, 21–90.; 88–89.) Ennek eredményeképpen, „a német színház hozza először közönségünkhöz Shakespeare darabjait, a német klasszikusok közül állandóan színen tartja Lessinget és Schillert és megismerteti és megszeretteti közönségünkkel az operazene legkiválóbb képviselőit, az olasz opera mestereitől Haydn, Mozart és Cherubiniig. Közönséget nevel a magyar színészet számára, megvívja helyette a rendszeres darabok harcát a rögtönzésekkel szemben, műsor tekintetében mintája, Shakespeare és a német klasszikusok közvetítője”. KÁDÁR, *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*, 86.

<sup>89</sup> Mint arra Kerényi Ferenc felhívta a figyelmet: „Ahogyan a Nemzeti Színház – Franz Holding bécsi ügynökségén keresztül – egyre inkább kapcsolatba került az európai színházi élettel, úgy nőtt a vendégszereplők száma. [...] A három évad vendégművészeinek zöme zenész volt (énekes, hangszervirtuóz, zeneszerző) vagy balett-táncos. Névsoruk – a teljesség igénye nélkül is – rendkívül impozáns: Hector Berlioz és Otto Nicolai zeneszerzők, Liszt Ferenc, Sigismund Thalberg és Alexandre Dreyschöck zongoraművészek, Marietta Alboni alténekesnő, Pasquale Borri, Augusta Maywood, Fanny Cerrito, Antonio Guerra táncművészek a legismertebb nevek. De helyet adott a színház a külföldet járó magyar együttesek és szólisták fellépőinek is”. KERÉNYI Ferenc, *A Nemzeti Színház és közönsége 1845–1848*, ItK 1980/4., 438.

a francia tragika, Rachel lépett fel.<sup>90</sup> Aldridge után pedig, 1856-ban, az olasz hősnő, Adelaide Ristori látogatott a Nemzeti Színházba, kedvenc repertoárjában olyan tragikus női szerepekben lépve fel, mint Médea, Stuart Mária, Lady Macbeth, Phaedra és Francesca de Rimini.<sup>91</sup> Ezzel párhuzamosan, a Stadttheater 1847-es leégése után, az Újvásártéren (mai Erzsébet tér) 1853-ban megnyitott, új német színház, az Interimstheater bérlője Theodor Witte is vendégül látott külföldi sztárokat: „operát adott Ernstné Kaiser Josefa, Kreuzer kisasszony, bécsi udvari énekesnő és a frankfurti Beck, majd a bajor Hasselt-Barth és a bécsi Wolf vendégszereplésével, [ő is] meghívta Jenny Lindet, a »svéd csalogányt«, és Pepita de Oliviat, drámát hozott színre Hendrichs, a Devrientek és Dawison, bohózatot Nestroy vendégfelléptével”.<sup>92</sup> Mindez pedig azt jelentette, hogy a korszak pesti színháznézői szokásaira hatással lehettek nemcsak a német nyelvű, hanem az európai – olasz, francia, angol, és más – színházi tendenciák is.

Az *Othello* pedig már jóval Aldridge látogatása előtt egyike volt az egyik legnépszerűbb vendéglőadásoknak.<sup>93</sup> Mindez pedig azért volt lehetséges, mert a pesti közönség a történetet már jól ismerte, hiszen a német társulat a pesti Rondellában már 1786-ban bemutatta az *Othello, der Mohr von Venediget*, igaz, hogy a Schröder-féle átdolgozásban.<sup>94</sup> Mi több, az *Othellót* Rossini operaváltozatában is játszották a városban, s „Rossini Othellojával szemben a velencei mórnak Shakespeare megírta története eltűnik a színpadról”.<sup>95</sup> Míg 1783 és 1847 között Shakespeare *Othello*jának előadására

<sup>90</sup> A kritikák a sikerei csúcán lévő Rachel szövegmondásának tisztaságát és árnyalatainak gazdagságát, az elegáns, könnyed mozgást, a szenvedélyek széles skáláján mozgó érzelmi kifejezést emelték ki. Rachel Corneille Horace, Racine Phaedra, Scribe–Legouvé Adrienne Lecouvreur, idősb Alexandre Dumas Az özvegy férje, Molière Kényeskedők és Civakodó szerelmesek, Pierre Antoine Lebrun Stuart Mária, Victor Hugo Angelo című drámákban lépett fel. A vendéjátékokról lásd KERÉNYI Ferenc, *A színház mint társaséleti szintér a 19. századi Budapesten*, Budapesti Negyed 2004/4., 67–89.

<sup>91</sup> Ristori szintén kihasználta a médiát nyilvános imidzsének felépítéséhez, csakúgy ahogy Aldridge tette előtte. Ahogy a Vasárnapi Ujság megjegyezte, Ristori „Bécsben tizenkét előadásra szerződött; vendégszereplését jövő hó 18-án vagy 20-án fogja megkezdeni. Egyébiránt a bécsieknek lesz mit irigyelni tőlünk. Ira Aldridge, mint mondják, már megérkezett s néhányszor fel fog lépni nemzeti színpadunkon. Sőt még az is megtörténhetik, hogy Ristori is, mivel olly közel lesz hozzánk, meg fogja nyerni az igazgatóság néhány előadásra”. Ö. B., *Ristori Bécsben*, Vasárnapi Ujság 1958. március 7.

<sup>92</sup> MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, I. m., 461.

<sup>93</sup> Az *Othellót* többször játszották vendéjátékként Pesten: Pozsonyból érkező Teuber kb. 1800-ban; Bécsből Heinrich Lange 1808-ban, 1812-ben és 1813-ban; szintén Bécsből Henrich Anschütz 1826-ban és 1837-ben; Berlinből Moritz Rott 1828-ban, 1840-ben és 1845-ben; Bécsből pedig Ludwig Dessoir 1851-ben. KÁDÁR, *Német Shakespeare-előadások*, 89.

<sup>94</sup> KÁDÁR Jolán, *Shakespeare drámái a magyarországi német színpadokon 1812-ig*, Magyar Shakespeare Társ 1916, 89. Bár 1786 és 1789 között csak kétszer játszották (KÁDÁR, *A budai és pesti német színház története 1812-ig*, 39.), ezen felül másik kilenc előadást jegyeztek fel 1793 és 1812 között. Összehasonlításként a pesti Stadttheater más Shakespeare-produkcióival: 1773 és 1812 között a *Der Kaufmann von Venedig* volt a legnépszerűbb ötven előadással, ezt a *Hamlet* követte másodikként húsz; a *König Lear* és a *Gassner der Zweite* harmadik tizenhárom-tizennégy, a *Romeo und Julie* pedig a negyedik tizenkét előadással. (KÁDÁR, *Shakespeare drámái*, 111.). 1812 és 1847 között a *Hamlet* lett a legnépszerűbb Shakespeare-darab (38), utána következett a *König Lear* (21), aztán a *Romeo und Julie* (15), majd a *Macbeth* (12), végül pedig a *Der Kaufmann* (11). Lásd KÁDÁR, *Német Shakespeare-előadások*, 90.

<sup>95</sup> KÁDÁR Jolán, *A pesti és budai német színház története 1812–1847*, k. n., Budapest, 1923, 37–38.

huszonegyszer került sor, valamint hét vendéjátékon szerepelt, addig ugyanebben az időszakban Rossini operája majdnem nyolcvan előadást ért meg.<sup>96</sup>

*Othello* története olyan népszerűnek mutatkozott, hogy a paródiái is megjelentek. Meisl darabját, az *Othello, der Mohr in Wien*, amely a *Parodie mit Gesang* alcímet viselte, már 1819-ben játszották a pesti Stadttheaterben.<sup>97</sup> A Pesti Magyar Színházban pedig jóval azelőtt szerepelt bohózatként, Gvadányi József *A peleskei nótárius* című népszerű regényének Gaál József által készített színpadi változatában (1838), hogy Shakespeare vagy Rossini verziói elérték volna a magyar színpadot.<sup>98</sup> A Nemzeti Színház csak négy évvel Gaál adaptációjának bemutatása után, 1842-ben mutatta be az *Othellót*, ekkor azonban Shakespeare és Rossini változatai egyszerre szerepeltek a repertoáron. Rossini három felvonásos „szomorú operájának” premierjét<sup>99</sup> 1842. április 26-án tartották. Shakespeare öt felvonásos „szomorújátékát”<sup>100</sup> azonban csak fél évvel a Rossini-bemutató után, 1842. november 10-én állították színpadra. Shakespeare szövegének viszont két magyar fordítása is létezett: az első Vajda Péteré,<sup>101</sup> majd ugyanebben az évben egy másik fordítás is megjelent, Gondol Dánieltől.<sup>102</sup> Amikor a Nemzeti Színházban végül Vajda fordításában színpadra került, a fordítás minőségéről, szó- és kifejezés-használatáról kerekedett vita. Végül Vajda „nyilatkozatot tett közzé, melyben ígéri, hogy ezután *Othello*-fordítása »kitisztítva jövend a színpadunkra»,<sup>103</sup> s a második előadáson a színlap valóban úgy hirdette az előadást, hogy az „módosított fordításban”<sup>104</sup> valósult meg. Mindenesetre a Nemzeti Színház Gaál parodisztikus adaptációján kívül, két különböző *Othello*-fordítással rendelkezett, s mindezen felül Rossini operáját is játszották, sőt jóval a Shakespeare-darab előtt mutatták be.<sup>105</sup>

<sup>96</sup> Uo., 161. Lásd még KÁDÁR, *Német Shakespeare-előadások*; Wolfgang BINAL, *Deutschsprachiges Theater in Budapest*, Böhlau, Wien–Köln–Graz, 1972.

<sup>97</sup> KÁDÁR, *A pesti és budai német színház története 1812–1847*, 161.

<sup>98</sup> A főszereplő, Zajtay, vidéki birtokáról üzleti ügyben Pestre utazik. A fáradtságos ügyintézés után, mivel még sosem volt színházban, elmegy a Pesti Magyar Színházba, s megnézi az *Othello* esti előadását. Az előadás vége felé, azonban, amikor *Othello* éppen megpróbálja megfojtani Desdemonát, Zajtay, hogy megmentse a nő életét, a színpadra ront, félbeszakítva ezzel a jelenetet. Miközben a színészek és a közönség Zajtayval veszekednek, ő sértetten elhagyja a színházat. Gaál adaptációja olyan közkedvelt volt, hogy a bemutató évadában több mint tízszer játszották (1838. október 8. és 1839. májusa között), a következő évben pedig, még nagyobb sikert aratva, könyv alakban is megjelent. Lásd GAÁL József, *Peleskei nótárius, bohózat három szakaszban és négy felvonásban*, OSZK Színház-történeti Társ, P 35.

<sup>99</sup> ROSSINI, *Othello, a Velencei Szerecsen*, OSZK Színház-történeti Társ, MM 13.855.

<sup>100</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Othello*, OSZK Színház-történeti Társ, N.Sz. 0.35.

<sup>101</sup> Uo.

<sup>102</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Othello*, OSZK Színház-történeti Társ, M.M. 5020. Mindkét fordítás Shakespeare-t jelölte meg forrásként. A fordítók azért tarthatták fontosnak, hogy Shakespeare angol nyelvű szövegére utaljanak, mert még Gaál Peleskei-verziója is parodizálta a német adaptációk felhasználásának gyakori szokását: Zajtay a színház előtt a színlapot böngészve mondja, hogy „*Othello*, szerecsen”, „Schlegel után németből fordította Lendvay Márton”. GAÁL, *Peleskei*, 74.

<sup>103</sup> BAYER József, *Shakespeare drámái hazánkban*, Franklin, Budapest, 1909, 380.

<sup>104</sup> Uo., 385.

<sup>105</sup> Az első magyar nyelvű *Othello*-előadásra Kolozsvárra került sor 1794. március 24-én. Néhány évvel később a Kelemen László vezette, első magyar hivatásos színházi társulat is játszotta, 1795. június 3-án, a Schröder-adaptáció alapján. A 19. század első felében az *Othello* nemcsak Pesten, hanem vidéken is megjelent (Kolozsvár 1805, 1812; Székesfehérvár 1822; Kassa 1830, 1835).

Az *Othello* presztízst jól mutatja, hogy a címszerep a Nemzeti Színház vezető színészeinek vetélkedési területévé vált. A Vajda-fordítás bemutatóján még Lendvay Márton alakította, aki „Othello jellemének nemességére fektetvén a fősúlyt, még dühében is nemességével mérsékelte magát”.<sup>106</sup> Két évvel később, 1844. április 13-án, azonban Egressy Gábor választotta ezt a szerepet magának jutalomjátékként. Egressynek olyan sikere lett, hogy a pesti közönség immáron őt tekintette az igazi Othello megformálójának.<sup>107</sup> Egressyt azonban 1849 után, a szabadságharcban való részvétele miatt a színpadtól eltiltották, s csak operarendezőként működhetett, így Othello szerepe visszakerült Lendvayhoz. Mindezek eredményeképpen az 1850-es évekbe a velencei mór történetét különböző verziókban ismerhette meg a pesti közönség, s Aldridge társulatának előadásakor nem okozhatott gondot a történet követése, még a többség számára valószínűleg ismeretlen, angol nyelven sem.

A kritikák beszámolóiból úgy tűnik, hogy Aldridge megfelelt az előzetes elvárásoknak, sikeresen töltve ki az Aldridge-szimulákrum által előkészített helyet, és Othellójával zajos sikert aratott.<sup>108</sup> Bár ismerünk olyan helyzeteket, amelyekben Aldridge-nak meg kellett küzdenie a helyi viszonyokkal, sőt még a helyi társulat színészeinek intrikáival is,<sup>109</sup> az előadásról kritikát író Egressy nem így tett. Miután Aldridge-ot az előzetes elvárásokhoz igazodva úgy jellemezte, mint akinek „művészetében tökéletesen képviselve volt azon afrikai faj, melyről eddig csak homályos sejtelmünk volt”,<sup>110</sup> részletesen leírta, szinte ritkaságként festve le őt, mint valaki olyat, aki annyira idegen, annyira más, hogy még hétköznapi tulajdonságai is alapos ismeretelésre tartanak igényt. „Középtermes, nemes tartás, izmos testalkat, nem egészen fekete bőrszín, fekete gyapjúhaj, barna-sárga szemek, tompa orr, néger metszetű ajkák, gömbölyű arc, mozgékony arcizmok, magas homlok, széles vállak, domború mell, nagy terjedelmű, erős, csengő hang, mely a barbár hangzású angol nyelvet valódi zenévé nemesíti, s mely a színművészet minden kifejezéseire képesítve van”.<sup>111</sup> Hangszíne mellett, Egressyt leginkább Aldridge fizikai tulajdonságai, azaz külső megjelenése érdekelte. Mindezt pedig azért találta fontosnak rögzíteni, mert úgy látta őt „mint egy üstököszt, mely látóköriünkön megjelent, hogy nemsokára ismét végképen eltűnjék”.<sup>112</sup>

<sup>106</sup> BAYER, I. m., 385.

<sup>107</sup> Egressy 1842 és 1848 között nyolc alkalommal játszotta a szerepet.

<sup>108</sup> Ahogyan P. A. kritikájában írta: „reggeli hét órától fogva valódi ostromnak volt kitéve a színház pénztára. Boldog volt, a ki jegyet kaphatott, bár minő életveszéllyel volt is összekötve annak megnyerése, sőt boldog volt az is, a ki jegyet nem kapott ugyan, de a nap későbbi óráiban drága pénzen vásárolta meg az üzérkedők seregétől egy vagy más zártszéket”. P. A., *Ira Aldridge Pesten*, Szépirodalmi Lapok 1853. március 27., 405.

<sup>109</sup> Marshall és Stock Aldridge-ről szóló életrajzában található az a történet, amelyben A. N. Mochalova, aki Odesszában játszotta Desdemonát Aldridge partnereként, az egyik előadás utolsó jelenetéről mesélt, amit az egyik féltékeny színésztárs úgy próbált tönkretenni, hogy a jelenet közben elfűrészelte alatta az ágyat. (Lásd MARSHALL–STOCK, I. m., 278–279.) Emellett olyan pletykák is terjedtek Aldridge-ről, miszerint „veszélyes vele együtt játszani, különösen a színésznők számára, mivel vad természete nem pusztán az idegeiket veszélyezteti, de gyakran még tulajdon életüket is”. (Uo., 268.) A helyi újságok karikatúrákat jelentettek meg „vad természetéről” és viccek túlozták el extrém erejét és szokásait.

<sup>110</sup> EGRESSY, I. m., 156.

<sup>111</sup> Uo., 158.

<sup>112</sup> Uo., 155.

Egressy tehát idegenként, szinte földönkívüliként, azaz a Másik tökéletes reprezentációjaként kezelte őt.

Ebben a tekintetben Egressy nem volt kivétel, hiszen majdnem az összes kritika Aldridge fizikai jellemzőinek részletes leírását tartalmazta.<sup>113</sup> Ez pedig abból következhetett, hogy mivel a velencei mór története ismert volt, Aldridge pedig külsőleg is láthatóan másnak és idegennek tűnhetett, a kritika és a közönség figyelme a főszereplő testére és fizikai jellemzőire irányult. Mindehhez hozzájárult Aldridge előadásmódja is, ami ahhoz a stílushoz tartozott, amelyet a korszak utazó sztárjai is használtak, s közülük is talán legpregnansabban Adelaide Ristori képviselt.

Ristori 1856-as pesti látogatásáról írva Demcsák Katalin amellet érvelt, hogy az ún. „Grande Attrice”,<sup>114</sup> vagyis Nagy Színészek – többek között Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi – játéku megalkotásánál az európai színházi kontextust tartották szem előtt, s „az általuk használt illusztratív játékmóddal a színpadi tér érzelmi megtöltésére törekedtek: a testbeszéd, a mozgás-művészet került előtérbe”. Játékukban „nem bemutatják, hanem felhasználják a szöveget, testi formában újraalkotják, és a figura belső életét is láthatóvá teszik képeken, vagy még inkább szobrokon keresztül”. A színész így „testével és hangjával mozgásban lévő szobrokat alkotott, amelyeknek minden egyes részlete kapcsolatban állt a drámai eseményekkel és a többiek játékaival”. A különféle szoborszerű pózokból álló stílus a színész által demonstrálni kívánt érzelmi állapotokhoz kapcsolódott, s „éppen testiségében fogta meg az idegen ajkú nézőt: a szöveg (amit ismerhet, érthet is), az arcjáték és a mozdulatok együtt fejezték ki a figura belső életét”.

Az *Othellóról* írott kritikájában, Büky Gyula a Budapesti Hírlapban a fentiekhez nagyon hasonlóképpen jellemezte Aldridge játékát, miszerint „plasztikájában nem látni a keresett szépet, taglejtéseiben nem a szabályszerű hullámvonalakat, mélyebb dramaturgia az, mely mozdulatait vezérli: a lélek különféle mozzanata, a vér, szóval a belső végrehajtó hatalom, s e felett áll aztán mintegy művészeti ellenörképpen az igazság ikertestvére, az esztétikai szépnek érzülete s a költészet”.<sup>115</sup> A Büky által említett „esztétikai szépség” mellett, a Pesti Napló kritikusa is azt jegyezte meg, hogy Aldridge játékstílusa a képzőművészetéhez, azon belül is a szobrászathoz volt hasonlatos. „A mi taglejtését illeti, ennek jellemét leghűbben úgy gondolom magyarázhatni, ha azt mondom, hogy szobrászati: minden mozdulata egy-egy festészeti attitude”.<sup>116</sup> Greguss Ágoston szintén arra hívta fel a figyelmet, hogy „mozdulatai festészetnek és szobrászatnak szolgálhat tanulmányul, minden mozzanata egy-egy

<sup>113</sup> Büky Gyula például a következőt írta: „középnagyságú, erőteljes férfiú, tömör, széles vállal, kidomborult mellel, de hízásra hajló termete első pillanatra kellemetlenül érinti a sugár „Othellokhoz” szokott szemeket”. БҮКҮ [BÜKY] Gyula, [C. n.], Budapesti Hírlap 1853. április 7., 373.

<sup>114</sup> Mint azt Demcsák kifejtette, „a Grand Attore, vagyis Nagy Színész [...] fogalmát az olasz színház történet egyetlen színészgenerációval kapcsolatban használja, tehát néhány színész munkamódszerét, játékmódját jelöli vele. Ebbe a generációba tartozik többek között Adelaide Ristori, Tommaso Salvini és Ernesto Rossi, akik mindannyian felléptek Magyarországon” DEMCSÁK Katalin, *Ristori vita. A tévedés köz-játéka*, Theatron 2000/2., 4. A következő idézetek: 5.; 8.

<sup>115</sup> БҮКҮ, I. m., 372.

<sup>116</sup> Pesti Napló 1853. április 12., 4.

szobormű. Ő a szenvedélyek szobrása”.<sup>117</sup> Salamon Ferenc pedig a hang és a testtartás fontosságát összegezve emelte ki, hogy Aldridge „erőtéljes, szép hanggal van megáldva. [...] A másik, miben Aldridge kitűnő, az erőtéljes mindent kifejező mozdulatok és testtartás”.<sup>118</sup>

A fenti vélemények szerint, Aldridge előadásmódjának meghatározó elemei tehát elsősorban a test és a mozdulat, valamint a hang. Következésképp Aldridge előadásmódja, csakúgy, mint Ristorié, „Grand Attore művészetéhez” tartozott, amely a szöveget és a nyelvet háttérbe, míg a testet és a mozdulatokat helyezte előtérbe, hiszen az érzelmi állapotokat a megfelelő fizikai pózokon és a hangmoduláció változásain keresztül mutatta meg. Ennek a játéktílusnak a népszerűsége valószínűleg azzal állhatott összefüggésben, hogy egyrészt a közönség csak részben vagy egyáltalán nem értette a szöveget, így az ismerős történet a testen, az érzelmi állapotokat tükröző mozdulatokon és hangmodulációkon keresztül bontakozhatott ki. Másrészt pedig összefüggésben lehetett azzal a jelenséggel is, hogy a kortárs médiumok csak képek és rajzok közlésére voltak alkalmasak, s a közönség mediális tapasztalatát, s így elvárásait is, állóképek, valamint kimerevített szobrászati és festészeti jelenetek/csoportozatok befogadása alakította és szabályozta. Aldridge esetében tehát a fizikai megjelenés idegensége, az előadásmód fizikai és plasztikus jellege, valamint a nézők befogadói attitűdje egymást erősítve kapcsolódhatott össze.

Annak érdekében, hogy a közönségre gyakorolt hatást a vizualitáson keresztül még inkább hangsúlyozza, Aldridge mindig nagyon körültekintően választotta ki a Desdemonát alakító színésznőt. 1853-ban, első pesti vendéjátékán, Desdemonát a húszas éveiben járó, Mrs. Luisa Stanton játszotta.<sup>119</sup> A kritikák Stantoné fehérbőrű, vékony, elegáns hölgyként írták le, akinek azonban voltak hiányosságai a színjátszás terén.<sup>120</sup> Aldridge-ot valószínűleg nem a színésznő játéktudása, hanem elsősorban külső megjelenése érdekelte. A fizikai jellemzők fontosságát mutatja, hogy pár hónappal később, miután feloszlatta angol társulatát, Aldridge kisebb magyar városokba látogatott, s ekkor már Felekyné Munkácsy Flórával játszott együtt. Felekyné ekkoriban tizenhét éves, fiatal hölgy volt, s szerepköre szerint ártatlan lányokat, ún. drámai szendéket, naivakat, majd romantikus-érzelmes lányszerepeket jelenített meg, amelyekben „szépsége mindenkit lenyűgözött”.<sup>121</sup> Felekyné szintén, magas, vékony és feltűnően tetszetős volt, sápadt arccal és hosszú, szőke, göndör hajjal.

A két kiemelt példa jól szemlélteti, hogy Aldridge tudatosan választott fiatal, ártatlan kinézetű, fehér Desdemonákat. Pontosan azért, mert „az afrikai Othello

<sup>117</sup> GREGUSS Ágost, *Shakespeare Othelloja Ira Aldridge fölléptén [1853]* = Uő., *Tanulmányok*, Ráth Mór, Budapest, 1880, 3–4.

<sup>118</sup> SALAMON Ferenc, *Ira Aldridge vendégszereplései [1858]* = Uő., *Dramaturgia dolgozatok*, II., Franklin, Budapest, 93.

<sup>119</sup> Férje, Mr Stanton Jágóként szerepelt az előadásban.

<sup>120</sup> Lindfors Luisa Stantonnal kapcsolatban megjegyezte, hogy „Mrs. Stanton korábbi színészi tapasztalatáról semmit sem tudunk, és lehetséges, hogy nem is volt neki. Férjével 1847-ben házasodtak össze, amikor tizenhat éves volt, és nincs arról adat, hogy játszott volna azokban a darabokban és színházakban, ahol a férje fellépett, és bizonyíték sincs arra, hogy más színpadon fellépett volna. Színészi debütálása valószínűleg csak azután történt meg, hogy ő és férje Ira Aldridge-dzsel utaztak”. LINDFORS, *Ira Aldridge*, 18.

<sup>121</sup> *Magyar Színházművészeti Lexikon*, <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz15/522.html>

**IRA ALDRIDGE ur szerencsen színművész  
utolsó vendéjátéka.**

**BÉRLET** **SZÜNET.**

**Győr-városi színház.**

Vasárnap October hó 16-án 1853, Latabár Endre igazgatása alatti színész-társulat által adatik,

**IRA ALDRIDGE UR UTOLSÓ VENDÉJÁTÉKAUL**  
közkívánatra:

**O T H E L L O.**

Szomorujáték 5 felvonásban. Irta Shakspeare, színe alkalmazta Rémy Károly,  
IRA ALDRIDGE ur előadásának rendezője.

S Z E M É L Y E K:

Velecei dugo - - - - -	Hód.	Cassio, hadnagy - - - - -	Rosened.
Brabantio, tanácsnok - - - - -	Bertram.	Jago, tábornok - - - - -	Gyalai.
Flavius - - - - -	Troch. Mikló.	Bolety, velencei szena - - - - -	Fényes.
Graciano, Brabantio testvére - - - - -	Zerkavölgyi.	Montano, ciprusi kormányzó - - - - -	Nemesi.
Ludovico, rokona - - - - -	Sipos.	Hadmester, Brabantio hadgy. - - - - -	Pálkai.
Othello, moor - - - - -	<b>IRA ALDRIDGE.</b>	Enilia, Jago neje - - - - -	Fehérvári.

Tiszte. szomsz. kiadott

**Ezt követi:**

**A' LAKAT (THE PADLOCK).**

Vigjáték 1 felvonásban négy dalokkal. Irta Birkostoff, fordította Csepregi.

S Z E M É L Y E K:

Don Diego - - - - -	Don.	Leonora, Diego meka luga - - - - -	Kondori Ida.
Leander - - - - -	Nemesi.	Mungo, szerencsen szolgá - - - - -	<b>IRA ALDRIDGE.</b>

**IRA ALDRIDGE ur világhírű szerencsen színművész, a' fenn jelölt szerepben mind vendég utolján lépnd fel.**

**Helyek ára pengő pénzben:**

9-ik számú páholy: 6 ft. — 7. 8. 10. 11. és 18. számú páholy: 5 ft. — Oldal páholy: 4 ft. —  
Zárszékek: 1 ft. — Földszint: 40 kr. — Karzat: 20 kr.

Páholy és zárszékek jegyek előre válthatók reggeli 9 órától 12-ig, délutáni 3-tól 5-ig a' színházi irodában.

Tisztelettel kéretnek a' t. ez. bérlek helyek megtárássá felől déli 12 óráig rendelkezni, ellenben másoknak adstnak ki.

**Kezdete pontban 7 órakor.**

Amennyi óra kinyitáshoz kijelöl Képek Rosened által készült.

Aldridge győri vendéjátékának plakátja, 1853

feketesége és az európai Desdemona fehérsége közti ellentét, amelyet Aldridge hangsúlyozott előadásában, nemcsak erős színházi képpé, hanem szinte egyik hatáskeltő elemévé is vált”.<sup>122</sup> Ennek eredményeképp a színészi előadásmód szobrászati jellegéhez társulva, a különböző borszínek a vizualitáson keresztül különböző társadalmi, történelmi és ideológia kontextusokat és sztereotípiákat idéztek meg. A fehér, európai, ártatlan kinézetű fiatal nő imázsával szemben, Aldridge megjelenése tehát tudatosan játszotta ki a közönség képzeletében létező „néger” sztereotípiát, miszerint általában „barbár szupermenként” tekintettek rá.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> KUJAWIŃSKA COURTNEY, *Ira Aldridge*, 26.

<sup>123</sup> Uő., 28. A helyi Desdemónának ugyancsak aggasztó történeteket terjesztették arról, hogy milyen veszélyes is Aldridge-dzsel együtt lenni a színpadon. Lásd MARSHALL-STOCK, *I. m.*, 268–270.

A kritikusok a bemutatkozó este második felében előadott Mungóban (*A' lakat*) is a fekete-reprezentáció megformálását dicsérték.<sup>124</sup> Korábban említett kritikájában Egressy például azt írta, hogy „ez bevégzett mesterműve volt e nemben az egyéni ábrázolatnak, s hogy ez egyéni alakban egész fajtát láttuk a négerék elnyomott milliói-nak”.<sup>125</sup> A *néger* kifejezésnek sem Egressy, sem más magyar újságíró szóhasználatában nem volt pejoratív értelme. Sőt inkább az ellenkezője történt. Míg Beecher Stowe a magyar szabadságharcot állította példaként a „néger milliók” elé, addig ezek az írások, Egressyvel egyetemben, Othellón és Mungón keresztül Aldridge-ot „az elnyomott milliók” képviselőjeként láttatták. Ebből a kortárs olvasó/néző pedig, továbbjávva a helyettesítés játékát, könnyen arra a következtetésre juthatott, hogy az osztrák uralom alatt élők sorsa hasonló „az elnyomott néger milliók” sorsához. Természetesen ezt Egressy nyíltan nem írhatta le, mivel a cenzorok még publikáció előtt visszavonatták volna a lapszámot, így népszerű és látványos helyettesítés(ítés)t kellett találnia.<sup>126</sup> A bemutatkozó estéről megjelent írások tehát Aldridge-ot egyrészt a „Grand Attore”, a nagy színész, másrészt pedig a helyettesítő médium értelmezői keretében állították immáron a pesti közönség elé.

Bár az eredeti tervek szerint csak két estét játszott volna, sikerének köszönhetően meghosszabbították a szerződését hat estére, amely így végül két hétnél is tovább tartott. Az *Othello* és *A' lakat* megismétlésén túl, még három másik Shakespeare-tragédiát is eljátszott: a *Machbeth*-et,<sup>127</sup> a *III. Richárd*-ot<sup>128</sup> és a *Velencei kalmárt* (Shylock),<sup>129</sup> amelyeknél már a Nemzeti Színház társulata kísérte.

<sup>124</sup> Isaac Bickerstaff vígjátéka újnak számított a pesti közönség számára, mivel a Nemzeti Színház csupán 1853. augusztus 30-án, több hónappal Aldridge látogatása után játszotta. Az Aldridge-előadás szövegtövényve (OSZK Színháztörténeti Tár, L79) részben angolul van (Mungo), részben pedig magyarul (Don Diego, Leander, Leonora, Diego unokahúga). A történet a romantikus vígjátékok mintáját követi: Don Diego az öreg nemes házában bezárva tartja a fiatal és csinos unokahúgát, Leonorát, mivel feleségül akarja venni. A fiatal Leander azonban beleszeret Leonorába és a lány is viszontszereti. Egyik éjjel, mikor Don Diego elhagyja a házat, hatalmas lakatot tesz a kapura, annak megakadályozása végett, hogy bárki is beléphessen a házba. Leonardo a részeg Mungo segítségével mégis bejut és megszocteti Leonorát. Bár a „szaracén szolgálot”, Mungot alaposan összeveri a hazatérő Don Diego, miközben Mungo számos dalt elénekelve szegényes körülményeiről, ideáiról és álmairól, erkölcsi dicsőséget arat.

<sup>125</sup> EGRESSY, I. m., 161.

<sup>126</sup> P. A. kritikája még explicitebb formában fogalmazta meg ezt az értelmezést: „Láttam egy elnyomott, megvetett faj képviselőjét, nemes, magas emberi méltóságában, diadalt aratva a polgárisultság érényei, a művészet hatalma által” P. A., I. m., 405.

<sup>127</sup> A *Machbeth* 1843-ban fordította le magyarra németből Egressy Gábor. A Nemzeti Színház 1844. augusztus 19-én mutatta be. Még mindig megtalálható Aldridge 1853. március 31-i vendéglőadásának súgókönyve. Mivel Aldridge a Nemzeti Színház magyar társulatával játszotta az előadást, a súgó példány kétnyelvű. Aldridge szerepe (*Macbeth*) angolul van, míg a többi magyarul. A súgó példány a „Tumberland kiadást” követi és valószínűleg ezt a példányt küldte Aldridge a magyar társulatnak. Ha összehasonlítjuk a magyar játékhagyományban használt változattal, felfedezhetjük, hogy megváltoztak a jelenelek, illetve ki is vágta belőlük, főleg az azokból a jelenetekből, amelyek nem tartoztak a címszereplőhöz, *Macbeth*hez. Míg a magyar változatban (William SHAKESPEARE, *Macbeth*, 1843, OSZK Színháztörténeti Tár, N.Sz.M. 81.) a játék azzal kezdődik, hogy a boszorkányok találkoznak *Macbeth*tel és Banquóval, Aldridge változatában nem az elején találkoznak, csak később. Egy másik változtatás, hogy Banquo halála a színpadon kívül történik (William SHAKESPEARE, *Macbeth*, 1853, OSZK Színháztörténeti Tár, N.Sz.M. 115.). A *Macbeth* Verdi operaváltozatában is elérhető volt, amelyet 1848. február 26-án mutattak be: „opera négy felvonásban, zenéjét szerezte Verdi, olaszból fordította Egressy Béni 1847-ben”. Giuseppe VERDI, *Macbet* [sic], 1847, OSZK Színháztörténeti Tár, MM 13.799.

Mint látjuk, Aldridge repertoárján, az Othellohoz és Mungóhoz hasonlóan, tehát nagy szerepekben megtestesülő *outcast*ok, az adott társadalomban idegennek és/vagy kívülállóknak tételezett színpadi alakok szerepeltek. A kritikák tanúsága szerint pedig az Othello kapcsán fentebb elemzett értelmezői keret határozta meg ezeknek az előadásoknak értelmezéseit is. Még akkor is, amikor Shylockként például európai arcot öltött, horgas fehér orral, fehér bőrrel, félig kopaszon jelent meg a színpadon. Mint azt Bartha Katalin Ágnes megállapította, „Shylockjában a korabeli magyar közönség hangsúlyozottan érzekelte az afrikai nép elnyomatottságának beépítését az előadásba”.<sup>130</sup> Pontosán azért, mert „bár az 1850-es években még igen alacsony számú zsidó lakossága volt Magyarországnak, a nézőközönség az elnyomó Habsburg kormányzás nyúge alatt megélt jogtiprás ismert helyzetét tekintve igen könnyen tudott azonosulni az emberi jogaitól megfosztott főszereplő helyzetével”.<sup>131</sup> Így még a fekete Aldridge által megtestesített fehér Shylock is olyan helyet kínált fel, amit a néző tölthetett ki saját sorsára, helyzetére és vágyaira vonatkozó utalásokkal.

Mindezek következtében Aldridge olyan népszerűségnek örvendett Pesten, hogy 1853 teljes nyarat Pesten töltötte, majd rövid látogatást tett vidéken is. Vendégszerepelt Székesfehérvárott, Győrött, Kassán és más városokban, mielőtt újonnan alapított kis társulatával továbbutazott a Habsburg Monarchia déli régiói felé.<sup>132</sup>

<sup>128</sup> A *III. Richárd* szintén szerepelt a Nemzeti Színházban, „angolból” (William SHAKESPEARE, *Harmadik Richárd Király*, 1839, OSZK Színháztörténeti Tár, H68.) fordították 1839-ben és 1843. április 1-én mutatták be. Ezt a verziót 1847-ben újrarendítette Vajda Péter és Egressy Gábor, és 1847. február 13-án mutatták be átdolgozott előadását (William SHAKESPEARE, *Harmadik Richárd Király*, 1839, OSZK Színháztörténeti Tár, H85).

<sup>129</sup> A *Velencei kalmárt* 1839-ben fordították magyarra és a Nemzeti Színház ugyanabban az évben mutatta be négy felvonásban, három különböző színhellyel: egy velencei utcával, egy belmonti szobával és a negyedik felvonásra egy velencei tárgyalóteremmel, ahonnan Shylock vesztésként távozott (William SHAKESPEARE, *Velencei kalmár*, OSZK Színháztörténeti Tár, MM 243.). Mint azt Kádár Jolán kifejtette, „a régi magyar színpadon használt Shakespeare-fordítások mind német átdolgozásokon alapulnak, még pedig ugyanazokon, melyek a hazai német színpadokon használatosak voltak. A német színeszt Shakespeare-kultusza hazánkban kezdetben sem helyi jellegű, mert nem helyhez kötött maga a színeszt sem. A terjedés útvonala ugyanaz, mint a vándorlásé: Pozsony – Pest – Temesvár – Nagyszében. Az északi irányba való terjedés későbbi is kisebb jelentőségű, főállomása Kassa”. KÁDÁR, *Shakespeare drámái*, 66.

<sup>130</sup> BARTHA, I. m., 148. Bartha kifejezését azért értheti némi kritika, hiszen olyan, hogy „afrikai nép” nincs, nem is volt, és nem is lesz, hiszen Afrika egy kontinens, ahol sok és különböző nép/nemzet él. Érthetőbb lett volna, ha egyszerűen a kortársak által feketéknek nevezett entitást használt volna.

<sup>131</sup> Uo., 150.

<sup>132</sup> Aldridge kis társulatának sorsa fontos adalékokkal szolgál a korszak utazó sztárjainak működéséhez. Aldridge 1853-ban karlsbadi (Karlov Vary) vendéjátéka idején megismerkedett egy magyarul és németül egyaránt jól beszélő színésszel, Rémay Károllyal (Karl Remay), aki ekkor a város német társulatánál dolgozott. Aldridge több hónapon át alkalmazta Rémayt színészként, színpadmesterként, fordítóként és menedzserként. Rémay segítségével és helyismeretével Aldridge-nak sikerült kisebb magyar nyelvű városokban (Győr, Székesfehérvár, Kassa stb.) és a Habsburg Monarchia déli régiójában (Zágráb, Ljubljana, Belgrád stb.) is vendéjátékokat szerveznie. Rémay jelenléte kétségtelenül előnyösnek mutatkozott, de bizonyos szempontból problémát is jelentett Aldridge számára. Az 1848-as forradalomban való részvételéért halálra ítélt, majd kegyelemben részesített Rémay mindenképpen gyanús elemnek számított az osztrák hatóságok szemében. Ahogy a kassai rendőrség vezetője, Wilhelm Marx kijelentette rendőrségi jelentésében, „a Londonból érkezett afrikai színész, Ira Aldridge gyanút keltett itt [...], Kossuth közismert támogatóival való feltűnő érintkezései miatt”. (Idézi LINDFORS, *Ira Aldridge*,

### Aldridge mint közszereplő

Aldridge nemcsak színházi emberként, hanem férfiként és közszereplőként is népszerű volt Pesten.<sup>133</sup> Hírességként tekintettek rá és tetteiről újságok és magazinok tudósítottak. Már első előadása után, bankettet adtak számára az akkori Pest egyik legdivatosabb szállodájában, a Hotel Európában. A vendégek a magyar arisztokrácia soraiból, az értelmiség vezető alakjai közül kerültek ki.<sup>134</sup> A következő napon újságok és magazinok tudósítottak az estről, hangsúlyozva, hogy Aldridge „beszélgetés közben többször tetszését nyilvánítá a magyar szokások, vendégszeretet, magyar táncz, népdal és zene iránt”.<sup>135</sup> A rákövetkező napon még nagyobb bankettet adtak tiszteletére, amelyen „irodalom és művészetpártolók, írók és művészek”, arisztokraták és értelmiségiek vettek részt, „hatvannál is többen”.<sup>136</sup>

A bankettekén túl magánesteket is tartottak Aldridge tiszteletére Forray báró villájában és Barabás Miklós festő hatalmas házában. Míg a Pesti Napló csak azt jegyezte meg, hogy Aldridge „a tisztelet, a közmegebecsülés, és kitüntetések tárgya volt”,<sup>137</sup> addig a Hölgyfutár már úgy tudósított az estről, mintha egy Aldridge körül összpontosuló vallási szertartásról lett volna szó: „Az összegyűlt tisztelők közérzetét

161.) Marx gyanúját az válthatta ki, hogy 1853-ban Kossuth ideiglenesen Londonban tartózkodott, ahol Magyarország számára próbált sajtótámogatást és fegyvereket szerezni. A tény, hogy Aldridge Londonból érkezett és együttműködött a forradalom egyik egykori támogatójával éppen elég indokot szolgáltatott a rendőrség számára, hogy Aldridge-ot veszélyes kémként azonosítsa. Amint azt a jelentések is megerősítik, Aldridge-ot az osztrák titkosrendőrség ügynökként kezelte és mozgását éppen ezért a Monarchia területén végig ellenőrzés alatt tartotta. Ennek ellenére, az Aldridge és Rémay közötti együttműködés produktívnak tekinthető, hiszen Rémay olyan lokális tudást biztosított Aldridge számára, amelynek következtében olyan területeket is fel tudott keresni, amelyeket egyébként valószínűleg sohasem tudott volna meglátogatni. „Ám Aldridge Rémayval való együttműködése a fekete színészt a gyanú felhőjébe burkolta, mely végső soron megakadályozta abban, hogy Aldridge vendégszereplését a Habsburg Monarchia egész területére kiterjessze.” (Uo., 170.) Aldridge erről panaszkodott egy ismeretlenhez, valószínűleg az újság szerkesztőjéhez írt levelében: „Kedves Uram, újságjában egy cikk jelent meg, amely arra utalt, mintha én egy demokratikus párt ügynöke (agent) lennék. Mivel a cikket aztán sokszorosították, nagyon kellemetlenül érintett, s csak egyetlen példát engedjen említenem: Krakkóba szóló szerződéssel rendelkeztem, de miután a cikk megjelent, a rendőrség értesítette a színház igazgatóját, hogy nem teszik számomra lehetővé a város felkeresését. Őszintén hozzá kell tennem, hogy soha életemben sem közvetve, sem közvetlenül nem voltam semmilyen politikai párt tagja sem itt, sem más országban.” (Ira Aldridge levele ismeretlenhez, 1854. december, 28. OSZK Kt, Anal. 149.) Valószínűleg ez lehetett az oka annak, hogy Aldridge csak 1858-ban jöhetett vissza Pestre ugyanazzal a repertoárral, kivéve, hogy a *Lear királyt* játszotta Shylock helyett. Látogatása 1858. február 10-e és március 1-je közé esett.

<sup>133</sup> Az OSZK Kézirattárában őrzött levelek tanúsága szerint számos pesti hölgy szívét érintette meg Aldridge látogatása, annak ellenére, hogy Aldridge a feleségével és a kislíával érkezett. Volt köztük olyan is, aki csak Aldridge miatt kezdett angolul tanulni, s volt, aki még az Angliába költözést is elviselte volna, hogy láthassa a szeretett férfit. A különböző nemzetiségű hölgyhódolók Aldridge-hoz írott leveleit lásd Cyril Bruyn ANDREWS, *A Garland of Love Letters = Ira Aldridge. The African Roscius*, 79–93; LINDFORS, *Ira Aldridge*, 136–154.

<sup>134</sup> Köztük volt báró Festetics Leó, a Nemzeti Színház intendánsa, a színház társulatának tagjai, valamint más fontos személyiségek.

<sup>135</sup> -g, *Lakoma Ira Aldridge tiszteletére*, Szépirodalmi Lapok 1853. április 7., 434.

<sup>136</sup> Szépirodalmi Lapok 1853. április 10., 468–469.; itt 468.

<sup>137</sup> Pesti Napló 1853. március 5., 4.

Tasner úr volt szíves tolmácsolni, valamint azt is, mit erre a mélyen meghatott nagy művész felet, kit beszéde alatt a jelenlévők úgy körülfogtak, mintha az egész gyülekezet egy ölelő karrá vált volna; háromszoros éljen hangzott erre, mely a pezsgődurrogással egybeolvadt, s két banda által ráhúzott tus sem tudott felülmúlni”.<sup>138</sup> A kortársak tiszteletét még jobban kiemelendő, a banketten Aldridge-ot megajándékozták egy albummal, melynek „bíbor borítékán arany betűkkel írva ez áll: Ira Aldridge tiszteelői”.<sup>139</sup> Az albuma rövid magyar és angol nyelvű versek kerültek, amelyek Aldridge kiemelkedő képességeit hangsúlyozták és tele voltak a helyettesítés játékból fakadó áthallásokkal.

Szilágyi Virgil újságíró és ügyvéd például azt jegyezte meg, hogy „idegenként jöttél, mint polgártárs távozol tőlünk”.<sup>140</sup> Vas Gereben az 1850-es évek egyik legnépszerűbb novellaírója azt emelte ki, hogy „sírunk mi már régen Mungo! És mikor megnevetettél, örömkömben ugyan, de csak mégis – sírunk!”.<sup>141</sup> Bulyovszky Gyula pedig teleshichonnal ötvözött akrosztichonnal üdvözölte Aldridge művészetét:

Igazság nagy művészeted alapja  
Repkényt ez fon halántékid körül  
Afrikától nyert szenvedélyt szíved  
A hol carniolt terem a napsugár  
Lánczokba vert néped fohásza  
Dagasztják nagy sikerre kebeled  
Rá gondolsz, ha szemedben könny remeg  
Imáidban buzgón könyörgesz értte  
Dúlt arcod az ő buját tükrözi  
Gyönyört neked csak egy adhatna már  
Egy fölmentett népfajnak szózata!<sup>142</sup>

Balázs Sándor író-szerkesztő pedig azt írta, hogy „azon fajnak vagy gyermeke, melytől olly soká megtagadák az emberséget, s utra keltél megismertetni a világgal a szív, a lélek legrejtettebb mozzanatait. Születté volna korábban, szegény népedre hamaribb ütött volna a megváltás órája”.<sup>143</sup> E sorok írói Aldridge-ra egyrészt hősként tekintettek, másrészt szakrális szereppel ruházták fel, népének megváltójaként látva őt, harmadrészt pedig olyan helyettesítésként, amelyen keresztül saját sanyarú helyzetükről, kívánságaikról és ideáljaikról beszélhettek.<sup>144</sup> Mindenesetre Vas megnyil-

<sup>138</sup> Hölgyfutár 1853. április 6., 260.

<sup>139</sup> Uo.

<sup>140</sup> SZILÁGYI Virgil, [C. n.], Hölgyfutár 1853. április 9., 267.

<sup>141</sup> Vas Gereben, [C. n.], Hölgyfutár 1853. április 9., 267.

<sup>142</sup> BULYOVSKY Gyula, [C. n.], Hölgyfutár 1853. április 9., 267.

<sup>143</sup> BALÁZS Sándor, [C. n.], Hölgyfutár 1853. április 9., 267.

<sup>144</sup> A különféle társadalmi elfoglaltságok mellett Aldridge nagyon ügyelt arra, hogy a médiát saját publicitására használja fel. A Divatcsarnok megemlékezett egy esetről, amikor „Ira Aldridge úr a Duna-parton sétálván, közelében egy kis gyermeket látott a száguldó lovak s kocsi alá kerülni. A számos nézők különféle indulatrohamok közt tétlenül bámulák a szerencsétlen esetet; míg a mi t. művészdélgünk



Barabás Miklós rajza Aldridge-ről, 1853

vánulása azt is érzékeltette, hogy a kortársak tudták: Aldridge bármilyen jó helyettesítő, mégiscsak helyettesítő, s nem töltheti ki teljes mértékben az űrt.

Aldridge megváltozott státuszát jól tükrözte az a gesztusa, hogy pesti látogatása idején, érkezettnek látta az időt egy másik vizuális reprezentáció elkészíttetésére. A jól ismert magyar portréfestő, Barabás Miklós nem „afrikai szerecsenként”, hanem tökéletes úriemberként, divatos európai öltözetben, kezében könyvet tartva állította őt színpadra. Ez a reprezentáció azt a benyomást keltette, hogy Aldridge nem csupán a tanult, nemes vadember, hanem a tökéletesen civilizált és nyugatvá lett Másik. Egyszerre lett a „feketé” intelligenciájának és a nyugati civilizáció feltételezett és elvárt felsőbbrendűségének élő bizonyítéka. Attól a tényről eltekintve, hogy afrikai

villámsebesen ott terem a gyermeknél, azt karjára fogja s vele a legközelebbi sebészhez siet segélyért. Wohl sebész urhoz vivé őt, ki azt megvizsgálván, a művész nagy örömeire, sérelmeit veszélyteleneknek nyilvánítja. Hála az emberi szép érzelmekben is oly dúskeblű művésznek.” (Divatcarnok 1853. április 10., 58.). Az eset után Aldridge-ot még a szegények megmentőjeként is ünnepelték.

származása elsősorban népszerűségi célokra szóló kitaláció volt, Aldridge ezen reprezentációja azt sugallta, hogy a feketék európaiként, az európai civilizáció értékszemléletét és felsőbbrendűségét elfogadva válhatnak befogadottá, különösen, ha európai-zalódásukat egy másik európai, Shakespeare gényusa egyengeti.

### Következtetések

Aldridge pesti látogatása hatalmas pénzügyi, üzleti, színházi és kulturális siker volt. Színházi és színházon kívüli népszerűségét nemcsak nálunk, hanem Európa-szerte ünnepelték. Az intenzív és széleskörű érdeklődés, a hosszú turnék, sőt még a negatív és félelmetes híresztelések eredményeképpen Aldridge rövid időn belül hihetetlenül népszerűvé vált a kontinensen. Kontinentális turnéja kezdetén, 1852-ben Aldridge még angol nyelvű társulatával utazott, 1853 elejétől azonban, Aldridge már egyedül turnézott.<sup>145</sup> Bár igaz, hogy pesti látogatása során „csupán afrikaiként is a figyelem középpontjába került volna”,<sup>146</sup> s az is igaz, hogy „a Beecher-Stowe regény és a hozzájuk eljutott amerikai hírek az abolitionista mozgalomról árnyalták megítélését”,<sup>147</sup> a helyzet ennél jóval összetettebbnek mutatkozott. Mégpedig azért, mert Aldridge valós megjelenése nem törölte el az Aldridge-szimulákrumot. Éppen ellenkezőleg, összeolvadt vele, kitöltve saját helyét, viszont teret kínálva újabb helyettesítéseknek: így nemzetközi hírességként, kiváló színészként, elsőrangú férfiként, a self-made-man prototípusaként, egy másik népcsoport képviselőjeként, szabadságharcosként, sikeres színházi és shakespeare-i jelenségként testesülhetett meg.

A pesti médiatájban tehát Aldridge afrikai, egzotikus, de civilizált, fekete hercegként állítódott színpadra, az abolitionista mozgalomhoz köthető kapcsolatokkal. A tudósítások és kritikák pedig Aldridge-ot az elnyomottakért és kizsájtottakért küzdő szabadságharcosként láttatták, aminek következtében, színházon belül és kívül, a pesti/vidéki közönség számára saját szabadságuk és függetlenségük helyettesítőjeként is megjelenhetett. Az idegen hatalom elnyomó intézkedései és a szabadságharc veszteségeinek súlya alatt élők tehát Aldridge megtestesülésein keresztül is létrehozhatták és színpadra állíthatták vágyaikat, lehetőségeiket, s problémáikat, azaz önmagukat. Ehhez pedig, úgy tűnik, tökéletesnek mutatkozott egyrészt a másságot, az idegenséget minden szempontból felmutató, másrészt pedig az európai civilizáltságot bemutató, fekete afro-amerikai színész vendégjátéka a nemzet színpadán.<sup>148</sup>

<sup>145</sup> „Szerepeit angolul adta elő, a helyi társulatokkal együttműködve, akik pedig saját anyanyelvükön játszották a többi szerepet”. (MARSHALL–STOCK, *I. m.*, 177.) Amikor 1866-ban ellátogatott Konstantinápolyba, a helyzet még bonyolultabb volt. Ott az *Othellót* ugyanis egy francia társulattal játszotta. A társulat tagjai szerepeiket franciául adták elő, míg ő saját sorait angolul mondta, olyan közönség előtt, ahol franciák, törökök, angolok, sőt még más nációk is voltak, teljesen eltérő nyelvi kompetenciákkal és kulturális szokásokkal.

<sup>146</sup> KICSINDI Edina, *Esettanulmány 1853-ból. Beecher-Stowe, Ira Aldridge és a „magyar média” = Harambee. Tanulmányok Füssi Nagy Géza 60. születésnapjára*, szerk. SEBESTYÉN Éva – SZOMBATHY Zoltán – TARRÓSY István, Publikon Kv. – ELTE BTK Afrikánisztikai Oktatási Program, Pécs[– Budapest], 2006, 222.

<sup>147</sup> Uo.

<sup>148</sup> Lásd a hasonló politikai helyzetet az akkor nem létező Lengyelország lengyel városaiban, amikor például Aldridge Krakába látogatott 1854-ben és 1858-ban: MASTELA, *I. m.*, 65–75.



A pesti közönség így akár „saját emlékezetének gondnokaként”<sup>149</sup> is láthatta Aldridge-ot. Sikere Magyarországon és Kelet-Európa más részein ahhoz a jelenséghez kapcsolódott, amelyet Homi K. Bhabha koloniális mimikrinek nevezett, s úgy határozott meg, hogy „majdnem ugyanaz, de nem teljesen”.<sup>150</sup> Aldridge meghívásával a Nemzeti Színház a német nyelvű színházak évtizedes gyakorlatát követte, amelyek elsősorban német nyelvű színészeket és társulatokat invitáltak színpadjaikra. Ennek eredményeképpen a Nemzeti Színház a kolonizáló hatalom egyik népszerű eszközét használta arra, hogy gondolatokat, kétségeket és lehetőségeket vessen fel saját nemzetéről a saját nemzete számára – majdnem ugyanazon a módon, de különböző hangsúlyokkal és eredményekkel.

Ezzel párhuzamosan és ennek eredményeképpen alakult ki Aldridge azon megítélése, miszerint „bár nyíltan soha sem vett részt politikai aktivitásban [...], Aldridge-ot mégis egyre inkább úgy látták a kontinentális Európában, mint a rabszolgaság és a faji előítélet ellenes szimbólumot”.<sup>151</sup> S nem csak úgy tekintettek rá, mint akit csak afro-amerikaiak követhetnek, hanem mint akit azok a (főleg kelet-európai) közösségek is, akik szintén idegen elnyomás alatt éltek. Ez volt annak az oka, amiért Aldridge gyanúba keveredett kémként és ügynökként az osztrák (és később az orosz) hatóságok szemében. Pontosan a politikai szempontok alapján történő, áthallásos helyettesítés különböztette meg Aldridge vendégszereplését a többi, ez időben Európában turnézó színházi sztár vendégjátékától.

Aldridge-re olyan helyettesítésként tekinthettek, aki egy egész kontinens, Afrika, és a kontinentst benépesítő feketék helyett állhat. Erre utalt a tanulmányban már többször idézett kritikájában Egressy, aki a következő szavakkal szólította meg Aldridge-ot: „mivel Isten kedvelteit szokta büntetni: a szegény Afrikát választotta a gyötrelém tüzéire, hogy a legmagasb, legnemesb polczra emelje azon országban, melyet fel fog állítani, midőn a többiek mind megsemmisültek; »mert az első utolsó lesznek, az utolsó pedig első«”.<sup>152</sup> Ebben a kontextusban pedig Afrikát a pesti közönség könnyen felcserélhette az éppen csak a képzelet helyeként létező Magyarországgal. Így a kortársak számára Aldridge nemcsak Afrikát, a feketéket reprezentálhatta, hanem rajta keresztül az itt idegen elnyomás alatt élő társadalmi csoportok is beszélhettek saját helyzetükről, kívánságaikról és vágyaikról. Ennek eredményként „a szabadságért és egyenlőségért folytatott fekete rabszolga-felszabadítási küzdelmet Magyarországon [Lengyelországban, Szerbiában és Kelet-Európa más helyein] úgy tekintették, mint saját küzdelmük helyettesítőjét és metaforáját”.<sup>153</sup>

<sup>149</sup> ROACH, I. m., 77.

<sup>150</sup> HOMI K. BHABHA, *Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse = The Location of Culture*, Routledge, London – New York, 2004, 128.

<sup>151</sup> KUJAWIŃSKA COURTNEY, *Ira Aldridge*, 32.

<sup>152</sup> EGRESSY, I. m., 170.

<sup>153</sup> WATERS, I. m., 127. Krzysztof Sawala Aldridge lengyel látogatásaival kapcsolatban mutatott rá arra, hogy „az 1840-es évek forradalmi mozgalmi, amelyek a Nemzetek Tavaszában (1848) kulminálódtak, azt eredményezték, hogy kissé enyhült a Lengyelország feloszlatását célzó erők szorítása. Ezzel egy időben a lengyelek közötti patriotá érzelmek is megújultak, amihez a fekete színész előadásai – akivel, mint egy elnyomott osztály képviselőjével, a lengyelek együtt tudtak érezni – pompás táplálékul szolgáltak” SAWALA, I. m., 244.

Aldridge európai turnéi arra a jelenségre is felhívják a figyelmet, miszerint az utazó társulatok jelenléte általános szokásként élt Európa szerte. Az európai színház története már a 16. századtól „az angol, [...] az olasz és a német nyelvű utazó társulatok vendégszerepléséről nevezetes”.<sup>154</sup> A 19. század második felében ez a folyamat csak fokozódott, s Aldridge olyan kortárs európai (vagy inkább nemzetközi) turnézó sztárok sorába illeszthető, mint Rachel, Ristori, később pedig Salvini, Rossi, Sarah Bernhardt és sokan mások. Fennmaradt levelei pedig bizonyítják, hogy Aldridge is ki akart lépni az európai határok közül, s valószínűleg folytatta volna turnéit a világszínház színpadain, ha 1867-es Łodzban (Lengyelország) történt hirtelen halála meg nem akadályozza ebben.

S visszatérve a tanulmány elején idézett Egressyhez: Anne La Grange, Pepita de Olivia, Aldridge, Rachel, Ristori, majd később Rossi, Salvini, Sarah Bernhardt, vagy éppen a mára elfeledett német vendégszínészek és társulatok arra az Egressy által „népvándorlásnak” nevezett jelenségre utalnak, miszerint az európai színházi életet a 19. században is, de szinte az ókori görögségtől kezdve, behálózta az egymással kapcsolatba lépő (színházi) kultúrák. Bár a színház lokális jelenség, hiszen adott térben és időben bontakozik ki, mindig is különböző kultúrák, világ- és értékszempontok találkozásának a színtere volt, van és (remélem) lesz. Az 1850-es évekből Pest is alapvetően többnyelvű és multikulturális városnak számított, ahol német nyelvűek, magyarok, szerbek, bolgárok, szlovákok és más nemzetiségek éltek együtt. A Nemzeti Színház mellett más magyar és német nyelvű színházi intézmények léteztek Pesten, amelyeknek a műsorai a könnyű szórakoztatástól a komoly tragédiáig tartó palettán mozogtak.<sup>155</sup> S ahogyan arra Kádár Jolán a Stadttheater közönségével kapcsolatban rámutatott: „a német és magyar színházaknak kb. ugyanegy volt a közönsége. Nem kell azt gondolnunk, hogy a budai és pesti német polgárság volt német színházainknak kizárólagos közönsége. Ellenkezőleg, mint a bérlők névsorából kitűnik, a magyar főnemesség szolgáltatta a színházlátogatók zömét”.<sup>156</sup> S ugyanez elmondható a Pesti Magyar (később Nemzeti) Színház közönségére is.<sup>157</sup> A nyelvi

<sup>154</sup> KUJAWIŃSKA COURTNEY, *Ira Aldridge*, 118.

<sup>155</sup> Bár az 1812-ben megnyitott, háromezer-öttszáz férőhelyes Stadttheater az 1847-es tűzvészben elpusztult, a német társulat egy jóval kisebb, de a város középpontjában az Újvásártéren (mai Erzsébet tér) állt faépületbe, a Noth-Theaterbe (1847–1849), majd amikor az 1849-ben, Pest bombázásakor találatot kapott és leégett, a helyén épített Interimstheaterbe (1853–1870) költözött. A többé-kevésbé állandó társulattal rendelkező németnyelvű színház az egész várost, azaz a németül valamelyest tudó lakosokat szolgálta. A pesti német színházakról lásd MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, I. m.

<sup>156</sup> KÁDÁR, *A budai és pesti német színészet története 1812-ig*, 6. Ugyanerre jutott Mályuszné Császár Edit is, aki a következőt írta: „Virágkorában a pesti német színház nemcsak a zömében németül beszélő arisztokrácia látogatta, nemcsak a német ajkú fővárosi lakosság, akinek a számára készült – végtére is, a város színháza volt, a napóleoni háborúk kereskedelmi forgalmának polgári hasznából épült -, hanem a művelődésre szomjas magyar értelmiség és a vidékről felránduló birtokos nemes is”. MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR, I. m., 458.

<sup>157</sup> Kerényi Ferenc fejtette ki a Noth-Theater bérlőivel kapcsolatban, hogy bár „a részvényesek között magyar arisztokrata és nemes elvétve található, a pesti nagypolgárság ismert nevei (Wodianer, Valero, Sina, Heckenast) annál inkább. Az elkülönülés ekkor sem vált teljessé, hiszen a burzsoázia másik hányada a Nemzeti Színház páholybérlője volt”. (KERÉNYI, *A színház mint társaséleti színtér*). Már korábban is, 1833–1837 között, amikor a magyar társulat a budai Várszínházban játszott a bérlők

alapon való elkülönülés tehát nem lehetett teljes, mivel a városban működő német és magyar színházaknak, a biztonságos, vagy egyáltalán, a működés érdekében, építeniük kellett a német, illetve a magyar anyanyelvűekre, valamint a németül, illetve magyarul valamelyest is tudókra.

Mindez pedig azt jelenti, hogy a különböző kultúrával rendelkező idegenek és helyiek mind a színpadon, mind a nézőtérén folyamatos kulturális keveredésben (hibridizáció) léteztek. Ahogyan Katarzyna Kwapisz Williams és Evan Williams megjegyezte Aldridge wrocławai látogatásával kapcsolatban: „a feketék nem voltak olyan gyakoriak a kontinensen, mint Angliában vagy Amerikában, s mindez Aldridge-et újdonsággá és különlegességgé tette, még akkor is, amikor egy sor különböző etnicitású ember előtt lépett fel, bár azok bórszíne inkább csak tónusában, s nem alapszínében különbözött”.<sup>158</sup> Aldridge tehát gyakran jelent meg multikulturális és multiethnikumú közönség előtt, akik bár egy helyen (Pesten például) éltek, kultúrájuk és értelmezési módjaik tekintetében lényegesen különböztek egymástól. Ennek következtében pedig nagyon úgy tűnik, hogy érdemes lenne kultúrák együttéléséről, keveredéséről és kapcsolódásáról beszélnünk, különösen a kelet-európai régióval kapcsolatban. Ami azt is jelenti, hogy a nemzeti paradigmában gondolkodó (színház)történet-írás alapvetéseit, azaz a nyelvi és/vagy területi szempontból kizáró elveken működő (színház)történet-írást újra kellene gondolnunk az interkulturalitás alapvetései alapján.<sup>159</sup>

## Médiumok színpada

### A technológia és intermedialitás színrevitelei\*

Gondolatmenetem kiindulópontja az a felvetés, hogy a színházi előadás a különféle médiumok integrációján keresztül képes színpadra állítani és felmutatni az emberi érzékelés változatos módozatait, valamint e módozatokban tapasztalható változásokat, illetve azok sajátosságait. Következésképpen, a színház mediális gyűjtőhelyként alapvető szerepet játszik a technológiák által újrakeretezett emberi észlelés érzékennyé tételében, felfrissítésében, s a néző érzékelő testként való öntudatra ébresztésében. Mindennek fényében jelen tanulmány elsősorban a színház, a technológia és az intermedialitás fogalmainak egymáshoz való, releváns kapcsolódási pontjainak feltárására vállalkozik, ami elvezethet az intermedialis dramaturgián alapuló előadások egy lehetséges, produktív értelmezési horizontjához is.

A technológiai-digitális médiumok és az általuk tudatosuló észlelési mechanizmusok kortárs színházi gyakorlatba való integrálódása jelzi a színházat körülvevő társadalmi-kulturális-történeti környezet érzékelésében bekövetkezett módosulásokat. A színház ezen új technológiák mentén módosuló medialitását így valami olyanként ragadhatjuk meg, amelyik a kognitív stratégiák térbeli elrendezésével – egyfajta McLuhan paradimából szemlélve<sup>1</sup> – az ember mentális terét terjeszti ki. Ez a mentális tér pedig folyamatosan újrakonstruálódik azáltal, ahogyan a nézők a különféle, őket körülvevő médiumokat érzékelik.<sup>2</sup> Ennek megfelelően, a folyamat, amely során a technológiai médiumok a teatralitás és színház fogalmi kereteinek változatos aspektusaira képesek rámutatni, azzal összefüggésben válik a vizsgálat tárgyává, hogy az intermedialitás jelensége elsősorban a komplex médiakörnyezetből érkező néző érzékelési és észlelési folyamataiban ragadható meg.

összetétele nemcsak magyar nyelvűekből állt: az arisztokrata páholybélők (17) mellett, „a hivatalviselők bérelt helye nagyjában-egészében megfelel a ranglétrának. Szám szerint a kormányzati hivatalok vezető tisztségviselői foglalták el őket (KERÉNYI, A Nemzeti Színház, 435). Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy még 1870 táján is „a három város [Buda, Pest, Ó-Buda] népességének mindössze 46 százaléka volt magyar anyanyelvű”. KERÉNYI, A színház mint társaséleti színtér.

<sup>158</sup> WILLIAMS–WILLIAMS, I. m., 60.

<sup>159</sup> A hazánkba látogató külföldi vendégjátékokról lásd STAUD Géza, *Külföldi hatások a magyar színházszásban, rendezésben és dramaturgiában* = *Élő dramaturgia*, szerk. GYÁRFÁS Miklós, Magvető, Budapest, 1965, 91–113.; *Harminc év vendégjátékai. 1945–1975*, összeáll., szerk. ALPÁR Ágnes, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1963, 91–113.

\* A tanulmány elkészítését a DAAD fiatal kutatói ösztöndíja segítette.

<sup>1</sup> Marshall McLuhan kanadai médiateoretikus a különféle technikai médiumokat az emberi test és érzékek kiterjesztéseiként írta le, amelyek magukba olvasztják a különféle emberi szervek vagy idegrendszeri területek funkcióit, mint ahogyan például a kamera magába olvasztotta és kiterjesztette a szem funkcióját. (Lásd Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT, Boston, 1994.) McLuhan téziseinek a médiatudományok szociokulturális perspektívájából észlelhető hiányai ugyanakkor épp abból fakadnak, hogy a médiumok hatásait az univerzálisként tételezett emberi érzékszervek pusztán fizikai eseményeiként vizsgálja. (Ehhez lásd Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, Routledge, New York, 121–139.)

<sup>2</sup> Vö. Peter Boenisch, *Aesthetic Art to Aesthetic Act. Theatre, Media, Intermedial Performance = Intermediality in Theatre and Performance*, szerk. Freda Chapple – Chiel Kattenbelt, Rodopi, Amsterdam – New York, 2006, 113.

## 1. Színház és (médiá)technológia

A színház és médiatechnológia viszonyának áttekintésekor a következőkben elsősorban arra fókuszálunk, ahogyan a technológia médiumok terjedése és változásai átalakították a színház konvencióit a 19–21. század folyamán, valamint arra, hogy mindezek miként kapcsolódtak az emberi érzékeléshez, s a valóság lehetséges (színpadi) reprezentációihoz. Emellett röviden kitérünk arra is, hogy a mozgókép és színház egymáshoz való kapcsolatát miként határozták meg a kizárás és bekebelezés technikai. A most következő áttekintés tehát kiindulópontként szolgál az intermedialitás színházi gyakorlatának elméleti-történeti vizsgálatához.

### 1.1 Érzékhálók

A színházi gyakorlat történetét végigkísérte a különféle szerkezetek, analóg technológiák használata, a több mint kétezer éves távol-keleti árnyjátékok technikájától kezdve az ókori „deus ex machina” emelődaruján és az Erzsébet-kori színház csapóajtóján keresztül egészen a 19. században megjelenő forgószínpadig, vagy éppen a leleményes théatrophone bevezetéséig, amely a színházi előadást telefonon keresztül közvetítette.<sup>3</sup> Ilyen értelemben a médiatechnológia mindig is szerves része volt a színházi gyakorlatnak, ahogyan Peter Boenisch fogalmaz: egyszerűen sohasem létezett egymástól külön a színház és a technológiai médiumok története.<sup>4</sup>

A színházba integrálódó különféle – mechanikus, technológiai, digitális – médiumok elterjedése mellett alapvető hatással volt a színházról mint médiumról és művészetről való gondolkodásra. A 19. század során a fáklyákat, gyertyákat és olajlámpákat váltó, Európa és Észak-Amerika színházaiban elterjedő gázvilágítás például egyszerre vetett fel kérdéseket a közönség és a színészek pozicionáltságáról. Később a néma-, majd hangosfilm megjelenése, valamint kereskedelmi-kulturális térhódítása arra ösztönözte a színház gyakorlati és elméleti szakembereit, hogy megpróbálják körülhatárolni azt, ami a színház médiumát speciálisan jellemzi és elkülöníti az újonnan megjelenő technikai-művészeti médiumoktól. Ezen túl a mozgókép megjelenése a színházi reprezentáció határait is átrendezte, s a 20. század eleji színelőadásokban (például Mejerhold, Piscator, Brecht vagy éppen Németh Antal rendezéseiben) felbukkanó vetített álló- és mozgóképek már a tér és idő manipulálásának újfajta módzataival szembesítették a nézőket. A század végére a video- és digitális technológia fejlődése pedig a képek és hangok élőben történő módosítását is lehetővé tette, így a színész és vele párhuzamosan megjelenő videós hasonmása az élő és mediatisztált jelenlét közti határookra, azok elmosódására irányította a figyelmet. Emellett a különféle korok színházmodelljeinek részeként az egymást átíró vagy egymással versengő médiumok reprezentációs lehetőségei és céljai új esztétikai-perceptuális hagyomá-

<sup>3</sup> A különféle analóg technológiák színházi megjelenésének változatos példáit és vizsgálati perspektíváit mutatja be az alábbi, 2013-ban megjelent hiánypótló tanulmánygyűjtemény: *Theatre, Performance And Analogue Technology. Historical Interfaces and Intermedialities*, szerk. Kara REILLY, Palgrave Macmillan, Houndmills, 2013.

<sup>4</sup> BOENISCH, I. m., 113.

nyokat teremtettek, ami pedig a jelképződési és -terjedési folyamatok új kondícióival, valamint e folyamatok iparosodásával való szembesülésként is vizsgálható.

A történeti avantgárd 20. század elején megvalósuló művészeti projektjei például ráirányították a figyelmet a műalkotások társadalmi-gazdasági státuszának, a művész szerepének, valamint a befogadó pozíciójának és perspektívájának változó lehetőségeire, illetve a jel- és értelemképzés konstrukcióira. Kazimir Malevics 1915-ben kiállított *Fekete Négyzet* című képe, melyet egyébként két évvel korábban tervezett egy futurista opera díszleteként, az absztrakt festészet egyik első képviselőjeként arra kényszerítette szemlélőit, hogy rákérdezzenek saját befogadói pozíciójukra, s a befogadás konvencióira.<sup>5</sup> Az esztétikai tapasztalat kimozdítása tehát szorosan összefonódott egyrészt a mimetikus ábrázolás legitimitásának tagadásával, másrészt az érzékek és érzékelés (újra) érzékennyé tételével.

Amennyiben a színházban megjelenő médiumok közötti kapcsolatokat a szenzibilissé váló érzékelés tapasztalata felől vizsgáljuk, nem hagyható figyelmen kívül a technológiai változások szerepe. A technológiai médiumok ugyanis részben azáltal gyakoroltak hatást az emberi érzékelés és észlelés modellálására, hogy képesek voltak az egyes érzékszerveket izolálni vagy a figyelmet az egyes érzékelési módokra irányítani, mint a rádió vagy a telefon a hallásra, a némafilmeket vetítő mozi a látásra vagy éppen a későbbi fejlesztésű számító- és táblagépek a tapintásra. Az új technológiai eszközök pedig ezzel párhuzamosan a valóság megértésének is újfajta, még teljesebb és pontosabb módjainak ígéretét is hordozták. Ahogyan Klemens Gruber rámutatott: „Az első világháború utáni nemzedék számára [...] a filmkamera egy olyan eszközt jelentett, amelyik finomabbá tette a látásunkat. Ez az eszköz nem csupán olyan képeket eredményezett, amelyek egyébként mindörökké láthatatlanok maradtak volna az emberi szem számára, így tehát az észlelést terjesztette ki, hanem a valóság sokkal átfogóbb megértésére is ígéretet tett”.<sup>6</sup>

A(z újfajta) világot megmutató újfajta képek kapcsán pedig nem kerülhető ki a vizuális művészetek történetében a reprezentációval és észleléssel kapcsolatosan megkerülhetetlen perspektíva kérdése sem. A 15. századi Alberti nevéhez fűződő centrális perspektíva rendszerbe foglalása ugyanis az észlelés problémamentességét hangsúlyozta, elfedve annak (inter)medialitását. W. J. T. Mitchell a centrális perspektíva jelentőségével kapcsolatban jegyezte meg:

Ennek a találmánynak a hatása nem kisebb, mint hogy egy egész civilizációt meggyőzött arról, hogy a reprezentáció csalhatatlan módszerével rendelkezik. [...] a centrális perspektíva egyeduralmának leglátványosabb jele az, ahogyan letagadja önnön mesterséges voltát és arra tart igényt, hogy „természetes” reprezentációja annak, „ahogyan a dolgok látszanak”, annak „ahogyan látunk” [...]

<sup>5</sup> Ahogyan Klemens Gruber megfogalmazta: „Who am I, seeing this black square, and how and where do I stand in relation to it?” KLEMENS GRUBER, *Early Intermediality. Archaeological Glimpses = Mapping Intermediality in Performance*, szerk. Sarah BAY-CHENG – Chiel KATTENBELT – Andy LAVENDER – Robin NELSON, Amsterdam UP, Amsterdam, 2010, 248.

<sup>6</sup> Uo., 253. (Az idegen nyelvű források esetében a külön nem jelölt helyeken az idézetek fordítása tőlem – D. K.)

Ráadásul egy gép (a fényképezőgép) feltalálása, amely az ilyen kép [image] létrehozására készült, ironikus módon, csak tovább erősítette azt a meggyőződést, hogy ez a reprezentáció természetes módja.<sup>7</sup>

A technológiai médiumok emberi érzékelésre gyakorolt hatása összefonódik a valóság teljesebb megismerésének ígéretszerűségével, valamint a világ ábrázolásának és észlelésének legitimként és hitelesként elfogadott lehetőségeivel. Ráadásul a színház olyan művészeti médiumként létezik, amelyik hibrid jellegénél fogva magába olvaszthatja a látáshoz, a halláshoz, a szagláshoz, sőt még a tapintáshoz kötődő médiumokat is, amennyiben képeknek, testeknek, hangoknak, szagoknak, anyagoknak a gyűjtőhelye. Így a színháznak a valósággal való viszonyához, illetve a valóság reprezentációjához fűződő kérdésfeltevései is az emberi érzékszervek és érzékelésmódok sokaságával kapcsolódnak össze.<sup>8</sup>

Az észlelés és reprezentáció konvencionalitásának kritikáját adó 19–20. századi színházi alkotók elsősorban a realistának vagy naturalistának nevezett színházi ábrázolásmódokkal szemben pozicionálták magukat. Egyik fontos képviselőjük a századfordulón a svájci Adolphe Appia volt, aki a ritmikus gimnasztika (Dalcroze) és a zene (Wagner) hatásainak összjátékaként vázolta fel ritmikus színházi tereit, melyben a fények, a képek és a testek végső soron a zene térbeliesítését célozták meg. Appia rendezéseméleti összefoglalója a Wagner operáit bemutató bayreuthi színház előadasmódjának és szcenikai koncepciójának, a kétdimenziós festett díszletekből létrehozott realista térkörnyezetnek a kritikájából vezeti le a rendező alapvető feladatait, melyeknek végső célja „a zene logikai meghosszabbítása: az általa »tartalmazott« ritmus, tér, mozgás stb. vizualizálása”.<sup>9</sup> Tehát Appia a vizuális akusztika létrehozását, valamint az ehhez kötődő médiumok összjátékának megszerkesztését tartotta alapvető fontosságúnak színházi elképzelései során.<sup>10</sup>

Appia szövegei és díszlettervei, elméleti fejtegetései ugyanakkor világosan rámutattak az érzékelő testként újrapozicionálódó néző szerepére is, amennyiben a színpadi tér fényjátékai és a színészi test ritmikus mozgása a nézőben idézik elő a látvány, a színterek, a cselekmény változásait. Amint Appia megfogalmazta: „a mi szemünk határozza meg, és teremti mindig újjá a rendezést, [azaz] mi magunk vagyunk a rendezés”.<sup>11</sup> Az imitáció helyett az atmoszféra felidézését szorgalmazó szcenikai gyakorlatok

<sup>7</sup> W. J. T. MITCHELL, *Bevezetés. Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *A képek politikája*. W. J. T. MITCHELL *válogatott írásai*, szerk. SZŐNYI György Endre – SZAUTER Dóra, JATE Press, Szeged, 2008, 42–43.

<sup>8</sup> Különálló kutatást érdemelne, hogy a hang és kép, valamint a hangzó szöveg és test dialektikája miként alakította a történelem folyamán a színházmodelleket, illetve azok vízióit, ábrázolási hagyományait és játéknelvét, például a kora modern emblematikus színház, a barokk spektakulumszínház, a polgári színház, az absztrakt színház példáin keresztül, ám mindennek vizsgálata jelen írás kereteit szétteszítene.

<sup>9</sup> KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007, 78.

<sup>10</sup> Ahogyan Darida Veronika érzékletesen rámutatott: „Appia szerint minden színpadi térben – vagy a színpadként működő épületekben, templomokban, terekben – a test mozgását elsősorban a zene határozza meg. Ez az eleven tér így lesz – a test közvetítése révén – a zenei rezonancia felülete”. DARIDA Veronika, *Színház utópiák*, Kijarat, Budapest, 2010, 114.

<sup>11</sup> Adolphe APPIA, *Oeuvres Complètes*, IV., 1921–1928. Idézi KÉKESI KUN, I. m., 93.

tehát a nézői érzékelés hálózatosságában, valamint e hálózatosság újfajta megszervezésében leltek rá saját ars poeticájukra. Appia elképzelései<sup>12</sup> pedig különösen azért fontosak, mert rámutatnak arra, ahogyan a színházi alkotók az emberi érzékelés, a perspektíva, az ábrázolás kimozdításán, annak problematikussá tételén keresztül kíséreltek meg reflektálni a különféle médiumok által meghatározott világ észlelési kondícióira.

## 1.2 Látványos médiumok

A színházra mint művészeti médiumra tehát a legkülönbébb módon hatottak az éppen újonnan megjelenő mechanikai-technológiai médiumok és azok hatásesztétikája. A 19. század második felében például a jobbára vásári szórakoztatásként értelmezett optikai látványosságok<sup>13</sup> megkezdtek lassú, az irodalmi színház értékteremtő hagyományával szembeállított, s emiatt hevesen ellenzett integrálódásukat a színházi gyakorlatba.<sup>14</sup> Ennek egyik karakteres hazai példáját a Budai Népszínház adta, ahol a rendező-színész Molnár György párizsi utazásából hazatérve 1863 nyarán előbb szellemkép-vetítéseket tartott, majd télen már *Az ördög pilulái* című francia darab bemutatójában aknáztta ki az újfajta látványtechnológiák hatásesztétikáját. Az előadás során gyors ütemben váltakozó látványos képek, zenei betétek, táncok és különféle vizuális effektek a nézőket olyan észlelési ritmussal szembesítették, amely ellenállt a cselekmény központú előadások ok-okozatosságának, az értelemtulajdonítás addigi (szöveg)színházi konvencióinak: „a végtelen gyorsaság, melyel a gépezetek s díszletek csakugy pattogtak, alig látta a szem, már is ide-oda, föl és le, meg oldalt kicsapódtak, s mindez a számtalan táncokkal két óra és háromnegyed alatt lefolyva”.<sup>15</sup> Így a vizuális-akusztikus jelek burjánzása és gyors ritmusa mellett, hogy megkérdőjelezte a szöveg színházi autoritását, egyben reflektált a 19. század során kialakuló metropolizáció mindennapjainak meghatározó tapasztalatára, a vizuális információk fontosságára,<sup>16</sup> amely a színházközönség vizualitás iránti igényének növekedésével, s ennek mentén módosuló percepciók konvencióival is összeolvasható.

De a vizualitás nem pusztán a színházi előadásokon belül vált érdekes problémává a technológiai változások fényében, hanem a színház mint társadalmi esemény rejtett és nyílt szabályrendszerében is. Hiszen épp a fentebb már említett gázvilágítás szín-

<sup>12</sup> Melyek természetesen kiegészíthetők lennének – a teljesség igénye nélkül – többek között Maurice Maeterlinck android színházával, Edward Gordon Craig a mozgás szimbolizmusát kutató vízióival, Oskar Schlemmer mechanikus színházával, Mejerhold konstruktívizmusaival, Brecht epikus színházával, Grotowski szegény színházával vagy Robert Wilson képszínházával.

<sup>13</sup> Az optikai látványosságok teatralitásának szórakoztató potenciálját a vásári játékok mellett a misztikusként keretezett szellemidézések vagy éppen a tudományos kísérletek bemutatói is kiaknázták.

<sup>14</sup> Van példa arra, hogy pusztán egy-egy műsorszám erejéig kaptak helyet a „mutatványosok” az intézményesült színházak falai között: az 1840-es években Aloys Schmidt vagy Ludwig Döbler látványosságai arattak nagy sikert Pesten, s még előbbi a Német színházban kapott helyet 1841-ben, Döbler 1843-ban már a Nemzeti Színházban lépett fel több alkalommal. Lásd KOLTA Magdolna, *Képmutatók Pest-Budán*, Budapesti Negyed 1997/1., 5–30.

<sup>15</sup> MOLNÁR György, *Világostól Világosig*, II., Ungerleider Albert, Arad, 1881, 392–393. Idézi CZÉKMÁNY Anna, *Életszínház = Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE Zoltán, Balassi, Budapest, 2008, 95.

<sup>16</sup> Ehhez lásd IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai*, Ráció, Budapest, 2013, 54–55.; 74–75.

házakba való gyors integrációja segítette a félhomályba burkolózó nézőtér elterjedését a 19. század végétől az európai színházakban. Habár az olasz színházi gyakorlatnak már a 17. század közepétől része volt a félhomályos nézőtér, a német, angol vagy francia operajátszás konvenciói még a 19. század folyamán is magukban foglalták a korábban fáklyákkal és gyertyákkal, majd gázvilágítással jól megvilágított nézőteret.<sup>17</sup> Ez egyrészt a színház mint társadalmi esemény tudatosításában játszott szerepet, a színházba járó különféle társadalmi rétegekhez tartozó nézők láthatóságát, s ennek okán önreprezentációját segítette. Másrészt nagyon is gyakorlatias funkció társult hozzá, hiszen a nézők a színpadi – általában nem pontosan érthető – ének-jelenetekkel párhuzamosan olvashatták az opera szövegek könyvét.

A homályba burkolózó nézőtér hatásesztétikájának alakulását ugyanakkor botrányok is övezték: ennek egyik karakteres példája Richard Wagner és a bayreuthi Festspielhausban játszott *A Rajna kincse* című előadás 1876-os premierje. Bár Wagner akkor már évek óta tudatosan kísérletezett a nézőtér elsötétítésével, ez nála sosem jelentett teljes sötétséget, a gázvilágítást csupán annyira csavarták le (körülbelül az eredeti intenzitás negyedére),<sup>18</sup> hogy a közönség ne tudja a szövegek könyvet olvasni, s kénytelen legyen a színpadi látványra koncentrálni. Ugyanakkor, 1876. augusztus 13-án egy technikai hiba miatt *A Rajna kincse* premierjén rendhagyó módon teljes sötétség borult a nézőtérre,<sup>19</sup> amit aztán a következő előadásokra kijavítottak. A botrányt ebben az esetben főként az okozta, hogy a premieren a nézőtérben tartózkodott az újonnan megkoronázott német császár, I. Vilmos is, akinek azonban ez alkalommal nem volt alkalma „látszani” a színházi esemény alatt, a sötétben szerepkörét tekintve egybeolvadt a többi, alacsonyabb rangú nézővel.<sup>20</sup>

Friedrich Kittler az elsötétített nézőteret egyenesen a mozi előfutáraként látja Wagner esetében, beleértve az érzékek a nézőtér elsötétítése által történő izolálását és koncentrációját. Ekképp Wagner „multimédia show”-ja a mozi észlelésének minitait előlegezte meg:

A festészet és fotográfia közti konkurencia közismert, a mozi és a színház közötti jóval kevésbé. Elsősorban azt a tényt hagyták – egyetlen színház tudós kivételével – megvilágítatlanul, hogyan fejlesztette ki magából a balett, az opera és a színház – legkésőbb a 19. század óta, de már az olyan újításokban is, mint a barokk sztereoszkopikus színház – az eljövendő film elemeit: Babbage-nál és Faraday-nél elsősorban a világítástechnikában, Wagner ösztönművészeti alkotásaiban pedig mindenre kiterjedően.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> Lásd Patrick CARNEGY, *Wagner and the Art of Theatre*, Yale UP, New Haven, 2006, 75.

<sup>18</sup> Uo., 121.

<sup>19</sup> Uo., 76.

<sup>20</sup> Lásd még Friedrich KITTTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Ráció – Magyar Műhely, Budapest, 2005, 185.

<sup>21</sup> Uo., 10–11. Kittler az idézet elején természetesen csak arra utal, hogy a német színház- és médiatudósok a 20–21. század fordulójáig kevés figyelmet szenteltek a színház és film mediális konvencióinak, illetve azok egymásra hatásának vizsgálatára, ám azóta – mint a korábban hivatkozott két hiánypótló tanulmánygyűjtemény, az *Intermediality in Theatre and Performance* és a *Mapping Intermediality in Performance* példája is mutatja – több kutatás is indult ebben a témában.

S ha már felmerült a médiumok közötti konkurencia fogalma, a színház és film médiumainak kapcsolatán belül nem hagyható figyelmen kívül az a hatástörténetileg fontos folyamat, amely során számos alkotó, kritikus és tudós állította szembe a mozi és színház médiumait, általában egyik vagy másik javára történő értéktulajdonítással. Így vált a színház egyfelől „rég” médiummá, amelyik lemarad a mozi technikai vívmányai, a mozgókép vizuális lehetőségei mögött. Másfelől így alakult ki a színház újrateatralizálásának gondolata is, amely a színház médiumának egyedi energiáit állította előtérbe, s a mozgókép megjelenésének jelentőségét abban látta, hogy a színház így felszabadulhat a mimetikus kötelezettség alól, s megkeresheti a csakis rá jellemző ábrázolási módokat, formanyelveket. A színházi avantgárd fentebb már érintett, különböző elméleti-gyakorlati példái Craigtól Mejerholdon át egészen Artaud-ig ebből a perspektívából is vizsgálhatóak.

A 20. század elején a magyar színházi recepcióban olyan analógiával is találkozhatunk, amely a fentebb említett festészet és a fotográfia mintájára képezi le a színház és film kapcsolatát. Így ír erről Bárdos Artúr a Nyugatban: „Mindig sűrítettebb, hatványozottabb formában választódtak ki és jutottak túlsúlyra a festő egyéni s a kép festői tulajdonságai [...] Így segítette elő a fotográfia a festett portré differenciálódását, festői értékeinek tudatos hatványozását”.<sup>22</sup> Analógiája alapján a mozi arra kényszeríti a színházat, hogy ez utóbbi felismerje sajátos eszközeit; és ennek következtében nem a valóság másolása lesz célja a színházi előadásoknak. Így érkezik el Bárdos szerint a színház a stilizáló színpad alapvetően képek és látványok alapján szerveződő világába. Jó példa erre a korszakból a Bárdos által is ismert Edward Gordon Craig munkássága, aki színházról szóló írásaiban rendre – a fentebb röviden elemzett Appia-féle rendezésmélethez hasonlóan – amellet foglalt állást, hogy a színház lényege a látvány és a mozgás. 1905-ös *The Art of Theatre* című írásában a színház legfontosabb szereplőjeként a rendezőt nevezi meg, akinek munkája elsősorban a cselekvés, a vonal, a szín és a ritmus fogalmához kötődik.<sup>23</sup> A rendező felemelkedésével pedig Craig szerint elérhető az, hogy a színházművészet végre igazi alkotó művészetté váljék.

Azonban a színház mint a technológiától elzárkózó, tiszta és közvetlen, a filmmel alapvetően szembeállítandó művészet ideájának térhódításával párhuzamosan a mozgóképek színházi integrálódására is találni hatástörténetileg is fontos rendezői munkásságokat a századelőről. Erwin Piscator már az 1920-as években rendszeresen használt filmbetéteket színházi rendezéseiben: az I. világháború éveit történelmi revüként feldolgozó *Trotz Alledemben* (1925) a színészek mögé filmhíradókból származó mozgóképeket vetített, melyek a háború borzalmait ábrázolták. Két évvel később a *Hoppla, Wir Leben!* (1927) esetében pedig filmes közjátékokat iktatott a színpadi jelentek közé. A 20. századi európai színházi gyakorlatok változatos példái a filmes mozgókép és színház kapcsolatának jellegzetes értelmezési lehetőségeit jelölte ki az elhatárolódás és befogadás dinamikus viszonyrendszerében.

<sup>22</sup> BÁRDOSS Artúr, *Filmesztétika* [1913] = *Kulturális közegek*, szerk. BEDNANICS Gábor – BÓNUS Tibor, Ráció, Budapest, 2005, 302.

<sup>23</sup> Edward Gordon CRAIG, *The Art of the Theatre. First Dialogue* = Uő., *On The Art of Theatre*, Heinemann, London, 1957, 137–181.

A mozgókép viszonylag hamar integrálódott tehát a színházművészetbe: az előre felvett filmbejátszások új utakat nyitottak a színházi ábrázolás hagyománya számára, s ennek megfelelően alakították a valóságról alkotott elképzeléseket, valamint azok reprezentációban, érzékelésben, illetve dramaturgiában betöltött szerepét. Ugyanakkor a 20. század folyamán a televízió megjelenése, illetve a videotechnika és később a digitális technológiák előretörése lehetővé tették a képek élőben történő sugárzását és szerkesztését is, amely többek között a színházi test jelenlétével kapcsolatban vetett fel fontos kérdéseket, illetve a színház medialitásának vizsgálhatósága számára is új értelmezési kereteket nyitott.

## 2. Formálódó terek, médiumközi kapcsolatok

A színház és médiatechnológia lehetséges kapcsolódási pontjainak rövid áttekintése után a színház medialitásának vizsgálatára fókuszállok. Kiindulópontom az a tapasztalat, hogy a kortárs színházi gyakorlat egyik megkerülhetetlen sajátossága a színházi előadásokba integrálódó (audio)vizuális és digitális technológiai médiumok megjelenése, úgy az eszközhasználat és a narráció, mint a reprezentáció és észlelési konvenciók szintjén. A továbbiakban olyan alapproblémákat igyekszem körbejárni, amelyek meghatározták az elmúlt évtizedek színháztudományi diskurzusait a színház medialitásának kérdéskörében, s produktív értelmezési keretet nyithatnak az intermedialitásra épülő színházi előadások jövőbeli elemzése számára.

Így tehát cél annak körbejárása, hogy miként gondolkodunk a színház medialitásának vizsgálhatóságáról, mikor például a mozgóképes eszközök, narráció, reprezentáció vagy percepció színházbéli felhasználásáról akarunk szólni. Kérdés, hogy színház és más médiumok egymáshoz való viszonyában a médiumok eltérő specialitásaira (médiumspecifikus paradigma) helyezük-e a hangsúlyt, vagy annak belátására, hogy a médiumok közötti dialógus miként formálja a nézők perceptuális elvárásait, konvencióit (színházi intermedialitás és hipermedialitás paradigmája). Ez utóbbi megközelítés arra is felhívja a figyelmet, hogy mikor például a mozgókép lehetséges színházbéli használata kerül a kutatás fókuszába, nem pusztán a médium technikai eszközeinek (például videokamera, vetítövászón) megjelenésére kell figyelnünk egy-egy előadásban, hanem azokra az esztétikai-perceptuális konvenciókra is, amelyek lehetővé teszik, hogy egy jelenséget „filmesként” vagy éppen „színháziként” azonosítsunk.

### 2.1 Médiumok: egymás mellett és ellen

Az audiovizuális médiumok színházban való megjelenésekor legelőször is azt az alapvető kérdést kell körüljárni, hogy miként gondolkodunk a színházról mint médiumról. Hiszen egyfelől a médiumok speciális jellegzetességei jelölhetik ki azt az értelmezési keretrendszert, amelyen belül a színházban megjelenő médiumok összehasonlító elemzés tárgyává válhatnak. Másfelől felmerül a kérdés, hogy érdemes-e kizárólag a különbözőzés és a kizárás analógiája mentén gondolkodni a heterogén és komplex médiakörnyezetben létrejövő kortárs színházi előadás elemzése-

kor.<sup>24</sup> Hiszen ez a videojátékok, televíziós műsorok, akciófilmek, internet és egyéb technikai médiumok és műfajok által meghatározott környezet nyilvánvalóan alakítja a nézők perceptuális elvárásait és kompetenciáit. Ezek a tényezők pedig nem rekesztődhetnek ki a színházi esemény produkciós és recepciós oldaláról, s így a színházzal foglalkozó tudomány alapvető kérdésfeltevései közül sem. Ahogyan Christopher B. Balme fogalmaz:

milyen módszertani és elméleti implikációkat vet fel az, amikor médiumunkat, a színházat egy pluralizált médiatájon helyezük el? [...] Hogy a médiumok sokszínűsége által felvetett kihívásra reagáljon, a színháztudománynak szüksége van egyik alapvető paradigmájának újragondolására: a médiumspecifikusság doktrínáját középpontba helyező perspektíva helyett a színháztudománynak az *intermedialitás* fogalmain alapuló elméletekből kell kiindulnia.<sup>25</sup>

Balme ugyanakkor rámutat arra is, hogy egy, a fentihez hasonló paradigmaváltás azt is jelentené, hogy búcsút kell inteni azon elképzelésnek, miszerint a színház lehetséges definíciója szorosan összefügg a színház médiumának speciális jellegzetességeivel. Nem kérdés, hogy az ilyen definíciós elmozdulások részben a tudománypolitika, részben pedig a művészettámogatási rendszerek területén fejthetnének ki látható hatást.

Hiszen a Balme írásában meghaladni kívánt médiumspecifikus perspektíva szorosan hozzájárul(t) az egyes művészeti ágak és a hozzájuk kötődő tudományok emancipációjához, legitimációjához és anyagi támogatásához is. Például a Berlinben Max Herrmann vezetése alatt 1923-ban létrejövő első színháztudományi tanszék a teatrológia önállósításának egyértelmű céljával – bár a dramatikusan hagyományon belül maradván – határvonalat húzott a színházi előadás és a dráma közé, előbbit téve meg a szak első száma kutatási tárgyául. Ahogyan *Über Theaterkunst* című előadásában Herrmann hangsúlyozta: „A színház funkcióiban ellentét figyelhető meg. A színháznak, amelynek egyesek szerint a drámát kellene szolgálnia, gyakran semmi köze nincs a drámai szöveghez. [...] A speciális színházi elem különösképpen a műfaj kezdeti fejlődési szakaszaiban volt megragadható (például a görögök korai művészete), társadalmi játékként. Olyan játékként létezett, amely egész nemzetek vagy tömegek élvezetére szolgált, akik a valóság reprodukciója miatt éltek át közös örömet.”<sup>26</sup> Herrmann itt a színháznak a dramatikusan szövegen túli két fontos aspektusát emeli ki, így egyrészt ontológiai szempontból aktivitásként (*soziale Spiel*), másrészt tartalmi-funkcionális szempontból utánzásként (*Nachbildung der Wirklichkeit*) tekint a színházra. És ugyanilyen fontos,

<sup>24</sup> A kérdés természetesen nem csupán a kortárs színházi előadásokkal összefüggésben merülhet fel, ahogyan a médiakörnyezet komplexitása sem kizárólag a mozi, videó, televízió és számítógép által fémjelzett új századok jellemzője. Annyi mindenesetre valószínűnek tűnik, hogy a digitális-technológiai médiumok mindennapi életbe való rohamos integrálódása tudatosította a médiakörnyezet összetettségét, ily módon tehát nem maga a jelenség új, hanem az, ahogyan gondolkodunk róla.

<sup>25</sup> Christopher B. BALME, *Intermediality. Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, Thewiss. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, 2004, [http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/mitarbeiter/professoren/balme/balme\\_publ1/balme\\_publ\\_aufsaetze/intermediality.pdf](http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/mitarbeiter/professoren/balme/balme_publ1/balme_publ_aufsaetze/intermediality.pdf)

<sup>26</sup> Max HERRMANN, *Über Theaterkunst* = Stefan CORSSEN, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Max Niemeyer, Tübingen, 1998, 282–291.

hogy a nézői élmény (*ein Genießen des ganzen Volkes*) beemelésével a színház recepcióesztétikai hatása, valamint a nézők jelenléte is hangsúlyos színházi elemként válik felismerhetővé.

Látható tehát, hogy az emancipálódó színháztudomány kezdetét a színháznak mint az irodalomtól különböző médium sajátosságainak a keresése határozta meg. Mindez pedig az azóta eltelt évtizedek során is folytatódott, kiegészülve az olyan technikai médiumoktól való elhatárolódás igényével is, mint a mozi, a televízió, a videó, a digitális technológia. A színház és annak tudománya a maga esszenciáját pedig a már Herrmann által is sugallt, közös nézői-színészi téridőben, annak performativitásában ismerte fel. Walter Benjamin több mint tíz évvel a berlini színháztudományi tanszék megalakulása után így írt színház és film kapcsolatáról *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című tanulmányában: „A film esetében kevésbé fontos, hogy a színész a közönség előtt jelenít meg egy másik személyt, sokkal inkább a felvevőkészülék számára ábrázolja saját magát. [...] Mert az aura az ő Itt és Most-jához kötődik. Nem létezik róla másolat. Az aura, amely a színpadon Macbeth körül jön létre, nem váltható fel azzal, amely az eleven nézőközönség számára a Macbethet alakító színész körül alakul ki.”<sup>27</sup> Tehát a színház médiumának megkülönböztető jegye Benjaminsnál a közös téridő-tapasztalatának hatásesztétikájaként definiálódik.

Ez a gondolatmenet végighúzódik a 20. századon, így visszaköszön például Arno Paul 1970-es írásában is, amikor a színháztudomány központi tárgyának definíciós előfeltételeként ő is a színházi pillanat születésére irányuló, pontos és szisztematikus kérdésfeltevést teszi meg.<sup>28</sup> S ezt a színházi pillanatot Paul is a színészek és nézők között létrejövő, szemtől szembeni kommunikációként ismeri fel. A kilencvenes évek elején színházzemiotikai könyvében aztán Marco de Marinis is a „küldő és fogadó közös fizikai jelenlétében”,<sup>29</sup> valamint a „produkció és kommunikáció szimultaneitásában” találja meg a színházi esemény két alapfeltételét.<sup>30</sup>

Ez a gondolat aztán újult erővel jelenik meg a színház fogalmát kiterjesztő, abba a performanszművészetet is beleértő, Erika Fischer-Lichte neve által fémjelzett performatív esztétikában. Ez az ezredforduló környékén körvonalazódó paradigma a művészetek vizsgálhatósága szempontjából előtérbe állította a közös fizikai téridőt. Így pedig a színház is elsősorban élő művészetként, s mint ilyen, a nézők és színészek/performerek közös, transzformatív jelenlétéből építkező médiumként íródik körül.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea – MÉLYI József, [http://www.aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html)

<sup>28</sup> Idézi BALME, I. m., 5.

<sup>29</sup> A fizikai jelenlét fogalma meghatározza Peggy Phelan elméleti munkáit is, aki szintén a jelenidejűség és testi jelenvalóság kizárólagosságát hangsúlyozza a performansz ontológiájával kapcsolatban, habár ő a performanszt éppen a kapitalista logikába illeszkedő színházzal szemben igyekszik meghatározni: „A performansz egyedül a jelenben él. [...] A performansz a valóságot az élő testek jelenlétén keresztül foglalja magában.” Ilyen módon a performansz mint valós, jelen idejű, transzgresszív esemény tételeződik, amely ellenáll a tömegmédiumok által befolyásolt és meghatározott színházi iparnak. Peggy PHELAN, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London – New York, 1993, 147–148.

<sup>30</sup> Marco DE MARINIS, *The Semiotics of Performance*, ford. Aine O'HEALY, Indiana UP, Bloomington, 1993, 137.

<sup>31</sup> Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi, Budapest, 2009, 9–25.

A fent jelzett jelenlét-specifikus megközelítést kritizálva, Balme szerint a (német) színháztudomány területén az jelenlét (itt-és-most) iránti megszállottságot három demarkációs stratégia motiválta. Egyrészt a kutatási tárgy felszabadítása a pozitivistahistorista orientáció alól, másrészt éles határvonal húzása az irodalomtudomány és a színháztudomány közé, harmadrészt pedig a szemtől szembeni kommunikáció hangsúlyozásával a színház új, technikai, audiovizuális médiumoktól való megkülönböztetése.<sup>32</sup> A médiumspecifikusság a színház esetében tehát egy, az alapvető színházi szituációra történő fókuszot jelölhet ki, amely „szükségszerűen hangsúlyozná az élő közönség jelenlétét és/vagy olyan előadói stílust, amely nem függ a modern technológiától.”<sup>33</sup> Ahogyan Eric Bentley híressé vált minimál színház-definíciója is hirdette: „A megszemélyesíti B-t, miközben C figyeli.”<sup>34</sup> S nem mellékesen, ezen gondolkodási paradigmán belül ismerhetők fel a hatvanas évek olyan, hatástörténetileg megkerülhetetlen színházi példái Európában, mint Grotowski szegény színháza, Peter Brook üres tere vagy épp Eugenio Barba laboratóriuma. Ezek a rendezők a színház elemi összetevőire fókuszálva építették fel mind elméleti, mind gyakorlati szempontból a médiumspecifikusság színházi megfelelőit.

Természetesen a médiumspecifikus paradigma megjelenésére a kultúrtörténet sokkal korábbi példával is szolgálhat, elég Lessing 1766-os *Laokoön* című írására gondolni. Ebben az írásban Lessing alapvető különbséget tett az időbeli és térbeli művészetek között,<sup>35</sup> ezáltal olyan gondolkodásmód előtt nyitva utat, amely a különbezés és elhatárolás érveit részesítette előnyben az analógia és csere fogalmai helyett.<sup>36</sup> Lessing érvei szerint a költészet, miután a szavakkal bizonyos sorrendben lehet találkozni, időbeli művészet, míg a festészet, amelynek jelenetei és rétegei térbeli értelemben folytatódnak, térbeli művészet. Tehát alapvető minőségi különbségek határozzák meg ezen médiumok eltérő céljait és funkcióit is: „Következésképp a festészet tulajdonképeni tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek [...] a költészet tulajdonképeni tárgyai a cselekvések.”<sup>37</sup>

Noël Carroll Lessing-olvasatának részeként mutatott rá a médiumspecifikus elmélet két fő összetevőjére: egyfelől arra a gondolatra, hogy „minden médium esetében van valami, amiben az a médium a legjobb”, másfelől arra a tételre, amely szerint „minden művészetnek azt kell gyakorolnia, ami megkülönbözteti őt a többi művészettől. A médiumspecifikus tézis e két összetevőjét nevezhetjük a kiválóság és a különbezés követelményeinek [...] A médiumspecifikus tétel egyik alapvető feltevésének tűnik,

<sup>32</sup> BALME, I. m., 5.

<sup>33</sup> *Uo.*, 3.

<sup>34</sup> Eric BENTLEY, *A dráma élete*, ford. FÖLDÉNYI F. László, Jelenkor, Pécs, 2005, 123.

<sup>35</sup> Lessing argumentációját a Horatius *Ars Poeticájában* megjelenő *ut pictura poesis* elméleti alapjainak kritikájával indította. Horatius a kifejezést (nagyjából: „a festészet úgy, miként a költészet”) analógia-ként használta, hogy összehasonlítsa a festészet és költészet befogadásának lehetőségeit, s e két médium hasonlósága mellett érvelt. Szerinte a költészet ugyanolyan elemzést igényel, mint a festészet, vagyis ahogyan egyes képeket csak közelről, míg másokat nagyobb távolságból lehet csak igazán élvezni, úgy igényli a költői szöveg is egyszer a szoros olvasatot, míg máskor a nagy egészként való vizsgálatot.

<sup>36</sup> BALME, I. m., 4.

<sup>37</sup> Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoön, vagy a festészet és költészet határaitól*, ford. VAJDA György Mihály = *Uő. Válogatott esztétikai írásai*, Gondolat, Budapest, 1982, 252.

hogy az, amiben az adott médium a legjobb, összefügg azzal, ami megkülönbözteti a médiumokat (és a művészeti formákat).<sup>38</sup> Ám, ha Carroll gondolatmenetével egyetértve feltesszük, hogy a médiumok speciális sajátosságai szorosan összekapcsolódnak a többi médiumtól való különböződéssel, felmerül a kérdés, hogy vajon a médiumspecifikusság gondolata nem (elő)feltételez-e inkább intermedialis nézőpontrendszert.

Ugyanerre utal Jens Schröter is, mikor felveti: „Vajon azok a határozottan definiált egységek, amelyeket médiumoknak nevezünk, és amelyeket bizonyos fajta »médiumspecifikus anyagok« jellemeznek, megelőzik-e a magát az intermedialis kapcsolatot; vagy ehelyett inkább egyfajta ősi intermedialitás létezésében kellene hinnünk, amely ennek megfelelően úgy működik, mint az egységek pusztá lehetőségének előfeltétele?»<sup>39</sup> Ez a gondolat köszön vissza az intermedialitás Schröter-féle ontológiai intermedialitás meghatározásánál, amely azt tudatosítja, hogy a médiumok sohasem önmagukban léteznek, hanem a többi médiumhoz való kapcsolatukban, s körülírásuk is csupán ebben a relációban lehetséges.<sup>40</sup> Tehát a purista jellegű médiumdefinícióknak is feltétele a médiumok közti kapcsolat és hatásmechanizmus felismerése, vagyis, hogy miben hasonlít és miben tér el egyik médium a másiktól. Másrészt fontos hangsúlyozni, hogy a fentebb elemzett médiumspecifikusság a különféle történeti, ideológiai, kulturális és mediális kontextusok által meghatározott, gyakran esetleges konstrukcióként lepleződik le.

Bár a médiumspecifikus narratíva a színház bizonyos esztétikai és tudományos paradigmáinak is okkal vált részévé (lásd a tudományterület legitimációja; az irodalomkritikáról való leválás szándéka; a színházi intézményrendszerről való leválás; a színház mint aktivitás gondolata), kizárólagos alkalmazása zsákutcába vezet olyan előadások elemzésekor, amelyek tartalmi, formai, esztétikai szempontból intermedialis kapcsolatokon, szerkezeteken alapulnak.<sup>41</sup> Ennek ellenére, ahogyan az a Schröter-féle kísérletből is látható, az intermedialitás modelljének alkalmazási gyakorlata is szerteágazó, s közel sem egységes.

A jelenséget a színháztudomány aspektusából vizsgáló Balme az intermedialitás három alkalmazási területét határozza meg.<sup>42</sup> Egyrészt a különféle médiumok közötti tartalom-áthelyezést, amely tulajdonképpen az adaptáció kérdéskörét foglalja magában, s mint ilyen, részben a médiumspecifikusság paradigmájából építkezik. Hiszen egy színdarab írott textusának, színházi előadásának vagy éppen filmváltozatának

<sup>38</sup> Noël CARROLL, *The Specificity of Media in the Arts*, Journal of Aesthetic Education 1985/4., 12.

<sup>39</sup> Jens SCHRÖTER, *Discourses and Models of Intermediality*, CLCWeb. Comparative Literature and Culture 13 March 2011, 5. <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>

<sup>40</sup> Az intermedialitásról való diskurzus Schröter-féle osztályozásának további csoportjai: 1. szintetikus intermedialitás, amely az intermedialitást a különféle médiumok egyetlen szupermédiumba olvadásaként ismeri fel (gyökerei a wagneri Gesamtkunstwerkhez kötődnek); 2. formális/transzmediális intermedialitás, amely a több médiumban is előforduló struktúrákat kutatja; 3. transzformációs intermedialitás, amely az egyik médium másik médiumban való reprezentálódásaként vizsgálja az intermedialitást.

<sup>41</sup> Példának lásd: Meredith Monk, Laurie Anderson, Richard Foreman, Wooster Group, Squat Theatre, Mozgó Ház Társulás, The Builders Association, Needscompany, Robert Lepage, Romeo Castellucci, Robert Wilson, Frank Castorf, Jan Fabre, Guy Cassiers, Gob Squad, TÁP Színház, Blast Theory, Rimini Protokoll, Stefan Pucher, Thomas Ostermeier, John Jesurun, Bodó Viktor, Mundurczó Kornél, Természetes Vészek Kollektíva.

<sup>42</sup> BALME, I. m., 6–8.

összehasonlítása magában foglalja, hogy a különféle médiumok miként kívánnak megdefiníciószerűen bizonyos változtatásokat és módosításokat. Másrészt az intermedialitás az intertextualitás egyik formájaként is értelmezhető, amikor a különféle médiumok produktumai kapcsolatba kerülnek egymással. Balme szerint ez a definíció és alkalmazási gyakorlat az összehasonlító irodalomtudomány területén, annak részeként bontakozott ki, s példaként olyan szövegeket, könyveket említ, amelyek szorosan összefonódnak a képekkel, mint William Blake szövegillusztrációi. Balme számára nyilvánvalóan színháztudományi elkötelezettsége miatt (is) válik problematikusá a fenti két alkalmazási terület, amely vagy túlságosan tág (ha feltesszük, hogy nincs olyan szöveg/előadás, amely ne lenne intertextuális), vagy túlságosan szűk (ha csak a konkrét pretextusok keresésére vagy a diegetikus tartalom adaptációjára fókuszál), s a tartalmi aspektus előtérbe állításával párhuzamosan a mediális konvenciók által meghatározott percepció háttérbe szorul. Márpedig éppen ez utóbbi dimenzió lenne az, amelyik Balme szerint az intermedialitás fogalmát ugyan specifikusabb, de hasznosabb módon definiálhatná és tenné alkalmazhatóvá.

A harmadik alkalmazási terület ugyanis az egyik médium esztétikai-perceptuális konvencióinak egy másik médiumban történő realizálásaként íródik körül Balme tanulmányában. Tehát a hangsúly a tartalmi kérdésekről átkerül a médiumok összekapcsolódásaira és az észlelés mintázataira. Ennek vizsgálata pedig magában hordozza azt a feltevést, miszerint a médiumok felismerése egy sor történetileg meghatározott konvencióhoz kötött, melyek nem feltétlenül és minden esetben kapcsolódnak adott technikai eszközökhöz. Hiszen az, hogy egy jelenséget „filmesként” ismerünk fel, nem kizárólag a kamera vagy vetítés használatától és látványától függ: számos olyan színházi példa hozható, amelyben a kamera vágási technikáját vagy látószögét idézik meg pusztán a világítás és testpozíciók változtatásával, bármiféle filmes technika igénybevétele nélkül.<sup>43</sup>

Robert Lepage 2013-ban bemutatott *Hearts* című előadásában<sup>44</sup> például a különféle mediális struktúrák egymás fényében váltak szemlélhetővé. A színpadon futó három párhuzamos esemény (némafilmforgatás, fotográfiakészítés, bombarobbanás) mechanizmusai közös végpontba (robbanás) tartottak. A robbanás aktusának eltérő értelmezési keretei egymás tükörképeiként jelentek meg a színen: a filmes stop-trükk füstrobbanása, a fénykép előhívásához használt ezüst-nitrát robbanékony volta, valamint egy nő széke alatt ketyegő bomba. A változatos időket és tereket reprezentáló események közös időpillanatában a némafilm trükkös füstbombája, a fotográfus fényképezőgépeinek füsttel kísért éles vakuvillanása, valamint a kávézóba rejtett bomba egyszerre léptek működésbe. Az észlelési-értelmezési keretek egymásra vetítése összejátszotta a technikai módszereken alapuló bűvész trükköknek, a fotográfia és a némafilm technológiáinak, valamint az emberölésre alkalmas bombáknak a hatásesztétikáját.

<sup>43</sup> Lásd például Robert Lepage *Polygraph* (1987) vagy épp Bodó Viktor két évtizeddel későbbi *Bérház-történetek* (2008) című rendezését.

<sup>44</sup> Lepage *Playing Cards* című tetralógiájának második darabja. Ex MACHINA, *Hearts*, rend. Robert LEPAJE, bemutató Ruhrtriennale, Essen, 2013. szeptember 29.



Csakúgy, mint az iménti Lepage-példában, az egymást átható és átíró észlelési kondíciók határozzák meg az intermedialitás alapját. Ennek eredményeképpen a filmes, mozis, videós, számítógépes eszközök használata önmagában pusztán egy multimedialis színház alapjait teheti le – amelyen belül természetesen létrejöhetnek intermediális gyakorlatok, stratégiák. Ugyanakkor, a színház-szemiotika területén, ahogyan arra Balme is rámutat, egészen másfajta használata alakult ki a „multimedialis” kifejezésnek, amennyiben a teatralitást a multimedialitás felől közelítik meg. A terminus szemiotikai interpretációja azzal a felismeréssel függ össze, mely szerint a színház minden esetben a vizuális és auditív (esetenként taktilis) médiumok és jelrendszerek (például testek, hangzó szöveg, képek, zene) gyűjtőhelyeként, tehát multimedialis művészeti formaként létezik. A közelmúlt (színház)tudományi diskurzusai azonban ahhoz a kérdéshez is elvezetnek, hogy lehetséges-e a színházra alapvetően és kizárólagos módon intermediális, avagy hipermediális művészeti formaként tekinteni.

## 2.2 Észlelési gyakorlatok

Peter M. Boenisch 2003-as *coMEDIA electrONica. Performing Intermediality in Contemporary Theatre* című cikkében megállapítja, hogy a közelmúlt „új” színházi intermedialitást érintő elméleti vitái a színház sajátos medialitásának következményei, amennyiben a színház kezdettől fogva intermediális művészeti formaként létezett.<sup>45</sup> Hogy Boenisch ezzel az állítással túllép az imént említett „multimedialis színház” gondolatán, vagyis nem pusztán az egymás mellett létező jelrendszerek összegzőjeként tekint a színházra, azt világosan mutatja az általa használt értelmezési-elemzési keret, amely az észlelési stratégiái felől közelíti a medialitás fogalmához. Így a közös jelenben lévő testek definitív szemlélete helyett az átalakuló, új percepciók keretében mentén gondolkodik a színház médiumáról.

Boenisch szerint figyelemreméltó, hogy a jelen színháza ismét az észlelés új módozatainak „tréning központjaként” (*training centre*) működik.<sup>46</sup> Ismét, hiszen a McLuhan-féle médiaelméletet a klasszikus görög színházzal összehozó Derrick De Kerckhove kutatásai szerint a görög színház (*theatron* = 'a nézés helye') alapvető szerepet játszott az ábécé és írásbeliség új kognitív rendszereinek széles körű megismertetésében és bevezetésében.<sup>47</sup> Boenisch hasonló funkciót tulajdonít a kortárs színháznak, ám az electrONikus kultúra észlelési mintázatainak tekintetében. A hagyományos nyomtatási kultúrát (*print culture*) meghatározó kognitív sztenderdeket (amely ugyanúgy meghatározta a színházat, mint a mozit vagy a könyveket) felváltják a multimedialis és multiszenzorális észlelési módok, amelyek a hipertextuális szimultaneitás és az (inter)aktív felhasználók által keretezett téridőben alakulnak ki.<sup>48</sup> S ezek a szten-

<sup>45</sup> Peter M. BOENISCH, *coMEDIA electrONica*, Theatre Research International (1) 2003, 34–45.

<sup>46</sup> *Uo.*, 38.

<sup>47</sup> De Kerckhove vizsgálata rámutatott, hogy a klasszikus görög színház gyakorlata több órán keresztül megkövetelte a többé-kevésbé mozdulatlan közönség tekintetének egyetlen fix területre való koncentrációját. Ekképp a színházi esemény koordinálta a térbeli és időbeli viszonyokat, és a közönséget egy újfajta, egységesítő és leválasztott, a kinesztetikus részvételt nem bátorító észlelésmóddal szoktatta, a színházi előadások „észlelési tréningjein” keresztül. Így a tér maga is mentális konstrukcióvá, spektakulummá vált. (Idézve *Uo.*, 38.)

<sup>48</sup> *Uo.*, 38–39.

derdek nem csupán az új technológiák által meghatározott digitális esztétikákban lehetők fel, hanem kulturális gyakorlatok egész sorát hatják át.

A Boenisch által vizsgált, kortárs világot meghatározó perceptuális minták fenti jellemzése könnyen összeolvasható a kortárs színház posztdramatikusnak nevezett paradigmájával.<sup>49</sup> Hans-Thies Lehmann ugyanis éppen a fent jellemzett, Gutenberg-galaxissal összefüggésbe hozott észlelési sajátosságokkal írta körül a dramatikus színház/világ modelljét. Lehmann számára ugyanis a „dráma” leginkább a szó metaforikus értelmében válik érdekessé, a dráma modellje pedig az egységes, lezárt, követhető és megismerhető világmodellként, észlelési módként artikulálódik (ezért beszél Lehmann „drámavágyról”). Ezzel szemben a posztdramatikus modellt a töredékeség, a hálózatos kapcsolatok és az asszociációk uralják, amelyek a médiakor társadalmában egyértelműsödő, újfajta valóságsszerveződés és -észlelés jellegzetességei.<sup>50</sup> Ezeket a mintázatokat Lehmann természetesen a kortárs színház példáira vonatkoztatva használja fel elemzéseiben, olyan színházi formákra összpontosítva, mint a szcenikus esszé, a kinematografikus színház vagy épp a kóruszínház.

Talán nem véletlen, hogy Boenisch electrONikus kultúrája és Lehmann posztdramatikus modellje eltérő címszavak alatt tulajdonképpen ugyanarra a jelenségre hívja fel a figyelmet. Az a meglátás húzódik meg e két elmélet mögött, miszerint nem kizárólag az „új médiumok” használatához kötődő (de nagyrészt általuk tudatosuló) észlelési keretek „a média minden formájának, még a hagyományosoknak is alapjává váltak, így ezeken a csatornákon keresztül hozzák létre az információ feldolgozásának és rendszerezésének új sztenderdjeit – ide értve azt az esztétikai információt is, amelyet művészetnek nevezünk”.<sup>51</sup> A színházi intermedialitás gondolata tehát nem pusztán a színház és egyéb médiumok interakciójaként válik releváns kutatási fókusszá, hanem a színházban (is) manifesztálódó új észlelési gyakorlatok terepeként. A Boenisch által propagált „színház mint észlelési tréning” gondolata vezet tovább a színház mint hipermediális művészeti forma téziséig.

A hipermedialitás jelenségének körüljárásához elsőként Jay David Bolter és Richard Grusin *Remediation. Understanding New Media* című könyvére támaszkodom. E kötetben a remediáció modellje segítségével határozzák meg az új és régi médiumok közötti kölcsönhatásokat, amelyek során az új médium átveszi és továbbfejleszti a régi médium reprezentációs technikáit (mint a digitalizált festmények vagy enciklopédiák), vagy éppen visszahat a régi médiumra és megváltoztatja, kitágítja annak ábrázolási módozatait (mint ahogyan a film különféle vágástechnikái visszahatottak a színházra, új reprezentációs módok előtt nyitva utat).

Az új médiumok által meghatározott kulturális téridővel kapcsolatban merül fel az immediáció és hipermediáció fogalompárosa mint ugyanazon érme (a valóság felmutatásának) két oldala. Míg az immediáció egy adott médium közvetlen hozzáférhetőségének látszatát, s ennek eredményeképpen a valóság illúzióját állítja előtérbe

<sup>49</sup> Lásd Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI BEATRIX – BEREZC ZSUZSA – SCHEIN GÁBOR, Balassi, Budapest, 2009.

<sup>50</sup> *Uo.*, 9–24.

<sup>51</sup> BOENISCH, *I. m.*, 44.

(mint például a lineáris perspektívával operáló festészet, fotográfia és a narratív film), addig a hipermediáció a különféle médiumok által meghatározott keret létét tudatosítja (mint például a színházban megjelenő audiovizuális médiumok, a dioráma vagy épp a fotómontázs). Bolter és Grusin érvelése szerint az immediáció és hipermediáció gyakran párhuzamosan működve alakítják a világról szóló tapasztalatokat. Ennek eredményeképpen a különböző művészeti formák is egyszerre hordozzák az immediáció és hipermediáció esztétikai tapasztalatait, amelyek ugyanakkor kulturális-történeti-ideológiai kontextusok által meghatározott észlelésminták.<sup>52</sup>

A színház mint hipermédiium gondolata ennek alapján azt foglalja magában, hogy a színház ontológiai sajátosságánál fogva képes más médiumok konvencióinak, formáinak, módjainak, technológiáinak felmutatására, miközben az ezek felismerését és rendszerezését lehetővé tevő befogadóra vár. Bolter és Gursin érvelése szerint

a hipermediáció logikája tudomást vesz a reprezentáció megtöbbszörözött aktuálisait és láthatóvá teszi őket. Míg az immediáció egységes vizuális teret sugall, a kortárs hipermediáció heterogén teret ajánl, amelyben a reprezentációt többé nem a világra nyíló ablakként képzelik el, hanem önmagában is keretezett jelenésként [*as windowed itself*] – olyan ablakokkal, amelyek más reprezentációkra vagy médiumokra nyílnak. A hipermediáció logikája megtöbbszörözi a mediáció jeleit és így próbálja meg a gazdag emberi érzékelés tapasztalatát reprodukálni.<sup>53</sup>

A színház hipermediális téridőként képes tehát újrakeretezni más médiumok reprezentációs technikáit, tudatosítva ezzel a vizuális élmények összetettségét és létrehozva egyfajta köztes mediációs állapotot.

Ugyanakkor, ahogyan azt már említettem, a színház a maga korporealitásától fogva magában hordozza a fizikai matériát, a testek és anyagok jelenvalóságát is. Így a színházi immediáció nem csupán az (esetlegesen) reprezentált világ transzparenciáján keresztül mutatkozhat meg, hanem éppen a művészeti forma azon képességén keresztül, hogy fizikai testek élő és anyagok jelenlévő, éppen történő eseményeit képes megmutatni, prezentálni. Így pedig a színház mediális transzparenciája arra a színházi stratégiák vagy keretek által sem irányítható, nézők és performerek közötti kölcsönhatásra hívja fel a figyelmet, amely éppen saját kiszámíthatatlanságánál fogva erősíti az immediáció tapasztalatát. Ezt a kölcsönhatást Erika Fischer-Lichte a színház univerzális sajátosságaként megjelenő feedback-szalag működésekként elemzi, amely során

a nézők és színészek által észlelhető reakciók újabb és szintűgy észlelhető, nézői, illetve színészi reakciókat eredményeznek. [...] A játékosok tettei tehát mindig hatással vannak a nézőkre, a nézők tettei pedig a játékosokra és nézőtársaikra. Ebben az értelemben beszélhetünk az előadást létrehozó és irányító, önreferen-

<sup>52</sup> Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, MIT, Cambridge, 1999, 21–49.

<sup>53</sup> *Uo.*, 33–34.

ciális és állandóan változó feedback-szalagról [*feedback-Schleife*], amelynek működését teljes mértékben sem megtervezni, sem kiszámítani nem lehet.<sup>54</sup>

Bár a Fischer-Lichte-féle modell a közös testi jelenlétre helyezi a hangsúlyt, ebben ismerve fel a színházi immediáció jelenségét, figyelmen kívül hagyja a kortárs média olyan példáit, amelyek szintén képesek az immediáció fenti hatásesztétikájának megvalósítására, mégsem előfeltételezik a testi jelenléteket, mint az élő televíziós műsorok, a videokonferencia vagy épp az olyan színházi példák, ahol a résztvevők folyamatos egymásra hatása mediatizált kontextusban megy végbe.<sup>55</sup>

A színházi mediációról folyó diskurzusban az élő, illetve mediatizált jelenlétről szóló, Phelan-Auslander vita is a fenti kettőségre irányítja a figyelmet. Peggy Phelan amellet érvel, hogy az élő eseményként létrejövő performansz természeténél fogva ellenáll a mediális reprodukciónak, hiszen „nem menthető el, nem vehető fel, nem dokumentálható, és másként sem vesz részt a reprezentációk reprezentációjának körforgásában [...] Amennyiben a performansz megkísérel belépni a reprodukció ökonomiájába, elárulja és gyengíti saját ontológiájából fakadó ígérteit.”<sup>56</sup> Phelan tehát az esemény élő mivoltából vezeti le a performansz mediatizációval szembeni ellenállását.

S bár Philip Auslander *Liveness* című könyve nem kifejezetten a színházat teszi meg fókuszpontjává, mégis a kortárs színház médiumára is érvényes modellt állít fel, amikor a binárisnak tételezett élő–mediatizált-ellentét reduktív voltát hangsúlyozza. Szerinte e két fogalom kizárólagossága ahhoz a gyakori feltételezéshez kötődik, hogy míg a jelen téridejében történő eseményt valósnak mondjuk, addig a mediatizált események másodlagossá válnak ebben a hierarchiában és a valóság művi reprodukcióiként értelmeződnek.<sup>57</sup> Auslander az élő–mediatizált-ellentétet a *liveness* fogalmában olvastja fel, amely során az élő események beleolvadnak a kortárs világot átszövő mediatizáltságba. Így az élő előadás fogalma Auslander modelljében nem előfeltételezi a közös testi jelenléteket vagy a technológiai eszközök által történő mediatizáltság felfüggesztését.<sup>58</sup> Tehát ahelyett, hogy az „élő” a felvétel hiányára, a „mediatizált” pedig az élő jelenléte hiányára utalna, a különböző audiovizuális médiumok által felvett és élőben – tehát nem érzékelhető időkülönbséggel – közvetített tartalmak is belesznek a *liveness* fogalomkörébe, ebben az értelemben beszélhetünk élő videóról vagy televízióról.

A kortárs színházba integrálódó audiovizuális technikai médiumok tehát létrehoznak egy, a nézők, előadók és médiumok közötti találkozási felületet, amely felületen

<sup>54</sup> FISCHER-LICHTE, *I. m.*, 49–50.

<sup>55</sup> Mint például a Rimini Protokoll *Call Cutta* című előadása, ahol a közönség tagjai egy Indiából jelentkező telefonos operátor útmutatásait követve járnak be egy városrészt; vagy a Gob Squad estétől hajnalig tartó *Room Service* című produkciója, ahol a nézők egy hotel előterében összegyűlve televíziókon keresztül figyelhetik a hotelszobákba zárt performereket, akik telefonon keresztül kérnek segítséget „az éjszaka túléléséhez”.

<sup>56</sup> PHELAN, *I. m.*, 146.

<sup>57</sup> PHILIP AUSLANDER, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, New York, 2008, 3.

<sup>58</sup> Ráadásul, a médiumspecifikus narratíva kapcsán Auslander megjegyzi, hogy az „élő előadás” (legyen szó színházról, zenéről vagy egyéb előadó-művészetről) terminust pusztán a film, a televízió és a digitális médiumok megjelenése kényszerítette ki, elhatároló és definitív lépésként – a rögzítés lehetőségét bevezető technikai médiumok megjelenése előtt csak „előadásról”, s nem „élő előadásról” esett szó.

maga az intermedialitás állítódik színpadra. Így a színház „olyan teret teremt, ahol a különféle színházi formák, az opera, a tánc találkozik, interakcióba kerül és integrálódik a mozi, a televízió, a videó és új technológiák médiumaival; szövegek, intertextusok, intermedialis formák és köztes terek bőségét teremtve meg ezáltal.”<sup>59</sup> Mindez pedig rámutat az intermedialis dramaturgiák és esztétikák alapján szerveződő színházi előadások egy olyan lehetséges, s a hazai diskurzustérben eddig háttérbe szorult vizsgálati fókuszára, amely az emberi észlelés és érzékelés változásának, alakulásának, történetiségének reflexióját teszi meg kiindulópontjával.

### 3. Mozgó képek, tájak, világok

Az intermedialis színházi esztétika egyik fontos hazai képviselője a Mozgó Ház Társulás (1994–2002) volt, amely a kilencvenes évektől kezdődően egyedülálló módon vitte színre a kortárs világ technológiai médiumaihoz fűződő észlelési és érzékelésbeli változásokat.<sup>60</sup> A színházi intermedialitás paradigmájának fentebb kifejtett interpretációs lehetőségeit szem előtt tartva, az alábbiakban a Mozgó Ház textuális tájképein<sup>61</sup> keresztül mutatom be a médiumok színpadi összjátékának egy lehetséges elemzési kísérletét.

A Mozgó Ház Társulás közel egyévtizedes működése alatt jelentős nemzetközi sikereket, elismeréseket gyűjtött be.<sup>62</sup> A magyar kritikai recepció túlnyomó része mégis negatívan ítélte meg őket, és többen érthetetlennek, sőt egyenesen amatőrnek bélyegezték őket.<sup>63</sup> Ez a disszonancia véleményem szerint onnan ered, hogy a (ma-

<sup>59</sup> Freda CHAPPEL – Chiel KATTENBELT, *Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance = Intermediality in Theatre and Performance*, 24.

<sup>60</sup> Ugyanakkor hatástörténeti előzményként mindenképp megemlítendő egyfelől a magyar alkotók köréből a Jeles András-féle Monteverdi Birkózókör, valamint Nagy József rendezői-koreográfusi munkássága; másfelől pedig az amerikai Wooster Group esztétikája, részben a (kanonikus) drámai alapanyagok dekonstrukciója, részben pedig a technológia és ember megváltozott viszonyára való konstans játéknyelvi reflexió miatt.

<sup>61</sup> Lehmann kifejezése: „Ha a szöveg színházi státuszának változására nem ábrát, hanem megfelelő kifejezést akarunk találni, különösen alkalmasnak mutatkozik a *textuális tájkép* (*Textlandschaft*). Ez a kifejezés [...] azt sem hagyja figyelmen kívül, hogy a szöveggel való újfajta munka gazdag sokszínűsége szoros kapcsolatban áll a vizualitás dimenziójával. Hasznosnak tűnik a színpadot olyan tájképként elképzelni, amelyet [...] a vizuális dramaturgia működtet. [...] A vizuális dramaturgia nem szöveg nélküli, nem kizárólag vizuálisan meghatározott gyakorlatot jelöl, hanem egy *opsziszt*, amely nem hierarchikus, és a szöveghez térbeli, architektónikus minőségében kapcsolódik, s amelyet más kontextusban *poszt-dramatikusnak* minősítenék.” Hans-Thies LEHMANN, *A logosztól a tájképig*, ford. ENYEDI ÉVA, *Theatron* 2004/2., 28–29.

<sup>62</sup> Miként azt Imre Zoltán is megjegyzi, „a Mozgó Ház előadásai a legnagyobb nemzetközi színházi fesztiválokon (Amsterdam, Berlin, Belgrád, London, Nancy, Avignon, Caracas) rendre sikert arattak”, ahol „az elismerés egyrészt a következő díjakra vonatkozik: *Európai Fesztiválok díja*, *Szarajevói Nemzetközi Fesztivál legjobb előadás díja*, *San Antonio Fesztivál legjobb rendezés, díszlet, előadás díja*; másrészt pedig arra, hogy előadásait másorra tüzte az ARTE, a *3sat*, illetve dokumentumfilmet forgatott munkáikról a *Deutsche Welle Television*.” IMRE Zoltán, *Szöveg – előadás. A Mozgó Ház Társulás poszt-modern bricolage-ai = Alternatív színháztörténetek*, 471.; 482.

<sup>63</sup> A teljesség igénye nélkül, példának lásd CSÁKI Judit, *Feeling*, *Ellenfény*, 1999/1.; Uő., *Ábrándot dajkáltam. A Mozgó Ház Társulás Don Juanja*, *Magyar Narancs* 2002/5., 32.; KOLTAI Tamás, *Úrt értek, Élet és Irodalom* 1999. november 5., 17.; KOVÁCS Krisztina, *Apropó, Tragédia. Mátrix gyanús*, *Critica* Lapok

gyar) kritikusok többsége szöveg- és színészközpontú dramatikusan perspektíván belül próbálta meg értelmezni és értékelni a Mozgó Ház produkcióit, így implicit vagy explicit módon a dialógusokból felépülő koherens és egyenes vonalú narratíva hiányát kérték számon rajtuk. Ennek eredményeképpen legtöbben elsiklottak afelett, hogy az előadásokra jellemző rizomatikus struktúra és széles intertextuális háló miképpen reflektált az egységes világba (úgyis, mint egységes, átlátható tér és előrehaladó idő) és történet-központú diskurzusba vetett hit elvesztésére.

A Hudi László rendezői munkássága által összefogott társulat előadásai alapvetően jól ismert dramatikusan művekre, történetekre (Shakespeare, Csehov, Beckett, Molière, Madách munkáira) alapozva hoztak létre az alapszövegtől eltérő, de abból kiinduló nézőponthálózatot. A kollektíva által közösen újragondolt és újraírt alaptörténetek így egyfajta forgatókönyvként működtek, egy ismerős cselekménysor emlékeként, amelyik képes egybegyűjteni a visszatérő szituációkat, s „újra láthatóvá tenni azt, ami mindig is ott volt: a szellemeket, a képeket, a sztereotípiákat”.<sup>64</sup> Mindeközben látens célként ott húzódik az újírás koncepciója mögött a jól ismert történetekhez, drámákhoz való színházi, hatástörténeti viszony megújítása, vagy legalábbis felfrissítése.

Ennek fontos eszköze az a dinamikus idézéses technika, amelyik sohasem hierarchikus, így a szöveget vagy alaptörténetet sem bázisként, hanem egyfajta középső tájként kezeli, ahonnan az idézetvonalak kiindulhatnak, vagy amely felé tarthatnak. Emellett alapvető vonása a Mozgó Ház előadásainak, hogy képesek karakteresen prezentálni a színház intermedialis minőségét, méghozzá a mediatisált és fizikai-testi jelenlétek, s az ezekhez kötődő idő-koncepciók reflektált játékaik keresztül. Így egyfelől az emberi észlelés töredékességét, másfelől a különféle érzékelési módok szétदारabolódását, majd szokatlan hálózattá történő alakítását viszik színre.

A 2000-ben bemutatott *Tragédia-jegyzetek*<sup>65</sup> például a televízió és film médiumának (technológiája, konvenciói, hatáseffektusai) fényében gondolja újra a Madách-műben színekre bontott nyugati történelmet. A nyitójelenetben a nézőtérrel szembeni hosszú asztal mögött ülő, egyenszürkében lévő nyolc színész sajátos tömegjelenetként prezentálja az ember bűnbeesését, amint egyszerre kezdenek el almákat falni, majd sajátos műtárgyként elemzik a megmaradt csutkákat, a kapitalista versenyszellemnek behódoló, végül azt elméletekkel alátámasztani kívánó kortárs emberi bűnbeesés sajátos olvasataként. Ezután a színtér hátsó részén lévő televíziók, illetve vetített mozgóképek közvetítik a Föld különféle természeti-geofizikai jelenségeit, miközben az előtérben megjelenik a Lucifert megtestesítő színésznő (Gévai Réka) élőképe, amint konferansziéként megindítja az ember utazását, amely a modern technológia segítségével immár nem csupán álomként, hanem nagyon is kézzelfoghatóan ível át időkön és tereken.

1999/12.; MOLNÁR GÁL Péter, *Trafó-tragédia*, *Népszabadság* 1999. november 27., 12.; PERÉNYI Balázs, *Halott színház temetőben*, *Színház* 2001/12., 19–21.; SÁNDOR L. István, *Színház a falanszterben*, *Színház* 1999/12., 7–9.; SÖREGI Melinda, *Amint a léggömb kipukkad*, *Critica* Lapok 2002/3.

<sup>64</sup> Diana TAYLOR, *Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke UP, Durham–London, 2003, 28.

<sup>65</sup> Mozgó Ház Társulás, *Tragédia-jegyzetek*, rendezte: HUDI László, bemutató: Trafó, 1999. október 15.

Az előadást áthatják a televíziós műsorokból ismert kamerabeállítások, retorikai fordulatok és narratívák, miközben az élő felvételek során párhuzamosan látni a színészi testeket, s azok szűkített perspektíváját, miközben sokszor a háttérben, vagy egyik-másik televízióban az egyes színek tematikájához passzoló történelmi filmek jelenetei futnak. Az egyiptomi szín rabszolgájának közelképes vallomása a homok utalattárol; a sportközvetítések fordulatait<sup>66</sup> idéző tudósítás a perzsa és görög csapatok harcáról; a hírolvasásra hasonlító jelenet-felsorolások; Heléne, amint arcát élő felvételen zsákba varrják; a francia forradalom makett guillotine-ja mint történelmi háttér; a futurisztikus angyalok kórusa; a falanszter színben felbukkanó emberutáni lény elektronikus hangja; vagy a színen és mozgóképen párhuzamosan megjelenő gravitáció nélküli állapot; a folyamatosan egymásra vetülő testképek mind a médiumok által uralt világ sajátos rendszerelemeiként jelennek meg a színen. Az „ember tragédiája” így a technológiai környezet által (is) megváltoztatott kortárs ember észleléspolitikáján keresztül válik színházi valósággá, miközben ablakot nyit egy olyan, beszéd-töredékekből, képáradatból, vizuális és textuális idézhálózatokból felépülő térre, amelyben az érzékelés koherenciájára alapozott tapasztalat felfüggesztődik.

A csapat két évvel korábbi, 1998-as *Cseresznyéskert*<sup>67</sup> című előadása pedig a médiumok és hozzájuk fűződő időtapasztalat színterítésén keresztül világít rá arra, hogy a képkészítési technológiák miképpen alkotnak változatos percepciók szinteket, rétegeket. Hiszen itt a színházi történéseket egyrészt a színház felett kivetített, régi-nek tűnő fekete-fehér fényképek, másrészt a színház előtt lévő három televíziókészüléken folyamatosan futó dokumentumfilm képei helyezik változó, egymást állandóan kicselező kontextusokba. Az előadás így a csehovi történet demitizálásával három idősíki mozaikképein keresztül mutatja fel sajátos *Cseresznyéskert*-értelmezését, amely során a nézői tekintet elmerülhet a horizontálisan három szintre osztott szintér eltérő mediális kereteiben és ábrázolási hagyományokban: feloldódik a fotók, televíziós képek és emberi testek egymásnak ellentmondó, örvénylő elbeszéléseiben.

A színház hátulján kifeszített vászonra század eleji fotókat vetítenek az előadás során: olyan nyomatok ezek, melyek – főként a színházi testek fényében – egy idealizáltak tűnő múlt, egy régmúlt idő zárt, kimerevített, egyedülként fennmaradó pillanataira emlékeztetnek. A jellemzően fekete-fehér fényképek a színházon zajló jelenetekhez több szinten is kapcsolódnak: a próbafolyamat alatti színészi improvizációk – az alkotók által gyűjtött – fotók alapján indultak el, a szerepekre pedig visszahatóttak a színészek által gyűjtött képekhez fűződő asszociációk.

A színház mint a fényképek idejétől eltérő idősíki működésének tekintetében az intermedialitás két olyan aspektusa érdemel kiemelt figyelmet, amelyek az eltérő médiumok sajátosságaira éppen azok egymáshoz való viszonyában képesek reflektálni. Egyrészt az élő testek materialitásának recepcióesztétikai hatása kerül középpontba a fotók és televíziók által keretezett mediális térben; másrészt pedig a színházi testek némafilmeket idéző, bábszerű mozgásai, melyek egy sosem-volt valóság, egy álomidő

<sup>66</sup> Lásd: „a domboldalon Miltiádész tör előre”, vagy „társai alig bírják tartani ezt a feszített tempót”.

<sup>67</sup> Mozgó Ház Társulás, *Cseresznyéskert*, rend. HUDI László, bemutató Bethlen mozi, 1998. április 27. (Később a Trafóban játszották tovább 1998. december 9-től.)

reprezentánsaiként jelennek meg az előadásban. A színház álomvilágában megjelenő hús-vér testek ugyanis nem válnak a dramatikus színházi hagyományban uralkodó, követhető történet jelölőivé. Éppen ellenkezőleg: bár a szereplők által mondott szöveg részben egyezik a Csehov-drámából ismert részletekkel, sőt jellemzően kötődik egy-egy szereplőhöz (például Gajev szekrénymonológja vagy Varja munkamániája), de azoknak csak szétszedett, majd újrendezett maradványaiként hangzanak el.

Ráadásul a jelenetek cselekménysorai több esetben olyan némafilm részeként foghatóak fel, amelyeket nem zongoradallam, hanem sokkal kellemetlenebb hangok (zúgás, kopácsolás, sípolás, televíziós zajok) kísérnek, ám a testek által megmutatott cselekvéssorok egyértelműen a filmburleszk ismert gejeit, attrakcióit, mozgáskultúráját idézik. Ennek kiváló példája Vajna Balázs Gajevjének színházi szekrény-monológja, amelyben Sándor L. István leírása szerint „[egy] férfi egy szekrény mellé áll, és Gajev mondatait ismételteti (»Te régi, derék, tiszteletre méltó szekrény! Örömtől mélyen meghatottan állok előtted...«). Aztán belelép a bútorba. Mire két marcona alak megfogja a szekrényt, ide-oda hurcolássza, forgatja. Közben ki-kinyílik az ajtaja, és látjuk, hogy »Gajev« egyre elképesztőbb helyzetekben – oldalra fordítva, fejre állítva – rendületlenül csak mondja a magáét. Közben megpróbál kimászni, kedvezőbb helyzetbe kerülni, de a két férfi minduntalan visszakergeti a falárába.”<sup>68</sup>

A színházon a burleszk műfaját, annak mozgási konvencióit és cselekménystruktúráját megidéző jelenet kapcsán fontos rámutatni arra a perceptuális szokásrendre, amelynek (implicit) reflexiója éppen azt tudatosítja, hogy az érzékelés széttagolás, töredékessége megnehezíti egyes jelenségek felismerését. Ugyanis itt a burleszktől elvárt audiokörnyezet helyett valami teljesen mást kap a néző: a vidám zongorafutamok helyett zajokat hallani, ami megzavarja a műfaj észlelését. A szonorikus és a vizuális környezet, valamint a testek mozgása más-más értelmezési tartományt hív elő, olyan kognitív disszonanciát okozva ezzel, amely a koherenciát már nem pusztán a történet szintjén tagadja, hanem a világ érzékelésének primer időszintjén is.

A harmadik idősíki a színház elé helyezett három televízió folyamatosan futó képei reprezentálják, amelyen a szereplők rövid snettekben megmutatott retrospektív monológjai, önvallomásai, személyes emlékei láthatóak, hallhatóak, melyek önmagukban mégis megteremtenek egy koherens narratívát. A dokumentumfilmként is azonosítható, az arcokat közelképben mutató televízió paradox időkeretet hoz létre a színház és fotók körül, hiszen a jelen perspektívájából megszólalva idézi fel a cseresznyéskert elvesztésének történetét: a szereplők abban játszott saját szerepét, illetve a többiek vélt vagy valós tetteit.

A különféle mediális síkok és változatos összefüggéseik, mint a háttérképek és a színházi jelenetek közti vizuális kapocs, vagy a színházi jelenetek és tévés vallomások közti tematikus összefonódások alkalmassá válnak arra, hogy felvillantsák az eltérő művészeti médiumokhoz (fotográfia, színház, tévéfilm) kötődő ábrázolási hagyományokat. Mindeközben érdemes kitérni arra is, ahogyan a lineáris idő és koherens narratíva kizárólag a televízió képernyőkhöz kötődik, másképpen fogalmazva csakis

<sup>68</sup> SÁNDOR L. István, *Ellenképek*, Színház 1999/3., 31.

a testek hiányán keresztül képes megmutatkozni. Tehát ebből a szempontból a tévé lesz az, ami „értelmet nyer” egy hagyományos, történetközpontú megközelítésében. A testek eközben körkörös, repetitív, nem-teleologikus időszelleteket reprezentálnak, melyek határozottan ellenállnak a realista színházi hagyományból ismert szerepköröknek. A fényképek pedig pusztá jeleivé válnak egy zárt entitásként elképzelt múltnak. Látni, ahogyan az eltérő médiumok az idő eltérő reprezentációit közvetítik, amelyek ugyanakkor egyszerre képesek részévé válni a színházi térnek, miközben az idő dinamikus, egymást átható rétegei megtapasztalhatóvá válnak a nézők számára.

Összességében tehát elmondható, hogy a Mozgó Ház Társulás az időrétegek és médiumok, a testek és mozgóképek összjátékának tudatosításán, vagyis a színház hipermedialitásának kiaknázásán keresztül képes felfrissíteni a nézői percepciót. A koherens drámai világot közvetítő előadásokkal ellentétben a Mozgó Ház produkciói hangsúlyossá teszik az észlelés- és ábrázolásmódok különbözőségét és nem hagyják, hogy nézőjük elfeledhesse: a világ strukturáltsága sohasem készen kapott, hanem mindig az érzékelésmódok, médiumok, ábrázolási hagyományok által keretezett és átszőtt térben létezik. Így az előadások végső soron az emberi észlelés változatos módozataira és e módozatok összjátékára, valamint az emberi ágens megváltozott szerepére is rámutatnak.

\* \* \*

Jelen tanulmány során egy olyan értelmezési keret megnyitása volt a cél, amelyik képes a mozgóképek, elektronikus hangok és testek összjátékának dinamikáját, a mediális konvenciók cserefolyamatait, a technológiai környezet által újrapozicionálódó emberi szubjektumot, a tér és idő határainak elmosódását egymás tükrében vizsgálni. Kérdés persze, hogy az intermedialitást végső soron egyfajta médiumok közötti híd-ként, vagy épp a médiumok között megnyíló részként képzeljük-e el. Mindenesetre a színház mint a (természetesen semmiképp sem kizárólag technológiai) médiumok gyűjtőhelye olyan többirányú kapcsolatokra képes teret nyitni, amelyek újra érzékenyvé tehetik a nézői érzékelést, és újfajta viszonyokat tesznek lehetővé a művészeti ágak „materialitása (ontológia), medialitása (funkcionalitás) és észlelésük módozatai”<sup>69</sup> között. A színházba integrálódó technológiai médiumok tehát visszahatnak a színházra, megváltoztatva annak lehetőségeit a reprezentáció, a narráció, a jelenlét konstrukciói és észlelési-érezései keretei tekintetében. Ekképpen a médiumok között létrejövő kapcsolatok performativitása szervezi azokat az előadásokat, amelyekben implicit módon maga az intermedialitás állítódik színpadra.

## Önidézet és medialitás Cholnoky László prózájában

A Szent István Társulat által 1942-ben megjelentetett, a századforduló prózáiróinak életpályáját és művészetét bemutató *Ködlovagok*<sup>1</sup> előszavát jegyző Márai Sándor nem alaptalanul állapította meg a „címszereplőkről,” hogy ők indították el a későbbi nemzedékek számára az új magyar kifejezés, a modern gondolkodás szellemi folyamatát. Cholnoky László műveit azóta többször „elfelejtették” és „felfedezték”,<sup>2</sup> ám a rekanonizációra irányuló megújuló törekvések, az olvasói és a kiadói érdeklődés szakaszos megélénkülése sem tudott változtatni lényegesen az életmű marginális kánoni jellegén. Ennek egyik oka lehet a Cholnoky írásművészetéről szóló szakirodalom bizonyos egyoldalúsága. Számos tanulmány ugyanis a meghatározóbb nyelvi-poétikai horizontok – az individuumkonceptió, a szereplők heterogenitása, kapcsolataik epikai szerveződése, illetve az itt különösen fontos autotextuális és mediális összefüggések – megnyitása helyett jórészt *élet és mű* szoros egységére összpontosít. Ennek a Schöpflin Aladár Nyugatban megjelent *Bertalan éjszakájáról* szóló írásától<sup>3</sup> eredeztethető életrajzi értelmezési hagyománynak Lovass Gyula fent említett gyűjteményes kötetben szereplő írása<sup>4</sup> nyomán egyik toposza lett a „plágium” és „önplágium” emlegetése. Cholnoky ezirányú gyakorlatát az értelmezők elszerűsítéssel hozták összefüggésbe az író alkoholizmusával, ezzel összefüggésben álló lelki alkatával és hányattatott életkörülményeivel. Az alábbiakban az önidézés problematikáját vizsgálva Cholnoky írásaiban arra teszek kísérletet, hogy az életrajzi magyarázattól elszakadva mint irodalmi funkcióra tekintsek a vendégiszövegek jelenlétére.

Az önidézés, a plágium kérdését egészen a legutóbbi időkig a szakirodalom gyakran tárgyalta, ám többnyire csak a könnyű publikálást, az alkotói kényelmességet, illetve a honoráriumra utaltságot, azaz a megélhetés kényszerét helyezte előtérbe.<sup>5</sup> E tényezők kétségtelen fontosságát Cholnokynak több szövege is igazolja, például az 1925-ben írt önvallomásának mondatai. „Azóta nem tudok talpra állni, mert napról

<sup>1</sup> *Ködlovagok. Írói arcképek*, szerk. THURZÓ Gábor, Szent István Társulat, Budapest, 1942.

<sup>2</sup> Felejtés és emlékezés dinamikájáról lásd például DOMOKOS Mátyás, *Mennyei út – a Pokolból = Uő., Hajnali józanság. Esszék, viták, elemzések*, Kortárs, Budapest, 1997, 161.; GALSÁI Pongrác, *Utószó = CHOLNOKY László, Prikk mennyei útja*, Magvető, Budapest, 1958, 403.

<sup>3</sup> SCHÖPFLIN Aladár, *Cholnoky László novellái*, Nyugat 1918/1.

<sup>4</sup> LOVASS Gyula, *Cholnoky László = Ködlovagok*, 208.

<sup>5</sup> Lovass például meglehetősen elítélendőnek véli a plagizációt. „Egy másik legenda azt véli tudni, hogy ugyanazt a novellát tíz különböző címmel tízszer adta el Mikes Lajosnak. Ugyanazt a regényt állítólag két kiadással is megvetette. [...] Komoly tekintélyre és hitelre adó író nem veregetné így saját vállát. De komoly író bizonyára azt sem tenné meg, hogy saját műveit puskázza, s egész novellányi részeket ültessen át az egyikből szóra a másikba.” *Uo.*, 209.

napra kell tengődnöm; ma már alig írok valami újat, a régi novelláimat másolgom és mérem ki olcsó pénzen. Ambícióm sincs ma már más, mint az abszolút, a nirvánai nyugalom.”<sup>6</sup> Az önidézés és átírás szempontjából a *Regényhőseim* című kézírata különösen jelentős, ebben a főszereplő és az író hasonlóságán túl a saját plagizációs gyakorlatáról értekezik. A *Szeptember* című elbeszéléssel kapcsolatban például a következőket jegyzi meg. „Ez a regény, amely Magyarországon jelent meg folytatásokban, ugyanaz, csak más címen, mint az Oberon és Titánia.” Az *Ingovány* pedig a *Piroskával* megegyező, „csak más címen adtam el a Légrády Testvéreknek, súlyosan becsapva őket.”<sup>7</sup> A legérdekesebb írás e téren a szerző „irodalmi naplója”, mely az 1915 és 1925 között különböző szerkesztőségeknek adott műveinek listáját tartalmazza. Habár nem teljes, de a plágium és újrakiadások alapos szemléltetője ez a jegyzék, hiszen Cholnoky nagy műgonddal jegyzi fel benne a publikációs címét, megjelenési helyét, műfaját és a leadás napját. Problémát jelent, hogy azon írásait is feljegyezte, melyeket még nem küldött el kiadónak, vagy amelyek később mégsem jelentek meg, illetve azon közleményeit is feltűntette, melyeket többször sikerült eladnia különböző szerkesztőségeknek.<sup>8</sup>

Az intertextualitással – mint „plagizálással” – kapcsolatban arról sem szabad megfeledkezni, hogy Cholnoky nemcsak saját írásain gyakorolta az átvétel egyes formáit. Más alkotók szövegét is gyakran a sajátjának titulálta, vagy illesztett be tőlük szövegrészeket egyes írásaiba. Ismeretes, hogy a testvérétől, Viktortól is gyakran emelt át szövegeket a sajátjaiba. Ennek egyik sokat emlegetett példája a *Hősök*<sup>9</sup> című elbeszélése, mely Cholnoky Viktor *Hőscsinálás*<sup>10</sup> című művének bizonyítható plagizálása. Egyik szövegeltulajdonításáról éppen testvérenek számol be levelében. „Mivel én ilyen buta, népies történetet képtelen vagyok elkövetni, ezt egyszerűen kimásoltam Ferenczi Kálmán egyik kötetéből. Eredetileg ez volt a címe: A lélek visszajár. Beadtam az Igazságnak.”<sup>11</sup> De nemcsak a változtatások nélkül újraközölt szövegeket kell vizsgálni, hanem a tematikus hasonlóságot felmutató írásokat is, valamint azokat a műveket, amelyek annak ellenére, hogy első pillantásra egymástól egészen elhatárolhatónak tűnnek, mégis máshonnan eredeztethető szövegrészeket építenek be szó

<sup>6</sup> GALSZAI, I. m., 398.

<sup>7</sup> CHOLNOKY László, *Regényhőseim*, Vár Ucca Tizenhét 1997/3., 46.

<sup>8</sup> Nemeskéri Erika kismonográfiában a következőket olvashatjuk: „Az irodalmi naplóból és sajtóbibliográfiából 89 olyan írás és folyóirat címe gyűlt össze, amelyekben Cholnoky írásai megjelentek”. A terjedelmes lista közlése után összefoglalóan azt jegyzi meg, hogy „E nagyszámú újság sok publikációra utal, de nagy része többedközlés. Az 1915 és 1925 közötti publikációkat megvizsgáltuk, s arra derült fény, hogy általában háromszor jelentek meg Cholnoky cikkei változtatás nélkül.” NEMESKÉRI Erika, *Cholnoky László*, Akadémiai, Budapest, 1989, 34–35.

<sup>9</sup> CHOLNOKY László, *Hősök = Uő.*, Bertalan éjszakája, Táltos, Budapest, 1918, 183–188.

<sup>10</sup> CHOLNOKY Viktor, *Hőscsinálás = Válogatás CHOLNOKY Viktor publicisztikájából*, szerk. FÁBRI ANNA, Magvető, Budapest, 1980, 419–427.

<sup>11</sup> Az idézett esetet Nemeskéri két másik, Lászlótól származó önvallomással említi meg. Az egyiket Cholnoky a *Látomás* meg nem jelenésének apropóján tette közzé. „A kézirattal csaltam: hogy az ívszám kilegyen, beselikasztottam régi lapokat a Prikk mennyei útjából”. A másik eset a *Magyarság* című periodikának szánt Cholnoky íráshoz kapcsolódik, melyről megjegyzi, hogy „Botrány történt vele, mert körülbelül a felénél rájöttek, hogy ugyanaz, mint az Oberon és Titánia, és ettől fogva újonnan kellett írnom.” NEMESKÉRI, I. m., 35–36.

szerint a narratívájukba. A plágiumok, önidézések, a kisebb-nagyobb átíratok és változtatások számbavételéből azonban egy filológiai probléma körvonalazódik: Cholnoky László írásművészetének voltaképpen mely alkotását tekinthetjük önálló, a szerzői nevéhez köthető alkotásnak.

Köztudottan nemcsak Cholnoky László híres az efféle intertextualizáló gyakorlatáról. A századforduló gazdag sajtóvilágában gyakori jelenség volt, hogy egyes szerzők szövegeiket más kiadóknál és újságokban is közölték egy időben, legtöbbször új címmel rejtve a „cselszöveget”. Hírhedt plágiumvíták például Mikszáth Kálmán és Ambrus Zoltán nevéhez is kötődnek. Mikszáth esetében, a Jókai-életrajzon kívül legtöbbször a *Kozsibrowszky tréfája* című elbeszélés sokszoros újraközlését említi meg a recepció-történet.<sup>12</sup> Ambrus Zoltánt pedig a *Ninive pusztulása* című novellájával kapcsolatban gyanúsították plágiummal, miszerint az Georges Rodenbach művének bizonyos mértékű átírata lenne.<sup>13</sup> Korábban Petőfit is érték plágiumvádak, mivel gyakran alkalmazta más szerzők metaforáit, költői képeit, az átvétel rögzítése nélkül.<sup>14</sup> Kortársi viszonylatban pedig különösen Esterházy Péter munkássága említhető. A *Harmonia caelestis* kapcsán Forgács Zsuzsa Bruria vetette fel a plágium vádját,<sup>15</sup> a plágium és az intertextualitás közötti különbségtétel kérdéséről is értekezve. E cikk meglehetősen nagy, napjainkban is tartó vitát nyitott az irodalomértők táborában. Érdemes ehhez Esterházynek elsőként a saját idézéstechnikájáról szóló – Kulcsár- Szabó Zoltán által is kiemelt – nyilatkozatának az intertextuális olvasásra vonatkozó részét felidézni. „Nekem a hatás az érdekes. Az, hogy a szöveg testében egy idegen test van. Most egyfelől igaz, hogy ezek hasonulnak a szöveghez... [...] Másfelől azonban mégiscsak idegen marad. Következésképpen valami billegés támad a szövegben.”<sup>16</sup> Esterházy saját plagizáló gyakorlatáról szóló önreflexiói közül a tanulmány még az alábbi részt emeli ki: „Na, most, ha egyszer megvan írva, akkor ez rendben van, ez egy kipipálható tétel. [...] Ez nem lopás. Szerintem a saját jogos tulajdonomnak birtokbavétele.”<sup>17</sup> Eszerint ami a 19. században plágiumnak minősült volna, az ma már egy szerző saját szövegüniverzumából való választásként értelmezhető.

Az intertextualitás kérdésköre Cholnoky László prózájában éppen a sajátos plagizáló, (ön)idéző gyakorlatából eredő, ekként dinamikussá váló szövegüniverzum koncepciója szempontjából válik meglehetősen összetetté. Ennek tárgyalásához nyilván nem lenne elegendő pusztán a „szerző eltűnésének” tézisére, a szerzőség fogalmának posztstrukturalista kritikájára támaszkodni, noha a szerzőség funkciójával kapcsol-

<sup>12</sup> Vö. HAJDU Péter, *Ellőtt puskaporok utolsó durranása vidéki lapok tárcarovatában. A Mikszáth-szövegek másod-, harmad- stb. közléseiről = „Nem sülyed az emberiség!”... Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára*, főszerk. JANKOVICS József, felelős szerk. CSÁSZTVAY Tünde, szerk. CSÖRSZ Rumen István – SZABÓ G. Zoltán, MTA ITI, Budapest, 2007, 737.

<sup>13</sup> Ambrus Zoltán igyekezett az őt ért, általa alaptalannak tekintett vádak ellen tiltakozni. Erről ad tanúbizonyságot például Riedl Frigyeshez írt, Nyugatban közölt levele. AMBRUS Zoltán, *Irodalmi kölcsönzés*, Nyugat 1933/10–11.

<sup>14</sup> Vö. MILBACHER Róbert, *Plágiumvádak Petőfi ellen*, A Vörös Postakocsi 2012/1–4., 25–33.

<sup>15</sup> FORGÁCS Zsuzsa Bruria, *A visszaadás művészete*, Magyar Narancs 2007/1–2.

<sup>16</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás:létmód és/vagy funkció = Uő.*, *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998, 6–7.

<sup>17</sup> Uo., 31.

latos, az intertextualitást érintően is meghatározó szemléleti módosulás alapvető fontosságú abban, hogy a szerző–szöveg-viszony prioritása helyett az olvasó–szöveg-viszonyra kerüljön a hangsúly. A Cholnoky László-művek szövegközi jelenségeinek vizsgálata elsődlegesen Gérard Genette „transztextualitás” terminusára támaszkodva tehető meg, melynek segítségével az individuum elbeszélhetőségének problematikája a szövegek mediális sajátosságaival együtt figyelhető meg. Mindehhez a recepciótörténetben legtöbbet elemzett, Cholnoky legsikerültebb írásainak tekintett kisregények helyett ezúttal a Noran Kiadó által 1998-ban *Szokatlan vendégség*<sup>18</sup> címmel megjelentetett kötet novellái – elsősorban a *Búzakalász*, az *Adós, fizess!*, a *Füstcsóva* és a *Fridolin* – emelhetőek ki, mivel ezek mutatkoznak a legalkalmasabbnak arra, hogy egyetlen tanulmány keretei között legyen szemléltethető az alakok, motívumok, történetek átjátszhatóságának az autotextuális és a mediális kölcsönösségében létrehozott bonyolult szövegtrendszere.

A nevezett alkotások narratív megoldásai összetettek és jól formáltak. A novellák szüzséi alapvetően egyszerűek, röviden összefoglalhatók, bizonyos mértékig tematizálják a századforduló prózairodalmában gyakran felbukkanó, az irodalmi modernség egyik központi kérdését, az individuum elbeszélhetőségét. Ennek lényegi mozzanata, hogy a századvégi kortudat a narrátori illetékeség felülvizsgálatának kényszerét is magával hozta, ezzel együttállón az elbeszélés magától értetődése, a kauzálisan meghatározott történet lehetősége kétségessé válik vagy éppen eltűnik.<sup>19</sup> A századvégi irodalmát vizsgáló szakirodalmi munkák kiemelik továbbá a változást, miszerint a valóság elvét preferáló ábrázolásmód, az epizodikus-metonymikus cselekményformálás helyett magára a történet elmondására (diszkurzivitására),<sup>20</sup> ezzel párhuzamosan pedig a belső történések elbeszélésére helyeződik a hangsúly.<sup>21</sup>

Cholnoky László novelláiban a szereplői és a narratív identitás az autotextualitás és a mediális szempontjából egyaránt különleges jelentőséggel rendelkezik. A befogadó elsődleges tapasztalata, hogy a különböző szövegek közötti határok éppúgy elmosódnak, mint ahogy az egyes alakok hasonulnak egymáshoz, mintha „doppelgängerékké” válnának. Egyikük sem sorolható a hagyományos „hős” kategóriájába, minden esetben *különös*<sup>22</sup> figurák. A lélektani elbeszélés poétikai hagyományai szerint identitásuk keresésével, személyiségük felbomlásával, illetve e folyamatok különböző

módozataival és állomásaival találkozunk.<sup>23</sup> A szereplők személyiségének felbomlása legtöbbször nem az alkoholnak vagy a tematizált betegségeknek, hanem önértelmezésüknek az eredménye: tudathasadásukból következően gyakran több, egymással összeférhetetlen identitással rendelkeznek. Az egyes alakok labilitása már kulturális és nyelvi beágyazottságukkal tematizálódik.<sup>24</sup> A lelki folyamatokat a nyelvben rejlő lehetőségek szintjén, azok tudatos kiaknázásával képes szemléltetni a narrátor. Az alakok „lelkimunkáinak” és látomásainak leírása esetében a nyelvben lakozó ikonicitás kerül előtérbe. Az álmok és víziók leírásánál, illetve értelemtulajdonításánál a narráció alapvetően a motívumokra, a metaforákra, a megszemélyesítésekre támaszkodik, ami összefüggésben áll Cholnokynak a szubjektivitás megragadhatatlanságának érzékeltetésére irányuló poétikai eljárásaival. A metaforikus nyelvhasználat Cholnoky számos elbeszélésében működik szerkezeti elvként, amennyiben az elbeszélő, fiktív világ egyik problémája, eseménye valamifajta nyelvjátékban oldódik fel.<sup>25</sup> Az említett eljárások a legfeltűnőbbben abban nyilvánulnak meg, hogy egy metaforikus kifejezés elbeszélő történetté válik, mely esemény a címadásban is kifejeződik.<sup>26</sup>

A szubjektum felbomlási folyamatának eseményeiben jelentéssel és jelentőséggel rendelkeznek az egyes médiumok, illetve az érzékelésmódok mediális jelölései, melyek a nyelvi-poétikai megalkotottságra való figyelemfelhívás mellett a szövegek befogadásának esztétikai tapasztalatát is nagy mértékben befolyásolják. Cholnoky írásművészetének szinte minden darabjában kitüntetett szerepe van a hallás és látás közegeinek, melyeket ezúttal a szerzői autotextualitással – az „önplagizációval” – összefonódott sajátosságaik szerint vizsgálunk. Zenei utalások jelennek meg például az *Adós, fizess!* című novellában: „Amikor beléptünk az udvarra, a zongoraverkli már ott kattogott az udvar sarkában álló mandulafa alatt”.<sup>27</sup> A hangzshoz, a zeneiséghez kapcsolódnak az individualitás jelölői, az *arc*, a *szem*, a *tükör*, a *fény*, valamint a *víz* és a *könnycsepp*, illetve ezek megszemélyesítései. Ezek az alakok kettőzöttségének benyomását keltik, s fontos szerepet töltenek be a szubjektum felbomlási folyamatának érzékeltetésében, melyek egymásból következően végtelen láncba szerveződhetnek mint ahogyan ez a *Füstcsóva*-ban látható: „Eddig az égbolt álombeli távolságaiba küldtem a lelkemet, ha a szenvedés sanyargatott, most a folyó lombos partjai integettek felém, jobbról és balról, hogy a menekülés itt van közel, csak a titokzatos, fekete házak közül kell kicsimpéznem a szívemet, csak az első könnycsepp meg ne fojtson.”<sup>28</sup>

<sup>18</sup> CHOLNOKY László, *Szokatlan vendégség*, Noran, Budapest, 1998, 53–136.

<sup>19</sup> OROSZ Magdolna, *Fantasztikus metaforák-metaforikus fantasztikum*, Világosság 2007/8–10., 145.

<sup>20</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége = Uő., Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Argumentum, Budapest, 1996, 7–26.

<sup>21</sup> Vö. ТНОМКА Beáta, *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Forum, Újvidék, 1986, 27.

<sup>22</sup> A „különös” Cholnoky László alakjainak és szövegeinek gyakorta használt jelzője. Cholnoky prózájának egyik legkülönlegesebb és visszatérő alakja Szmolenszky Boleszláv lovag, aki Cholnoky Viktor grog-függő, anekdotázó, kalandor alakjával, *Trivulzióval* rokonítható. Ezt bizonyíthatják a *Búzakalász* című novella sorai is. „Szmolenszky Boleszláv lovag ereiben sötétkék lengyel vér folydogált. Szobieszki János törzsével és annak idején litvinkai és sztriji birtokukban tanyáztak, hanem amióta ezek a birtokok felszívódtak Boleszláv lovag izzó emlékei közé és kiterjedésüket illetőleg mindössze az említett serte-csomócskákra szorítkoztak, a lovagi család szerteszállott a szélrózsa minden irányába, amikor is Boleszláv, mint ezt többször meg is említette poharazás közben, a rokon és konzseniális magyar nemzetet választotta otthonául.” CHOLNOKY, *Búzakalász*, 64.

<sup>23</sup> Vö. BENGÍ László, „a lelkem ketté ne hasadjon”. Cholnoky László: *Eperia diadema = Induló modernség, kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS Gábor – EISEMANN György, Ráció, Budapest, 2006, 123–160.

<sup>24</sup> A *Búzakalász* esetében Tarhonyai bácsinak, a lecsúszott ügyvéd személyiségének a labilitását például a névadása jelzi. „Tarhonyai bácsi ebben az időben ismerkedett be Lesenczyékhez és akkor kapta különös nevét is, mert valójában Tatarek Simonnak hívták”. Az identitás bizonytalansága Tarányi miniszter tanácsos esetében pedig a nyelvhasználatában mutatkozik meg szimbolikusan Tarányinak a narrátor által felidézett hitvallásaival, mint például „mit törődöm én azzal, hogy...!? – és: nem igaz!?!”. Fő hitvallásának pedig kissé ironikus töltettel a „vagy kártyázom, vagy iszom!...Nem igaz!?” mondását látatja. CHOLNOKY, *Búzakalász*, 55; 57.

<sup>25</sup> OROSZ, *I. m.*, 150–152.

<sup>26</sup> Uő., 154.

<sup>27</sup> CHOLNOKY, *Adós, fizess!*, 77.

<sup>28</sup> CHOLNOKY, *Füstcsóva*, 134.

Cholnoky László novelláiban az észlelő tapasztalat ily módon nyer jelölő szerepet: az érzékelés, az érzékek heterogenitása, a mediális csatornákként értett formák közül a kép, a hang és a látás érzékének kölcsönviszonyai a narrációban és ezzel együtt az olvasás aktusában is alapvetővé válnak.

Az identitásváltások leírása gyakorta idéz különböző, egymással feszültségben álló kontextusokat. A *Búzakalász* című novellában például az egyes narratívák új kontextusba kerülésükkel, korábbi jelentésüknek az újabb szövegkörnyezetben történő átformálódásával kerülnek játékba.<sup>29</sup> Lesenczey Menyhért identitásának bomlásában a vallási kontextus mellett egy történelmi narratívából – a svájci szabadságharcból, a Tell-legendából – kialakított betét, *Stüssi vadász* alakjának és ezzel együtt a *kártya* motívum beillesztése történik meg. E betét szerepeltetése több szempontból érdekes. Egyrészt a „szöveg a szövegben” konstelláció felől, másrészt a kártya motívuma miatt, mely Cholnoky novelláinak szinte mindegyikében előfordul, illetve esetenként – mint például éppen a *Búzakalászban* – a medialitás és az autotextualitás szempontjából is jelentős szövegszervező funkcióra tesz szert. A *Búzakalászban* a kártyamotívum átértelmeződésének első fázisát a főszereplőnek a kastély egyik emeleti szobájában történő álma képezi, melyben Tell Vilmost látja életre kelve, aki újat kifizítve éppen sorra lövi le ellenfeleit. A későbbiekben egy, a narrátor által szerepeltetett betétben bukkan fel. E szövegrésznek már a nyitó mondata különleges, mely a fikcionalitás hangsúlyozása mellett az írás anyagi medialitása szempontjából feltűnő. „Valószínűnek látszik a föltevés, hogy abban az időben, amelyben a svájci szabadságharc hősei, a Rütli-szövetség vitéz honfiai belemeredek a kártyába, valami alaki hiba, mondjuk: anyakönyvi tévedés történt az állandósítás körül.”<sup>30</sup> A „szöveg a szövegben” formájú szerkesztés a játékmozzanat jelentőségét emeli ki, ami a szöveg feltételes jellegét erősíti fel, valamint bizonyos mértékben az elbeszélő konvenciók áthágását mutatja. Az egyfajta pretextusként megjelenő történelmi narratívában, az írás médiumán rögzített alaki hiba a tők felsői *minőség* esetében a két alak, *Melchtnal Arnold* és *Stüssi vadász* személyének a régebbi vagy újabb fajta kártyapakliban való felcserélhetőségén alapul: „az éppen exponált tők-felsői minőséget egyszer *Melchtnal Arnold*, máskor meg *Stüssi*, a vadász, viseli. A kétfelé nőtt emberke alakja, ruházata azonban változatlanul ugyanaz: mint *Melchtnal Arnold* és mint *Stüssi vadász* egyébként zöld ujjast, piros pruszlikot és kék kalapot visel, jobbában fütykőst tart és bal kezét esküre emeli.”<sup>31</sup> A leírt látvány mediális közvetítésében és megértésében a narráció az érzékszervekkel felfogható, képpé alakított látványról és az ebben kiemelt kettősségről előzetes tudás alapján rekonstruált ismereteket közöl, mellyel az elbeszélő saját többlettudását hangsúlyozza. Az önmagát a történeten kívülállóknak pozicionálni igyekvő és auktorális, nem csupán a főszereplő figurára fokalizált nézőpontú narrátornak a szólama ugyan-

<sup>29</sup> E technika az egyik leglátványosabban a *Búzakalász*on túlmenően Cholnokynak a *Bertalan éjszakája* című kisregényében, valamint a posztumusz *Tamás*ban érvényesül. Vö. EISEMANN György, *Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz. Cholnoky László regényeiről = A kánon peremén. Az irodalmi modernség alakváltozatai a XIX–XX. század fordulójának magyar prózájában*, szerk. EISEMANN György, ELTE BTK XVIII–XIX. Századi Magyar Irodalom Tanszék, Budapest, 1998, 24–28.

<sup>30</sup> CHOLNOKY, *Búzakalász*, 62.

<sup>31</sup> Uo.

akkor egy ponton megtörik a szövegben. A novella közepén az események menetét befolyásoló író pozíciójában a narrátor mintegy belép saját szövege terébe, mely tettét egy, az olvasóhoz intézett kiszólásában rögzíti.<sup>32</sup> Saját határátlépésének reflexiójával az elbeszélő elsődlegesen az írott és beszélt nyelv kettősége mellett a szöveg konstruáltságát hangsúlyozza, illetve bizonyos mértékben a fikcionalitását is rögzíti, mely a narráció aktusának és eljárásainak tematizálása következtében mintegy metanarratívaként (metafikcióként) értelmeződik. Külön izgalmas a betét és a narratív kiszólás viszonya, hiszen a kettő, egymást erősítve, a cselekményszöveg egyfajta paradoxonát eredményezi. Ennek lényege, hogy a narrátor az esetlegesség hatását a szükségszerűségnek vagy a valószínűségnek a konfiguráló aktusa által kiváltott hatásába ágyazza be.<sup>33</sup>

A betét a befogadás szempontjából úgy válik a történet szerves részévé, hogy az olvasó utólag értelmezheti, hiszen a körvonalazott – *Stüssi vadász* képviselte tők felsői tisztséggel való – vesztés lehetősége végül beigazolódik, éppen a főszereplő esetében, az utolsó kártyacsata alkalmával: „Az utolsó ütközetet, amelyben Lesenczey Menyhértnak még komoly reményei lehettek, a tők felső tette tönkre.”<sup>34</sup> A betét *mise en abyme*-ként, olyan kicsinyítő tükörként funkcionál, mely mindent tartalmaz, ami működésképpé teszi a novellát. A két narratív egység egymás tükreiként értelmezhető, narratív stabilitást hozva létre. Ennek adja bizonyosságát, hogy a kártyalapba belemeredt alak arca a betétben leírthoz híven valóban bizalmasan mosolyog a szemébe: „Hanem a színes emberke egyszer ugyancsak odakapta magához a figyelmét, mert észre kellett vennie, hogy arra most *Stüssinek*, a vadásznak a neve van felírva. Tűnődve nézte a kis figurát és egyszer észrevette, hogy az bizalmasan nevet a szemébe. Lesenczey Menyhért egy pillanatra azt képzelte, hogy tükörbe néz, azért azt mondta a papíremberkének: – Szervusz Menyhért!”<sup>35</sup> A megjelenő tükör metafora elsődlegesen a tükrözés vagy tükröződés által a látszat és valóság különleges együttállására irányítja a figyelmet. A narrátortól kísért tekintet a befogadói optika fokozott jelenlétét követeli meg. A kártyalapban megjelenő tükörkép, a kritikai alteregó funkcióját – Cholnoky legtöbb szövegében meghatározó módon – betöltve, Lesenczeyt a „másik énjevel”, s egyben saját idegenségének tapasztalásával szembeállítja. A megjelenített cselekvést már láthatóan nem uraló főszereplőnek meghasonlott állapota előrevetíti szubjektumának felszámolódását, a történet végén bekövetkező halálát. A narrátornak a betétben szereplő, vesztésre vonatkozó kijelentése és a szereplő esetében megvalósult mondása közötti hasonlóság tapasztalata felhívja a figyelmet a narratív értelem adományozására és nyelvi tételezettségére.<sup>36</sup>

A *Búzakalászban* a kártyalapok ismertetésére szolgáló betét szerepeltetése az események előzetes sora kiváltotta elvárások és egyben poétikai eljárások leleplezéseként is

<sup>32</sup> „[É]n az író, aki most szuverén hatalommal intézem az események menetét, valóban élhetetlen volnék, ha elmulasztanám az alkalmat, hogy Tarhonyai bácsinak ez a berándulása sikerüljön.” CHOLNOKY, *Búzakalász*, 64.

<sup>33</sup> Vö. PAUL RICOEUR, *Az én és az elbeszélte azonosság*, ford. JENEY ÉVA = Uő., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Osiris, Budapest, 1999, 376.

<sup>34</sup> CHOLNOKY, *Búzakalász*, 67.

<sup>35</sup> Uo., 68.

<sup>36</sup> EISEMANN György, *Poe-tica = Uő., A folytatódó romantika*, Orpheusz, Budapest, 1999, 9–10.



értelmezhetővé válik. Ebből adódóan a kártyajáték, vagyis a kártyával folytatott játék a szöveg megalkotottságának leleplezésére irányulóként funkcionál, melynek eredményeként a *kártya* a szövegszervezés egyfajta metaforájává alakul. A szövegek terében a figurákkal, metaforákkal folytatott – olvashatóságukhoz hozzátartozó, a jelben rejlő azonosság nélküliségen, iterabilitáson alapuló – játékban a narrátor mintegy a kártyákat osztó szerepében pozicionálja magát. A metaforák – mint a *kártya* – és figurák iterabilitása, a folyamatos előre- és visszacsatolás strukturálja a szövegrészek és a különböző szövegek közötti bonyolult viszonyrendszert. A játék abból a szempontból válik még különlegessé, hogy az egyes alakok önazonossága – funkciójukkal ellentétben – bizonyos mértékben felcserélhetőként jelennek meg, vagyis az említett mechanizmus kiterjeszhető az alakok felcserélhetőségére.

A kártyázás logikájának, egyik sajátosságának, a szereplőkkel folytatott játék lehetőségének a novellák közötti „önplagizálás” működtetésében kiemelkedő szerepe van. 6a *Ritter von Toggenburg utolsó csalódása* című novella Szipoghy Menyhértjével szinte megegyező bemutatása. A két alak azonosításának lehetőségét jelzi, hogy mindketten az élet nehézségei elől menekülve egy elhagyatott kastélyban, elszigetelődő életmódot alakítottak ki maguknak. A szereplői azonosítást erősíti a két novella szövegrészének – kisebb változtatást ugyan felmutató – áthelyeződése. „Elmondta, hogy ott bizonyos Cseretneky Menyhért nevű bolond úr lakik, aki valaha megölte édesapját, de mivel a nádorispán az apósa volt, futni hagyták. Háromszor is elkártyázta a vagyonát, pedig a Muraköznek vagy fele az övé volt. És végül, hogy az isten büntesse meg Cseretneky Menyhértet, mert az ő dombjáról folyik alá kora tavasszal a töméntelen hólé, és teszi tönkre a nagybátyám kertjét, ami nem is egészen tiszta sor, istenes ember nem tesz ilyesmit, mert ő – a kocsis –, sok mindent látott már, de ennyi vizet egy dombról még soha, pedig már ötvenkét évet élt. – De a vége minden változatnak ez volt: – Ez az ember valaha ette az asszonyokat, most pedig sötétségben és csendben él, mint a vakond, és soha egyetlen hang sem hallatszik a rongyos kastélyból!”<sup>37</sup>

A kártyajáték logikája érvényesül – Cholnoky plagizáló gyakorlatából adódóan – az intra- és intertextuális mozzanatok összjátékában, a novellák autotextualitás létrehozásában, az egyes alakoknak, motívumoknak, metaforáknak, illetve a történeteknek az írás médiumán történő újraírása, újrajátszása következtében. A *Búzakalász*-ban feltároló játék tehát a befogadói horizonton is meghatározó. A folyamatos átértelmeződésekre építés következtében a befogadó meghívást kap egy játékba, amelyben különböző szövegek folytatnak párbeszédet egymással és az olvasóval egyaránt. Mindez pedig igen látványosan érvényesül az *Adós, fizess!* és a *Füstcsóva* című novellákban.

A genette-i meghatározás alapján a *Füstcsóva* az *Adós, fizess!* transzformálásából létrehívott, azaz egy újraírás eredményeként létrejött hypertextusoknak nevezhető. A novellák szüzséjét, önreflexív jellegüket is kiemelve, mindkét esetben egy én-elbeszélő szerelmi történetének elmondása képezi. A játék, az egyes alakok azonosságainak a funkciójukkal ellentétben történő felcserélése a legszembetűnőbbben a vágyott nő, Aurélia alakjában érhető tetten. A két nőalak személyisége meglehetősen eltérő.

Az egyikben egy törekeny, álombeli, tiszta lelkű nő szerepel, míg a másikban, a *Füstcsóva* Auréliájának személyiségéhez a kacérság, a vadság és a féltékenység tartozik. Aurélia ugyan más tulajdonságokkal jelenik meg, de szerepe mindkét szöveg esetében ugyanaz. A két alak egymásba játszása, a jellemzés figurativitása csak a befogadásban tűnik fel és rendeződik össze, értelmük így az írás médiumán túl, az olvasásban posztulálódik.

A két szöveg – Aurélia alakjában is közvetett – autotextuális kapcsolatát hangsúlyozza a *Füstcsóva*-ban a napló megidézése,<sup>38</sup> mely az *Adós, fizess!*-ben szerepeltetett naplóbetétre vonatkozó utalásként olvasható. Az *Adós, fizess!*-ben a napló, mint az emlékezés anyaga az alcímben rögzített naplótöredékké alakulása szempontjából válik meghatározóvá. Az én-elbeszélő belső világát, lelki-tudati folyamatait rögzítő naplótöredékben a szubjektum önreprezentációjára irányuló, az írás materiájából összeálló emlékmény elbeszélhetősége, feldolgozhatósága a folytonosan hangsúlyozott elbizonytalanítás<sup>39</sup> következtében problematizálódik. A napló mellett az önreprezentációt célzó levélbetétek organikusan épülnek a főszövegbe, a szövegek linearitását is megtörik egyúttal. A levelek, illetve a naplórészletek az írás aktusára, a nyelviség és önreflexió alakzataira irányítják a figyelmet.<sup>40</sup> A levélbetétek a cselekményszervezésben, illetve a novellák közötti autotextualitás létrehívásában is meghatározók. Ennek egyik eklatáns példája az én-elbeszélő nagybátyja Edelényből írott levelének egyik szövegéből a másikba való átjátszása. A levél tárgya mindkét szövegben ugyanaz, a nagybácsi személyisége azonban alapvetően különbözik. Az *Adós, fizess!* című novellában említett rokon „gazdag, de rettentő fukar vidéki orvos”<sup>41</sup>, a *Füstcsóva*-ban pedig „edelényi gazdag, de fukar földbirtokosa”-ként<sup>42</sup> említődik meg.

A két novella közötti kapcsolat szempontjából nem elhanyagolható a Hoffmann-intertextus<sup>43</sup> sem. A novellák fantasztikumát erősíti a mesei narratíva bevonása a szövegekbe. Ennek nyomán azonosítja az én-elbeszélő – az önelidegenedés, az álomba való merülés és valóságvesztés szimptomájaként – Auréliát Csicsincsilla hercegnővel, aki Cholnokynak a *Régi ismerős* című kisregényében is szerepel.

<sup>38</sup> „Aurélia nem volt pesti leány, a rokonainál lakott mint egy vendég Budán, magam is a Krisztina téren ismerkedtem meg vele egy tavaszi reggelen, és naplóm tanúsága szerint, amit e tüneményes óra óta éjszakánként rózsaszínű szerelemtintával írogattam, június huszonhatodikán csókoltam meg először a Mész utca egyik üres telkén.” CHOLNOKY, *Szokatlan vendégség*, 112.

<sup>39</sup> „Nem emlékszem már rá határozottan, hogyan történt tovább a dolog, csak azt tudom egészen bizonyosan, hogy megint az én csapongó, csak percekig hú hangulatom intézte el a továbbiakat.” Vagy egy másik szöveghelyről idézve: „Már nem emlékszem, hogyan történt, de harmadnapra már ott jártam én is a különös kis kastély rozszant szobáiban.” CHOLNOKY, *Adós, fizess!*, 91., 102.

<sup>40</sup> PINTÉR Borbála, *A levél szerepe és működése Kemény Zsigmond Férj és nő című regényében*, ItK 2011/3., 356.

<sup>41</sup> CHOLNOKY, *Adós, fizess!*, 100.

<sup>42</sup> CHOLNOKY, *Füstcsóva*, 128.

<sup>43</sup> Érdemes lenne vizsgálat alá helyezni Cholnoky Lászlónak E. T. A. Hoffmann-nal való viszonyát. A vizsgálat szükségességét és létjogosultságát Cholnokynak már az *Olvasmányaimról* című írásában a szerzőhöz való kötődéséről tett vallomása megalapozza, melyben kiemeli a *Füstcsóva*-ban több szempontból meghatározó, intertextusként funkcionáló Klein *Zachst* fordítását. A *Füstcsóva* novellának az *ördög bájitalával* való összevetés szükségességét pedig a női szereplők, Rozália és Aurélia nevének egyezése, illetve a hoffmanni *ördöggel szerződés* motívumának gyakori szerepeltetése jelöli. A Hoffmann-intertextus vizsgálatára irányuló irodalomtörténeti kitekintés tovább artikulálhatná a szövegbeli medialitás mibenlétét.

<sup>37</sup> CHOLNOKY, *Adós, fizess!*, 102.; *Ritter von Toggenburg utolsó csalódása*, 244–245.

Ugyancsak a szerzői autotextualitás mondott poétikáját szemlélteti a két szöveg gombaszó jeleneteinek összevetése. Az *Adós, fizess!*-ben Koperszky gombaszédésénél olvasható, hogy „az öregúr gombaszédésre adta magát, kampósbotjával piszkálgatta az avart és közben hosszú, nyúlós mondatokban beszámolt Spanga, Pitéli és Berecnek, Majláth országbíró gyilkosainak kivégzéséről, úgy amint ő hallotta a barátjától, aki akkor törvényszéki díjnok volt és valahogy oda tudott férközni a kivégzés színteréhez.”<sup>44</sup> A *Füstcsóva* hasonló jelenete Szelepcsényi bácsi esetében kisebb változtatásokkal ismételi. „Ekkor bánatában gombaszédésre adta magát, hegyes végű botjával szurkálva a földet, közben pedig egyhangú motyogással, gyakori piszkálgatás közben elmesélte Spanga, Pitéli és Berecz, Majláth országbíró három gyilkosságának kivégzését. Azt mondta, ő akkoriban törvényszéki díjnok volt és mint befolyásos egyénnek, sikerült részt vennie az aktusban.”<sup>45</sup> Ez sem szó szerinti átvétel: az önidézethez az adott történetnek megfelelő változtatásával ismét a forrás „megdolgozása” válik nyomatékossá, a pusztá felcserélhetőséggel szemben. E vonatkozás felismerésével a szövegek terében olyan bizonytalanság is létrejön, mely mind a szereplők megformálást, mind a szöveg egészét áthatja.

Az önidézések, plágiumok sora azonban folytatódik, például a *Füstcsóva* második egységeként jelölt szövegrész nyitó mondataiban,<sup>46</sup> melyek Cholnokynak a *Fridolin* című novellájából származó, több szempontból meghatározó önplágiumának tekinthetők.<sup>47</sup> Fridolinnek magának a narratív értelem adományozásában, a megértésben, s az autotextualitás létrehívásában fontos szerepe van.<sup>48</sup> Fridolinnek a *Füstcsóva*-ban szereplő alakját az olvasó a *Fridolin* című novella ismeretében eleve kísértetként képzelheti el, mely megalapozza a szöveg terében kiemelt játék lehetőségét. A főszereplő individuumának felbomlási folyamatában kulcsszerepe van Fridolin valóságban nem létező alakjának. Jellemének rejtelmessége és anekdotikus<sup>49</sup> mivolta már a novella elején hangsúlyozódik.<sup>50</sup> A bonyodalmat a főszereplőnek Fridolin kísérteties alakjával

<sup>44</sup> CHOLNOKY, *Adós, fizess!*, 106.

<sup>45</sup> CHOLNOKY, *Füstcsóva*, 125.

<sup>46</sup> Uo., 111.

<sup>47</sup> CHOLNOKY, *Búzakalász*, 71.

<sup>48</sup> Az autotextuális kapcsolatot jelöli továbbá, hogy a *Tamás* című kisregény főszereplőjének – az intertextualitást a név egyezése már eleve meghatározza –, Fridolinnek mintegy saját önazonosságát jelentő sebé, motívumként a *Füstcsóva* című novellában is megjelenik.

<sup>49</sup> Az anekdotikus elbeszélés mód és lélektani nézőpont produktív összekapcsolódását kiválóan szemlélteti Gintli Tibor. Cholnoky két kisregényéről írt tanulmányában a Cholnoky esetében megvalósuló anekdotikus narráció megújításának módozatait érintő és a lélektani elbeszélés sajátos változatának vizsgálata során elsődlegesen az elbeszélő-olvasó és a narrátor-főhős viszonyainak, illetve a szereplői és narrátori szöveg nyelvvel modalitásának kérdéséről értekeznek. GINTLI Tibor, *Lélektaniság és anekdotikus beszédmód Cholnoky László két kisregényében* = Uő., *Irodalmi kalandtúra. Válogatott tanulmányok*, MIT, Budapest, 2013, 237–248.

<sup>50</sup> „[V]égül Fridolin, akit úgy a maga igazi mivoltában jóformán még nem is láttam. [...] Azt azonban, akármelyik beszélt is felőle, egészen tisztán kivehettem a szavaikból, hogy Fridolint többnek tartották maguknál. Valahogy úgy szóltak róla, mint valamely könnyelmű, vidám úrról, aki kedvét leli abban, hogy velük éjszakánként eltréfálja és énekelje a Klein Zach's legendáját. Az ő tréfáit és csínjeit elismerték ezerszer is, [...] és ha kártyáztak, az ő kiszólásait mondogatták, amikor azonban ott volt közöttük, az Isten tudja miért, szinte mintha észre sem vették volna. Legalább amikor én először láttam ott közöttük, nem is igen hederítettem rá, bár lehet, hogy ez a kép csak utólag fészkelődött az emlékezetembe”. CHOLNOKY, *Füstcsóva*, 122.

kapcsolatos hallucinációival összefüggő asszociálása idézi elő, melynek során egész lényének létesülése végül mintegy idegen és kísérteties másik „tekintet” függvényeként értelmeződik. A játék logikája – az azonosság felcserélhetősége, elbizonytalanítás és felismerhetővé tétel – legszembetűnőbben a *Füstcsóva*-ban, Fridolin személyének kártyalapként megjelenítésénél érhető tetten. Fridolin vörös alsóként való megjelenítése a tudathasadás bekövetkeztét jelöli, melynek konstatálásában fontos szerepe van a két párhuzamosan futó narratíva összefonódásának és egyben leleplezésének. A két narratív szálnak – az én-elbeszélőnek Auréliához, valamint Fridolinnek Rozáliához kötődő történetének – egyesítésével Fridolin megjelenítésében olyan vízió rajzolódik ki, mely éppen a tapasztalat és kitalálás keveredésével valósul meg. Fridolin kártyalapként való megjelenítése a *Füstcsóva* szövegében fellelhető autotextuális játékok leleplezésekként is felfogható, ami a szöveg megértésében olvasói aktivitást kíván meg. E leleplezés továbbá az egységes individuumnak az írás médiumán keresztüli megragadhatatlan, a materiális nyelvi jeleken rögzíthetetlen mivoltát sejteti. A szubjektivitás megragadhatatlanságára irányuló poétikai eljárásokban bővelkedő elbeszélés a narrátori illetékesség felülvizsgálatára is ráirányítja a figyelmet, illetve a szöveg mögötti autoritás megkérdőjeleződését eredményezi.

A szövegek között létesülő, a *Füstcsóva*-ban bemutatott autotextuális és mediális összefüggésrendszer feltárása nyomán megállapítható, hogy az írás médiumán történő folyamatos átalakítások, valamint a változtatások összjátéka voltaképpen az egyes szövegek eredendő megosztottságának következményei. A szövegekkel megjelenő alapvető osztottságból adódóan a szereplők értelmezései sem lehetnek egy teljesen belátható tudás eredményei, hiszen e megosztottságból az egységes individuum elbeszélhetőségének lehetőségei az alakok, történetek és motívumoknak az átjátszásából következőleg már a szövegszervezés szintjén sem adóttak. Cholnoky alkotásainak modernsége épp abban áll, hogy túlmutat az egységesítő szándékú pszichologizáláson, miáltal a szereplők jellemei a szövegek töredezettségéből való megkonstruálásnak következményeként szintén csak töredezettként állhatnak össze. Mindez a befogadói horizont szempontjából is meghatározó, hiszen az írásokkal létrehívott immateriális tartalmakat az olvasónak kell összerendeznie, pontosabban egymásra vonatkoztatnia. A folyamatos átértelmeződésre épülő poétika használatával Cholnoky szövegeit a mindig másképp értés lehetőségével ruházza fel, mellyel az alkotói és a befogadói attitűd játékelvűségére támaszkodik. A felismerhető, de jelöletlen utalások, átírások és önidézések – az elkülönítő előzetességet bizonyos mértékben ellehetetlenítve, mégis arra hivatkozva – teszik poétikai ajánlatai szerint is nyitottá a szövegek értelmezési horizontjait. A befogadói szerepkör stabilitása – az utalások felismerése tekintetében – szintén elbizonytalanodik, azaz tér nyílik az egyedi befogadói megközelítések érvényesítésére, mivel az olvasás értelem- és jelentésképző folyamatában a jelöletlen intertextuális viszonyok felismerésére nem lehet egységes szabályokat kialakítani.<sup>51</sup>

Egy kiterjedtebb szövegtörzset vizsgálata a szövegek között fennálló szerzői autotextualitás működéséről és annak poétikájáról pontosabb képet adhatna, s ren-

<sup>51</sup> KULCSÁR-SZABÓ, *I. m.*, 32.

geteg további kapcsolódási lehetőséget tárhatna fel. Ezúttal elsődlegesen a szöveg és befogadója viszonyára fókuszálva igyekeztem érvelni amellett, hogy Cholnoky László önidézései nem a szellemi hanyatlás jeleinek, hanem kompozicionális, sajátosan modern formaalkotó eljárásoknak bizonyulnak, s a címben megjelölt fogalmakkal, az autotextualitás és a medialitás jelenségeivel írásművészetének kardinális elemei ragadhatók meg.

## Miroslav Krleža többnyelvűsége

A magyar és a német–osztrák nyelv mint médium  
Krleža műveiben

Az 1917-ben megjelent *Hrvatska rapsodija*<sup>1</sup> nem pusztán a kelet-közép-európai szecesszió és expresszionizmus emblematikus, műfajilag nehezen meghatározható alkotása, hanem a horvát irodalomban nem megszokott nyelviségével tűnik ki; egyszerre érzékelteti (a nyelvek elkülönülése révén) egy végnapjait élő Birodalom széttartó és az egykori összetartozás jeleit még nem felejtő erőit: az érdekeltnek mutatkozó narrátor a szereplőket a maguk nyelvén szólaltatja meg. S a nyelveknek ebben a zűrzavarában tetszik ki az utat tévesztettség, az értés és megértés hiánya; a kataklizmában vergődő személyiségek hiába panaszoznak föl keservüket, ki-ki megmarad a maga nyelvi magánosságában. Szinte föl sem merül a nyelvek dialogicitásának esélye. Mintha a valaha egy Birodalomba tartozó személyiségek nyelve is egyre messzebb kerülne egymástól. A *Hrvatska rapsodija* első mondata „Magyar állam vasutak”, utóbb a rövidítés: „M. A. V.”,<sup>2</sup> hogy aztán a helyszínhez közelítve az időpont is megneveződjék: „treća godina međunarodne vojne.”<sup>3</sup> A horvát szövegben egy felirat németül idéződik „K. u. K. Flugstation”: egy vitatkozó utas az általa említett jelenséget csak oly módon képes megnevezni, hogy a német kifejezést grammatikailag is anyanyelvű beszédébe szövi: „Te njihove germanske »Stilleben- i Stubenglück«-dispozicije”,<sup>4</sup> utóbb más összefüggésekben ismétlődik a csupán kétnyelvű fogalmi meghatározással szemléltethető irodalmi magatartás/megszólalás, mely „pseudo-civilizacija” címszó alatt foglalható össze: „To je baš vaša laž, kao laž onih lirskih jadnika, koji pjevaju u »Stillebenu« i »Stubenglücku«.”<sup>5</sup> A *Stilleben* a továbbiakban értelmeződik: „mrtva priroda”, az irodalmi/művészeti hazugság (*laž*) a német nyelvi elem beiktatásával válik szemléletessé.

<sup>1</sup> Az idézetek a *Hrvatski bog Mars* (Zora, Zagreb, 1962.) kötetből származnak. A novellák kötetbe szerveződéséről: Stanko Lasić, *Krleža. Kronologija života i rada*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1982. A magyar fordítás helyenként „kijavítja” Krleža elírásait, jóllehet több ízben éppen ezek az „elírások” tanúsítják, hogy Krleža „fejből” idézett, a benne mélyen élő magyar vonatkozású emlékezetből. Ráadásul a horvát szövegben más a jelentősége egy magyar névnek, kifejezésnek, fordulathoz, mint a magyar kötetben. A kötet elemzésének irodalmából két dolgozatot nevezek meg: Radovan Vučković, *Evolucija i transformacija krležine novelistike = Miroslav Krleža*, szerk. Ivan Krolo – Marijan Matković, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Zagreb 1975, 568–575.; Walter Kroll, *Aspekte der Mythos-Rezeption. An Beispiel der »Hrvatske rapsodije« = Künstlerische Dialektik und Identitätssuche. Literaturwissenschaftliche Studien zu Miroslav Krleža*, szerk. Reinhard Lauer, Harrassowitz, Wiesbaden, 1990, 41–89. Krleža művészetének közép-európai eredeztetettségéről: Ralph Bogert, *The Writer as Naysayer. Miroslav Krleža and the Aesthetic of Interwar Central Europe*, Slavica Publishers, Columbus, 1991, 59–81.

<sup>2</sup> KRLEŽA, *Hrvatski bog Mars*, 385.

<sup>3</sup> Uo.

<sup>4</sup> Uo., 394.

<sup>5</sup> Uo., 396.

Még egy, igen feltűnő példát írok ide, hogy jelezzem, az elbeszélői szöveget nem pusztán az elbeszélőtől eltérő szereplői megnyilatkozások törlik meg, hanem a nem horvát nyelvűek jelenléte, illetőleg az a kulturális, pszeudokulturális emlékidézés is, amely a máshonnan érkező, felületesen adaptált szó- és beszédbeli elemeket egy torzzá lett többnyelvűség jellemző jegyeként tünteti föl. A rapszódia egy mulatozási jelenetében egy szerémségi (*Srijemac*) húzhatja a cigánnyal, s a „primaš” előbb néhány pesti orfeumi motívumot húz („neki peštanski orfeumski motiv”), majd a szerémségi rendelésére felhangzik: „Rágyújtottam a pipára.”<sup>6</sup>

Az idők folyamán Krleža az 1921-ben publikált első világháborús tematikájú novellákkal együtt kötetbe szerkesztette a *Hrvatska rapsodiját* is, és végül szótárral egészítette ki,<sup>7</sup> mely az érthetlenné lett magyar, német, latin, francia kifejezések fordítását adta, de éppen úgy néhány kajhorvát fordulatot is magyarázattal látott el; ezzel mintegy maga hívta föl a figyelmet *Hrvatski bog Mars* című kötetének nyelvi sokrétűségére, emlékeztetett a múlttá lett soknyelvű birodalom soknyelvű hadseregére, egyben arra a rétegzettségre is, amely különféle társadalmi pozícióból, különféle, esetleg dialektust őrző rájakról érkező személyiségek beszédének konfrontációjaker kitetszhetett mind a kortárs résztvevő, mind az első világháborús eseményeket immár történelemként számon tartó olvasók előtt. Hozzátenném, hogy Krleža életútja során több nyelvbe avatódott be, a gyermekkori, a nagymamától hallott kajhorváltól, az iskolai magyar nyelvű oktatásig (Pécs, Budapest), a k. u. k. Monarchia németjéig, az európai tájékozódást segítő franciáig. Ezen belül a világháborús éveket, a katonaságot idéző elbeszélésekből a nyelvi jellemzés hatásos eszközének bizonyul a különféle nyelvek találkoztatásakor lejátszódó esemény, az egyes nyelvcsoporthoz tartozók egymástól nyelvi is elválasztott helyzetéből adódó hol tragikus, hol tragikomikus jelenet, mely más alkalommal egy szatirizáló színre állítást szolgál.

Visszatérve a följebbi magyar idézetre, Krleža magyar népies dalként emlegeti a „petőfijanski scherzo”-t, Petőfi Sándor egy versének második sorát („Zapalio sam lulu...”). Csakhogy a szerémségi nem magában énekel, hanem másokkal együtt (*a i ostali s njima*), mintha egy közös populáris kultúra közös emlékezete merülne föl a közös nyomorúságban. A magyar nyelv itt a megértésnek nem akadálya – persze, lehetséges, hogy a dallam (mely valóban a népiességhez kapcsolható) köti egymáshoz az éneklőket.

A kötetnek beszédes című elbeszélése: *Kraljevska ugarska domobranska novela (Magyar királyi honvéd novella)*.<sup>8</sup> A cím paradoxona, hogy a névadó olyan „intézmény”, amely beleíródott a magyar és a horvát történelembe, még hozzá ellentétes előjelekkel, kiváltképpen ami az 1868-as periódushatáron innen és túl van. Az elbeszélésnek egyik szatirikus célpontja, melyet az elbeszélő magyar királyi tiszti zsargonnak nevez, olyan mesterségesen torz képződménynek, amely leképezi a kiüresedett, gondolatlan

kommunikációt. Valójában olyan „nem-nyelv”-ről van szó, amely nem egyszerűen közhelyekből építkezik, hanem egy életformának jelződése, mely viszont visszautal arra az ostoba (*kretenska, idiotska*), a hadseregben meghonosított „fegyelemre”, amelyet elsajátítva a tisztek (*oficiri*) mintegy a k.u.k.-hadsereg gépezetét működtetik. E tisztek egy szótárát (*rječnik*) tanultak meg, a megfelelő helyen alkalmazható kifejezéssel, ennek birtokában társalognak, nincs szükségük saját hozzájárulásukra beszédükhöz. Egy más helyen konkretizálódik, miféle egyedek mozgatják a hadsereget. „Junker u atilama i dolomana marionete su iznakažene”:<sup>9</sup> az *atilla* és a *dolmány* a magyar viseletet idézi, a *marionett* nem mozgásukra, hanem egész magatartásukra utal, a bekezdés további részében ennek a junker kasztnak legkiválóbbjait említi meg, hogy egy vidéki lóversenyen („na kakvom [...] našom provincijalnom steppleCHASE”) győztek, s meghódítottak egy kaszirnőt (*kasafrajla*).<sup>10</sup> A szövegbe applikált kifejezések azt az idegenséget, nyelvi másságot világítják át, amely önmagát leplezi le annak a feszültségnek segítségével, amely az elbeszélő által jellegzetesnek minősített, a horvát szövegtől elütő szavakkal meghatározott tárgyi és „szellemi” tényezők bevonásakor jön létre. A horvát előadásba illesztett, csak meghatározott körben meghonosodott beszédből eredeztetett katonai zsargon (utóbb előkerül a kadetska škola, talán Krleža személyes emlékeként) példázódik, a léha (az elbeszélő a degenerált és a perverz-beteges minősítést is használja) magatartásnak ama szótár, ama zsargon adekvát kifejeződéseként, amely beszédmód visszahat a magatartásra. Ennek megjelenítéséhez azonban a jól ismert nyelv nem kínál elég lehetőséget, a szociolektussá lett hadseregbeli *Kauderwelsch* belemozgatlása az elbeszélésbe válhat groteszkké, vezethet el a pamflettel érintkező szatírához.

Az elbeszélés magyar címe bevezet a hadsereg világába, ugyanakkor a honvéd magyarázatot igényel. Krleža joggal hozza összefüggésbe a Landwehrrel, s mutat rá, hogy a *domobran* a *honvéd* fordítása. Ám a magyarázatok *domobranstvo* címszavában (*Landwehrwesen, honvédség*) rámutat a jelentésváltozásokra, amelyek 1848 és 1945 között végbementek,<sup>11</sup> egy elbeszéléséből idéz, melyben az 1848-as magyar forradalom hadseregét emlegeti, amely a Marseillaise-t énekelte (egyébként nem énekelte), valamint Petőfi jakobinus magyar Carmagnole-ját, az *Akasszátok föl a királyokat* című versét<sup>12</sup> (ezt sem énekeltek). Krleža magyarázatában horvát címet ad Petőfi nagy vihart kiváltó 1848-as versének, mintegy jelezvén, hogy elválasztja mindattól, ami az 1868-as horvát–magyar kiegyezés után történt. A Kiegyezés (*Nagodba*) külön címszót kap, s a horvát történelem szerencsétlen fordulatai nem szűnnek meg 1918-cal. A fejtegetés során egy nem jelölt idézet hívja föl magára a figyelmet: „nama treba jedan Mohač, jedan nova Udbina, jedan novi Solferino i Königgratz.” Krleža többnyelvűségét olyképpen is elgondolhatjuk, hogy olvasmányait, sorsfordító irodalmi

<sup>9</sup> Uo., 70.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Uo., 285. egy felsorolásban együtt szerepelnek az 1848-as bécsi barikádon küzdők, a Garibaldi-seregben harcolók, „isten harcosai”: a husziták, Jellačić granicsárjai és Kossuth magyar honvédei.

<sup>12</sup> Uo., 424. A vers Petőfi életében nem jelent meg, horvátára 1946-ban ültette át Bogdan Čiplić Kraljeve vešajte címmel. Sava BABIĆ, *Kako smo prevodili Petefija. Istorija i poetika prevoda*, Matica Srpska, Novi Sad, 1985, 372.

<sup>6</sup> Uo., 403. Krleža pontatlanul idézi a vers első sorát, a megzenésítést „Zerkowitz”-nak tulajdonítja. Miroslav KRLEŽA, *Glembajevi. Proza*, Oslobođenje, Sarajevo 1973, 197. Nem Zerkovitz Béla dallamára énekeltek a Petőfi-verset, hanem Frank Ignác Laura-csárdására.

<sup>7</sup> KRLEŽA, *Hrvatski bog Mars*, 419–466. Ezt nem fordították magyarra.

<sup>8</sup> Uo., 45–180.

élményeit átírja a maga műveibe, olykor mintegy alapszövegnek tartva, amelyre változatok ráépülhetnek. A följebb említett sor nem más, mint Ady Endre önostorozó, a magyar bezárkózással, a változástól való irtózással szembeforduló *Nekünk Mohács kell* című verse,<sup>13</sup> a török ellen vívott vesztes csata Mohácsnál a magyar gyásznapok közé tartozik, Udbina szintén a törökellenes küzdelmek helye, 1528-ban szállták meg a törökök, ezt követi a Habsburg Birodalomnak az olaszok, majd a poroszok ellen vívott háborújában elszenvedett veresége: mindkettő sorsfordítónak bizonyult. Petőfi és Ady jelenléte a fiatal Krleža prózájában, esszéiben elég ismert,<sup>14</sup> ám ezúttal oly természetes mozdulattal ragadja ki Ady versének címét, és teszi a maga okfejtésének érvévé, hogy ezzel és a verscím eredetének megnevezetlenségével elfedi idézet voltát, integrálja a maga gondolatmenetébe, legfeljebb a helynevek figyelmeztetnek az esetleges átvételre.

A történelmi események és megnevezések alapján a Krleža által megszerkesztett magyar, osztrák, olasz eredetű nemesi családnevek szintén poliglott nyelviségre engednek következtetni, olyan transznacionalitásra, amelynek ellenében (a *Hrvatski bog Mars* nem egy elbeszélésében) Zagorje személyneveit és nyelvét szegezi, a kajhorvát vidék népnyelvének természetességét állítja szembe a vegyesnyelvűséggel, amely nem a többkulturáltságból származik, hanem az emlegetett zsargonból. Az osztrák–magyar császári és királyi, illetőleg a magyar királyi hadsereg tisztjei és előkelői egy „antikultúra” reprezentánsai, akik a Szolgálati Szabályzatból merítenek, s akiknek karikatúrisztikus megjelenítéséhez igényli az elbeszélő a nyelvek közötti csapongást. A *Tri domobrana (Három honvéd)* című elbeszélésben az úri fogadáson elhangzanak pohárköszöntők, a kárpáti győzöt megilleti a háromszoros *hura* (‘hurrá’; ‘buzdítás’, ‘diadalkiáltás’), majd arról folyik a szó, mit lehet olvasni a Pester Lloydban és a Neue Freie (Pressé)ben, kitör-e Párizsban a forradalom, s a zenekar a *Waltzertraum (Varázskeringő)* című Oscar Strauss-operett (1907) „csodálatos akkordjait” játssza: „leise, ganz leise klingt’s durch den Raum...” („Halkan, csak halkan, lágy álmódás...”)

Az eddigiekből is kitétszhetett, hogy Hermann Brochhoz hasonlóan Krleža is (ha más szavakkal) a „Wertvakuum” (‘értékvákuum’) termékének és okozójának minősíti a Monarchia operettjeit;<sup>15</sup> Strauss máig játszott operettjének nevezetes keringőjét idézve a (fő)nemesi együttlétek tartalmatlanságát jelzi, egyben azt a távolságot is, amely a háborúba kényszerített, szerencsétlen katonák és a gondtalanul mulatozó urak között feszül. Az említett két újság Budapesten és Bécsben jelent meg, a félhivatalos lapok közé tartoztak, egyben annak a fajta Monarchia-művelődésnek is teret

<sup>13</sup> Uo., 439. KRLEŽA fordítása: *Eseji I. Knjiga prva*, Zora, Zagreb, 1961, 111. Vö. még: Endre ADY, *Pesme*, vál., előszó Danilo KIŠ. Rad, Beograd, 1964, 51.

<sup>14</sup> Stojan D. VUJIČIĆ, *Ady et les écrivains serbo-croates*, Acta Litteraria Hung. (2) 1959, 185–201.; Stanko LASIĆ, *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924)*, Glbous, Zagreb, 1987, 336., 347–548.; Lőkös István, *Miroslav Krleža szépirói élményvilágának magyar rétegeiről = Délszláv-magyar irodalmi kapcsolatok*, I., szerk. SZELI István, Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék, 1982, 252–258.; Uő., *Die Frage der Ady-Rezeption in Krležas Werk = Künstlerische Dialektik und Identitätssuche*, 249–267.; István FRIED, *Überlegungen zu Krležas Bezügen zur ungarischen Literatur*, Studia Slavica Hung. (57) 2012, 429–439.

<sup>15</sup> Hermann BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, előszó Hannah ARENDT, Piper, München, 1964, 59.

adtak, amelynek Krleža (és Karl Kraus) tagadója volt. Ehhez társítja a korszak ünnepeket operettjét, éppen annak a keringőnek két sorát említi az elbeszélő, amely a „Wienerlied”-ek közé sorolódott, szövegében több utalás található az operettek által népszerűsített életformára/életérzésre. Tanúsítsa ezt néhány sor a második versszakból: „Nur fort aus den prunkenden Sälen, / Dorthin wo’s uns besser gefällt, / Wo Wiener Walzer erzählen/ Von unserer heimischen Welt!”<sup>16</sup> Aligha szembeítható szemléletesebben a háborús hadszíntér, a katonasors meg az a könnyed operettvilág, amely a *Walzertraum* szövegével és dallamával a századfordulós látszatot közvetíti. S hogy a Krleža-novella szövegében nem egy esetleges horvát változat olvasható, hanem Felix Dörmann verse, nem pusztán a nyelvi határlépés „retoriká”-jához adalék, hanem annak cáfolata, hogy a többnyelvűség feltétlenül és reflektálatlanul értéket jelentene, olykor az ellenkezőjét.

Ugyanakkor az elbeszélő fenntartja magának a „jogot”, hogy közvetítsen a nyelvek között, megszerkeszti a különféle nyelvek találkozási lehetőségét, némi egyoldalúsággal ugyan, de az ő perspektívája, az ő általa irányított intertextualitás, az ő nyelvek közötti léte érvényesül. Az a tény, hogy az elbeszélő több nyelvel dolgozik, mindegyik nyelv szóra bírásának helyét és idejét ő jelöli ki, igazolja, miszerint a többkulturáltság nem a szereplők, hanem az ő részéről van jelen a szövegben. Van olyan emlékezés Krležára, amely egyik fő vonásaként azt említi, milyen biztonsággal mozog a nyelvek között, milyen könnyedén vált át egyik nyelvről a másikra. Manès Sperber írja: „És ez a Krleža [...], aki mindent tud, aki gond nélkül vált egyik nyelvről egy másikra, egy harmadikra és negyedikre, aki ismeri a világirodalmat és világtörténelmet, mindent, ami történőben van”. Sperber látja Krležához közel Jaroslav Hašeket és Karl Kraust,<sup>17</sup> s ebben nem tévedett: az elbeszélői beszéd összetettsége, a különféle szociolektusok keveredése egy művön belül, a Monarchia karikatúrája mindhármuknál a hadsereg, a tisztikar elrajzolásával teljesebb ki. Találó megállapítás, noha kissé leegyszerűsít, miszerint Krleža a háború tragédiáját, Hašek meg komédiáját írta volna meg.<sup>18</sup> Az elismerhető, hogy az a fajta alulról szemlélt történelem, amely Švejk anekdotáiban kap formát, Krležánál elbeszélői fejtegetésekhez jut, mely a zagorjei honvédekről szólva időnként valóban tragikus vonásokkal színeződik, kiváltképpen halálba hajszolásukról szólva, ezzel párhuzamosan azonban a tisztikar maró gúnnnyal megalkotott torzképe nem egyszer szatirikus megjelenítésbe, ironizáló jellemzésbe csap át. Krleža sokszólamú előadásában a nyelvváltás számot tévő szerepet kapott, egy-egy beiktatott idegen nyelvű szöveg (éppen azért, mert többnyire egy terjedelmesebb horvát szövegbe ékelődik) szokatlan „helyesírással”, azaz a betűkép eltéréseivel, „érthetlenségé”-vel az olvashatóság kétségeit ébresztheti föl, s ezen nem segít a kötet végén lelhető szótár. Részben azért, mert nem minden idegen kifejezés, név, utalás értelmeződik, részben a folyamatos olvasást gátolja az ide-oda lapozás.

De talán éppen a kizökkentés az elbeszélő célja, annak kierőszoakolása, hogy az olvasó ne adja át magát a könnyed és problémátlan lapozgatás-olvasás kényelmének,

<sup>16</sup> *Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler*, szerk. Jürgen HEIN, Reclam, Stuttgart, 2002, 51–52.

<sup>17</sup> Manès SPERBER, *Bis man mir Scherben auf die Augen legt. All das Vergangene*, Europa, Wien 1977, 36.

<sup>18</sup> LASIĆ, I. m., 491.

hanem a magyarázatok keresésével, a fordításoknak a szövegre ráolvasásával mélyedjen el az olvasottakban, alkossa meg maga is a szöveget. Ugyanis a Krleža-kötet nem teljesen olvasóbarát, igen szoroson tapad a megjelenített korhoz, annak műveltséganyagából (is) építkeznek, lett légyen szó magyar és osztrák irodalomról vagy osztrák és magyar populáris kultúráról. 1917 és 1921 között Krleža olvasóinak egy része még tudott magyarul, ismerte a Krleža idézte verseket, szövegeket, dallamokat; ezek jó része elfelejtődött, mint ahogy az a nyelv is, amely a horvát középosztály mentalitásából következett, nem utolsósorban a közös intézményekből, az együttélésekből, valamint az „agramerstvo”-ból. Mindez mára már jórészt megszűnt, így a horvátosított német és magyar kifejezések értelmezést igényelnek. Viszont a följebb említett hátránnyal szemben akár előnyként is fölfogható: olyan nyelvi rétegbe ütközik a mai olvasó, amely számára egy (akárhogyan értékeljük, mégis) kulturális korra figyelmeztet, amelynek soknyelvűsége ugyan megróható a gondolkodás sematizmusa miatt (és azért, mivel egy városi Kauderwelschbe torkollik), de amely a századforduló idején a bezárkózó epigonirodalommal, a későromantikus kiüresedettséggel szemben a nagyvilágra nyitottnak mutatkozott. S ha Krleža éppen provincializmusban marasztalja el, nemcsak a nyelvhasználat, nem egyszer a makaróni-nyelv, hanem az e nyelv által kifejeződő „hamis tudat” miatt, a Krleža-kötet (már csak a jegyzetanyagból következően) a nyelvek érintkezését, kifejezésének cseréjét dokumentálja.

Az egyik novella groteszk jelenete beszédesen állítja elének az értetlenséget, az egymástól elváló nyelvek okozta félreértések tragikomédiáját. Előbb egy versike egy szaván élcelődnek, noha a versike<sup>19</sup> német, majd magyar, végül horvát változata hangzik el („Hände waschen vor dem Essen, / Nach dem Stuhlgang nicht vergessen”; a magyar változat nemcsak tömörebb, de primitívebb is: „Egyél, igyál, de mindig előbb mosdjal”, ritmusa megdöccen; a horvát: „Peri ruke svagda prije jela, / peri poslji ispražnjena tijela”), mire a tiroliaiak: „Haha! ist das aber wirklich dumm! Ist das dumm, dieses »peri« Was ist das, du, dieses – peri?” Mire a horvát válasz: „– Vasistas! Vasistas! Bedak zalupani. Niks! Niks! Daj mu ti reci, Štef, kaj pita! Ti si bil v Gracu! Kum! Kum! Šnaps!” Olasz szó, román szó hangzik, majd egy beteg panasza fájdalmairól. Mire a magyar reakció: „– Te! Mi az? Boli? Mindig ez a boli? Mi az a boli?”<sup>20</sup> A *Baraka Pet Be (Ötös b barakk)* összezárt nyomorultjai között a nyelvi megértés akadályba ütközik, ebben a felfordult világban a nem-verbális kommunikáció nem segít, ennek sikeres alkalmazásáról nincs információ. A fülekhez eljutó hangtanilag idegen szavak elcsengenek, s a kötet végi magyarázatok ábécérendje sem teszi lehetővé a nyugodt összeolvasást. Mégis más ez a spontán értetlenség, mint Gróf Maksimilijan Axelrode johannita, máltai komturé, aki létesítette a kórházként szolgáló barakkot. Nem is az ő történetét követhetjük, hanem a halálos beteg Vidovićét, az ő halálával cseng ki ez a fentet és lentet konfrontáló rajz, nem jöhet létre dialógus.<sup>21</sup> A szegény betegek nem értik egymás szavát, ki csöndre vágyik, ki beszédre, a nyelv itt is elválaszt,

<sup>19</sup> KRLEŽA, *Hrvatski bog Mars*, 282–283.

<sup>20</sup> *Uo.*, 283., 285–286.

<sup>21</sup> *Uo.*, 287–290. Krleža előadásmódjáról Mladen ENGELSFELD, *Miroslav Krleža „Baraka Pet Be”. Primjedve i stil = Krležin zbornik*, szerk. Ivo FRANGEŠ – Aleksandar FLAKER, Naprijed, Zagreb, 1964, 87–100.

mivel a nyelvek különbözők, akkor is, ha a sorsok hasonlóak. Ez a különбözés félreértések okozója, ugyanazt mondják másként, a szokatlanak tetsző hangcsoportok (peri, boli, vasistas) nem hívnak elő jelentést, más hangcsoportok integrálhatók (Šnaps), s a használt nyelv részei lesznek. Ellentétek és párhuzamosságok, értetlenkedések és értésre törekvés egyként vezethetnek a széttagolódáshoz meg a közelebb kerüléshez.

Leginkább az elbeszélő nyelvében történhet meg a kiegyenlítődés, az ő interpretálásában lesznek analógiává a mégoly távoli mozzanatok is. Egy kivizsgálás során bukkan föl egy tárgyi bizonyíték, mely a magyar zászló színeit viselő kendőbe volt kötve, rajta a felirat Vörösmarty Mihály „híres” verséből (mint megtudjuk), s ezek után következik hibátlan magyar helyesírással a *Szózat* első két sora: „Hazádnak rendületlenül / Légy híve, oh, magyar!” Zárójelben ott a horvát fordítás. A következő tárgyi bizonyíték egy iztriai gyufás skatulya, rajta a két szláv apostol, Szent Cirill és Szent Metód képe, csakhogy borral le volt öntve. Mármost Vörösmarty ódája 1836-ból az ünnepi alkalmakkor énekelt, himnikus jellegű vers, Cirill és Metód, miként a szöveg említi, minden szláv nép szentjei közé tartozik.<sup>22</sup> A vers és a szentek a fenséges kategóriájába sorolandók, ám a *Tri domobrana (Három honvéd)* e jelenetében tárgyi bizonyítékká trivializálódnak, a fenséges az alantasba csúszik, tárgyi valóságában elveszíti szentségét. A magyar szöveg Krleža kortársaiból hasonló asszociációkat hívhatott elő, miként a szláv apostolok emlékezete szintén, az ünnep hangulatát. A magyar és (ezúttal) horvát fenséges azonban tárgyasul, eltávolodik valódi funkciójától, s mert eleve tárgygyá alacsonyították, immár nem szabadulhat a használatba vétel alacsonyító mechanizmusától. A magyar szöveg idegenségével emeli a vers jelentőségét, de zárójelbe téve, magyarázatként mellékelve ott a magyar vers nyersfordítása: megjegyzem, minden nyersfordítás költőietlenít, szót szóval adva vissza, megfosztva a szöveget poétikai funkciójától, a vers és nyersfordítása eleve ellentét, elidegenítés. Emlékeztetve, hol található Vörösmarty két sora (és a szláv apostolok képe), egyként szólhatunk egy honvéd (*domobran*) feleslegesnek feltüntetett felszereléséről, de arról is, sőt arról elsősorban, mennyire érdektelenek számára ezek a tárgyak; mennyire távol áll tőle a tárgyakhoz fűződő „nemzeti” szakralitás. Ugyanakkor e tárgyak birtokosának nyelvi „elkötelezetlensége” (a magyar s a szláv „jelkép” ugyancsak nem mond számára semmit) arra enged következtetni, hogy nincs köze a hivatalos nyelvekhez, jelentkezzenek azok akár szövegi, akár képi alakban.

Egy hosszabb bekezdés befejező részéből idézek. Egy német–horvát (többnyelvű) párbeszédet követően átélt beszédben töprengtet el az elbeszélő, aki egy szereplő gondolataiba éli bele magát, a nagyvárosi élet előnyeiről, a kórházban tartózkodás szépségeiről. Krleža elbeszélőinek hosszúmondatos technikájával szemben itt a kurta mondatokra tördelés a jellemző, a gondolati asszociációk sűrű egymásutánja. De a megidézett helyeknek szellemében a korábban csak fölillantott idegen nyelvi emlékeztetők itt a vegyes nyelvűségükkel tűnnek ki: „Pa nekamo u koju lijepu bolnicu! U sanatorij u Beču! Ili Peštu! Lijepa bolničarke, fine gospođe! Opet kakva gospođa Loeb! Ili kakva jaj de feš Peštanka. Gerbaud[!], Opera. Hotel Fijume! Little

<sup>22</sup> KRLEŽA, *Hrvatski bog Mars*, 260.

lady!”<sup>23</sup> A tájékozódni akaró nem minden szót talál meg a magyarázatok között, főleg a konkrét helyekre utaló megnevezéseket nem (más Krleža-művekben megtalálja), viszont mind a bekezdés egésze, mind az idézett néhány sor a jelentések ellentmondásainak az életfelfogásban való kiegyenlítődését mutatja, a többnyelvűség híven festő, egyben elrajzolt szólamának segítségével. A horvát helyesírással, a magyar kifejezésben szereplő német szó: *feš* (*fesch*) önmagában árulkodó, ehhez a pesti helyszínek csatlakoznak: a franciás eredetű Gerbeaud, mely a mai napig a pesti Belváros egyik elegáns cukrászdája, az „úri” közönség találkozóhelye, azzá minősül a (budapesti) Operaház, melyben reprezentálni, páholyokat látogatni lehet, valamint a Hotel Fiume (magyar helyesírással: Fiume), s a felsorolást a Little lady végzi, s ezzel – ha eddig nem ismerte volna föl az olvasó – a könnyed szórakozásra utalás teljeseedik ki. A szép kórházak, a szép ápolónők, a bécsi szanatórium jelennek meg az álmodozásban, hogy az álmodozás részletei különféle nyelvi töredékek révén formálódjanak meg, a horvát szövegből kibukó elemként, amelynek paradoxona a zagorjei domobranok sorsával szembesítve bukik ki.

Ami az álmodozásokon túl van, azt a *Vježbovnik za kr. ugarsko domobransko pješactvo*<sup>24</sup> (gyakorlati szabályzat) írja elő, 1912-es budapesti kiadására hivatkoznak a magyarázó jegyzetek.<sup>25</sup> Arra, amelyet feltehetőleg Krleža is forgatni kényszerült. A viszonylag terjedelmes, ironiától egyáltalában nem mentes címszó összegzi azt a viselkedési kódexet, amely szerint a domobrannak szolgálnia kell (egyik legcsodálatosabb horvát könyv, alább fantasztikus könyv), amelynek nyelvi jellemzője „lingvistička komedija”, másutt „paranoidni ričet”, szabályozza azt a rendszert, amelyhez a katonaságban igazodni kell. S noha a címszó nem játszik el a többnyelvűség lehetőségével, a katonai kauderwelschet inkább a könyv mögött meghúzódó világ- és országszemléleti tényezőkkel jelzi, hogy a kiegyezésben résztvevők, az unionisták nyelvi műve a Vježbovnik. A könyvből vett idézetek bizonyítványként szolgálnak az elvonatkoztatott rend biztosítását dokumentáló szabályzat jellemzésére, amelynek képtelenségei köszönnek vissza (nyelvileg és a jellemzésekben) a *Hrvatski bog Mars* novelláit olvasva. Részben innen, részben a katonaság szókinsétsé összegző szótárból származnak a horvátosított német kifejezések, a rövidítések: A. D. – Ausser Dienst; angrif – Angriff, abtajlunk – Abteilung, A.O.K. – Armee-Oberkommando, amelyet egyesek Alle ohne Köpfeként oldottak föl, befel – Befehl, cimer – Zimmer, cugsfirer – Zugführer, drot – Draht (amely a magyar drótból is jöhet, az első magyar adat a 17. századból származik, a bajor-osztrák jövevényszavak közé tartozik) stb. Ilyen sort a magyar szavakból, kifejezésekből is összeállíthatunk (mellékesen megjegyezve: néhány francia, olasz és latin szó szintén magyarázatot igényel). A magyar kifejezések sorát káromkodások nyitják

<sup>23</sup> Uo., 92. Ugyanezek a helyszínek Krležánál: KRLEŽA, *Glembajevi*, 96., 195. Az 1858-ban létesült cukrászdát 1884-től működtette Emile Gerbeaud (így!). A Fiume Hotel és kávéház a II. Lánchíd utca 12. sz. alatt volt található. A Little Lady kuplé előadását az elbeszélő Medgyaszay Vilmának, a kor népszerű színésznőjének, chansonettjének tulajdonítja. A művésznő Bartók és Kodály dalait is népszerűsítette.

<sup>24</sup> *Vježbovnik za kr. ugarsko domobransko pješactvo*, Budapest, 1875. További kiadások: 1895, 1900, 1901, 1912, 1916.

<sup>25</sup> KRLEŽA, *Hrvatski bog Mars*, 449–452.

meg: „Az apád istennét!” (helyesen: istenit). „Csönd!: madžarska psovka: Boga ti očina! Kuš!; baka: – prost vojnik, redov; betežan, bolean u kajkavskom. Od madžarskog: beteg (krank); Čaka, čako [...] Od madžarskog: csákó [...] Lagermütze; doboš: bubanj, dobošar, dobošarevica, madjarizmi; ember: madžarski, čovjek; ehhez járul a M.A.V. (Ung. Staatsbahn) felírata: 36 ember (Mann), 6 ló (Pferde); melin, kajkavski mlin. Mađarizam: malom (Mühle); nemeš (nemes), madžarski: plemič (Nobel); Te! Mi az?: Ti! Što to znači?”

A lista nem teljes, de annyi kitetszhet, hogy részint az akkori (katonai) köznyelvben gyakrabban előforduló szavakat magyarázza meg a függelékben közölt szójegyzék, részben a horvát (vagy a kajhorvát) nyelvben meghonosodott szavakat. Az első esetben megemlítenő, hogy a kifejezések olyan művelődéstörténeti háttérrel rendelkeznek, amelyek értéséhez a mai olvasónak értelmezés szükséges. Ennek segítségével a kötet környezetrajza, hadseregképe és általában a kiegyezést követő évtizedek kultúrája világitódik át, mintegy a történetek kulturális vetületét adja, általa az az ellenkultúra alkotódik meg, amellyel szemben foglal állást a kötet és a kötet megírásának évtizedében publikált Krleža-esszék sora. A *Gott erhalte*<sup>26</sup> esetében Krleža visszafogja indulatait, lefordítja, közli, hogy a zenét Haydn komponálta, s a *God save the King* változata. Annál erőteljesebb a *Gassenhauer-civilizacija* szócikk<sup>27</sup> értelmező stratégiája. A Gassenhauer, mint az utcára került dal a 19. század végén trivializálódott, és lett a Wienerlieddel szemben kevésbé értékes (lírai-zenei) műfaj megjelölése. Krleža magyarázata a banális operettáriával azonosítja a Gassenhauert, így a Gassenhauer-civilizáció azonos az operett-civilizációval, mely bécsi, a ferencjózsefi bordély-civilizációé, a Prateré, az operetté, a walzeré, a cirkuszé. Ilyen módon meghatározó a kiegyezés Osztrák–Magyar-Monarchiájában, amelyet hazugság, talmisság jellemez.

Az 1917 és 1921 közötti években még frissen élt a végidőknek az a szemlélete, melyben Krleža (hogy ismételjek) osztozott Hašekkel és Krausszal, a Monarchia felbomlásának „kulturális” magyarázatát kereste, az egyetemessé vált elértektelenedés okait és tüneteit mutatta föl *Hrvatski bog Mars* című kötetében, ahol a címmel egyezően a háborús évek paradoxonainak eseménytörténetét éppen úgy megörökítette, mint a nyelvválságot, amelyre a többnyelvűség torz formáját hozta példának. Az együtt élő nemzetek elidegenedését egymástól nyelvi elidegenedéssel szemléltette, miközben nem feledkezett meg arról, hogy nem pusztán egy felületesnek elgondolt nyelvi érintkezés tapasztalata fogalmazódik meg, hanem a mélystruktúrában jelen lévő nyelvi kapcsolattörténeté is: ennek jelzéséül olvashatjuk a horvát/kajhorvát nyelv magyar jövevényszavairól szóló szócikkeket. A szavakkal, a kifejezésekkel, a káromkodásokkal és az ironizáló kommentárokkal együtt fény derül arra a kulturális/pszeudokulturális jelenségsorra, amely éppen a többnyelvűség karikatúraszerű szólamaival ékelődik be elsősorban a szereplők beszédébe. Az elbeszélő elhatárolódik szereplői világnézetétől, nyelvétől; s amivel azonosulni tud, az a hadseregbe kényszerített zagorjei katonák

<sup>26</sup> Uo., 432.

<sup>27</sup> Uo., 431–432. Vö. FRIED ISTVÁN, *Ein Kroate aus Altösterreich = Uő., Bolyongás a (kelet-)közép-európai labirintusban. Egy soknyelvű, sokműveltségű régió „természet”-rajza*, Lucidus, Budapest 2014, 126–136., különösen 128.

sorstörténete. Ennek megszólaltatásához a kajhorvát nyelvet véli az elbeszélő a legal-kalmasabbnak, s e nyelv nem pusztán egyes szereplőktől, hanem az elbeszélőtől is olvasható. A *Bitka kod Bistrice Lesne* (*A Lesna-Bistrica-i csata*) című elbeszélés szereplője egyként beszéli a štohorvát és a kajhorvát nyelvet,<sup>28</sup> a dialektussal hitelesíti részint hovatarozását, részint nyelvek között létét.

Ugyanebben az elbeszélésben egy levél szókészletének forrásául a 19. század horvát epigonlírájának két költője neveztetik meg, Harambašić és Badalić,<sup>29</sup> annak jelzésül, hogy a 19. század második fele népszerű költői sem tudtak elhatárolódni a nyelvefejtés veszélyétől. Míg a bevonuló katonák illúzióit egy becsempészett irodalmi utalással emeli az elbeszélő az álmodozások világába; ami a kölcsönzött kifejezést illeti, a századforduló Schein und Sein tematikájára utal: u prve gradske dane takvom Šlarafijom, a városban eltöltött első napok az ifjú paraszti bevonulóknak Schlaraffenlandként tűntek föl.<sup>30</sup> Talán megemlíthető Heinrich Mann regénye, *Im Schlaraffenland* (1900), illetőleg a Schlaraffenland motívumának előfordulása Sebastian Branttól és Hans Sachstól kezdve egészen az egyik Grimm-meséig. Az elbeszélő igen tág kulturális kontextusban keres helyet a háború első napjaiban még ámuldozó ifjaknak, a Šlarafija beiktatásával nyelvileg sejteti ez ámuldozás naivitását és nem teljesen természetes voltát.

Krleža *Hrvatski bog Mars* kötetének többnyelvűsége a nyelvészeti<sup>31</sup> és általában stilisztikai kutatás figyelmét is felkeltette. A kutatás rávilágított arra, miféle helyi értékkel rendelkezhet a horvát szövegben egy helyesírás segítségével honosított vagy éppen az eredeti helyesírással közölt német vagy magyar szó, kifejezés, név, történeti, művelődéstörténeti utalás, célzás. Az általam emlegetett példákból kitetszhetett, hogy Krleža e művének (és műveinek) bemutatásakor a többnyelvűség és a többkultúráltság negatív vonatkozásairól inkább beszélhetünk, mint egy többnyelvű társadalomnak vagy államnak többféleképpen rétegzett multikulturalitásáról.<sup>32</sup> A megszólalások mikéntje nem utolsósorban azáltal lehet uralkodóvá, miként él az elbeszélő vagy szereplője a korszak köznyelvébe vagy bizonyos szociolektusába iktató idegen nyelvi elemekkel; még az is kitetszhet, hogy bár a jövevényszavak esetében talán tartósságról, esetlegesen a nyelv gazdagodásáról lehet szó, az átvett, főleg hivatali nyelvhasználat számos eleme meghatározott társadalmi rétegekhez van kötve, ilyen módon ki van téve a felejtésnek. A német (osztrák) és a magyar irodalomhoz és kultúrához fűződő érdekelttség szintén igényli az alaposabb elemzést: Krleža műveltsége összetettségének következménye ennek a kötetnek (és más műveinek) sűrű intertextualitása.

<sup>28</sup> Branko VULETIĆ, *Kajkavski elementi u krležinom štokavskim tekstovima = Miroslav Krleža, 593–605.*

<sup>29</sup> Ironikus megjegyzés August Harambašić és Hugo Badalić közhelyes lírájára: KRLEŽA, *Hrvatski bog Mars*, 41.

<sup>30</sup> Uo.

<sup>31</sup> László HADROVICS, *Ungarische Elemente im Serbokroatischen*, Böhlau–Akadémiai, Köln–Budapest, 1985.

<sup>32</sup> István NYOMÁRKAY, *Die geistige Verwandtschaft der ostmitteleuropäischen Sprachen*, *Studia Slavica Hung.* (57) 2012, 23–35.

## KRITIKÁK

FAJT ANITA

### Győri L. János: *Református identitás és magyar irodalom*

A *Református identitás és magyar irodalom* Győri L. János első tanulmánykötete, amely a szerző régi magyar művelődéssel foglalkozó, elmúlt huszonöt évben írt fontosabb magyar nyelvű cikkeit tartalmazza. A válogatás nem pusztán időrendi vagy esetleges, az összetartó erő Győri L. János eddigi szakmai érdeklődése, amely, ha az évtizedek alatt más irányba mozdult is el, mindig megmaradt koncentrikusnak: középpontjában a református művelődés 17–18. századi története, elsősorban a prédikáció műfaja áll. Győri a Debreceni Református Kollégium Gimnáziumának tanára és a Református Művelődés- és Iskolatörténeti Kutatóintézet igazgatója, munkásságának ezen kettős kötődésére a kötet előszavában is reflektál: „Az egyik (érts. szellemi kötődés) az ismeretek átadásának vágya az általános műveltséget nyújtó középiskola szintjén, a másik pedig a magasabb szintű tudományos kutatás”. (9.) Ez az a kettős mérce tehát, melynek a kötet tanulmányai szeretnének megfelelni. A tizennégy tanulmány arányosan csoportosul három fejezetben: *Református identitás és magyar irodalom*, *Magyar református prédikáció a kora újkorban*, végül *Mártírium és magyar református kegyesség*. A tanulmányok mindegyike másodközlés, 1991 és 2013 között jelentek meg különböző tanulmánykötetekben, illetve folyóiratokban.

A *Református identitás és magyar irodalom* fejezet dolgozatai a 16. századtól a 20. századig vizsgálják a református művelődés különböző, időben és térben sokszor szorosan nem összefüggő jelenségeit. A fejezet első tanulmánya a zsidó–magyar-sorspárhuzam motívumával foglalkozik, amely problémakörnek, bár mint ismert jelenség szokás rá hivatkozni, még sincs alapos, nemzetközi forrásokra és szakirodalomra is támaszkodó vizsgálata. Győri L. János dolgozatában a zsidó–magyar-sorspárhuzam példáit a 16–17. század református prédikációiban keresi, amely anyagot először vizsgálták át ebből a szempontból. Vizsgálatának eredményei kiválón kiegészítik az eddigi, Farkas András ikonikus *A zsidó és magyar nemzetről* című költeménye nyomán kibontakozó, főként a bibliai históriákra és gyülekezeti énekekre koncentrált kutatásokat.

Győri L. János ezzel a motívummal kapcsolatban korábban nem idézett forrásokra hívja fel a figyelmet, így református vonatkozású textusokkal tovább gazdagítja a



zsidó–magyar sorspárhuzam szöveggyűjteményét: Bod Péter, Derecskei Ambrus, Szenci Molnár Albert, Tófeus Mihály ezen szövegei korábban nem voltak részei ennek a diskurzusnak. Hiányzik azonban a kitekintés a tanulmányból más felekezetek és más nemzetek irodalma felé, az olvasó számára így rejtve marad, hogy ez a történelemteológiai nézet nem csak magyar jelenség, még ha nálunk erősen jelen is volt, különösen a református beszédmódban. Érdemes lett volna a tanulmányt legalább egy lábjegyzet erejéig frissíteni a legújabb szakirodalommal, ugyanis Pap Balázs Farkas András költeményével kapcsolatban mutatott fel újszerű, megfontolásra érdemes megközelítést<sup>1</sup> és Szabó András Péter – az erdélyi nemzeteszmeét vizsgálva – a nemzetközi szakirodalomra is reflektálva különbséget tesz a zsidó–magyar-sorspárhuzam különféle megnyilvánulásai között. Miután Győri a történelemteológiai nézet másfél évszázados alakulástörténetét mutatja be, érdekes lett volna, ha ezt szembeesíti Szabó András Péter gondolatmenetével, mely szerint a zsidó–magyar-sorspárhuzam alatt a szakirodalom több jelenséget is összemos: a „felekezetektől független providencialista szemléletet, a 16. századi, döntően wittenbergi jellegű zsidó–magyar sorspárhuzamot, és a 17. század, biblikus nyelvvel társuló, aktuális eseményekre reagáló református ideológiáját, amelyet már bátran nevezhetünk felekezeti nemzeteszmeének.”<sup>2</sup>

A *Biblia hatása a korai újkori irodalomra és közgondolkodásra* tanulmány a reformáció bibliafordító és bibliaolvasó programját és a biblikus műveltséget terjesztő egyházi műfajokat (káték, prédikációk) ismerteti. Az előszóban is kitűzött tudománynépszerűsítő célnak megfelelően Győri a magyar nyelvű bibliakiadások összefoglalását adja, kiemelve a különböző kiadások fontosságát. A középiskolákban valószínűleg ritkán hívják fel a tanulók figyelmét arra, hogy bár Károli Gáspár kiadta az első magyar nyelvű Bibliát, az materiális valójában szinte másfél évszázadig nem jutott el a szélesebb néprétegekhez (a kevés példány, a nem megfelelő formátum és az olvasni tudók csekély száma miatt), így tudta a 17. század közepén a puritanizmus mozgalma – egyebek mellett – ugyanazt a célt kitűzni, mint a reformáció: a Biblia anyanyelvű terjesztését. Győri ebben a tanulmányában is bemutatja a zsidó–magyar sorspárhuzamot a kora újkori prédikátoraink tipikus történelemszemléleteként, itt már ő is megemlíti: „e szemléletmód feltűnik más kortárs európai népek vallásos irodalmában is. Olyan elemi erővel azonban, mint a magyar gondolkodásban, sehol másutt nem jelentkezik”. (43.)

Szintén tudománynépszerűsítő jellegű a *Siderius kátéjának művelődéstörténeti jelentősége* című tanulmány, amelyben a káté műfajának jelentőségét elemzi a szakmában kevésbé járatosak számára. Esszéjellegűek a *Kálvin János alakja a magyar irodalomban* és a kötet címét is adó *Református identitás és magyar irodalom* című írások. Az előbiben Kálvin János alakjának megjelenését mutatja be a szerző főként 20. századi

<sup>1</sup> PAP Balázs, *História és apokalipszis. Farkas András, Az zsidó és magyar nemzetről = Históriák és énekek*, Pannónia Könyvek, Pécs, 2014, 110–117.; illetve korábban Uő., „Ment őket az Isten Egyiptomból kihozta”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricum* (29) 2006, 211–219.

<sup>2</sup> SZABÓ András Péter, „De profundis” *Nemzeteszmeék az 1657 utáni évek erdélyi válságában*, *Századok* 2012/5., 1085–1160., itt 1134.

irodalmi alkotásokban, az utóbbiban pedig egy általános összefoglalását adja a magyar református identitásnak a kezdetektől a 20. századig. Győri L. János véleménye szerint „a magyar református identitásnak négy olyan fontos eleme van, amelyek elsősorban irodalmi közvetítéssel az egész magyar nemzeti tudatot is befolyásolták”. (87.) Ezek a sajátos nyelvi tudat, a történelemszemlélet, az erőteljes biblicizmus és az iskoláihoz való rendíthetetlen hűség. A sajátos történelemszemlélet bemutatásakor Győri egy fejezeten belül harmadszor is tárgyalja a zsidó–magyar-sorspárhuzam történelemszemléletét, ami zavaróan hat, még ha egy tanulmánykötetnél az ismétlések elkerülhetetlenek is.

A gyűjtemény második fejezete a *Magyar református prédikáció a kora újkorban* összefoglaló címet viseli, a fejezet öt tanulmánya pedig a 17. századi református homiletika hagyományába és praxisába nyújt betekintést. Győri két írás erejéig a szakirodalom által szinte teljesen elfeledett prédikátorok (Nagyari József és Nádudvari Péter) munkáinak bemutatására is vállalkozik. A két tanulmány valószínűleg nem kelti majd fel sokak érdeklődését, de megkerülhetetlen kiindulópontul fognak szolgálni azoknak, akik ezen két prédikátor munkásságát szeretnék közelebbről megismerni. Az *exemplumok szerepe Tófeus Mihály zsoldármagyarázataiban* és *Az exemplumok szerepe 17. századi református prédikációinkban* Győri L. Jánosnak kötetben szereplő tanulmányai közül a korábbiakhoz tartoznak (1991, 1994) és szorosan kötődnek doktori disszertációjához. Az első tanulmány egy forrására koncentrálna (Tófeus Mihály: *A szent Soltárok resolutioja*, 1683) mutatja be az exemplumok különböző típusait, amihez Herbert Wolf 1974-es csoportosítását hívja segítségül. *Az exemplumok szerepe 17. századi...* egy forrás helyett számos 17. századi prédikáció példáján keresztül vizsgálja az exemplumhasználati eljárásokat, aminek köszönhetően átfogóbb képet kapunk a prédikáció műfajának időbeli változásáról. Láthatjuk, hogyan válik egyre elterjedtebbé a 17. század második felében a puritán szellemiségű prédikációs gyakorlat, amikor is a prédikációk exemplumai inkább a hallgatók mindennapi életéből igyekeztek meríteni, mintsem sokszor idegen országokban összeállított, akár több száz éves exemplumgyűjteményekből.

A *Drégelypalánki János Praxis Pietatis-átdolgozásának homiletikai, retorikai vonatkozásai* című tanulmány a 17. század egyik legsikeresebb áhítatos könyvének, Lewis Bayly *Praxis Pietatis*ának különös recepcióját írja le. A mű eredeti magyar fordítása Medgyesi Pálnak köszönhető, népszerűségét pedig az mutatja, hogy a 17. században hét alkalommal adták ki. Drégelypalánki átdolgozása nem pusztán azért figyelemre méltó, mert újabb közzététele ennek a munkának. Sokkal izgalmasabb a kérdés: miért érezte úgy a szerző, hogy ezt az imádságokból és elmélkedésekből álló áhítatos könyvet prédikációkká átformálva kell kiadnia. Ez az eljárás nem egyedülálló a korban és feltehetőleg azon idegenkedésből fakad, amelyet az elmélkedésgyűjtemények műfajával szemben éreztek a 17. századi magyar olvasók. Az idegenkedés – a később bemutatott példák alapján is – feltételezhető, de mivel a szakirodalom eddig még nem foglalkozott behatóbban ezzel a jelenséggel, nehéz biztos kijelentéseket tenni. Ezért is fontos, hogy Győri L. János érzékeli a műfajváltás kérdésének fontosságát. Tanulmányának célja két kérdés megválaszolása: Miért épp a prédikáció műfaja?

Milyen retorikai, homiletikai következményekkel jár a műfajváltás a *Praxis Pietatis* szövegére nézve? Győri válasza a kérdésre meggyőzőek. Véleménye szerint a puritánus kegyesség személyes hangja túl idegennek bizonyult a magyar olvasók számára, és úgy véli, „nálunk a szélsőségesebb, személyesebb kegyességi irányzatok is végső soron mindig visszacsatolódtak a gyülekezeti közösség keretei közé”. (144.) Ez a kijelentés fontos, de kissé egyedül áll a tanulmány argumentációjában. Hiányzó pont, hogy ennek a személyesebb kegyességi irányzatokkal szembeni idegenkedésnek a pontos okait Győri nem igyekszik megmagyarázni. Drégelypalánki eljárása feltűnő hasonlóságot mutat egyes kortárs evangélikus fordításokkal. A 17. századi német áhítatos irodalom két fontos munkájának magyar előszavaiban is, egymástól függetlenül, azt olvashatjuk, hogy a fordítók az eredetileg a magánáhitat előmozdítására szánt munkákat postilláskönyvként (prédikációs gyűjteményként) ajánlják a magyar olvasók figyelmébe.<sup>3</sup> Drégelypalánki Praxis-átdolgozása tehát nem csak egy egyszerű adat a puritanizmus magyarországi recepciójához, illetve a puritánus szellemiség helyi hagyományokhoz való integrálási szándékához (Győri szóhasználata). Az evangélikus fordításokkal együtt értelmezve a 17–18. századi magyar olvasók általános idegenkedését példázza a magánáhitati olvasmányokkal szemben, amiből talán következtetések vonhatók le az akkori olvasók hitgyakorlási szokásaira vonatkozólag.

A kötet utolsó harmadában szereplő négy dolgozat a mártírium és magyar református kegyesség kérdéskörével foglalkozik, ami szorosan kapcsolódik a Debreceni Egyetemen folyó aktuális kutatásokhoz. Győri L. János ilyen irányú érdeklődése ugyanakkor nem ezekből a kutatásokból nőtt ki, az utolsó fejezet két, nagyobb áttekintést nyújtó tanulmánya ugyanis már 2000-ben és 2001-ben megszületett. A *Mártírium, puritanizmus, retorika* és *Reformáció, mártírológia, exemplum* dolgozatok átfogó képet vázolnak fel a protestáns mártírológiáról és Győri általánosabb 17. században jelenségekkel hozza őket összefüggésbe. A két tanulmány közös gondolatíve mentén Győri L. János meggyőzően bizonyítja, a protestáns mártírfelfogás kibővülése szorosan összefügg a puritán gondolatok elterjedésével. A *Mártírium, puritanizmus, retorika* két prédikációs-kötet összehasonlításával mutat rá erre a változásra. Míg Geleji Katona István prédikációs-köteteiben (*Váltság Titka*, 1645–1649) a régi idők mártírjai még pusztán alkalmanként bukkannak felt, addig Köleséri Sámuelnél (*Arany Alma*, 1673) – aki számára az üldöztetés aktuális valósággá vált, mivel a protestánsok számára a legmeggrázóbb időben, a gyászévtizedben működött – már minden prédikációban szerephez jut a mártíromság kérdése, és nála az egyház maga a mártír hívők (lelki vitézek) gyülekezetéből áll. A tanulmányban a kötetek egyes prédikációinak retorikai elemzését is megkapjuk, a különböző mártírfelfogások történeti háttérének ismertetésével együtt. Kilépvé a történelmi kontextusból Győri további, részben stilisztikai megfigyeléseket is tesz, miszerint a mártírok szerepének előtérbe kerülése gyakran az apokaliptika, eszkatológia és jegyes misztika motívumaival jár együtt.

<sup>3</sup> Az említett előszavak a következő munkákhoz tartoznak: Szenci Fekete István, *Lelki nyugosztaló órák*, é. n. (Heinrich Müller *Geistliche Erquickstunden* című munkájának fordítása, vélhetőleg 1681-es megjelenéssel) és Sartorius János előszava Johann Arndt *Wahres Christentumának* magyar fordításához: *Arnd Jánosnak... az igaz keresztyénségről írott négy könyvei*, Jéna [Sopron], 1741.

A *Reformáció, mártírológia, exemplum* sok elemében ismétlése az előző dolgozatnak (például a mártírium történetének, és az ortodox-puritanizmus ellenállásnak bemutatásával), de a szerző ezúttal tágabb keretek között mozog, hiszen míg korábban két prédikációs köteten keresztül mutatta be a protestáns mártírológia 17. században lejajlott változását, addig itt már csak magára a folyamatra koncentrálnak és kedve szerint válogat a példák közül. Két problémakört emel ki a dolgozat. Az első, hogy a népszerű zsidó–magyar-sorspárhuzam történelemteológiai felfogásával hogyan egyeztethető össze a mártírium felértékelődése. Győri felhívja rá a figyelmet, hogy a helyettes áldozat formáját a református teológia csak Jézus esetében ismerte el, a sorspárhuzam alkalmazásának viszont lényeges eleme, hogy Isten az egész magyarságot bünteti bűnei miatt, a mártírok pedig egyénileg járnak közben ezen kollektív büntetés csillapításáért. Győri három eljárásmodot is megállapít, amelyeket ennek a feszülő ellentmondásnak a feloldására használtak a korabeli prédikátorok. Ezen problémakörön túllépve Győri a protestáns mártírológia két ellentétes irányú változására hívja fel figyelmet: szűkülésére, hiszen a középkori hagyományokhoz képest a protestánsoknál megjelenő mártírok száma jelentősen csökken; és bővülésére, mivel protestáns szereplőkkel is bővül a mártírhagyomány. A két, nagyobb történelmi ívet leíró tanulmányt két egy-egy műre koncentrálnak írás fog közre, amelyek szemléletes példái annak, hogy ha egy műfaj, jelen esetben a mártírológia, nem is kanonizálódik egy nemzeti irodalomban, mindig is lesznek bűvópatakszerű törekvések, melyek idegen minták hatására igyekeznek azokat saját nyelvükön is megalkotni. Így tett kísérletet Szöllősi Mihály egy hitvita keretein belül született szövegének (*Sion leánya...*, 1668) egy fejezetével arra, hogy valamiféle protestáns Martyrium historicumot alkosson, és így született a *Mártírok oszlopa* Szikszai György tollából 1789-ben, amellyel a szerző talán a református teológiai irodalom egy több száz éves tartozását igyekezett törleszteni.

Végezetül néhány zavaró momentumra is ki kell térnem. Győri L. János egyik legavatottabb szakértője a református prédikációknak, a kötetben található tanulmányok legnagyobb része is erre a hatalmas szövegtárházra támaszkodik. Ebből következik talán, hogy részrehajlás érzékelhető a műfajjal kapcsolatban. Problematikusak és valamilyen bizonyításra szorulnának azok a kijelentések például, hogy a „17. század legnépszerűbb biblikus műfaja a prédikáció”, illetve, hogy „a 17. század legnépszerűbb, nyomtatásban is leggyakrabban megjelent műfaja, a prédikáció”. (40.) Egy imádságoskönyvekkel foglalkozó irodalomtörténész bizonyára azt állítaná: a 17. század leggyakrabban megjelent műfaja az imádságoskönyv. Nem akarom megcáfolni Győri L. János kijelentését, pusztán a hiányzó számadatokra szeretném felhívni a figyelmet. Ha a kötetre mint tudománynépszerűsítő műre tekintünk, akkor zavaró lehet bizonyos rövidítések feloldásának a hiánya. Egy nem régi magyar irodalommal foglalkozó olvasó számára ugyanis nem feltétlenül egyértelmű, hogy mi rejlik a RMNY, RMK, RPHA rövidítések mögött, feloldásukat pedig a kötetben hiába keresi az olvasó. Nem a szerző számlájára írandó, de a kötetből érzékelhetően hiányzik egy erős szerkesztői kéz. Több tanulmány is hasonló témával foglalkozik, amiből az következik, hogy sok esetben ismétlődik a mondandó, és vannak gondolatok, amelyek akár háromszor is közel hasonló megfogalmazásban, közel hasonló terjedelemben (akár oldalakon

keresztül is) bukkannak fel néhány lapnyi távolságban egymástól. A második tanulmány példának okáért öt lapnyi terjedelemben (43–48.) tárgyalja és ismétli el a csupán pár lappal korábban található közlemény tárgyát (zsidó–magyar-sorspárhuzam). Szintén inkább formai hiányosság, de amennyiben a tanulmánygyűjtemény szakmai igénytelenséggel szeretne fellépni, akkor tanácsos lett volna névmutató készítése az összegyűjtött írásokhoz. Tudatosnak tűnik viszont a válogatás arányossága: az első két fejezet öt-öt, a harmadik pedig négy tanulmányt tartalmaz, amelyek témájukban is szorosan összekapcsolódnak. Kimaradtak a gyűjteményből a szerzőnek a debreceni kollégium történetére vonatkozó iskolatörténeti írásai, és Medgyesi Pál *Praxis Pietatis*-ával foglalkozó több tanulmánya is hiányzik, talán azért, mert nem illeszkedtek volna a kötet hármastagolásába.

Legvégül térjünk vissza a gyűjtemény kettős szellemi kötődésére, miszerint egyszerre kíván tudománynépszerűsítő és a magasabb szintű tudományos kutatást szolgáló munka lenni. Fontos kérdése ez a jelenlegi irodalomtörténet-írásnak és általában a bölcsészettudományoknak a 21. században. Győri L. János azt a megoldást választja, hogy mind a két műfajban külön-külön alkot, és egy tanulmányon belül nem igyekszik egyszerre tudománynépszerűsítő és tudományos is lenni. A kötetben jó arányérzékkel rendeződnek el ezek a vegyes műfajú írások, és a szerző egy egységes kompozícióvá gyúrja össze a szerző a tudományos és tudománynépszerűsítő dolgozatokat. A kötet legnehezebb feladata, hogy két, teljesen más elvárásokkal rendelkező olvasóközönséget szeretne megszólítani. A témában jártas kutatók számára viszonylag kevés tanulmány hoz újdonságot, és így a figyelemre méltó gondolatok az arányokat tekintve elvesznek az írások között. A tudományos érdeklődésű laikus olvasóközönségnek viszont Győri L. János kötete izgalmas olvasmányként szolgálhat.

(Kálvin, Budapest, 2015.)

## Rózsa Mária: *Pesti német nyelvű lapok a kultúrákövetítés szolgálatában a reformkorban és az 1850-es években*

Rózsa Mária munkája, amely 2013-ban németül is megjelent,<sup>1</sup> a hazai, 19. századi, pesti német nyelvű sajtó vizsgálatára vállalkozott. A témaválasztás fontosságát csak méltatni lehet. A germanisztika és a sajtótörténet érintkezési pontjaként felfogható téma még akkor is komoly relevanciával rendelkezik, ha a germanisztika felől nézve egy olyan kulturális közeg (ti. a magyarországi) vizsgálatáról van is szó, amely legföljebb epigonszerűnek mondható a német nyelvterület egészéhez képest. A sajtótörténet pedig komoly adósságokkal rendelkezik ezen a téren. Rózsa Mária vállalkozása tehát kettős adósságot törleszt. Munkája nem csupán kétségtelen eredményei miatt érdekes és értékes, hanem azért is, mert olyan módszertani kérdéseket exponál, illetve olyan dilemmák megfogalmazását segíti elő, amelyek a sajtótörténet egésze szempontjából lényegesek. A könyv erényei és fogyatékosai is ezzel vannak összefüggésben: mondhatni, erényei a sajtójai, fogyatékosai pedig közösek a téma összes eddigi feldolgozásával.

Rózsa Mária könyvének fontos jellemzője, hogy tudatosan megteszi azt a lépést – persze nem először és nem másokat, korábbi és párhuzamos kutatásokat kizáró érvénnyel –, amely a magyar sajtó kutatása helyett a magyarországi sajtó vizsgálatát állítja a középpontba. Vagyis – nagyon helyesen és üdvözlendő módon – nem a magyar nyelvű időszaki sajtónak szenteli a figyelmét, hanem a német nyelvűnek: azaz olyan médiavilágnak, amely ugyan egy közös ország határain belül jött létre, mégis voltaképpen más kulturális térben mozog, s ezért onnan egészen más kilátás esik az ebben az időszakban erőteljesen magyarosodó hírlapirodalomra is. Hogy ez a vizsgálat így a kisebbségi vagy éppen hatását tekintve a többségi médiatörténetet teszi-e láthatóvá, nem könnyű eldönteni: azok a kutatások, amelyeket a szerző is áttekint, s amelynek folyamatában saját magát is elhelyezi, még nincsenek abban a helyzetben, hogy erre a kérdésre egyértelmű választ adjanak. A szerző erre vonatkozó fejezetének a megoldása (13. skk.), hogy bizonyos általános népességstatisztikai adatokat hoz a német nyelvű pesti és budai jelenlétére, bármennyire méltányolható eljárás is, nem alkalmas a válaszra. Arra ugyan jó ez a módszer, hogy legitimálja a könyv témáját (bár nem szorul rá a magyarországi német nyelvű sajtó bármilyen kulturális teljesítményével foglalkozó kutatás, hogy így igazolja magát). A lakossági létszám adatai önmagában nem oldják meg a sajtó valódi közönségének a körülírását – mint ahogy a korabeli magyar sajtó olvasóit sem lehet pusztán etnikai alapon vagy anyanyelvük alapján megragadni.

<sup>1</sup> Vö. FRIED István, *Rózsa, Mária, Wiener und Pester Blätters des Vormärz und ihre Rolle an der Kulturvermittlung*, ItK 2014/3., 435–436.

Nincs egyértelmű, jó módszer a dilemma megfejtésére, de egy részletesebb és alaposabb analízis sokat segíthetett volna a kérdés pontosabb exponálásában. A probléma ugyanis éppen a komplexitás elhanyagolása miatt olyannyira látványos: a Rózsa Máriától felsorakoztatott, s persze mástól, a szakirodalomból származó népszerűadatok ugyanis csupán a keretek megragadására alkalmasak, másra nem nagyon. S ezt érdemes lett volna ütköztetni olyan, magából a vizsgált lapokból kiolvasható információkkal, amelyek képesek ezt a durva, hozzávetőleges számot finomabb, társadalomtörténeti szempontból is értékelhető adatokkal szembesíteni: hiszen nem hiszünk, hogy mindenki, aki Pesten és Budán élt, és a német nyelvű etnikumhoz tartozott, automatikusan újságolvasó lett volna. A valódi válaszra azonban a könyv nem vállalkozott. Ami bizonyosan kitérnek így a vizsgálatból, hogy az 1840-es és 1850-es években, azaz azokban az években, amelyekre Rózsa Mária érdeklődése irányul, egymás mellett létező, szinte alternatív világként jelenik meg a magyar és a német nyelvű sajtó – mert miközben mindkét fele ennek a sajátos viszonyrendszernek úgy tesz, mintha rajta kívül nem létezne más, azon közben nagyon sok átfedés és kapcsolat van köztük. Ezeknek a kölcsönhatásoknak az egyike éppen az, amivel a szerző vizsgálata foglalkozik, s amit ő a „kultúraközvetítés” fogalmával kíván leírni. A fogalom szerencsés, hiszen éppen a kölcsönösségre és a kétirányúságra vonatkozik: azaz nem csupán a nagy német nyelvterületnek a magyarországra tett hatását foglalja magában, hanem a fordítottját is – azt, hogy a magyar nyelvű irodalom alkotásai milyen módon kapják meg a sajtóban azokat az első fordításokat, amelyek megalapozhatták ismertségüket a német nyelvterületen. Rózsa Mária egy ilyen, következetesen és alaposan végrehajtott vizsgálat eredményeképpen fontos ízléstörténeti megfigyeléseket tud rögzíteni: érvényes módon képes jellemezni, milyen alkotók és műfajok preferenciája jellemezte ekkor a magyarországi német nyelvű sajtót, s ez miféleképpen jelent meg az átültetésre kiválasztott, magyar szépirodalmi szövegek (elsősorban versek) sorában is. Úgy vélem azonban, hogy az a kapcsolat, amely a párhuzamosan létező magyar és német nyelvű sajtó között kialakult az 1840-es évekre, feltétlenül megérdemelt volna egy ennél tüzetesebb szemlét, pontosabban egy ettől eltérő szempontú végiggondolást is. Gondolok itt például olyan vizsgálatokra, amelyek a híráramlást tudják egy-egy esettanulmány szintjén modellezni: vettek-e át például a német lapok híreket és információkat a magyar nyelvű sajtóból? Csak egyetlen példát említenék: Kölcsey Ferenc 1838-as halálhíre kiválóan alkalmas lehetne ilyen mintavételre, mert a Szatmárcsékén elhunyt költőről a hírek jól föltárható (de itt nem részletezendő) módon és csatornákon juthattak csak el a sajtónyilvánosságához. S hogyha a nyomtatott híradásokat megnézzük (a német nyelvűeket éppúgy, mint a magyar nyelvűeket), akkor az a tanulság adódik, hogy a pozsonyi német sajtó a pesti német újságokból vette át a hírt – noha rendelkezésre álltak természetesen magyar nyelvű híradások nyomtatva s nyilván szóban is (az 1832-től évekig országgyűlési követként Pozsonyban tartózkodó Kölcsey rendelkezhetett olyan ismeretségekkel a városban is, hogy a halálhíre már a sajtó híradása előtt érdeklődést keltsen). Vagyis a pesti német nyelvű sajtó hatása alighanem mintaadó szerepű lehetett a hazai német nyelvű újságok számára – már ha ebből az egyetlen példából szabad általánosabb következtetéseket meg-

fogalmazni. Sajnos, Rózsa Mária könyvéből nem kapunk választ arra, hogy a magyarországi német nyelvű sajtón belül a pesti lapoknak volt-e mintaadó szerepe akár műfaji értelemben, akár az információs csatornák szempontjából. A könyvben van ugyan olyan megfigyelés, amely idekapcsolható, igaz, ez a pesti lapok egymás közti viszonyára vonatkozik, ám sajnálatos módon kísérlet sem történik annak mérlegelésére, hogy általános jelenségről vagy kivételes esetről van-e szó: 1844-ben Kisfaludy Sándor nekrológiát a Sonntagsblätterből vette át az Ungar. (201.) Vagy említhetném a másik szöveghelyet, amikor a szerző Rummy Károly György egy írása kapcsán felismeri, hogyan hivatkoznak egymásra a különböző városok német lapjai, s ebben már egy zágrábi német lap, a Luna is részt vesz. (54.) Több hasonló megfigyelésből bizonyosan számos fontos tanulság adódhatna.

Komoly módszertani kérdés a német nyelvű sajtótermékekre vonatkozó források körének a meghatározása. Rózsa Máriának is azzal kellett szembesülnie, ami a magyarországi sajtótörténeti kutatások egyik alaptapasztalata (kár, hogy a szerző erre nem reflektált könyvében): a hazai 18–19. századi lapok esetében nem maradtak fenn (illetve alig) szerkesztői levelezések vagy a szerkesztés részleteit bemutató dokumentumok. Kivételek akkor lehetnek, ha valamelyik szerkesztő irodalmi szempontból is jelentősnek bizonyult, s ez a kánoni jelentőség magával hozta személyes levelezésének megőrzését, archiválását és kiadását. Ebben az esetben, mivel a magánlevelezés és a lapszerkesztői hivatalos levelezés ekkor nem különült el, rendelkezésünkre állhatnak olyan missziliseknek a szövegkiadásai, amelyek sajtótörténeti szempontból is kiaknázható anyagot kínálnak. Csak példaként: a Kazinczy szerkesztette Orpheusról vagy a hozzá és Batsányihoz köthető Magyar Museumról ezért tudunk viszonylag sokat a szerkesztők nézőpontjából (ennek köszönhetően készülhetett el ezeknek a folyóiratoknak a jól használható kritikái kiadása is).<sup>2</sup> Az 1860-as évekből Arany Jánosnak két folyóirata van még hasonló helyzetben, az Arany-levelezés immár befejeződött kritikái kiadása lehetővé teheti majd a Szépirodalmi Figyelő és a Koszorú sajtótörténeti elemzését a szerkesztői missziliseken keresztül.<sup>3</sup> A korabeli magyarországi német nyelvű sajtóban azonban olyan szerkesztő nem működött, akinek a levelezése önmagában érdekelte volna akár a hungarológiai, akár a germanisztikai kutatást (az egyetlen kivétel talán Karl Gottlieb Windisch, akinek a levelezését Andrea Seidler adta ki).<sup>4</sup> Ilyenformán viszont a lapokra vonatkozó forrásanyag egy teljes spektruma hiányzik a kutatás számára. A másik fontos bázis azonban megtalálható: ez pedig a lapok engedélyezését és működését kísérő hivatalos dokumentumok világa, amelyet a magyarországi sajtórendelkezések és törvények alapján a központi kormány-szerv, a Helytartótanács adott ki (már amíg létezett persze, hiszen a vizsgált sajtótörténeti periódus magában foglal egy jelentős intézménytörténeti választóvonalat is, amelyet a kötet nem érzékeltet kellőképpen). Míg az előző forrástípus hiányát

<sup>2</sup> *Első folyóirataink: Orpheus*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2001.; *Első folyóirataink: Magyar Museum I–II.*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2004.

<sup>3</sup> ARANY János *Levelezése 1857–1861*, s. a. r. KOROMPAY H. János, Universitas, Budapest, 2004.; ARANY János *Levelezése 1862–1865*, s. a. r. ÚJ Imre Attila, Universitas – MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2014.

<sup>4</sup> *Der Briefwechsel des Karl Gottlieb Windisch*, szerk. Andrea SEIDLER, Universitas, Budapest, 2008.

nem lehet felróni a monográfiának, a második esetében már nagyon feltűnő, hogy a szerző nem végzett széleskörű feltáró munkát. Ha ugyanis nagyritkán egy levéltári dokumentumra mégis hivatkozik, akkor az vagy szakirodalmi átvétel (137.), vagy egy segítő kollégának (jelesül Bódy-Márkus Rozáliának) szóló köszönetmondás keretében történik (137.). Nyilvánvaló persze, hogy az előbb említett két forrástípus más-más aspektusát világíthatja meg a sajtó működésének: az előző a szerkesztés koncepcióját és gyakorlatát, az utóbbi pedig azt a jogi-intézménytörténeti feltételrendszert, amelyben a lapok működtek. Éppen ezért azonban egyik sem nélkülözhető egy komplex történeti kép kialakításához. Annál is inkább, mert csak ennek figyelembevételével kaphatnánk választ arra a kérdésre, amelybe a szerző bele is ütközik: az, hogy az enciklopédikus szépirodalmi divatlapok a politikai témákat teljesen figyelmen kívül hagyják (29.), tény. Csakhogy ez nemcsak döntés és szerkesztői szándék következménye, hanem a lapengedély jellegének és a lapalapításhoz szükséges cenzus nagyságának az eredménye is. Vagyis éppen a lapalapítás hivatalos engedélyeztetésének a dokumentumai segíthetnek ezt körülírni. S ezért aztán ez utóbbinak a hiánya igen csak feltűnő, hiszen nemcsak a szakirodalom, hanem magának a könyvnek néhány szórványos említése is azt mutatja, ilyen típusú források mégiscsak rendelkezésre állnának. Kár, hogy Rózsa Mária egy ilyen, összefoglalónak szánt munkában nem használta ki jobban ezeknek a dokumentumoknak a létét – bár persze a méltányosság kedvéért érdemes hozzátenni, a mindezidáig elmaradt, és nagyon hiányzó alapkutatók mindegyikét nem érdemes csak ezen a munkán számon kérni. Mégis úgy érzem, a könyvnek a legkevésbé megoldott részei azok, ahol az előbb emlegetett hiányok találhatók: a pesti német sajtó használati körére és tömeghatására vonatkozó részek, illetve a lapok működésének hivatalos környezetét érintő oldalak.

Rózsa Mária kézenfekvő, hagyományos módszertant követ: magából a lapokból próbál meg következtetéseket levonni. Kétségtelen, hogy ez az a terület, ahol a leginkább otthon érzi magát, s kutatói alkatának legfontosabb erényei (a szorgalom, a pontosság és a megbízható adatkezelés) itt is kamatoznak a leginkább. Műve éppen ezek miatt a törekvések miatt lett értékes és jól használható. A szerző vizsgálatain ezen az anyagon tudják bemutatni például a magyarországi német lapok irodalmi szövegeinek karakterét: mely német írótól mit közöltek, s ezek a publikációk milyen ízléstörténeti fázist bizonyítanak, illetve mely magyar írók mely műveit közölték német fordításban? Az értekezés végén listába is foglalt adatok a korszakban németre lefordított magyar irodalmi művekről komoly és jól használható kiegészítései a magyar irodalom korabeli német recepciójának, és itt a szerző még az eddigi kritikai kiadásokat is számos, ismeretlen adattal gazdagította. Alighanem a kötetnek ez a legértékesebb, legjobban használható része. Hiszen arra hívja fel a figyelmünket, hogy mennyire kevésbé ismerjük a korszak német nyelvű sajtójának az anyagát, és mennyire nem természetes, hogy recepciók adatokért az embernek szükséges lenne fellapoznia a német újságokat. Bár itt is kíváncsok néha kiegészítés: Lisznyai Kálmán *König Mátyás* címmel lefordított versét a szerző nem tudta azonosítani. (266.) Ez nem is csoda, hiszen a cím alapján nem lehet megtalálni a verset. Ez a szöveg ugyanis a *Palóc dalok* című kötet LXI. számú darabja, amely a „Be összerogyott Hollókő...” sorral

kezdődik,<sup>5</sup> s Hollókő várának sajátos eredetmondája (ezért szerepel a fordítás élén a fordító külön magyarázata Hollókőről és Szent Gellértről, aki szintén bele van keverve, nem túl szervesen és szerencsésen, a versbe). Ilyenformán ez a költemény is a *Palóc dalok* című Lisznyai-opus sikeréhez tartozik.<sup>6</sup>

A könyv egyik kimaradt nagy lehetősége a megfelelő és árnyalt kontextualizálás: a sajtótörténeti kutatás, különösen olyan alapos munka, mint Rózsa Máriaé, olyan adatokat hozhat a felszínre, amelyek nem önmagukban és önmagukért érdekesek, hanem a helyi értékük miatt. Így nem is az a feladat, hogy ezeket egyszerűen regisztrálni kell, hanem beleilleszteni egy olyan összefüggésrendbe, amelyen belül elnyerhetik méltó helyüket. Ebben a munkában is számos izgalmas probléma bukkan föl, de az értekezésen belüli kezelésük azért nem meggyőző, mert éppen az értelmezésnek és a kontrasztív vizsgálatnak a művelete maradt el. Az alábbiakban erre hozok föl néhány példát, jelezvén legalább az irányát annak a kérdésfeltevésnek, amely valóban hozzájárulhatna méltó interpretációjukhoz.

Például az írók társadalmi státuszának a kérdése merül föl az értekezés egy pontján. A szerző a következőképpen exponálja a problémát: „A Monarchiában a 19. század elején az osztrák írók nagy része állami alkalmazásban állt (Grillparzer, Castelli, Bauernfeld, Stifter). A magyaroknál ez a helyzet nem volt általánosnak mondható.” S az itteni példák aztán Jókaira, Vörösmartyra, Toldyra, Aranyra, Bajzára és Petőfíre vonatkoznak kontrasztként. (27.) A kérdés – megítélésem szerint – így nincs jól föl téve, noha a szerző valami igen érdekes dologra hívta fel a figyelmet. Az itt írók nevezett személyek köre ugyanis nem egységes szempontok alapján van definiálva: magyar vonatkozásban például erősen a kánoni helyzet határozza meg az idekerülésüket (kit tekintünk mi utólag írónak, azaz klasszikusnak), s nem funkcionális szempontok (kit tekintettek írónak a saját korában). Ez utóbbi esetében ugyanis lehetett volna találni ellenpéldát, mondjuk Császár Ferencet, aki egyébként szerepel is a monográfiában. A másik probléma az, hogy az észlelt jelenség osztrák és magyar összevetésben csak a következménye más társadalmi folyamatoknak. A leginkább meghatározó itt alighanem a két társadalom erősen eltérő helyzete a bürokratizálódás szempontjából, és még inkább a rendi státusz mértéke felől nézve. Csak ennek figyelembe vételével lehet leírni azt a folyamatot, amelynek során a magyar irodalomban zömmel nemesi státuszú személyek vagy honoráciorok kezdtek el irodalmi kísérleteket folytatni, s az őáltaluk befutható karrierlehetőségek közül jóval nagyobb szerepet kaptak az ehhez a státuszhoz kapcsolódó pályák (például az ügyvédi hivatás vagy a szerkesztői pozíció). Még egyszer hangsúlyoznám: az észlelt probléma nagyon érdekes, de érdemes lenne társadalomtörténeti alaposítással újragondolni.

A másik probléma ugyancsak társadalomtörténeti gyökerű. A zsidók magyarosodásának folyamata kapcsán fölmerül a kikeresztelkedés kérdése – Rózsa Mária példája itt Karl Beck és Bloch Móric. (26.) Itt viszont érdemes lett volna arra a jelenségre utalni, hogy például a Ballagira magyarosító Bloch az evangélikus vallást választotta, s ez

<sup>5</sup> LISZNYAI Kálmán, *Palóc dalok*, Kozma Vazulnál, Pest, 1851, 95–96.

<sup>6</sup> Erről lásd még kiegészítésül SZILÁGYI Márton, *Lisznyai Kálmán. Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai*, Argumentum, Budapest, 2001, 78.

tipikus jelenség: a magyarországi protestáns egyházak közül éppen a pesti evangélikus egyház jelentette az egyik legfőbb vonzerőt a zsidó értelmiség számára az 1840-es években.<sup>7</sup> Ennek a jelenségnek a társadalomtörténeti vonatkozásai pedig megérdemelték volna a nagyobb figyelmet, hiszen a magyarországi német sajtó története az 1840-es, 1850-es években a zsidóemancipáció fontos időszaka is, ahogyan ezt a könyvben sokszor hivatkozott Osztern Rózsa már évtizedekkel ezelőtt exponálta.<sup>8</sup>

Bővebb értékelés nélkül marad az a tény is, hogy a Pester Sonntagsblatt több közleményével részt vett az Obernyik Károly síremlékére indított gyűjtésben. (238.) Nem elsősorban Obernyik személye itt a lényeges, hanem inkább a jelenség: az ő emlékére indított akció ugyanis előkészítő fázisa volt a magyar írók segélyegyletnek alapításáért folytatott munkának, vagyis az íráság társadalmi státuszát önálló foglalkozásként elismerni kívánó professzionalizációs folyamatnak, amely aligha véletlenül indult el éppen az 1850-es években: Obernyik síremléke mellett ennek bizonyítéka a Vörösmarty-árvák felsegélyezésére indított sikeres gyűjtés alig valamivel később.<sup>9</sup>

Érdemes szóvá tenni azt is, hogy nem túl elegáns a Széchenyi félelmeit minősítő passzusban a „kutatók” véleményére utalni úgy általánosságban, amikor ennek a kijelentésnek a fedezete egyedül Csorba László, aki – noha valóban írt egy olvasmányos Széchenyi-életrajzot<sup>10</sup> – biztosan nem reprezentálja önmagában az egész Széchenyikutatást. (75.) S hogy a Széchenyi-szakirodalom ilyen felületes kezelése megboszolja magát, azt egy másik szöveghely is mutatja. Egy helyütt ugyanis a szerző említi a Pesther Tageblatt egyik híradására hivatkozva Baloghy Lászlót, aki röpirattal vett részt a Kelet Népe-vitában: „Baloghy László (1799–1858), konzervatív gondolkodású tiszttviselő (megyefőnök) reakciója Széchenyi munkájára 1841-ben Beimel nyomásában jelent meg »A' Kelet Népe közt egy ember« címen »A' Keletraj egyik bogárának egyik fulánkja« aláírással.” (74.) Csakhogy itt valami biztosan nem stimmel. A névtelenül megjelent röpirat szerzőjét ugyanis még a téma avatott monográfusa, Varga János sem azonosította.<sup>11</sup> A Széchenyi-bibliográfia szerint pedig Jablánczy Ignác a szerző, s ennek bizonyítására a Literaturlapok 1841. évfolyam, II. félév 41. számára mint forrásra utalt a bibliográfia összeállítója.<sup>12</sup> Baloghy szerzőségével az is gond, hogy ő egy röpirattal valóban beleszólt a vitába, ám ezt ő saját nevével adta ki, és a címe sem az volt, amelyet Rózsa Mária megad (*Nemzetiség és alkotmányi mozgalmaink*

<sup>7</sup> Erről lásd újabban TÖRÖK Zsuzsa, *A Wohl-nővérek emancipációja. Társadalomtörténeti megközelítés hosszmetsetben*, Aetas 2015/1., 87–115.

<sup>8</sup> OSZTERN RÓZSA, *Zsidó újságírók és szépírók a magyarországi német nyelvű időszaki sajtóban a Pester Lloyd megalapításáig*, k. n., Budapest, 1930.

<sup>9</sup> Erről van már jól használható szakirodalom is: T. SZABÓ Levente, *Az irodalmi nyugdíj és az irodalmi munkanélküliség feltalálása. A Magyar Írói Segélyegylet alapítása = Uő., A tér képei. Tér, irodalom, társadalom*, KOMP-PRESS, Kolozsvár, 2008, 285–338. Vö. még SZILÁGYI Márton, *Petőfi Zoltán konfliktusos élete és halála = Uő., Határpontok*, Ráció, Budapest, 2007, 119–132., különösen 124–125.

<sup>10</sup> CSORBA László, *Széchenyi István*, Officina Nova, Budapest, 1991.

<sup>11</sup> VARGA János, *Keresztútban a Pesti Hírlap. Az ellenzéki és a középútas liberalizmus elválása 1841–42-ben*, Akadémiai, Budapest, 1883, 58.

<sup>12</sup> SZENTKIRÁLYI Elemér, *Kalauz Széchenyi István megismeréséhez*, Országos Műszaki Információs Központ és Könyvtár, Budapest, 1987, 133.

*korukban*, Pest, 1841.). Márpedig egy évben két könyvecskét publikálni ugyanabban a vitában, az egyiket névvel, a másikat név nélkül – ez kevéssé valószínű. Persze a kérdés még nincs eldöntve. És Rózsa Mária adata, amelyet a német sajtóban talált, mindenképpen érdekes és mérlegelést kíván. Hiszen a Pesther Tageblatt ezek szerint – problematikusan bár, de – azonosította a szerzőt (ahogyan a Literaturlapok is ezt tette). Rózsa Mária azonban nem végezte el körültekintően a fellelt adat ellenőrzését és kritikáját, s ténynek tekintette azt, ami legföljebb értékelendő vélemény. De persze van itt más gond is. Baloghy László 1841-es munkája kapcsán – bármelyiknek volt is a szerzője – nem helyénvaló a *megyefőnök* minősítés, ilyen tisztség ugyanis 1848 előtt nem volt Magyarországon. Baloghy ekkor Nógrádban volt aljegyző, amennyire ez Szinnyei József lexikonából is tudható. Ha meg ez a pálya későbbi, Bach-korszakbéli időszakára akart utalni (hiszen Baloghy Hont vármegyében lett az 1850-es években a megyei közigazgatás vezetője megyefőnökként), akkor ezt jó lett volna bővebben kifejteni – de akkor sem helyes egy későbbi korszakot jelző fogalmat használni az 1840-es évek kontextusában, annál is inkább, mert Baloghy 1840-es évekbeli hivatalvállalásából nem következett organikusan az 1850-es évekbeli szerepvállalása. (74.)

Rózsa Mária monográfiája a nélkülözött, nem alkalmazott szempontok ellenére persze értékes munka. Fogymozgása inkább abban ragadható meg, hogy megmarad egy régebbi gyökerű, sajtótörténeti paradigma keretein belül, és szerzője nem kísérelte meg megtenni azt a lépést, amely a magyarországi német sajtó kutatását erősebben és reflexív módon képes társadalomtörténeti modellekhez kapcsolni. Persze eleve igen kevés példát lehetne arra idézni, hogy ez a váltás megtörtént volna a 18–19. századi sajtó kapcsán. Amit viszont a szerző a tőle vállalt határok között elvégzett, az komoly új eredmény, s jelentősen gazdagította mind a sajtótörténet, mind az irodalomtörténet ismereteit. Minden későbbi kísérlet immár biztosan építhet azokra az alapokra, amelyet Rózsa Mária munkája jelent.

(*Argumentum*, Budapest, 2013.)

HOJDÁK GERGELY

## A századvégi tragikum-vita, s. a. r. Török Lajos

Nagy hiányt pótol a recenzeált kötet. Megtalálhatjuk benne a hazai irodalomtörténet-írásban „tragikum-vita”-ként ismert, a 19. század végén meglepően nagy „kritikai puskaporfüstöt” kiváltó diskurzusának viszonylag teljes dokumentációját. A forrásgyűjtemény az első részben közli a vita két könyv terjedelmű alapszövegét, Beöthy Zsolt és Rákosi Jenő *A tragikum* című írásait (*Két könyv*). A második, *Hozzászólások, bírálatok* fejezetbe került – sok más mellett – Péterfy Jenő szintén *A tragikum* című, hosszabb lélegzetvételű kritikája, amelyet pontos és mély megállapításai okán Németh G. Béla és nyomában Barta János is amolyan harmadik alapszöveggént kezel.<sup>1</sup> A kötet függelékként közli Rákosi Jenő *Gyulai Pál Katona József és Bánk bánja* című recenzióját, amelynek a második alapszöveg keletkezése szempontjából van jelentősége. A nagyrészt<sup>2</sup> eredeti helyesírás szerint közölt, emendált szövegekhez kifejezetten alapos jegyzetapparátus társul, amely a forrásgyűjtemény legnagyobb szakmai erénye. Ez a jegyzetapparátus (a kiadás elvei, név- és szómagyarázatok mellett) tartalmazza a szöveggözlések alapját, mely több érdekes megfontolást rejt magában. A forrásgyűjtemény (helyeselhető módon) a vitaesemény eredeti kronológiájának rekonstrukciójára törekszik, de például Péterfy már említett recenziója a szerző életében nem jelent meg (utóbb, mint láttuk, annál nagyobb hatást gyakorolt). Rákosi könyvecskéjének 1925-ös másodközlése pedig azért érdekes, mert maga a szerző (aki időközben az irodalmi élet pereméről a „falakon belülre” került) írt hozzá egy elő- és utószót, melyekben nemcsak a saját korábbi álláspontjára reflektál, hanem az első világháború és a trianoni békediktátum „köztes” eseményeire is. Ezt az eseményt a magyar nemzet tudat azóta is „tragikus” tapasztalatként őrzi, ami nagyban megfelel Rákosi fő szempontjának: az „esztétika és az élet” világa közti válaszfal lebontásának (szemben Arisztotelésszel, aki nagyon is a tudatában van ennek az episztemológiai határmezsgyének). Visszatérve a jegyzetapparátusra: a tragikum-vita szövegeiben olvasható allúziók visszakövetése azért bír nagy beccsel az olvasó szempontjából, mert ezek jelentős része ma már kevésbé ismert művekre utal.

A századvégi tragikum-vita *casus bellijét* Beöthy Zsolt 1885-ben a Kisfaludy Társaság ajánlásával megjelent monstruózus kötete adja. A szerző Gyulai Pál kedves

<sup>1</sup> A forrásgyűjteményt a szerkesztő Németh G. Béla emlékének ajánlja, aki az eddigi legalaposabb és sokoldalúbb elemzést közölte a „tragikum-vitáról” 1971-es *Tragikum és történetfelfogás* című könyvében (Akadémiai, Budapest, 1971.). A recenziókban szereplő hivatkozások e tanulmánynak *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában* kötetben szereplő másodközlésére (Akadémiai, Budapest, 1981.) mutatnak.

<sup>2</sup> Kivételt csak a hosszú és rövid magánhangzók, valamint a szóösszetételek képeznek, ezeket a szerkesztő mai helyesírás szerint igyekszik közölni.

tanítványa, Greguss Ágoston örököse az „esztétika” tanszékén egy olyan korban, amikor (olvashatjuk Váli Béla lojális recenziójában) „azon elv uralkodott még [...] némely potentát közt, hogy ez a trónszék fölösleges.” (427.) Az előbbi megfogalmazásból is látszik, hogy a „tragikum-vita” nem szűkebb értelemben vett szakmai disputa volt, hanem *tudománypolitikai* jelentőséggel bírt: a Kisfaludy Társaság és irodalmi holdudvara (a Fővárosi Lapok) polemizált körülötte a Petőfi Társasággal és irodalmi holdudvarával (Koszorú). Az intézményesülő magyar irodalomtudomány nemzetpolitikai ambícióiról is sokat elárul, hogy az *eredetiség* szempontja visszatérően felmerül a vitában. „Beöthy lehetőleg kimerítő monográfiát írt, mégpedig olyat, mely valódi magyar könyv” – írja Vadnai Károly. (408.) „Azt pedig senki sem tagadhatja meg, hogy az átültetett növénynél életrevalóbb az, mely ott hoz gyümölcsöt, ahol fakadt” – tromfol rá kicsivel később Váli Béla is. (428.) Így a Kisfaludy Társaság holdudvara.

És mit mond róla a másik oldal? Palágyi Menyhért kritikája szerint (aki különben a szakmaiság nevében tiltakozik is a szekértáborreflexek ellen): „hasonlíthatom azt olyan szörnyszülőthöz, melynek csak hátgerince van, de a feje hiányzik. Az agy a németeknél maradt”. (401.) Ma már talán tárgyilagosabban ítélnék meg ezt a kérdést, egy sajátosan keverék diskurzusmódot sejtve az eredetileg jogi tanulmányokat folytató szerző munkája mögött. Mert amíg egyrésztől Beöthy valóban gyakran hivatkozik a hazai és nemzetközi előzményekre (az előbbieket közül főleg Gyulai és Greguss, utóbbiak közül Hegel, Schelling, Solger és Vischer esztétikája érdemel külön említést), addig másrésztől retorikusan és esszéstílusban ír.<sup>3</sup> Beöthy tehát beépítette rendszerébe az idealista német esztétika színe-virágát, ez a heroikus szintézis azonban (hat évig készült!), ha az akadémikus érvelés ma megszokott normái szerint nem is mondható „világosnak”, „tagoltnak” és „jól kifejtettnek”, azért nem nélkülözi teljesen a rendszeres gondolkodást. Az egyes fejezetek – temérdek példával és esetenként jókora kitérőkkel – sorra veszik a tragikum Beöthy által megállapított elemeit, az egyéni kiválóság és az (ezzel együtt járó) gyarláság egyes formáitól a tragikai vétségen át (amelyben az előbbi megnyilatkozik) az „egyetemes” különböző aspektusaiig. Ez utóbbi az, amit a kiváló egyén bármely irányú tökéletlenségével „kihív” maga ellen, megpecsételve ezzel sorsát. Péterfy Jenő igen szellemesen írja körül az egyén és az egyetemes (ennek szinonimái: „általános” vagy „világrend”) Beöthy könyvében exponált viszonyát: „Könyvünk meghatározása – mint már említettük – párbajt teremt a tragikumból, holott a bonyolultabb szövetűnek látszik. Szerinte az egyén, mint önhatalmából élő absztraktum, golyót röpít az egyetemesre, egy tágabb körű absztraktumra; de erről visszapattan a golyó, s az ellenfél szívébe fúródik”. (378.) Ez a meglátás egyben a tragikum-kérdés kör posztmodern horizontjára is élesen rávilágít, amennyiben az arisztotelészi hübriszt az individuum önmondásaként, a katharsziszt pedig ennek viszonyfogalmaként (önmagát lebontó újraírásaként) értelmezi. „A világrend – hogy e nehéz szót ajkunkra

<sup>3</sup> Németh G. Béla nem véletlenül elemzi oly körültekintően az általa az uralkodó nagybirtokos osztály képviselőjének tartott Beöthy retorikai teljesítményét, megállapítva, hogy annak fő jegyei 1. a fogalmi kifejtés hiányában alkalmazott metafora; 2. a szinonim fölörölások folytonos alkalmazása (egyfajta sulykolás); 3. a megengedő s ellentétes mondattani elemek mértéktelen, retorikai jellegű használata, ami alapján az olvasó „úgy vélheti, a tétel árnyalt, finomított formájához jutott”. NÉMETH, *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában*, 195.

vegyük – nem nyugvó valami, hanem nem örök igazságok szentek szentje, a jelenségek fölött lebegő platói eszme, hanem eredmény, mozgó egyensúly, mely minden pillanatban bomlik és újra helyreáll; s egyenlő szerepe van benne az egyén bűneinek a szeretlen szenvedélynek, önző cselekvésnek, mint az ellenkező tulajdonságoknak. [...] A tragédia éppen ezt mutatja – s ebben rejlik fönsége –, hogy a tragikai hős, mikor a leginkább a maga ösztönéből látszik cselekedni, az élet kényszerének is áldozata, de mint ilyen a sors eszköze is”. (379.) A méltányosság kedvéért azért jegyezzük meg, hogy Beöthy maga sem egészen statikus fogalomként írja körül az „egyetemes”. Egész pontosan olyan eszmék gyűjtőnévének tekinti, amelyek a közösség fennmaradása szempontjából nyerik el relevanciájukat: Azon benső törvények összessége, melyek a természetben vagy a közmeggyőződésben gyökerezve, az emberi életet kormányozzák, fejlődését biztosítják, megzavartatását akadályozzák, összhangját a jogos érdekek védelme által fenntartják és sérelmét megtorolják. A természeti és erkölcsi világnak teljessége, rendje, egysége, hatalma: ez az egyetemes. (150.) Ezek az eszmék ugyanakkor – egy másik szempontból – változhatatlan „természeti” és vallás erkölcsi talapzatra épülnek, és ez a logo-, illetve etnocentrizmus jellegzetes megnyilvánulásai. Már Németh G. Bélának<sup>4</sup> és Barta Jánosnak<sup>5</sup> is feltűnt, hogy Beöthy milyen könnyen hajlandó visszavenni értekezői dinamizmusából, amikor a fennálló társadalmi rend bázisideológiájáról van szó. Beöthy egyetemese a mai tragikum-megközelítések szerint mégsem tűnik olyan vállalhatatlannak, mint amilyen a modern irodalomtudomány képviselői számára lehetett. E pozitív módon nem definiálható összefüggérendszer, mely ugyanakkor minden fogyatékoságot és vétket (el-vétést) keményen megtorol, emlékeztet ugyanis arra, amit egy újabb szerző „negatív hermeneutikának” nevez.<sup>6</sup> Ha a tragikum per definitionem a hiánnyal és a fel nem ismerttel áll összefüggésben, nem szükségszerűen siklik-e ki minden pozitív definíciós kísérlet igája alól? Ugyanakkor – fogalmazza meg újra és némileg új módon Beöthy a katharszisz ősrégi arisztotelészi bölcsességét – „ez aránytalanságában [ti. a „költői igazságszolgáltatás” súlyossága a „tragikus vétekhez” képest] mindig megvan az indulatok egymásra hatásának a belső, okszerű fejlődésnek természetessége, mely az élet intéző hatalmainak mélyebb belátására, utainak tisztább ismeretére s ezáltal kiengesztelődésre, megnyugvásra, fölemelkedésre vezet”. (252.)

A gyűjtemény másik alapszövegére, Rákosi Jenő *A tragikum* című tanulmányára most kevesebb helyet szentelünk, mivel ennek valóban korszerű irodalomtudományi

<sup>4</sup> „De hallatlanul nagy példaanyagából mindössze egyetlen olyan esetet hoz föl, amelyben szerinte a közmeggyőződés a fönnálló ellen támadó oldalán áll: Krisztusét. Később azonban még ezt is visszaveszi: Krisztusban az egyetemes testesül meg, a fönnálló jog éppúgy, mint az újé.” *Uo.*, 200.

<sup>5</sup> „Mi mindennel tudja a földi halandó az »egyetemes« maga ellen ingerelni, még a »kellembeli« és »fönségbeli« kiválósággal is.” BARTA János, *Jegyzetek a magyar tragikumelméletekről*, *Studia Litteraria*, (10) 1972, 17.

<sup>6</sup> „Az extrém, névtelen szenvedés megérinti a szubjektumot, előidézi a megértését. [...] A selfhez tartozik annak emléke, amit nem akar elviselni, sem megérteni, vagy racionálisan megbirkózni vele. A negatív hermeneutikát, amelynek gerincét a negatív tekintetében a self megértése képezi, éppen a tragikussal osztozó motívumok indíthatják el, s egy olyan térben bontakozik ki, ami egyidejűleg a tragikus gondolkodásból kivezeti.” EMIL ANGERHN, *Konstellationen und Grenzen des Tragischen. Figuren der Negativität = Die Philosophie des Tragischen. Schopenhauer – Schelling – Nietzsche*, szerk. LORE HÜHN – PHILIPP SCHWAB, De Gruyter, Berlin–Boston, 2011, 58–59.

szempontok szerinti elemzését egy tragikusan fiatalon elhunyt kutató, Pozsvai Györgyi már nagyrészt elvégezte helyettünk.<sup>7</sup> Rákosi valóban progresszív esszéista, akinek azonban ilyen szempontú megítélésére is erősen rányomták bélyegüket a szerző későbbi konzervatív politikai attitűdje, Ady- és *Holnap*/Nyugat-ellenes kirohanásai. Németh G. Béla kvázi (avagy proto-) egzisztencialista kiáltványként értelmezi e korai könyvecskéjét, amelyben a szerző (irodalomszociológiai szempontból) a kispolgárság, a „falan kívüliek” szellemi és társadalmi ambícióinak ad hangot. Barta János szerint viszont Rákosi csak a magyar irodalomtudomány új, pozitivistá irányultságú korszakának nyelvére „hangolta át” Beöthy tragikum-elméletét.<sup>8</sup> A nagyjából teljes vitadokumentáció fényében talán ez a kérdés is jobban megítélhető, vagy legalábbis a társadalmi-politikai referenciák helyett az elődszövegtől való nyelvi elkülönböztetés izgalmas erőfeszítései kerülnek középpontba. Beöthy egyik kritikájában azzal dorongolja le Rákosi Jenő művét, hogy „az alapvetők munkáját nem ismeri, s nem akarja fölhasználni” (458.), s maga Rákosi is szabadkozik azért, hogy nem tanulmányozta eléggé a szakirodalmat, de – írja – „tudom, ha így nem, hát sehogy sem keletkezik”. (284.) Rákosi (szintén főleg irodalmi példákkal és színes retorikával) a Beöthy laikus keresztény teológiáját egy radikális antropológiai (egzisztencialista?) nézőponttal váltja fel, amelynek mottója: „A halál tehát az emberek köztragikumuma”. (291.) A fiatal Lukács György 1910-ben elkészült tragikum-tárgyú esszéje, *A tragédia metafizikája* nem véletlenül rokonítja Rákosi Jenő művét Hebbel és a maga felfogásával.<sup>9</sup> Az „egyetemes” elvont és történelmietlen képzelet helyébe (amely azonban az ember sorsába nagyon is közvetlen és kézzel fogható módon avatkozik be) itt a korlátlan önkiteljesítés jogáért küzdő „nagy ember” és a kisszerű (ám a túlélés zálogát őrző) társadalom konfliktusa lép. Ez az érvelés – nézetünk szerint – valóban egyenes úton vezet a fiatal Lukács „tragikus heroizmusához”, amelyet a modern társadalom lelki elfojtásokra, kapitalista (gépies) termelésre és személytelen-bürokratikus apparátusokra épülő rendszere fojtogat, valamint a 20. századi abszurd alaptételéhez, az öngyilkosság jogának nimbuszához is: „Erkölcstelen lehetetlen levén élnie az adott helyzetben, ezzel megküzd, legyőzi és szövetségese: a halál karjaiba hull. Az ő küzdelme alatt őrá nézve s mindarra, ami akarata, hatalma, vágya, ambíciója és kötelessége bűvös körébe tartozott, fel volt függesztve a közrend, mely nekünk bástya a halál ellen”. (291.)

Rákosi Jenő Arisztotelész tragikumfelfogásához is értő, ugyanakkor nyelvileg sajátos módon közelít. A katharszisz örökké obskúrus fogalmát (amelynek roppant hermeneutikai hatásereje talán épp „önnön meghatározatlanságának pátozában”<sup>10</sup>

<sup>7</sup> POZSVAI Györgyi, *A tragikum individualizálódása és/vagy az individuum tragikumuma Rákosi Jenő esztétikájában*, *Alföld* 2002/1., 71–82.

<sup>8</sup> „Rákosi voltaképpen nem tagad, csak megpróbálja ezt a fogalmat konkretizálni – olyan irányban, hogy az a hitetlen, pozitivistá-utilitarista korszak számára is felfogható legyen.” BARTA, *I. m.*, 19.

<sup>9</sup> „Rendkívül érdekes könyve a tragikumról [ti. a Rákosi Jenőé] egyes kérdésekben feltűnő rokonságot mutat azzal az élet- és tragikumfelfogással, amely szerintünk lényege a modern drámának, s amelyet legkövetkezetesebben Hebbel fejtett ki. [...] Nála csak a nagyság lehet tragikus, Hebbelnél és utána a modern irodalomban a pusztán lét a tragikus.” LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Magvető, Budapest, 1978, 589.

<sup>10</sup> PAUL DE MAN, *Az eltorzított Shelley*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Újragondolni a romantikát*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Kijárat, Budapest, 2003, 180.



rejlik) például kémiai hasonlatokkal írja körül: „Ez ugyanaz, melyet az ércek tisztítására használunk: a hő, a tűz. A vasat tűzbe dobjuk, megolvasztjuk, hogy salakjától megszabaduljon. Nos, gerjedelmeinket is tűzbe dobjuk, fölizgatjuk, megolvasztjuk, hogy megtisztítván, megeddzük. A tragoediában félelmünket és szánakozásunkat fölgerjesztjük, megolvasztjuk a félelmes és részvételtől események kohójában, hogy megtisztulva, megedzve vegyük onnan vissza”. (354.) Ilyen és hasonló kérdésekről olvashatunk a Török Lajos szerkesztette forrásgyűjteményben, mely hű kísérő a tragikum-viták izgalmas világába.

(*AmbrooBook, Győr, 2015.*)

SZÜCS ZOLTÁN GÁBOR

## John T. Hamilton: *Security. Politics, Humanity, and the Philology of Care*

Ennek az igazán időszerű könyvnek a szerzője, John T. Hamilton, jelenleg a Harvard egyik neves irodalomprofesszora, aki, miután a New York Universityn szerzett BA-t germanisztikából és klasszikus irodalomból, a nyolcvanas évek végén ígéretes rockzenész karrierbe kezdett. Együttesére a Rolling Stone magazin is felfigyelt a kilencvenes évek elején, ám úgy alakult, hogy az addig időnként fordítóként, gitároktatóként, pincéreként is dolgozó Hamilton érdeklődése ismét visszafordult az irodalomhoz és a tanításhoz. Mostanra pedig már valóságos sztárnak számít, aki sorra publikálja zavarba ejtően érdekes, tágas horizontú, az irodalomtörténetet Pindarosztól a kortársakig belátó, szövegeket, motívumokat, problémákat bátor kézzel, mindig szórakoztatóan és elgondolkodtatóan egymás mellé helyező és együtt értelmező munkáit. Hajdani zenésztársa mondta róla, hogy Hamilton mindent, amit egyébként is csinál, képes integrálni abba, amivel éppen foglalkozik. Nehéz lenne ennél találóbban jellemezni a szerző interdiszciplináris látásmódját, és ennek köszönhetően lett a *Security* is olyan tanulságos olvasmány irodalmároknak, eszmetörténészeknek, politológusoknak egyaránt.

Már a témaválasztáson is jól látszik a szerző széleskörű érdeklődése és az a képessége, hogy otthonosan mozogjon különböző diszciplináris közegekben, így például az antik irodalomban, a német kultúrában és az eszmetörténetben (e szót most tágan, a módszertani viták leszűkítő fogalomhasználatától eltekintve, Foucault-t, Skinnert, Blumenberget is ide sorolva használom). A könyv tárgya ugyanis nem más, mint a mindennapi életünket egyre inkább átható, angolul *security*-nek nevezett fogalom (meg sem próbálom lefordítani) és a hozzá kapcsolódó rokon fogalmak jelentésének problémája, amelyet a szerző filológiai módszerrel kívánt tárgyalni. Ma, amikor az életbiztosításoktól a biztonsági öveken és az árucikkeken olvasható biztonsági figyelmeztetéseken át a nemzetbiztonságig az élet minden területét egyre mélyebben áthatja a *security* problémája. Amikor mindez egyszerre része a mindennapi cselekvéseinknek és növekszik köré diskurzusok egyre burjánzóbb és átláthatatlanabb erdeje, tulajdonképpen joggal beszélhetünk a *security* kultúrájáról. Ugyanakkor egyre égetőbbé is válik annak a kérdésnek a megértése, hogy valójában mi a *security*, milyen kritériumai vannak a biztonságnak és milyen eszközökkel teljesíthetők ezek.

A könyv alapkonceptióját a *security* etimológiája adja. Hamilton a *security* eredetét vizsgálva arra hívja fel a figyelmet, hogy az voltaképp a gond (*cura, Sorge*) távollétét jelenti, a *security*-ről szóló diskurzusok tehát voltaképpen azt a kérdést járják körül, értelmezik, szabályozzák minden társadalomban, hogy a gondnak milyen mértékben lehet és kell jelen lennie az életünkben. A jelenkor problémája Hamilton szerint az,

hogy mintha igyekeznénk tökéletes biztonságot elérni, mintha azokat az intézményeket és technológiákat keresnénk, amelyek automatikusan képesek kizárni az életünk-ből minden veszélyforrást és vele minden felelősséget. Ahogy azonban arra Hamilton a gondos filológiai elemzésen keresztül igyekszik rámutatni, korántsem egyértelmű, hogy a *security* mindig minden helyzetben jó, s hogy a gond mindig minden helyzetben rossz. Épp ellenkezőleg, Hamilton szerint a gond az emberi létezés konstitutív eleme, ahogy erről a *security* fogalmának két és fél évezredes története is tanúskodik, és hogy ezért a gond kizárása az életből könnyen jelentheti az élethez elkerülhetetlenül szükséges gondoskodás (körültekintés, óvatosság és felelősségvállalás stb.) elmulasztását, *ad extremum*, az élet megszűnését is.

Hamilton Hyginusnak, az 1. századi római grammatikusnak az ember teremtéséről szóló mítoszával illusztrálja a *security*-nek ezt az értelmezését. Eszerint az embert Cura (a gond) istennő gyúrta földből és Jupitert kérte meg, hogy leheljen bele lelket. Mikor aztán arra került volna a sor, hogy az új lénynek nevet adjanak, Cura és Jupiter összeveszett azon, hogy tulajdonképpen kinek is van több joga hozzá, és a vita hevében feltűnt Tellus is, a földistennő, aki a földből vétetés miatt érezte a saját jogos tulajdonának az új teremtményt. A vitát végül Saturnus döntötte el, aki a *homo* nevet az ember alapvető alkotórészére (*humus*) emlékeztetve adta neki, s a tulajdoni vitát is rendezte, mondván, hogy az ember, míg él, Cura joghatósága alá tartozzék, de egyes részei a halála után térjenek meg eredeti tulajdonosaikhoz: a lelke Jupiterhez, a teste pedig Tellushoz. Ezt a történetet többször is tárgyalja a könyv, ám a mondanivaló az első említéstől kezdve világos és félreérthetetlen: a *securitas* ideálja, ha túlzásba viszik, az emberi létezés, a *Homo curans* önmehtagadásává válik.

A könyv három nagyobb részből áll, és ezek közül az első a bevezető kérdéseket tárgyalja: ezen belül is az első fejezet Hyginus mítoszának rövid elemzése (*Homo Curans*), a második (*Security studies and Philology*) a könyv filológiai programjának felvázolása a *security studies* belső kritikáira hivatkozva és egy nietzschéi ihletésű filológiafogalom bevezetésével. Eszerint a filológia lényege – a lassú, gondos olvasás – így válhat annak eszközévé, hogy a jelentések és jelölők bonyolult kölcsönviszonyainak feltárása segítségével szembeszegülhessünk az értelmezések rövidre zárásával. A filológia – mondhatni – filozófiai, sőt politikai program Hamilton számára: nem szolgál ugyan instant válaszokkal, tehát nem képes alátámasztani semmilyen létező ideológiát, de elgondolkodtatva az olvasót, képes aláásni a létező diszkurzív rendek stabilitását, ennyiben pedig mégiscsak van politikai potenciálja. Az első rész harmadik fejezete (*Handle with Care*) pedig parádés Kafka-, Jelinek-, Hertha Müller-elemzésekkel indítva vizsgálja meg gond és biztonság, *care* és *security* komplex fogalmi viszonyait, különös tekintettel az abszolút biztonság lehetetlenségére, valamint az anyai gondoskodás motívumának pozitív és negatív értelmezési lehetőségeire. Majd pedig a kortárs „biztonsági őrület” (*security madness, Sicherheitswahn*) problémája felé fordítja a figyelmét, s amellet érvel, Samuel Weberre, Robert Esposito-ra, Derridára és Foucault-ra hivatkozva, hogy a *security* kortárs diskurzusai kettős értelemben is önfel számoló vagy legalábbis szükségképpen újratermelik azt a fenyegetést, amelynek kiküszöbölésére születnek. Különösen Esposito elemzése fontos a könyv tézise szem-

pontjából: az immunitásra (a teljes biztonságra) való törekvés könnyen a közösséget konstituáló közös felelősség és kötelességek, azaz lényegében magának a közösségnek a felszámolásába torkollhat. (Esposito elemzésének etimológiai háttere, hogy az *immunitas* a *munus* – kötelesség – alól való felmentést, a *communitas* viszont a közösen vállalt kötelességet jelenti.)

A második rész egy, a *securitas* történeti szemantikájának vázlatát nyújtó fejezettel indul (*A Brief Semantic History of Securitas*). E történet Ciceróval kezdődik, aki bevezeti a *securitas* kifejezést a latinba a görög filozófia bizonyos terminusainak átültetésére, kifejezetten azzal a céllal, hogy a latinban már létező (erősen politikai jellegű) *salustól* különböző karakterű, epikureus és sztoikus konnotációkat hordozó, a lélek belső állapotát leírni képes fogalmat vezessen be. A fejezet ezt követően bemutatja, hogy a korai császárkorban a *securitas* többé már nem csak a pszichológiai nyugalom, de a közösség biztonságának jelentését is hordozhatta (amire korábban a *salus* szolgált), de magára vesz további jelentéseket is: így például a gondatlanságot, legalábbis Quintilianus használja ilyen értelemben is. Majd a kereszténységben a *securitas* ezt a pejoratív értelmet kezdi el a legvilágosabban jelölni, s az újkorig csak ellentmondásosan, mint például Luther „két királyság” tanában vagy olyan kivételes szerzőknél, mint Hobbes, megjelenik a *securitas* legalább részben (az előbbinél) vagy egészében (utóbbinál) mint pozitív terminus: mindkét esetben a világi rend stabilitásának kifejeződése. A következő fejezet (*The Pasture and the Garden*) újra előveszi Hyginus mítoszákat és Hans Blumenberg értelmezésével száll vitába. Hamilton mellett érvel, hogy Hyginus történetének feltűnő hasonlóságai akár a bibliai édenkerti történettel, akár Ovidius prométheuszi teremtésmítoszával nem arra tudnak rávilágítani elsősorban, hogy Hyginus – mint Blumenberg hiszi – véletlenül kifejejtette az istenség és az ember közötti hasonlóság motívumát, hanem arra, hogy a hyginusi változat az emberi létezés időhöz kötöttségéről szól elsősorban: az ember gondal élő lény – amíg él, létezik, addig körültekintően, figyelmesen, felelősen kell eljárnia. A gond távolléte – mondja ki Hamilton sokadszorra – az élet vége. Ezt a motívumot bontja ki aztán a fejezet további részeiben, ahol például felidézti Varro téves etimológiáját, amely szerint a *cura* (‘gond’) az, ami *cor urat* (‘égeti a szívet’), amivel ez a magyarázat megelőlegezi Quintilianus már felidézett pejoratív *securitas* értelmezését: a nemtörődöm az, akitől távol van a gond (*se curus*), mert annak szíve értelemszerűen nem lángol semmiért. A figyelmetlen, lusta diák így lehet *securus*. A gond tehát nem szükségképpen rossz: nem csak bajt, hanem gondoskodást is jelent, s mint a fejezet további részei egy másik klasszikus motívum felidézésével jelzik, a Kert és a Lélek gondozását is.

A következő fejezet (*Security on the Beach*) a tenger motívuma köré rendezve tárgyalja a *security* problémáját, azt mutatva meg, hogy a tenger a görögöktől kezdve a bizonytalan, kiszámíthatatlan, veszélyes világ jelképévé vált, szemben a szárazfölddel, a biztonság, törvény és rend világával. Albin Lesky egy rövid, a görögök és a tenger viszonyára vonatkozó, kétséges megalapozottságú, 1940-es évekbeli fejtegetése vezet be Pindaros, Homérosz, Hésziodosz, Lucretius elemzését. Lucretiusnál jelenik meg kibontott formában a hajótörés motívuma, amelynek Blumenberg munkája nyomán

szentel a könyvben mindvégig kitüntetett figyelmet Hamilton. Eszerint létezik egyfajta öröm, amelyet afölött érzünk, hogy minket nem érhetnek el a bajok, s amelyet annak a megkönnyebbülésnek mintájára kell elképzelnünk, melyet a hajótörést a partról biztonságos távolságból figyelő ember érez. (Érdekes módon, Voltaire-ig – Hamilton könyvében a 211. oldalig – kell várni, amíg valaki felteszi a kérdést, hogy vajon létezik-e egyáltalán effajta gondtalan öröm ilyen helyzetben). Majd pedig a fejezet Arkhilokhosz versére és a Poszeidón Aszphaleiosznak emelt templomokra hivatkozva mutatja be, hogyan kapcsolódik össze a *security* görög megfelelője, az *aszphaleia* metaforikusan (egy csatajelenet leírásában) és a vallási képzeletben a szárazföld stabilitását (hullámok és Poszeidón által keltett földrengések révén) aláásni képes tenger motívumával.

A *Tranquillity, Anger, Caution* fejezet visszatér Ciceróhoz, és azt a kérdést járja körül, hogy miközben a *securitas* fogalma a külső világtól a lélek saját világába való visszavonulást, a külvilágtól való függetlenséget implikálja, Cicero programja mégiscsak eleve közéleti irányultságú. Ezt jelzi Hamilton szerint két tudatos változtatás, amellyel Cicero a *De Officiis*-ben – ebben a vidéki visszavonultságban írt, Athénban tanuló fia számára összeállított munkában – eltér a könyvét egyébként alapjaiban meghatározó sztoikus tanoktól. Egyrészt kiegészíti a szenvedélyek hagyományos sztoikus négyes felosztását a haraggal (*iracundia*) és az a másik, hogy a sztoikusokkal ellentétben Cicero ebben a műben a platóni hármassal lélekfelosztás hívének mutatkozik, amelynek kapcsán nem szabad elfelejteni, hogy a platóni rendszerben a harag (*thümosz*) nem csupán a lélek egyik része, de egyúttal az ideális államban az örök megkülönböztető vonása is. Úgy tűnik, hogy Cicero számára a *securitas* – az olyan szenvedélyektől való megszabadulást jelentő állapot, mint a vágy vagy a harag – korántsem abszolút érték, csupán a magánélet sajátja. A politikában ezek nemcsak elkerülhetetlenek, de szükségesek is: ám egyúttal ez azt is jelenti, hogy a politikában nincs helye a biztonságérzésnek. Ezt fejezi ki egyébként az államhajó allegóriája is, ahogy – legalábbis a hagyományos olvasatok szerint – Horatius 1.14-es ódájában megjelenik. Amint erre Hamilton gondosan felhívja a figyelmet, Horatius máskor is cicerói szellemben állítja szembe egymással a magánélet biztonságát és a közéleti ambícióval együtt járó elkerülhetetlen szorongást, a körütekintés állandó kényszerét.

A könyv harmadik része a *security* fogalmához kapcsolódó jelentések és nyelvezetek elterjedéséről, rendszeres újrendeződéseiről és különböző történeti kontextusokban való beágyazódásairól szól. A könyv egyik legfontosabb fejezete, a *Fortitude and Maternal Care* Ambrogio Lorenzetti híres, sokat elemzett sienai freskóiról szól, amelyek a jó kormányzatról szólnak. Hamilton olvasata természetesen *Securitas* alakjára, illetve, kevésbé megszokott módon, nem a központi képre, hanem a nyugati és keleti falra (a rossz és a jó kormányzat uralma alatt élő városok képeire, nem pedig magára az északi falat borító politikai allegóriára) összpontosít, ezért nemcsak annak érdemes elolvasnia ezt a részt, aki nem ismeri Lorenzetti művét, de annak is, aki tájékozódott már a szakirodalomban.

Az *Embarkations* fejezetben nagyrészt arról van szó, ahogy a 14–15. század társadalmi és politikai válságaira adott reflexiók tetten érhetők a tenger és part, bizony-

talanság és veszély motívumainak kortárs használataiban, s ahogy – nem meglepő módon – Machiavelli munkáiban a veszélyekkel teli tenger újraértelmeződik, most már nem mint az emberi világ külső határa, hanem mint az emberi létezés kerete jelenik meg.

A *Safe and Secure* fejezet egy nyelvészeti miniesszével indul arról, hogy miként nyer polgárjogot a francia nyelvben a 17. században a *securité* a *sureté* mellett (utóbbi a külső biztonságot, előbbi neologizmus a biztonság belső érzetét jelölve). Majd Luther „két királyság” doktrínáját elemzi röviden Hamilton, megmutatva, hogy a *security* a kora újkorban is megőrzi ambivalenciáját, hiszen míg a *securitas* az emberi tökéletlenségre és az abból származó állandó konfliktusokra adott válaszként szükségesnek és hasznosnak tekintendő, addig a vallási dolgokban az isten iránti kötelességek elhanyagolásával egyenértékű. Végül pedig Descartes kapcsán mutatja be a szerző, hogy a tenger motívuma, a *securitas* és *cura* fogalmainak szoros kapcsolata a 17. század embere számára továbbra is fontos eszköze az emberi létezés alapvető problémáinak kifejezésére.

A *Repercussions* fejezet Leibnizhez vezet tovább, Leibniz filozófiáját mint egy biztonságos társadalom racionalista filozófiai és politikai (ideértve Leibniz páneurópai föderalizmusát is) megalapozási kísérletét értelmezi. Ezek után Voltaire kapcsán részben Leibnizcel folytatott vitáját, részben a lisszaboni földrengéssel, mint egy újfajta, a bizonytalanságot alapvető emberi keretfeltételként értelmező tapasztalat kifejeződésével kapcsolatos reflexiót tárgyalja. (Mondanunk sem kell talán, hogy főként a *Candide*-ot elemzi.) Bemutatja azt is, hogy Voltaire szisztematikusan elutasítja a *securité* epikureus és sztoikus értelmezéseit, amelyek a lelki függetlenséget hangsúlyozták, és ragaszkodik hozzá, hogy az ember megfelelő attitűdje más emberek irányában az együttérzés és a gond, nem az *ataraxia*. Kapóra jön ehhez, hogy Voltaire kifejezetten hivatkozik a lucretiusi hajótörés hasonlatára is, mégpedig élesen kritizálva a mögötte álló filozófémát. Végül előkerül Hume is, akinek munkássága arra szolgál Hamilton számára, hogy a *security* fogalmi sokféleségét illusztrálja a 18. században. A *Revolution's Chances* fejezet egy-egy Kantról, Kleistről és Fichtéről szóló miniesszével szolgál, és a *security* olyan használatait tárgyalja, amelyek a francia forradalom és terror kihívásaira adott válaszként értelmezhetők: Kant esetében a visszavonultság, Kleistnél a bizonytalanság nyújtotta esély, Fichte műveiben pedig az (francia) állammal szembeállított (német) nemzet mint a pusztai anyagi biztonsággal szembeállítható folytonos változás és mozgás gondolata nyer kifejezést.

A *Vital Instabilities* fejezet három főszereplője: Michelet, akinek a második császárság alatti ahistorikus, természetleíró művei – különösen a tengerről szóló – adnak alkalmat a *security*-hez kapcsolódó jelentések és képzettársítások 19. századi újrendeződéseinek vizsgálatához; Nietzsche, aki természetesen messze a legnagyobb figyelmet kapja, és aki a bizonytalanság filozófusaként értelemszerűen érezhető módon Hamilton egyik hőse is; és végül Hans Blumenberg, akinek mítoszelemzései Hamilton egyik kiindulópontját jelentették vállalkozása elejétől. A *The Sorrow of Thinking* fejezetben Heidegger és a *Sorge* fogalmának „felfedezése”, valamint Carl Schmitt szolgálnak keretül a *security* használataiban 20. század közepi változások

– Heidegger és Schmitt modernitáskritikai perspektívájából bemutatott – leírásához. Végül a *Surveillance, Conspiracy, and the Nanny State* fejezet egy film, a *Mások élete* és egy kortárs képzőművészeti alkotás kapcsán két, látszólag totálisan eltérő politikai rendszer bizarrul hasonló, szabadságot korlátozó viszonyát mutatja be a biztonsághoz. A film egy kommunista diktatúra állambiztonságának működését vizsgálja, a fotó installáció pedig Ausztráliáról szól.

Így jut vissza a könyv a kiinduló problémához, mégpedig ahhoz, hogy a túlzott biztonságra törekvés veszélyes és téves, mert lerombolja az emberi létezés alapvető feltételeit. Sem a totális diktatúra, sem a modern nyugati „dadusállam” paranoiája nem kínál élhető életet, és a kiút ebből a helyzetből az egyéni felelősség visszanyerése és egy olyan élet élése, amely nem kiküszöbölni, hanem elfogadni akarja a gondok létezését és foglalkozni kíván velük.

Hamilton könyve – amellett, hogy igazán súlyos a mondanivalója – minden kétséget kizáróan szórakoztató olvasmány. Külön érdekes, hogy tudatosan filológusként közelít tárgyaához, mert így képes lehet arra, hogy a diszciplínák korlátaiból kiszabadulva, egy kicsit „out of the box” gondolkodjon. A célja az, hogy elgondolkodtasson, elbizonytalanítsa a bevett felfogásokkal kapcsolatban és közben új távlatokat nyisson, ehhez pedig széleskörű tájékozottsága és szövegértelmezéseinek kreativitása a lehető legjobb alapot jelentik számára. Kár is volna tagadni, a könyv részleteiben még lenyűgözőbb, mint egészében. Amellett, hogy a *security* diskurzusainak történeti rekonstrukcióját kínálja, egyúttal érdekes, többnyire poénra kihegyezett műelemző minieszközök sorozata is, valamint a témához szorosabban-lazábban kapcsolódó kultúr-történeti, etimológiai adalékok gyűjteménye. Az alfejezetekbe rendezett minieszközöket az egyes fejezeteken belül valamilyen közös motívum tartja össze, a fejezetek között pedig egyrészt a történeti szemantika kronológiai logikája, másrészt a motívumok és explicit hivatkozások bonyolult rendszere. Miközben a könyv tézise könnyen belátható és végig észben tartható, így sosem bizonytalanodunk el abban, hogy végül is mire akad kilyukadni a szerző, a sűrű oda-visszaautalások, ismétlődések labirintusbeli kalandozássá változtatják az olvasási élményt. Ezt csak erősíti a könyv elegáns, nem csekély lexikai tudást igénylő, ugyanakkor grammatikailag mindvégig gördülékeny és áttekinthető nyelve, és a *security/securitas, cura/concern* kifejezésekkel eljárás, elsősorban mindig kissé enigmatikusnak tűnő, de az egyes fejezetek végére mindig könnyen megfejthető értelmű fejezetcímek rendszere.

De hogy ne csak áradozzunk a könyvről, álljon itt három apróbb megjegyzés azzal kapcsolatban, hogy egy politológus vagy egy eszmetörténész mit láthat némiképp máshogy, mint egy irodalomár a *security*vel kapcsolatban. Az egyik az, hogy bár Hamilton elemzéseiben nagy ügyességgel kapcsol egymáshoz térben és időben távoli szövegeket, mégpedig valós filológiai kapcsolatok, nem pedig a szerző szabad asszociációi alapján, ám e szövegtörzset maga egy elég tradicionális kánon része Platón-tól Nietzscheig és Heideggerig, Homérosztól Goetheig stb. Bármilyen provokatívnak hathat ez olyanok számára, akik csak egy nagyon szűk irodalomfogalommal dolgoznak, valójában korántsem jelent ez radikális eltávolodást az eszmetörténeti Gipfelwanderung módszerétől. Ezzel pedig önmagában nincs is semmi baj, viszont azzal

jár, hogy a végkövetkeztetések sem lehetnek túlságosan radikálisak. A *security* ugyanis viszonylag komplex fogalom Hamilton szerint, de azért nagyjából minden korszakban nagyon hasonló dolgokat jelent. Igaz, más és más kulturális és ideológiai kontextusokba enged betekintést, de akkor is.

A másik az, hogy bár Hamilton nietzschei ihletésű filológiai módszere egyértelműen terápiás céllal íródott, kérdéses lehet, hogy a filológiai módszer mennyire alkalmas erre. A szerző arra szeretné olvasóit tanítani, hogy miként állhatnak ellen a *security* fogalom valódi belső összetettségét elrejtő kortársi „biztonsági örületnek”. Van, akinek a számára a komplikált filológiai fejtegetések és az egymásban tükröződő szövegek és jelentések játéka revelatív erejű lehet, mások viszont hajlamosak lehetnek azt érezni, hogy az elemzés ott ér véget, ahol az általa felvetett izgalmas kérdésekre választ illene adni. A filológiai módszer ugyanis tudatos önkorlátozás is: kérdezni és nem válaszolni tanít. Ez valakinek elég, van, akinek esetleg nem.

S végül, rendkívül érdekes, hogy Hamilton könyve nagyon jól értelmezhető a kortárs realista politikaelmélet kontextusában. A könyv szerint a világ rendje eredendően instabil. A tökéletes biztonság nem csupán elérhetetlen, de egyúttal veszélyes, sőt őrjítő téveszme is. A kortárs törekvéseket a világ biztonságának személytelen, intézményi, technológiai alapokon nyugvó garantálására el kell utasítani, mivel ön- és közveszélyesek. Az ember helyes hozzáállása a világ eredendő bizonytalanságához a felelősségvállalás, az állandó készenlét és a gondoskodás. Honnan ismerős mindez? A kortárs angolszász realizmus – Bernard Williams, Raymond Geuss, John Gray és mások – szövegeiből. Hamilton filológiai programjának alappillérei valójában realista ideológémiák és az általa felvetett szempontok roppant izgalmas továbbgondolási lehetőségeit kínálják. Meglehet, Hamiltont mindez nem különösebben érdekelné, de az olvasói egy részét alighanem igen. A *Security* interdiszciplinaritása bizonyos mértékben még annál is merészebb, mint azt a szerzője esetleg gondolja.

Mindent összevetve, Hamilton nagyszerű könyve mindenkinek való, aki szeret olvasni, aki hajlandó egy kicsit kilépni a megszokott sémákból és van ideje tanulni is, s ugyanakkor nem bánja, ha egy gondolatmenet utolsó lépésének megtételét ráhagyja a szerző. Irodalmároknak szerintem kötelező, de eszmetörténészeknek, politológusoknak is erősen ajánlott olvasmány.

(Princeton University Press, Princeton, 2013.)

TOLDI ÉVA

## *Térérzékelések – térértelmezések,* szerk. Ádám Anikó – Radvánszky Anikó

„Az ember számára a tér a szabadság, az idő pedig a kiszolgáltatottság helye” – ezzel a mondattal kezdődik a *Térérzékelések – térértelmezések* című kötet tanulmányainak sora, amely kellően provokatív, ugyanakkor esszenciálisan foglalja össze annak a problémakörnek a lényegét, amelynek sok szempontú körüljárására az egész kiadvány vállalkozik. Az idézet François Soulages-tól származik, akit elsősorban fotóesztétaként ismerhetünk, s aki ezzel a kijelentésével szabatosan és relevánsan fogalmazza meg a tudomány számos diszciplínájában a 20. század hatvanas–hetvenes éveiben kezdődő ún. *térbeli fordulat* mibenlétét. Michel Foucault-nak az *Eltérő terek*ben megfogalmazott elmélete óta a térről való gondolkodás a figyelem előterébe került, valóságos reneszánszát éli, az ezzel kapcsolatos irodalom már-már parttalanná tágult. A magyar irodalomelméleti munkákban azonban még kevésbé kapott teret. Ezért is fontos az Ádám Anikó és Radvánszky Anikó szerkesztette kötet, amely a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen 2013 őszén megrendezett francia és magyar nyelvű nemzetközi konferencia anyagát tartalmazza, s amely egyúttal a *Francia kapcsolat* elnevezésű komparatistikai kutatócsoport könyvsorozatának nyitó darabja is.

A szerkesztők az *Előszó*ban vázolják a térbeli gondolkodás alakulástörténetét, amelynek egyik adekvát meghatározását Maurice Merleau-Ponty fenomenológiájában találják meg, miszerint a tér „nem egyszerűen egy közeg, amelyben elrendeződnek a dolgok, hanem médium, amely által elrendeződnek a dolgok.” (10.) A kötet elsősorban a térkutatást és a filozófiai-esztétikai, valamint az irodalmi-irodalomtörténeti megközelítésmódokat állítja dialógushelyzetbe, mintegy próbára teszi őket, ám a tanulmányok szerzőinek témája és érdeklődési köre tovább árnyalja és gazdagítja a kiadványt, amikor a pszichológiát, a különféle művészeti ágakat, a szociokulturális megközelítést is bevonják az interdiszciplináris vizsgálatok közéjébe.

A konferenciakiadvány – témájának megfelelően – két részből áll: az elsőben a francia, a másodikban a magyar kultúrához köthető elméleti szövegek és műértelmezések kaptak helyet. Egy másik kultúra közvetítése, a terminológiai eltérések, a nyelvi szerkezetekben kifejeződő idegenség a befogadónak gyakran okoz fejtörést, néha a töredékesség jelent gondot, amit az olvasónak kell kitöltenie, máskor az olyan erős idegenségtapasztalat, amely miatt a fogalmi nyelv az értelmezhetőség határát súrolja – mindenki találkozott már ezzel a jelenséggel, aki fordításban olvasott tanulmányt, különösen, ha annak a magyar nyelvterületen ismeretlen és/vagy elméleti dimenziói kerültek előtérbe. Már előzetesen ki kell emelni, hogy ezzel a kötetrel más a helyzet: a franciából fordított írások – kiváló nyelvezetüknek, az egyértelmű és következetes fogalomhasználatnak, valamint annak köszönhetően, hogy minden

lefordított mondat konzisztens értelmezés eredményeként került papírra – kiválóan működnek tudományos szövegekként.

A kötetnyitó tanulmány, François Soulages esszébe hajló tanulmánya az egyetlen, amely folytonosan kérdez, s ezáltal állandó kételyeket ébreszt a már ismertnek vélt és jól bevált fogalmak iránt. Gondolatmenetéből kiderül, mennyire nem egységes már magának a térnek a felfogása sem. Az érzékenység, az érzékelés és az értelemadás, majd ugyanezeknek a térrel való összefüggése, lehetőségei állnak érdeklődésének középpontjában, melyek történetiségére is kitekint. A *Kortárs tér* című záradék pedig szociokulturális kérdéseket feszeget, amikor azt feltételezi, a művészet képes lenne lelassítani és kontemplatívá tenni az ember cselekvését a konkrét, mindennapi térben.

A kötet összefoglaló elméleti munkákat és részterületekkel foglalkozó elemzéseket egyaránt tartalmaz. Radvánszky Anikó tanulmánya az előbbiek sorába tartozik. Dolgozatában Jacques Derrida térfelfogását vizsgálja abból a feltevésből kiindulva, hogy a dekonstrukció középpont-nélkülisége éppen térfelfogásából ered. Derrida gondolkodásmódja térbeli meghatározottságának bemutatásához az eredethez, a dekonstrukció fenomenológiai kiindulópontjához vezet vissza bennünket. Az őseredet, a megjelenő és a megjelenés, az elkülönböződés, a nyom, a keletkezés helye (khóra) azok a kulcsszavak, amelyeket összefüggésbe állítva eljut végkövetkeztetéséig, miszerint „Derrida olvasatában Platón khórája az eredet nélküli »eredet« terét nyitja meg, mely nem más, mint a gondolkodást irányító legalapvetőbb fogalmaink születési helye.” (38.)

A *romantikus gömb, a katedrális* című írás nemcsak elmélyült és átfogó jellege, újszerű meglátásai és következtetései miatt emelkedik ki a kötet írásai közül, hanem az interdiszciplináris megközelítés következetes és eredményes alkalmazásának okán is. Ádám Anikó tanulmányában esztétika-, filozófia- és korszaktörténeti vonatkozások metszéspontján, építészeti megfigyelések keresztmetszetében alakul a világertelmezés teljességét kifejező, a középkori gótikát elhagyó romantikus gömbkatedrális értelmezése. „A katedrális [...] úgy jelenik meg, mint egy egész korszak általános paradigmája, konkrét (templomajtó, oltár) és elvont (Isten, fény) alkotóelemei pedig több szinten is értelmezhetők: az episztemológia, az esztétika és a poétika szintjén. Történetileg az irodalom és az építészet közötti kapcsolatok, vagyis a gótikus művészet és a romantikus művészet közötti divergenciák és konvergenciák vizsgálata egy erősen hierarchizált, ugyanakkor egy világot szintetizáló koncepciót tár elénk. Egyszerűen szólva, a középkorban a katedrálisnak társadalmi és funkcionális szerepe volt, a romantika számára tisztán esztétikai értéket testesít meg.” (117.) Pregnánsan mutatja be a gótika észleléskoordináló hatását, arra a kérdésre irányítva a figyelmet, miként rendezi át a látvány a teret, hogy megteremtse a valóság teljességének illúzióját. Ádám Anikó átfogó és innovatív tanulmánya a gótikus katedrálisok gömbszerű elrendezését kiterjeszti a virtuális térre is, amely körülvesz bennünket, hogy megállapítsa, a gömbkatedrálisnak még ma is lényeges funkciója van, az örök idő birtoklásának hiányából keletkező űr betöltésének tereként „hatékony védelmet nyújt” az ember számára.

A kiadvány szövegeinek következő csoportját azok a dolgozatok alkotják, amelyek – kellő elméleti felkészültség mellett – új információkat nyújtanak olyan jelenségekről,

amelyek a magyar irodalmi-kulturális közegben nem ismertek széles körben. Házás Nikoletta azt vizsgálja, hogy a személyesség hogyan jelenik meg a nyilvánosság tereiben, s közben egy nálunk viszonylag keveset kutatott kortárs művészeti irányzatról, a *street art*ról tesz új szemszögből észrevételeket. „Művészeti határesetről” beszél, miközben amellet érvel, hogy JR óriási női arcokat ábrázoló portréplakátjai a személyesség kifejezésének lehetőségéről és használatának mikéntjéről szólnak, hiszen alkotójuk elképzelése szerint nemcsak a politikai térben válnak jelentéssé, hanem az intimitás emléknymait hordozzák anélkül, hogy ki lennének szolgáltatva a férfitekintet szexizmusának vagy a női tekintet feminista meghatározottságának. Ugyanakkor a divatos genderkutatások eredeti céljaira is rákérdez, amikor emlékeztet a törődés, a szolidaritás, a Másik meglátásának és megértésének, az emberi sors láttatásának lehetséges módjára. Darida Veronika a rendező Patrice Chéreau és a drámaíró Bernard-Marie Koltés közös színpadi munkáinak elemzése során Foucault heterotópiaelméletéből, annak is egy kevésbé ismert szövegéből indul ki, amely a testnek mint nap mint nap újra belakni való helynek a tapasztalatából kiindulva az elképzelt, nem létező tereket és a társadalom által működtetett másságtereket és jellemzőiket egyfajta heterotopológia mentén sorakoztatja fel. Ennek során eljut a színházhoz, test és tér összekapcsolódásához. Rendkívül komplex a *Nyugati rakpart* bemutatójának elemzése, amelyben lézengő, peremre szorult és sorra vesztésre ítélt emberek ugyan a valós térben mozognak, az azonban mégis imagináriusként jelenik meg, olyan helyszínként, amely nem utolsósorban „a tárgyak néma jelenléte” által válik egyúttal inhumánussá is. A rendező és drámaíró közös munkáját a szerző a heterotópiák felől olvassa, és rámutat arra, hogy az írói elképzelés heterotopikus mozzanatait a rendezés hogyan erősíti fel és sokszorozza meg. Gyimesi Tímea a Marie Darrieussecq prózájáról szóló írásában az informativitás mellett az ökokritika új szempontjának érvényesítése, Catriona Seth pedig Germaine de Staël *Corinne, avagy Itália* című – az útirajz és a regény műfaji határait érintő – művének elemzésében a térábrázolás módozatainak sokfélesége emelhető ki, amely középpont-nélküliségben csúcsonylik ki.

A harmadik csoportot azok a tanulmányok alkotják, amelyek irodalmi alkotások újraolvasására vállalkoznak, és a térmegjelenítés vagy -elrendezés szempontjából vonnak le olyan következtetéseket, amelyeknek az eddigi elemzések nem szenteltek kellő figyelmet, a hagyományos irodalomtörténeti megközelítés mellett a térpoétika felől is adekvát módon olvashatók. Plugor Magor *A párizsi Notre-Dame*-ot a térforulat regényeként értelmezi, a regény két kiegészítő fejezetéből emeli ki azokat a mozzanatok, amelyek a város építészetéért való aggodást fejezik ki, a kövek és a könyvek közvetítette tudást nem függetleníti egymástól, mintegy olvassa az épületeket. Papp Ágnes Klára a kisváros poétikájával foglalkozó – minden bizonnyal szélesebb korpuszt vizsgáló – kutatómunkájának egyik fejezetébe enged betekintést, amikor Karácsony Benő *Nyári délután a régi Fehérvárt* című regényének motivikus felépítését és nézőpontváltását a térvizonyok sajátlagos kifejeződéseként tételezi. Vizsgálat tárgyává válik Kemény Zsigmond, Kuncz Aladár, Ottlik Géza, Kertész Imre, Krasznahorkai László, Spiró György és Nádas Péter regénye, melyekben a tér többnyire

markánsan elválik referencializálható jellegétől, s az idegentapasztalat megjelenési formájaként, a Másik tereként, mentális vagy affektív térként tételeződik.

Tudatában vagyunk annak, hogy már az eddigi kiemelések is jócskán leegyszerűsítve és esetenként önkényesen, a recenzens affinitásának megfelelően elrendezve mutatták be a tanulmányokat, és hogy egy rövid írás keretében nem lehet összefoglalni a kötetben szereplő mind a huszonnyolc szöveg eredményeit – de még reflektálni sem rájuk, bár minden dolgozatban található olyan meglátások és következtetések, amelyek figyelmet érdemelnek –, ezért a továbbiakban csupán néhány motivikus-tematikai egybecsengést emelek ki. A költészet térvizonyairól és a versek tértapasztalatairól való értekezések mindegyike saját nyelvet és értelmezési pontokat implikál. Számomra különösen tanulságos Thimár Attila elemzése, mert folyamatában mutatja be a műalkotás értelmezésének „térbeli fordulatát”: hagyományos, filológiai megalapozottságú irodalomtörténeti apparátust mozgósítva, arra építkezve jut el Petőfi *Az alföldje* téries szerkezeti megoldásainak vizsgálatához. Valamint a következtetéshez, hogy a verstárgyak és cselekvések térbeli definiálatlanságai a lírai én pozíciójával együtt arra utalnak: a vers háttérben nem csupán referencializálható látványelemek, hanem a kor festészeti alkotásai fedezhetőek fel, ily módon a konvencionálisnak gondolt romantikus tájvers egyfajta képleírásnak – akár ekphraszisznak is – tekinthető.

Ahogy az eddig bemutatott írások kapcsán is láthattuk, a kötetben a tér fogalmi heterogenitása nem kelt zavart, hiszen a tanulmányírók mindegyike reflektáltan alkalmazza. Az írások nagy része köztes terekről szól, elsősorban kép és szöveg intermedialis terét vizsgálja. A fénykép teréről értekezve Visky Beatrix nemcsak a fotográfia elméletét mutatja be szakmai alaposan, hanem a képleírás gazdag irodalmát is áttekinti. Dolgozatának külön értéke, hogy nemcsak elméleti eligazítást ad, hanem téziseit példák sorával igazolja, melyeket a magyar irodalomból vesz. Több elemzés is foglalkozik a fotó és a térvizonyok összefüggésével. Legközvetlenebbül Tóth Ágnes, aki Maurice Carême belga költő és Fulvio Roiter fotográfus Bruges-albumát elemzi, azt a folyamatot, ahogyan a látvány városából az átélés városa kialakul. A képírás ebben az esetben a térpillanatot rögzíti, az időt merevíti ki, ehhez társul az érzékek leírása, ily módon válik a város olvasható térré. A kép leírásának irodalmi alakzatára, az ekphraszisz mibenlétére a kiadvány számos írása reflektál. A képírás változatosága, interpretációjának sokfélesége a kötet dolgozatainak termékeny feszültséget kölcsönöz, amely az ekphraszisz tárgyának és a tárgy leírásának nyelvi megformáltóságából adódik.

Tillmann József A. mindig tanulságos tengerértelmezéseinek sorában most egy festmény leírásával találkozunk, ő maga él az ekphraszisz lehetőségével. Anselm Kiefer kétszeresen is kiemeli a tenger és a könyv – a tanulmányíró értelmezésében: a Biblia – összefüggését, ezzel gazdagítva értelmezéslehetőségeit. A Biblia kijelöli a tenger eredetét és végét, amely a kontempláció tere, az európai ember számára pedig a messzeség vonzását, a másféleség megismerésének vágyát is jelenti. Megfigyelhető, hogy a tenger mint motívum a kötet jó néhány elemzésében szóba kerül. Jelentésmezeje a metaforikusság leképzéséig terjed. Germaine de Staël útleírásregényében köztes térré válik, a szenvedés színhelyévé, amely távol visz az otthontól, másutt viszont,

más nemzeteknél a rend és a nyugalom kifejezőjévé válik: a kikötőben veszteglő angol hajót „a rend, a komolyság, a szabályszerűség és a csönd” (105.) jellemzi. Darriussecq prózájában olyanfajta feloldódást feltételez, melyben „az én sós vízzel teli tátongó úrré válik” (147.), az utópisztikus ország alakváltozata pedig Gyimesi Tímea felfogásában – a hullám. Plugor Magor Victor Hugo regényének értelmezéséhez a homéroszi eposzok térértelmezéseit teszi meg kiindulópontként, az *Iliászban* a tenger „abszolút konstitutív térként” (121.) jelenik meg, míg az *Odüsszeiában* a meghódíthatatlanság szinonimája. A rettegés, a pusztítás jelentésmezéjében is feltűnik.

Olyan értelemben viszont, amely a magyar irodalomban talán a legtöbbször reflektálódik, nem találkozunk vele: az a fajta xenophóni thalatta-élmény, amely például Kosztolányi *Esti Kornéljában* feltűnik, s amely a rég várt csodával határos, szinte eksztatikus tapasztalattal, az euforikus egygyé válással azonosítható, ezúttal egyetlen elemzésben sem jelenik meg. De a tengernek mint térnek az olyan, helyszínjellegesen túlmutatató identitásképző vonatkozását is hiába keresnénk, amely a vajdasági magyar irodalomban jelenik meg. A kérdéskör ismerői számára szinte közhelyszámba megy az Új Symposion nemzedékének szoros kötődése a tengerhez, amelyhez hozzátartozik Tolnai Ottó elhíresült mondata, miszerint a jugoszláviai magyar költőt az különbözteti meg a magyarországitól, hogy az előbbinek van tengere. A kijelentés nagy vitákat váltott ki, és maga Tolnai Ottó is visszavonta, majd magyarázta, átértelmezte, direkt identitásjelölő funkciója helyett a szabadság és a horizont, a lehetőségek végtelenjeként értelmezte. A tenger mint fenyegetettségélmény viszont a vajdasági magyar irodalomban csak ritkán textualizálódik, pedig a hírhedt jugoszláv Gulag, egy kopár szigeten levő kötőrő is az egyik tengerparti szigeten létesült.

A legkockázatosabb, ugyanakkor a legszebb vállalkozás jelenbeli irodalmi folyamatokat felvázolni, irodalmi mozgásokról számot adni. A geopoétikai meghatározottságú lokális identitás a kötet több szövegében is megjelenik. Amíg Bányai Éva azt elemzi, a romániai rendszerváltás hogyan jelenik meg az Erdély-diskurzusokban, és azt állítja, hogy annak feldolgozása a mai napig tart, addig Faragó Kornélia – írásának alcímét idézve – a geokulturális narratológiák érvényvesztéséről értekezik, azt állítva, hogy az írás már nem „emlékezésalkalom”, nem muzealizáció, s ha a befogadó számára az 1990-es évek jugoszláviai eseményei nem ismeretesek, az irodalmi szövegek nyomán sohasem válhatnak jelentéssékké, „a legújabb vajdasági magyar prózai diskurzust egyre inkább a geopoétikai értelemben jellegtelen tériességek és a nem-helyek beszédmódja, szerkezeti funkciója jellemzi.” (182.) A tanulmányíró jól építi fel gondolatmenetét, és helyesen érvel. Csak az lenne szomorú, ha következtetését nem csupán egyetlen – meglehetősen gyöngye fogalmazási készségről árulkodó – regényre hivatkozva vonná le. Ez ugyanis azt jelentené, hogy a mai vajdasági magyar fiatalok a napi politika elképzeléseit teljes mértékben magukévá tették, és tökéletesen megfelelnek elvárásainak: éppúgy képtelenek szembenézni a múlttal – amely az ő múltjuk is –, amely nap mint nap igen erőteljesen érezteti hatását mindennapi életükben és jelenükben – amelynek állítólag a bemutatására törekednek –, ahogyan az egész társadalom is képtelen szembenézni a térségben lezajlott eseményekkel, és nyíltan beszélni róla. A vajdasági magyar irodalomnak mindig is több rétege volt annál, mint

amit kritikusai kizárólagos érvénnyel kanonizálni szerettek volna. Csak a szóban forgó példánál maradv: folyamatosan egymás mellett élt a jelen idejű és az emlékező elbeszélői stratégia. Jó, hogy a tanulmányíró megállapítja: „a geokulturális terek más eszközökkel és sokkal komplexebb módon vettek részt a lokális identitások megalkotásában, mint a nem-hely-diskurzusok által teremtettek”, ennél is jobb azonban, hogy a 2015. évi könyvhétre két olyan fiatal író könyve is megjelent (Danyi Zoltán: *A dögeltakarító*; Sirbik Attila: *St. Euphemia*), amelyek a hiányolt geokulturális narratívát hozzák újra játékba, az önidentitás megteremtésének igényével – és akkor a fiatal költőkről még nem szoltunk –, mert ez ennek az irodalomnak a mozgásairól, életképességéről tanúskodik. Az irodalom gyorsan felülírja az elméleti prekonceptiókat, rációfól az általánosításokra.

Végezetül a *Térérzékelések – térértelmezések* című kötet rácáfolt előfeltevésünkre: nem annyira a francia és a magyar kultúrában felfedezhető térértelmezési elkülönböződés a szembeötlő, sokkal több hasonlóság, mint eltérés figyelhető meg benne. Még annak ellenére is, hogy a kötet magyar irodalmi része sokkal kevésbé mozdul el az interdiszciplinaritás felé, sokkal inkább a térkutatás és az irodalmi szövegértés összefüggésrendszerében gondolkodik, és inkább az irodalomtudomány teherbírását teszi próbára: mennyire képes a más diszciplínákkal való kommunikációra. Legfőbb erénye, hogy az elméletet megjeleníti a „gyakorlatban”, a dolgozatok elméleti alapra épülő értelmezések és elemzések sora mutatja be a térszemlélet hatását a műalkotás létrejöttében. S bár a tanulmányok színvonala nem teljesen kiegyensúlyozott – ez konferenciakiadványok esetében majdhogynem törvényszerű –, a kötet elgondolása módszertani szempontból mindenképpen példamutató. A kötet szerkesztőinek sikerült egy tudományos szempontból fontos és további kérdéseket generáló kiadványt összeállítaniuk, amely arról is meggyőz bennünket, hogy a sokféle – „nyelvi”, „kulturális”, „képi” stb. – fordulat mellett a „spatial turn” is akkora hatású paradigmaváltása volt a 20. század hatvanas–hetvenes éveinek, amely még ma is képes a kutatókat termékeny továbbgondolásra ösztönözni.

(*Kijárat, Budapest, 2015.*)

HALÁSZ HAJNALKA

## *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között*

Jakobson, Luhmann, Humboldt, Gadamer, Heidegger

2015, 176 oldal, 2500 Ft



Bizonyára nem véletlen, hogy a 20. század elején, amikor a nyelv (filozófiai) gondolkodásra gyakorolt hatásának, illetve e hatást kiváltó nyelvi eseménynek már nemcsak előjelei, szimptomái, hanem bizonyos értelemben „tanúi” is vannak, amikor tehát ennek a tapasztalatnak az első szaktudományos reflexiói megjelennek, akkor a nyelv vagy a jel fogalma már eleve elválaszthatatlannak tűnik a differencia fogalmától. A nyelv, minden ráirányuló kérdést megelőzően, ekkor már ilyen formában jelentkezik, még hozzá anélkül, hogy ezt a sajátos megjelenést vagy fogalmi összefüggést tudatos alapító aktushoz, például valamilyen kiinduló teóriához lehetne kötni. Nem mint valamilyen tárgy vagy téma vonja magára hirtelen az érdeklődést, nem valamilyen érdek vagy érdeklődés által

kerül a figyelem középpontjába, hanem már ekkor is mint valami elmúlt, de a jelent mégis látens formáló esemény érezteti a hatását, melynek bármennyire is eltérőek az értelmezései, de mégis közös a tapasztalata; melyet bár nem lehet szó nélkül hagyni, mégis ellenáll az elbeszélés időbeli vagy logikai rendjének. A nyelv saját előlépésével, tolokodó tapasztalatával egyidejűleg meg is vonja magát; épp amikor szóhoz jutna, megragadhatatlanná, „tisztá” differenciává válik. Ugyanakkor viszont éppen ennek a kihívásnak (egy nyelvi tapasztalat szóhoz juttatásának) a legkövetkezetesebben megfelelni igyekvő kísérletek, szövegek azok, amelyek ennek a sosem volt, csak hatásaiban jelentkező és így mégis csak inkább eljövő eseménynek a bekövetkezését ígéri.

A kötetben olvasható elemzések ezeket a dinamikus összefüggéseket Roman Jakobson, Niklas Luhmann, Wilhelm von Humboldt, Hans-Georg Gadamer és Martin Heidegger egyes szövegeinek szoros olvasásával követik nyomon.

HALÁSZ HAJNALKA 1984-ben született Budapesten. Jelenleg a berlini Humboldt Egyetem Magyar Irodalom és Kultúra Tanszékének tudományos munkatársa.

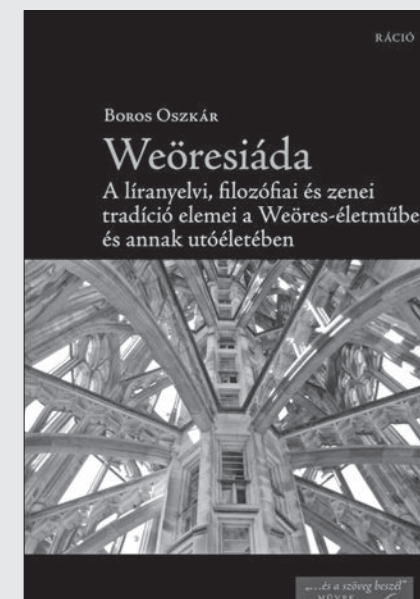
A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.  
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

BOROS OSZKÁR

## *„Weöresiáda”*

A líranyelvi, filozófiai és zenei tradíció elemei  
a Weöres-életműben és annak utóéletében

2015, 212 oldal, 2750 Ft



A weöresi költészet számos ponton találkozott a nagy keleti filozófiai rendszerek, a líranyelvi és zenei tradíció, illetve a nyugatos poétikák elemeivel, amelyekkel sok esetben konfliktusba is került. Eme tényből azonban nem a párhuzamos diskurzusrendek egymást kioltó természete és a lírai dikció disszeminatív jellege következik, hanem egy olyan többrétegű szemantikai háló megléte, amely bizonyos szempontból folytathatatlanná maradt. Utóbbi felismerés azonban nem jelenti azt, hogy a kortárs költészet a Weöres-korpuszt figyelmen kívül hagyhatná: Kovács András Ferenc és Parti Nagy Lajos eddigi életműve például nemcsak a weöresi tradícióval való szembesülésnek egyértelmű bizonyítéka, hanem annak is, hogy eme diskurzus ritmikái természetű kísérletei és jelentésképzése hatással volt a posztmodern líranyelvre. Weöres poétikai gyakorlata, verseinek hangzóssága, ritmikus-sága tehát nem kizárólag az adott szöveg szemantikájának megkerülhetetlen része: az ezredforduló magyar költészete éppen ebben találta meg a modernség után megtapasztalt jelentésszóródással szembeni kapaszkodót.

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



# Szépirodalmi Figyelő

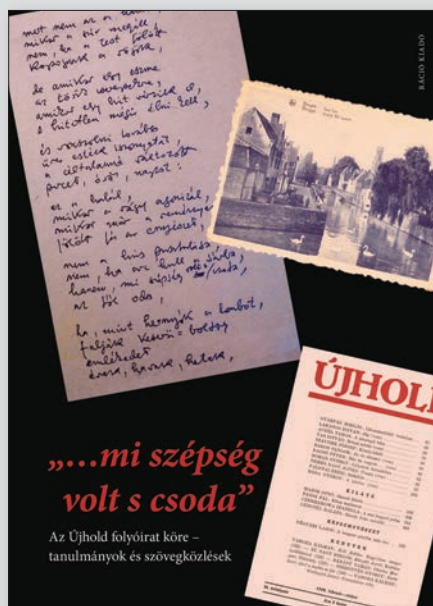
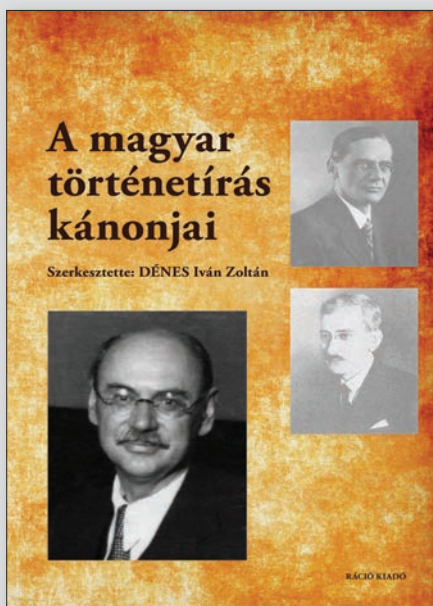
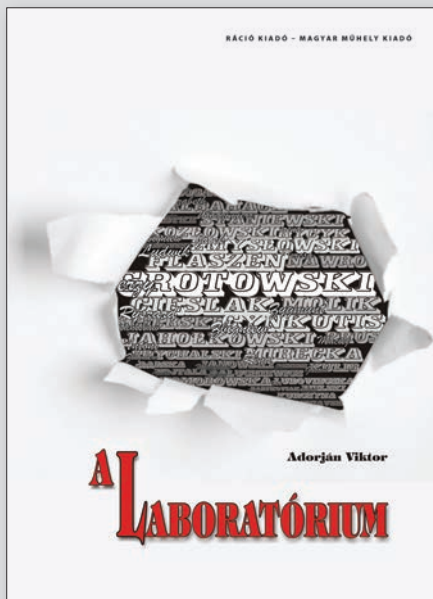
Irodalmi, kritikai, szemlélő folyóirat



2015  
6

Bartis Attila prózája | Székely Csaba drámája | Gál Sándor,  
Turbuly Lilla, Turi Tímea versei | Interjú Litkai Gergellyel,  
Kőhalmi Zoltánnal és Badár Sándorral | Lakatos István  
képregénye | Kritikák Szegedy-Maszák Marianne,  
Oplatka András, Csáki Judit, Gécz János, Bálint Mátyás  
és Meskó Zoltán, Korcsmáros Péter 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](mailto:racio@racio.hu) • [www.racio.hu](http://www.racio.hu)

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



KRICSFALUSI BEATRIX  
*Ellenálló szövegek*  
A színház nem-dramatikus megszakításai  
2015, 260 oldal, 2750 Ft



A dráma fogalmát hagyományosan meghatározó kettősség miatt a drámaolvasás szükségképpen intermedialis és interdiszciplináris tevékenység. A jelen kötetben összegyűjtött tanulmányok módszertudatát a dráma fogalmát kezdetektől meghatározó kettősség – irodalmi műalkotás és színházi előadás alapjául szolgáló szöveg – és az ebből következő felismerés befolyásolja, mely szerint a drámához analitikus és történeti értelemben egyaránt kizárólag interdiszciplinárisan érdemes közelíteni. A dráma és a színház bonyolult, történetileg változó kapcsolatrendszerét feltérképező tanulmányok két tematikus csomópont köré rendeződnek. A kötet első felében található írások

a színházi medialitás kérdéskörének vizsgálatok a történeti avantgárdig nyúlnak vissza. A kötet második részét kitevő olvasatok a dramatikus önreflexió működés módját vizsgálják a kortárs német nyelvű drámában. A Peter Handkétől René Polleschig megrajzolt történeti ív párhuzamosan fut mind temporális, mind térbeli értelemben a kortárs német színház és az azt figyelemmel kísérő értelmező útjával: Brechtől Brechtig.

KRICSFALUSI BEATRIX 1975-ben született Debrecenben. Jelenleg a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének adjunktusa.

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