

1
2017

irodalomtörténet

iit

**Fried István:
Jókai Mór életrajzai**

**Imre Zoltán:
Terek és idők között**

**Kulcsár-Szabó
Zoltán: Austin
és a *Hippolitosz***

irodalomtörténet

98. ÉVFOLYAM (XCVIII.) • 2017 • 1. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton

Szerkesztők Scheibner Tamás
Vaderna Gábor

Kritika Vincze Ferenc



www.irodalomtortenet.hu



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

SZERKESZTŐSÉG

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

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



nka

KIADÓHIVATAL

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

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

TANULMÁNYOK**KASZAP-ASZTALOS EMESE**

- „amaz ösmeretesb műszer, a minden fordultával újabb alakokat mutató”
Petrichevich Horváth Lázár irodalmi levelei: a *Kaleidoskop* (1842) 3

FRIED ISTVÁN

- Jókai Mór életrajzai 16

SZALISZNYÓ LILLA

- Vizsgadarabok
A Színészeti Tanoda első tanévének zárása 32

IMRE ZOLTÁN

- Terek és idők között
Heterotópia és intermedialitás a Lakásszínház budapesti
és a Squat Theatre New York-i működésében* 50

DANYI GÁBOR

- „És ne vess a császári nyomdán!”
A nyomtatás paródiája és az ellenkultúra l/áthatósága 80

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

- Austin és a *Hippolütosz* 95

KRITIKA**KONKOLY DÁNIEL**

- Tárguló körök*, szerk. Buda Attila: „...mi szépség volt s csoda”,
szerk. Buda Attila – Nemeskéri Luca – Pataky Adrienn 123

JÓZSA GYÖRGY ZOLTÁN

- Dukkon Ágnes: *Az Aranykortól az Ezüstkorig. Fejezetek az orosz
irodalomkritika és irodalomtudomány történetéből* 128

V. SZABÓ LÁSZLÓ

Wissen – Vermittlung – Moderne. Studien zu den ungarischen Geistes- und Kulturwissenschaften um 1900, szerk. Csongor Lőrincz

134

BIRÓ DÁNIEL

Dobos István: *Az olvasás esemény*

138

SZÁMUNK SZERZŐI

Kaszap-Asztalos Emese, *PhD-hallgató* (Pázmány Péter Katolikus Egyetem)

Fried István, *professor emeritus* (Szegedi Tudományegyetem)

Szalisznyó Lilla, *tudományos segédmunkatárs* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)

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

Danyi Gábor, *doktorjelölt* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Kulcsár-Szabó Zoltán, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Konkoly Dániel, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Józsa György Zoltán, *egyetemi tanársegéd* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

V. Szabó László, *egyetemi docens* (Pannon Egyetem)

Biró Dániel, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

TANULMÁNYOK

KASZAP-ASZTALOS EMESE

„amaz ösmeretesb műszer, a minden fordultával újabb alakokat mutató”

Petrichevich Horváth Lázár irodalmi levelei: a *Kaleidoskop* (1842)

Megszemlélém [...] Daguerre képeit, miket általa készített ércablákra napsugárok edzenek. Felséges találmány! [...] Maholnap [...] annyira megyünk, hogy egymás szemében tükröző arcképeinket mi, egy új vegytani procedúra által, annak rendi [sic] szerint elefántcsontra vihetjük át. [...] A] boldog hölgy előveszi az elefántcsontocskát, mit különös találmányú olajjal behúz, s addig nézi majd ezt, majd kedvesét, míg a kedvesnek miniature-képe nem mosolyg le róla.¹

Petrichevich Horváth Lázár futurisztikus fantáziálása *Kaleidoskop* (1842) című irodalmi leveleiben a fényképészet születésének hajnalán nem is áll olyan távol a jelenkori közösségi médiákban tapasztalható fotózkodási szokásoktól. Hogy egy 1807-ben született író újfajta optikai nézőpontot képes vizionálni, az kora radikális látásmódbeli újraszerveződésének köszönhető: a mai számítógépes világ formáinak, módozatainak gyökerei ugyanis éppen az 1820–1830-as években alakulnak ki, Jonathan Crary nagyhatású teóriája ekkorra helyezi egy új típusú megfigyelő, egy gyökeresen más vizualitás kialakulását: a vizuális modernség kezdetét.² A szubjektum megismerő képességeinek, lehetőségeinek változása az új optikai eszközök, az emberi testet is befolyásoló technikai találmányok (például sztereoszkóp) befolyásának következménye: az 1817-ben szabadalmaztatott kaleidoszkóp ugyancsak hozzájárulhatott a megfigyelő státusának lényeges módosulásához. Az új „szerszámok” Crary elméletében ráadásul különféle diskurzusok (filozófia, tudományos, intézményi stb.) keresztmetszeteként, az egykorú társadalmi mozgások kísérőjelenségeként határozódnak meg,³ a *Kaleidoskop* ezt a modellt – címében összpontosítva – verbálisan bontja ki. A modernitás 19. szá-

¹ PETRICHEVICH HORVÁTH LÁZÁR, *Kaleidoskop vagy Levelek Emiliához élet, irodalom, politika és művészet körében* = Uő. *Munkái*, III., Gyurián és Bagó, Budapest, 1842, 73–74. (A továbbiakban: *Kaleidoskop* I–V.)

² JONATHAN CRARY, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, ford. LUKÁCS ÁGNES, Osiris, Budapest, 1999.

³ Crary hangsúlyozza, hogy az egyén elsősorban nem alakítója, hanem inkább következménye, „tünete”, okozata, terméke egy korszak lehetőségrendszerének. *Az ember tragédiája* is nyomatékosítja ezt: „Mert egyént sosem / Hozandsz érvényre a kor ellenében: / A kor folyam, mely visz vagy elmerít, / Uszója, nem vezére, az egyén. – / Kiket nagyoknak mond a krónika, / Mindaz, ki hat, megérté századát, / De nem szülé az új fogalmakat. / Nem a kakas szavára kezd viradni, / De a kakas kiált, merthogy virad.”

zadi jelenségeit, az iparosodást, urbanizációt, új fogyasztói, utazói viselkedésmódokat, új kommunikációs médiumokat tematikus sokszínűségével, narratív eszközeivel kiválóan reprezentálja. Az újfajta látásmód pedig definíciószerűen kimondásra is kerül benne: „Én e szót [ti. Kaleidoskop] nem philológiai, hanem azon másik közönséges értelemben kívánom vétetni, mely jelenti amaz ösmeretesb műszert, a minden fordulatával újabb alakokat mutatót.”⁴ A minden fordulatával újat, ráadásul nonfiguratív alakzatokat mutató műszer éppen egy korábbi, a 18. század vizualitásának stabil, rögzített viszonyaiból mozdít ki, ahol a látás még a valóság közvetlen, problémamentes, biztos és reális jelölővel rendelkező letéteményese volt, helyette pedig a mobilitást, a referencialitás hiányát hangsúlyozza, és a számítógép bites képrendszerére emlékeztetve, „a látást az emberi megfigyelőtől elválasztott [absztrakt] síkra helyezi át”.⁵ A kaleidoszkóp ráadásul (a fenakisztoszkóphoz hasonlóan) a tömegszórakoztatás, egy újfajta (fogyasztói) társadalom spektákulum-igényeit idézi, Petrichevich *Kaleidoskopja* így Crary teóriájával váratlanul nagyon élénk párbeszédet folytat.

Mindez a nemzeti kánonból ismert szólamot, Petrichevich Horváth Lázár maradinak, feledésre méltónak ítélt életművét egészen új megvilágításba helyezheti, és a figyelmet irodalmi leveleinek történeti, narratív megközelítésére irányítja. Az alábbiakban tehát – miután a recepciótörténet által még sosem elemzett szövegegyüttesről van szó – egy „első olvasat” tárulhat fel, mely lehetőséget nyújthat további, filozófiai-, vizuál- vagy eszmetörténeti elemzésekhez.

Petrichevich *Kaleidoskopja* a különböző szépirodalmi, kritikai és társadalmi szerepeket betöltő reformkori levelezési irodalom egyik reprezentatív gyűjteménye. Nemcsak jól illeszkedik a Kazinczy-levelezés nyilvánosságpótló rendeltetésétől a Bajza–Toldy-levelezés intézményesülési folyamatokat megörökítő eszmecseréin keresztül az Arany–Petőfi-levelezés magánjellegű stílusbravúri felé tartó műfaj történetbe, de e három eltérő intenciójú és funkciójú levéltípus különleges, sajátos együttállásaként, beszédmódjaik áttűnéseként is fölfogható.

Tudományos alapvetés, hogy a 19. század elején, a Kazinczy Ferenc körül zajló levelezés az alakuló nyilvánosság egyik (olykor egyedüli) változataként értelmezhető, mely egyszerre a társadalmi nyilvánosság lehetőségeiről, alakulásáról is hírt ad. E kényeszerű, de produktív szerepvállalásnak épp ezért szinte valamennyi korabeli köz- és magánéleti, ontológiai és egzisztenciális esemény tárgyát képezi, miközben „orientáló középpontja: a kulturális élet feladatai”⁶ lesznek. A század húszas éveire, az irodalom intézményesülésének idejére talán ez utóbbi súlypontja miatt is válhatott a Bajza–Toldy-levelezés elsősorban „a korszerű irodalmi élet szervezése, [...] a későbbi romantikus triász hatalomra törő irodalmi szövetségének”⁷ reprezentatív terepévé.

⁴ *Kaleidoskop* I, XI.

⁵ CRARY, I. m., 27., 13.

⁶ MEZEI Márta, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy levelezésben*, Argumentum, Budapest, 1994, 8.

⁷ T. ERDÉLYI Ilona, *Sorsok és pályák az 1849 utáni írói levelek tükrében = Levél, író, irodalom*, szerk. KICZENKO Judit – THIMÁR Attila, PPKE, Piliscsaba, 2000, 77. Levelezésük intézményességpótló jellegét alátámasztja, hogy „1830 végén, amikor a levelezés érdemi része lezárul, már mindketten a magyar szellemi élet elismert tekintélyű alakjai.” BAJZA József és TOLDY Ferenc *Levelezése*, s. a. r. OLVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1969, 6.

Petrichevich Horváth Lázár 1830-as évek végén, 1840-es évek elején írt levelei még számos, e korábbi beszédmódhoz kötődő, publicisztikai igényű írást tartalmaznak (kritikákat, értekezéseket, melyek tehát inkább a már létező folyóiratok, tudományos egyesületek keretei közé kívánkoznak), miközben sorai közt több intézményesülési folyamat, így a Pesti Magyar Színház, a hazai zene- vagy képzőművészet kibontakozása is tetten érhető. A *Kaleidoskop* emellett csatlakozik az 1840-es években meghonosodott levelezés „modern” formájához is. Petrichevich irodalmi leveleinek beszédmódja e felől nem hagy kétséget, mert ha olykor fel is bukkan benne a retorika előírásain iskolázott levélíró emelkedettebb, nehezkesebb fogalmazásmódja, a nagyrészt társalkodási „tónhoz” közelítő, életszerű, oldott hangütés már egyértelműen jelzi, létrehozza az elkövetkező években bekövetkező diszkurzív paradigmaváltást. Petrichevich munkája – a szakirodalom korábbi megállapítását kiegészítve – tehát nem nyomában jár az új narratív tendenciának, hanem részben megelőzi, de legalábbis párhuzamosan megvalósítja azt. A *Kaleidoskop* ösztönművészeti forrásanyaga filológiai jelentőségén túl így metaszöveggként is működtethető, miután régi és új beszédmódokat látványosan egyesítve a levélműfaj korszakos formálódására világíthat rá. A levél újfajta kifejezésmódjának eme alakulástörténetét reprezentálja az a narratív elmozdulás, mely Petrichevich első és például harmincadik, negyvenedik stb. levele között bontakozik ki: a levélíró gyakorlat közben talál rá a műfaj új lehetőségeire, von be egyre több, addig nem használt nyelvi elemet, fordulatot, tematikát stb. Az első levelek még szárazabb értekezései fokozatosan dúsulnak izgalmasabb, könnyedebb, természetesebb nyelvvé, bomlanak változatos formává. A levelek által átfogott időszakasz (1838–1842) tehát hozzájárul ahhoz, hogy a *Kaleidoskop* egy új beszédmód (és így érintőlegesen a kispróza elbeszélés) változásának metanyelveként is olvasható legyen.

A *Levelek Emíliahoz* az újfajta irodalmi levélműfaj egyik úttörőjeként vezethető be, ezt történeti pozíciója is sugallja. Az 1840-es évek divatlapjaiban „elburjánzó” tendenciát ugyanis időben megelőzi, a levelek 1838-tól keletkeztek, melyekből „mutatvány ily című kéziratból”⁸ megjegyzéssel az Athenaeum 1839-ben és 1840-ben már közöl részleteket – a sort így nem Erdélyi János *Levelek Ottiliához* írásai kezdték meg⁹ 1844-ben a Regélő Pesti Divatlapban. Petrichevich leveleinek folytonosságot teremtő funkciójára mutat rá, hogy az előző nemzedék prominens lapjában már felvillantja azt a műfajt, mely aztán átrendeződve a következő generáció újságjainak hasábjain teljesedik ki.

Tágabb műfaj történetbe illesztve a levélforma jellemzői „a téma összefoglaló tárgyalásának feltűnő elhanyagoltsága miatt”¹⁰ csak tapogatózó meghatározásokkal járhatók körül, melyet egyszerre izgalmasabbá és ingoványosabbá tesz stílusbeli, formai, történeti átmenetisége. Petrichevich szövegei elsősorban a fiktív levelek közé tartoz-

⁸ Athenaeum 1839. II. 51., 802.

⁹ „Az 1840-es években meghonosodott a levelezés modern formája. [...] A műfaj kivételes hazai népszerűségére utal az »irodalmi levelek« elburjánzása, az 1840-es évek irodalmi divatlapjaiban. A sort Erdélyi János kezdte a Regélő Pesti Divatlapban a *Levelek Ottiliához* tizenkét »fiktív« levelével. Őt követte [...] Petrichevich Horváth Lázár”. T. ERDÉLYI, I. m., 77.

¹⁰ TARJÁNYI Eszter, *A viasztáblától az e-mailig, avagy »episotla non erubescit« = Levél, író, irodalom*, 5.

nak, erre az Athenaeum „kézirat” megjelölése utal, e szépirodalmi szándék elsődlegességét igazolja továbbá, hogy a szerző kötetbe rendezi őket *Kaleidoskop* címmel. Petrichevich írásai azonban misszilis funkciókat is megidéznek, nem zárható ki ugyanis, hogy néhányat valóban elküldött belőlük „belletrista” hűgának és általa az erdélyi (hölgy)társaságnak. A Mikes-levelekben húzódó eleven közösség tudata (vagyis hogy írásait közösségi használatra, társaságban felolvasásra is szánhatta)¹¹ ott lappang a dandy Petrichevich soraiban is: a nyilvánosság ilyenfajta igényét ösztönözhetette, hogy 1842-ig csak néhány levél látott napvilágot nyomtatásban.

A *Kaleidoskop* a reformkorban nagy népszerűségnek örvendő *Törökországi levelek*-hez (melyeket Petrichevich valószínűsíthetően ismert) és általában az erdélyi levélírói hagyományokhoz számos további szempontból kapcsolódik, nemcsak a történeti értékkel bíró anyanyelvűség szemszögéből, hanem a magyar irodalom új művészi-formai megoldásai felől is.¹² A Petrichevich-levelek visszatérő igénye a magyar nyelv kiterjesztése, a „honi nyelv” gyakorlása, folytatja tehát a szándékot, amiben az erdélyi levélírók már hagyományosan kitűntek. A Kolozsváron tanuló Pázmány Péter előbeszédre valló leveleitől kezdve, a magyar önrendelkezésért küzdő erdélyi fejedelmek levélírói tevékenységén át Bethlen Kata és Mikes Kelemen leveleskönyvéig a „második haza” kitüntetett szerepet vitt e műfaj kibontakoztatásában, mely ráadásul modern beszédmódok megjelenésének záloga volt. Az előírt sablonos, retorikai szabályokat mindegyre személyes, esztétikai igényű kifejezéssé formáló levélírói gyakorlat ugyanis már Mikes művészetében új irodalmi formakincset teremtett: a barokk utáni rokokó miniatűr epika magas művészi szintű nyelvét, témáit, stílusát, kifejezésmódját. Az új mondanivaló kiváló formaérzékkel létrehozott műfaja a teremtő átmenetiség jegyében történhetett (vö. az ideiglenesnek hitt törökországi tartózkodás), mely lezárt, merev határok helyett egy dialógusra épülő, sokszólamú, változatos témavilágú stb. levélben talált magára. Petrichevich *Kaleidoskopja* (sokszínűségét tehát már a cím deklarálja) e speciálisan erdélyi műfaji emlékezet örököse, egyúttal 19. századi képviselője, hiszen Emíliának címzett írásai szintén a közvetlenség, fesztelenség, hétköznapiság beemelését segítették az irodalomba. Megszólalásmódja így az 1840-es években Petőfiék felépülésével megszülető új irodalmi diskurzus egyik első erőpróbájaként értelmezhető.

A familiáris misszilis élethűen, művészi imitáló levelek elemzése a kézenfekvő referenciális megfeleltetés helyett persze fokozott értelmezői éberséget kíván, az imitáció és a címbeli paratextus feltűnő hangsúlyozottsága (ti. *Levelek*) a műfajmegjelölés és tartalom közt húzódó feszültségre irányítja a figyelmet. Petrichevich *fiktív* levelei automatikusan láttatják a *szöveg* megalkotottságát, valóságreferencián túli rendelkezését, ahol tehát a formális, technikai követelmények, mint például a vocativus, azonnal elkerülhetetlenül új funkcióbba kerülnek. Miután pragmatikus célja nincs, maga a megszólítás alakzata, a beszélő nyelvi (ön)megnyilvánulásai kerülnek fókuszba, ahol a hangsúlyos interszjektív helyzet – feladó és címzett helyett – a levélíró önmegszólításaként értelmezhető. Az önértelmezésnek e modern formája a mai olvasó számára

¹¹ BENE Sándor, *Eljutni Zágonba*, Holmi 2007/5., 563.

¹² HOPP Lajos, *A magyar levélműfaj történetéből = Irodalom és felvilágosodás*, szerk. SZAUDER József – TARNAI Andor, Akadémiai, Budapest, 1974, 518., 537–555.

ösztönszerűen jelezheti, hogy azért „szólítja meg a másikat, a »te«-t, hogy önmagát, az »én«-t állíthassa”. Hiszen „a szubjektivitást a nyelv teremti meg”, mely „csak a másikkal való nyelvi szembeállításban konstituálódik”, miközben „megragadhatatlan, folytonos módosulásokra és korrekciókra szorul”.¹³ Ez a felfogás ráadásul a korabeli gyakorlatoktól sem idegen, hiszen a megismerés dialogikus formája a társalgáson alapuló (Petrichevich elnevezésében) „szaloniskola” alapvető része volt, mely a levélíró számára a megismerés egyik fontos tere. Az alkalmi beszédhelyzet és a szerepjátszás (tehát egy nem-rögzített én) kitüntetettsége, a pozícióját folyton változtató elbeszélő, az újdonságra nyitott egyén, „a társalgó hangnem nyelvi előadásbeli igénye”¹⁴ a már említett Mikes-levelek hagyományához is kapcsolódik.

Petrichevich szubtilis mondanivalójához tehát kiválóan talált rá a legmegfelelőbb kifejezési formára. Meghatározó életmodelljét, a szalonkultúra élőbeszédét itt írott diskurzusként is „megmérhette”, érintkezve egyúttal a biedermeier világgépével, amelyben a magánember kulturális modellek, irodalmi mintaképek alapján, a művészetekkel történő folytonos (verbális) interakcióban határozza meg magát. A fiktív levél tematikai, szerkezeti szabadsága a beszélgetés kultúrájához kapcsolódva ráadásul polifonikus formát hoz létre, ahol számos műfaji kódrendszer folytathat párbeszédet, így a tudományos értekezéstől kezdve a naplón keresztül „szócseréig” (mai szóhasználatban interjúig). A levelek társalkodó szólama, a levél mint személyiségfejlesztés és kontemplatív lehetőség tágabb, Széchenyi angolmán gondolkodásában is meghatározó, csinosodás nyelveként emlegetett diskurzusba szintúgy illeszkedik,¹⁵ amint Petrichevich *angolul* kapcsolódik e beszédmód társiasságot, eszmecserét előtérbe helyező ideájához: a szalon „would be a real improvement for society.”¹⁶ A Habermasféle társadalmi nyilvánosság modelljének irodalmi műfajaként érthető.

A korabeli levélműfaj beszédmódjainak áttűnése olyan kézenfekvő egyezések nyomán is érzékelhetővé válhat, mint például Petőfi 1845-ös *Úti jegyzeteinek* és a *Kaleidoskop* 17. levelének komparatív egybevetése. 1839-ben ugyanis Petrichevich szintén felvidéki utazást tett, beszámolója erről pedig nemcsak hasonló tárgya, de fordulatai, mondanivalója szempontjából is párhuzamba állítható Petőfi első nagyobb szépprózai munkájával. Petőfi ugyan az akkori Felső-Magyarország (a mai Szlovákia) keleti részét járja be, míg Petrichevich északnak utazik (Turócszentmárton irányába), az azonos földrajzi egység természetesen egymással megfeleltethető élményekhez vezet – ami azonban ennél is érdekesebb, hogy a tapasztalatokból fakadó *benyomások* és azok *rögzítése* közt is sok azonosság fedezhető fel. Mindez az olyan dehonesztáló sajtópolémia holdudvarából is kiemelheti a *Kaleidoskop* megítélését, mint a Honderü (egyébként szellemes) paródiaközlése az *Úti jegyzetekről*¹⁷ – vagyis a különbségek fixálása helyett a folytonosságra világíthat rá.

¹³ TARJÁNYI Eszter, *Hová levél...? Az episztola és Arany János költői leveleinek poétikai háttere* = Uő., *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, Universitas, Budapest, 2013, 146.

¹⁴ HOPP, I. m., 538–539.

¹⁵ TAKÁTS József, *Modern magyar politikai eszmetörténet*, Osiris, Budapest, 2007, 19–20.

¹⁶ *Kaleidoskop* IV, 87.

¹⁷ Szemere Miklós *Az agteltki barlangban – Petőfi a kálvinista Rekotorhoz* című verse a Honderü 1845. II. 9. száma 170. oldalán jelent meg. Szemere (akit Petőfi az *Úti jegyzetekben* kicsit megcsipked) válaszerőse

A két úti jegyzet keretkörülményei tehát hasonlóak: az akkori Felső-Magyarország számukra addig ismeretlen tájait járják be, ráadásul április-májusban, melynek nyomán a tavasz, az ébredő természet költőisége automatikusan jelenik meg mindkettő írásban. Az utazás önértelmező mozzanata mellett hangsúlyos a levelekben az országismeret, mely a felvidéki várromok kapcsán tárgyasulhat: mindkét szerzőnél erős szólam a szembenézés a magyar történelemmel, leveleik alapmotívuma a várakról, a magyar történelem e mementóiról szóló benyomások, a romokról szóló legendák rögzítése. A hegyiségek, magaslatok egyúttal metaforizálódnak, a csúcsokról feltáruló, nagylátósögzű perspektíva nyomán új felismerések jelképeivé válhatnak. Petrichevich megállapítja: „írónak havasok közt kellene lakni”, hol „szabadabb tért nyit magának szellemünk”,¹⁸ míg Petőfi például Salgó váráról írja: „Sokáig ültem romjainak legfelső csúcsán; tekintetem mérföldeken, lelkem századokon túl barangolt.”¹⁹ Az új tájélményt automatikusan saját *Heimat*jukhoz viszonyítva definiálják, míg Petrichevich a hasonlóságot rögzíti Erdéllyel, és számára a hegyvidék az önkifejezés egyik eszközeként tárulhat fel, addig Petőfi szembeállítja a Tátrát az Alfölddel, az alkotás allegóriájának a síkságot határozva meg (vö. „hol a Duna omlik méltóságosan, mint Vörösmarty hőskölteményei”).²⁰ Az utazás ismeretlen tájakon (mely az önmegismerésen túl tehát szembenézés a múlttal, a nemzet jelenlegi helyzetével) mindkettőjüknél a jövő lehetőségeinek számbavételét is jelenti. Írásaikban gyakran tér vissza a magyar nyelv ügye: Petrichevich fájlatva írja, hogy a bányavárosokban „fehér holló a magyar szó”, vagy hogy épp Turóc megye „előkelőbb családi műveltek és barátságosak, csak magyarok nem.” Petőfi hasonlóan panaszkodik: a városokban „magyar szót alig hallott”, Kassán a leányok szíve „nem a magyar nyelvért” dobog. Érdekes egyezés, hogy az utazás során mindkettejüket táblabírává választják (Petrichevichet Turóc megye, Petőfit Gömör megye táblabírójává), a tisztújításokat látva pedig mindketten dokumentálják a követválasztások visszáságait. Petrichevich nem hallgatja el ezek *fájó* árnyoldalait, a „sajgó ütlegetet, örökös eszemiszomot”, a „bormámoros tivornyákat”, ahogy Petőfi is beszámol a kortesek furkósbotjairól, a részeges agitátorokról.

Mindkét levélsorozat a korabeli szabadelvűség égisze alatt született – a differenciát az időbeli távolság (1839 és 1845 között történt alapvető politikai fordulatok) és az érdekegyesítés felé vezető út *tempója* jelenti. Petrichevich buzgón kiált fel: „Az összeforradás korszaka elérkezett. Nemzeti hő szellem kezd nyaldosni a Kárpátok örök havait is”, ennek kiterjesztéséhez „a lelkes, a derék Széchenyi Istvánt” és a fontolva haladást állítja mintaképpül: „csak ne erőtessek ugrani az óriást, önkéntes lépése már haladás”.²¹ Petőfi levelének egészét természetesen jóval radikálisabb eszme hatja

jó érzékkel válogatja ki, és – a hatást fokozandó – szó szerint helyezi Petőfi elbizakodottnak tűnő (a romantika bontakozó – öniróniával kiegészült – zsenitudata felől értendő) sorait művébe. Szemere paródiájának minőségét szavatolja, hogy *A természet vadvirága* verselését, refrénszerkezetét stb. veszi át, így a Petőfi által képviselt líraesztétikát és kritikusokkal folytatott összetűzéseit is pellengérré állítja.

¹⁸ *Kaleidoskop III*, 17.

¹⁹ PETŐFI Sándor, *Úti jegyzetek* = PETŐFI Sándor *prózai művei*, s. a. r. Kiss József, Szépirodalmi, Budapest, 1976, 466.

²⁰ *Uo.*, 455.

²¹ *Kaleidoskop III*, 14.

át, és bár olyan direkt politikai kiszólások még nem szövik át, mint két évvel későbbi *Úti leveleit*, a népet mint „merész képzeletű költőt” emlegető levélíró elköteleződése nyilvánvaló.²²

Az 1839 és 1845 között több (narratív és politikai) fronton zajló paradigmaváltás következménye lehet, hogy a két levélgyűjtemény végkifejlete *ugyanabban* a témában különbözik. Petrichevich még az ázsiai álmosággal vádolt magyarságot a korábbi nemzetféltő diskurzusban szólítja meg: „míg költőinket ünnepelni, művészeinket gazdagítani s honfi erényeket bálványozni nem tanulunk: bizony mondom neked Emiliám, addig nagy nemzet nem leszünk!” Petőfi sorait azonban már éppen az ünneplést költő képével zárja, mely identitáskonstrukcióval, különböző szereplehetőségek elszámolásával társul.²³ Petőfi úti beszámolója természetesen összegészében eleve nebbül, közvetlenebbül, dinamikusabban hat, ezt például olyan narratív megoldások biztosítják, mint a látszólagos spontaneitás, a nyelv alsóbb regisztereinek használata, az olvasó aktívabb bevonása vagy a szövegalkotásra vonatkozó reflexiók.²⁴ Petrichevich leveleiben számos hasonló elbeszélői megoldásokkal él, érdemes hát az elemzést a *Kaleidoskop* narratológiai vizsgálatával folytatni.

A levélíró narratív identitása az öt kötet során látványosan alakul (ki), saját beszédmódját az ötödik, utolsó kötetében így definiálja:

Kaleidoskopomnak megjelent tehát néhány része. A hírlapok – melyek egyébként szíves előismeréssel említik e kis munkát – azt teszik ki leveleimnek hibául, hogy stíljök pongyola. [...] Hiszem, ezúttal készakarva vagyok pongyola, mert neked írtam, s hölgyeinknek (kik igen szeretnek ám a camera [ti. szalonszólgetések közben] pongyoláskodni) nem pedig nyelvészek vagy komoly tudósoknak. Bírálóm tehát éppen azt teszik ki hibámul, miért ti megdicsértetek, s miért [...] szívesen forgatjátok Kaleidoskopom tarka képeit.²⁵

A kollokvialis nyelv, a mindennapi beszédhez közelítő narráció tehát a szerző tudatos intenciója, az alcím – *Élet, irodalom, politika és művészet körében* – pedig az ehhez kapcsolódó műfaji és tematikai variabilitást hangsúlyozza. A levelek tucatnyi zsánert, stílust, hangszínt, modort ötvöznek, egészen távoli műformákat megidézve: kritikát, recenziót, interjút, nekrológot, naplót, levelet, költeményt, publicisztikát, országgyűlési tudósítást, fordításokat, hírlapi értelemben vett híreket. Petrichevich

²² Egyébként Petrichevichtől korántsem állt távol a népiesség-eszmény, annak egy korábbi elképzeléséhez csatlakozott, mely szerint „a népköltészet formakincsének átvétele [...] megnemesítve a magas poézis eszközeivel és szemléletével” emelendő be a magyar irodalomba. (KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2008, 101.) *Kaleidoskop*jában számos népdalt mozgósít vendégszöveggként. Úti élményei közt is megemlékezik „a havasi csimpolyának [furulyának] pásztori hangjáról”, a „busongó, andalgó népdalokról”, melyeket a legnagyobb művészek zenéjével helyez egy lapra.

²³ Ilyen a levél végén már csak szellemként kísértő vándorszínész.

²⁴ Például: „Ezt csak azért írtam ide, hogy ismét Eperjesre térhessek valami összefüggéssel”, „Nagyon sajnálnám, ha mindez érdektelen volna a nyájas olvasó előtt”, „Van a fenyvesek közt egy kimondhatatlan szép L alakú völgy, Kis-Hnilec... vagy hogy hívják” stb.

²⁵ *Kaleidoskop V*, 258–259.

tudatosan szerkeszti így leveleit: „Billents egyet a Kaleidoscopon kedves Emiliám, s egészen más képek állanak elő. Avagy nem volt-e igazam így nevezni együgyű könyvemet?”²⁶ Az együgyűség (értsd ’egyszerűség’) „mindenekfölötti szabálya” tehát mind teoretikusan, mind a levelekben gyakran felbukkanó önreflexív megjegyzéseként (például „sans pretension levélkéim”)²⁷ megmutatkoznak.

A „köznapi létből” megemelt intellektuális tevékenység irodalmi tétjét Tinyanov éppen a levél műfaja kapcsán fejt ki, mint sajátos, „ellenkonstrukciós” elvet a már automatizálódott, vagyis kiüresedett formákkal szemben.²⁸ Petrichevich *Kaleidoskop*-ja ezt például a nyelv alacsonyabb regisztereinek irodalomba emelésével teszi meg, ennek egyik szembevető módszere, hogy népdalsorokkal, szólás-közmondással tűzdeli tele szövegeit,²⁹ és a mindennapi nyelvhasználat könnyedségét idézik továbbá az olyan fordulatok, mint „nem tom” [sic!], notabene vagy ad vocem, melyek *utólag* az Arany–Petőfi-levelezés visszatérő megoldásaiból lehetnek ismerősek.

A természetességet hivatott érzékeltetni a spontaneitás látszata is, mely természetesen nem egyszerű feladat („Nem oly könnyű ám levelet írni, mint az ember gondolná!”),³⁰ miközben a könyvvé szerkesztés igénye, tehát valójában a tudatosság, már az első levelektől kezdve felvetődik. Szövege narratív eszközének a „fecsegést” jelöli meg, ez teszi lehetővé, hogy kompozícióvá éppen a kompozíció hiányát emelje: „De már ideje lenne, ugye kedves Emiliám, bevégezni terjedelmes levelem? Nem végezhetem be pedig most sem, mert még jutott eszembe valami”, „ha egyszer beléjövök, vége sincs a fecsegésnek”, „egészen más tárgyról akarék veled fecsegni”³¹ stb. A szöveg rögtönzöttségének *látszatára* mutat rá a megalkotottságának módjára mindvégig reflektáló narrátor, az autopoetikus megjegyzések, amelyek az átgondolt átgondolatlanságot hivatottak kifejezni: „Azt sem tudom, hol hagytam abba. De mindegy”, „De most veszem észre, édes Emiliám, hogy megint eltértem irányomtól”, „Hanem most már igazán beszéljünk egyébrül”, „Hol kalandozom újra? sokat adnék érte, ha tudnám, miként jöttem bele? Tekintsünk egy-két lapot... Tudom már”, „Megint kitértem, node semmi”.³² E reflexió természetes rész a különböző korabeli nyelvhasználatok szellemes ütköztetése (mely később a Petőfi–Arany-levelezés egyik gyakori megoldása),³³ így lehetnek a levelek egyes fordulatai „á la Vasárnapi Újság”, „a vásár-

²⁶ Uo., 167.

²⁷ *Kaleidoskop I*, 76.

²⁸ A levél fontos hozzáadéka például egy „újonnan felfedezett irodalmi egyszerűség”. Vö. Jurij TINYANOV, *Az irodalmi tény = Uő., Az irodalmi tény*, ford. RÉTHY Ágnes – SOPRONI András, Gondolat, Budapest, 1981, 20.

²⁹ Például: „nem úgy van most mint volt régen / nem az a nap süt az égen” (I, 37), „messze Buda sánta ebnek” (I, 39.), „ember akarjon, mindenbe beletalálja magát, csak szük csizmába nem” (II, 14.), „itt oly jól kél a lencsém” (II, 102.), „nesze semmi fogd meg jól” (II, 108.), „hí belé Balázs” (II, 114.) „Nem disznó orrába való az aranypercec” (IV, 81.) „szekéren ment s gyalog jött vissza” (V, 244.) stb.

³⁰ *Kaleidoskop V*, 29.

³¹ *Kaleidoskop I*, 58., 61., 66.

³² *Kaleidoskop I*, 81., 85., 88., III, 40., I, 67., V, 224.

³³ Pl. „mint Vahot Sándor mondja [...] igen költőileg”, „Lisznyaiasan beszélve”, „bernátgazsiféle hiperbolaként” stb. Vö. PETŐFI ÉS ARANY *Levelezése*, szerk. KOROMPAY H. János, Osiris, Budapest, 2009, 57., 80., 143.

napi újság népszerű ortográfijaként”³⁴ megfogalmazva. Humora másik forrása továbbá az önirónia, saját nyelvi kifejezőmódjának lefokozása, amely szintúgy felazítja az olykor szabatos sorokat. Például „Nekem meg ragadnak pillám – hála Isten e levél unalmainak!”, „Anyánk kezeit csókolom, közöld vele sületlenségeim dézsmáját”, „Hátha mi frissen gyúrt jó zsíros (köménymagos) csíki túró fogná igényelhetni jámbor levélkéim száraz lapjait”, „E sorokat átfutva fájdalommal látom, kedves jó Emiliám, minő szentimentális kezdek lenni” stb.³⁵

Az elbeszélés több dimenzióján túl – ahol tehát a mondanivaló mellett az elbeszélés *maga* is megjelenik –, a szöveg sokszólamúságát biztosítja a narratori szerepjátszás is, melynek során a *Kaleidoskop* valódi funkcióinak (nyilvánosságnak szóló, szerkesztett, színes levelek) ellentmondó kiszólásokkal (unalmas, csapongó magánlevelek látszata), missziliseket idéző fordulatokkal operál. Ezek nemcsak az egyhangúságot számolják fel, hanem sajátos játékba vonják be az olvasót, aki egyfelől a színlelt intimitás következtében az arctalan olvasóból a privát címzés folytán beavatottá válhat, másfelől különböző elbeszélői színterek között mozoghat, ahol a szerző alkotószobájába is bekukkanthat.³⁶ A szöveg elevenségét emellett mindvégig biztosítja, hogy a levél műfaját kihasználva könnyedén bevonhatja olvasóját, a személyes megszólítások refrénszerű használatán (édes jó Milim, kedves Emiliám stb.) túl egy tágabb nyilvánosságot is megidézve (például „e talány megfejtésével tartozom neked, mint különösen azoknak, kik e leveleket netán kandiságbul forgatandának”).³⁷

A *Kaleidoskop* egyfelől tehát a narráció módozatait is dokumentáló szövegnek tekinthető, melyben a műfaj funkcióváltásai érhetőek tetten. Kezdetekben (a levél korábbi attribútumaihoz kapcsolódva) még számos publicisztikai műforma található benne, e kritikák, könyvrecenziók, tudományos igényű értekezések a szöveg nehézkes, atavisztikus tartományait jelölik ki. Ezek közül némely teljes terjedelmében, folyóiratban meg is jelent, így a levél korábbi nyilvánosságpótló, -kiterjesztő rendeltetése jól láthatóvá válik,³⁸ e monologikus szövegek azonban mindegyre ritkulnak, az újabb kifejezőmódok válnak dominánssá. A *Kaleidoskop* mindeközben nem fordít hátat a sajtóorgánumokból ismert narratív formáknak sem, hanem újrahasznosítja azokat: a kötetek vége felé így modern értelemben vett interjút vagy riportot is olvashatunk.³⁹ A szövegben e két műfaj (vagyis privát misszilis és sajtónyilvánosságot pótló „közlevél”) közt zajló intenzív dialógus egyik következménye lehet, hogy a gyűjtemény végére

³⁴ *Kaleidoskop II*, 23., 109.,

³⁵ *Kaleidoskop IV*, 134., V, 29., 34.

³⁶ Pl. „előveszem naplómát, s kiírok számodra néhány sort, de meg ne mutasd ám senkinek”, „Ilyetén témákkal megkímélhetnék, ugye bizony kedves Emiliám?”, „most látom, kedves Emiliám, mi terjedelmesre húzódtott levelem. Megbocsáss, ha untatlak.” „Egyébiránt örvendek, édes Emiliám, hogy meg vagy elégedve leveleimmel” stb. *Kaleidoskop II*, 56., I, 78., II, 19., III, 40.

³⁷ *Kaleidoskop I*, 115.

³⁸ Petrichevich hosszas tanulmányt közöl a magyar színészet helyzetéről, terjedelmes kritikát ír az 1841-es *Árztvíkönyvről*, közrebocsátja Jules Janin *A francia irodalomról a 19. században* értekezésének fordítását vagy épp *Hugo Victor drámái* című cikkét stb.

³⁹ Ilyen pl. a Bécsi Műkiállításról szóló interjú, mely még tipológiailag (a kérdések kurzívan vannak a szedve) is a mai műfaj megoldásait valósítja meg (*Kaleidoskop IV*, 118–123.), vagy a Házsongárdi temetőről szóló élvezetes riport (*Kaleidoskop V*, 160–163.).

egy hírlapíró identitása is megszületik: „Nem hittem volna, hogy annyira érdekelhetne téged [ti. Emíliát], mi egy előtted teljesen ösmeretlen társaság körében történik. Ha mi hölgylap szerkezője lennék, tanúságomra fordítanám e körülményt”, s alapítana egy „nemes hangú, szilárd [...] aesthetikai hírlapot nőink számára”.⁴⁰ Petrichevich pedig éppen az 1842-ben berekesztett levélírást követően, 1843-tól indítja útjára Honderü című divatlapját.

A levelek összművészeti tematikájának, a mindenről fecsegő, mindenre kíváncsi narrátornak köszönhetően a *Kaleidoskop* tárgyi dokumentumgyűjteményként, számos diszciplína számára forrásanyagként is olvasható. Petrichevichnek Erdély felé is kitekintő nézőpontja új, de legalábbis nem szokványos szemszögből láttatja a magyar reformkor egyszerre apró-cseprő és nagy horderejű eseményeit: Bécsből vagy Párizsból Erdélybe (még ha virtuálisan is) szóló levelei az akkor értendő Európa végpontjait kötik össze. Lehetetlenség volna minden fontos forrásértékkel rendelkező mozzanatot felsorolni, így az alábbiakban csak a leglényegesebbnek talált, a magyar kultúrtörténetet alapvetően kiegészítő beszámolókról eshet szó.

Egyszerre rendelkezik építészeti- és mentalitástörténeti jelentőséggel, hogy részletesen tudósít például a korszak főnemesi portáiról, így Batthyány ikervári kastélyáról vagy Széchenyi cenki otthonáról, e reprezentatív helyeken folyó életmódról. Petrichevich több ízben, hetekig vendégeskedik mindkét grófnál, aprólékosan élénk tárja „az ikervári életmodort”.⁴¹ E tudósításai ismeretlenek a Batthyány-recepció számára, noha a gróf politikai portréja megrajzolásához is kiegészítésül szolgálhatnak.⁴² Hasonlóan hasznos a korszerű cenki élet- és kastélystílus rögzítése, ahol az épület és az épületes személyiség bemutatása (ti. az individuum mint konstrukció) egybeolvad: „Gr. Sz. I. [Széchenyi István] házat azonnal megösmerné az is, kit bekötött szemmel vinnének oda, s kinek szemkötőjét csak nála oldanák meg, ha tudniillik ő különben ösmeri a nemes gróf individualitását. [...] Gróf István laka [...] olyan, mint ő maga, mint iratai, mint életvitelének egyike.” A cenki kastély ugyanis „angol comfort”, „példátlan életrealitás”, „megvetése olykor ősi előítéleteken alapult szabályoknak”.⁴³ A korszak mentalitástörténete természetesen nemcsak e kitüntetett tereken keresztül tárul fel: a mindennapok (narratív megjelenésén túl) tematikusan is realizálódnak: a korabeliek hogyan üdültek Gräfenbergben, milyen gyógyászati elképzeléseknek adóztak,⁴⁴ milyen élmény volt számukra az 1830-as években először gőzmozdonyra ülni⁴⁵ stb.

A *Kaleidoskop* elengedhetetlen tanulságokat tartogat a képzőművészet történetét illetően is. A levélíró, a „művészet entusiastája” minden bécsi kiállításra ellátogat, így hosszasan értesít a Belvedere tárlatairól, az Industrie Ausstellungról, az adott

⁴⁰ *Kaleidoskop* V, 111.

⁴¹ *Kaleidoskop* II, 68–71., 74–76., 77–78., 84., III, 60., IV, 131–132., V, 44., 75.

⁴² Vö. MOLNÁR András, *Viam meam persequor. Batthyány Lajos gróf útja a miniszterelnökségig*, Osiris, Budapest, 2007, 63–76. Itt téves adat például, hogy Petrichevich 1838-ban volt először Ikerváron, hiszen már 1835-ben is járt ott.

⁴³ *Kaleidoskop* II, 81., 83., V, 73–75. Széchenyiékről Pesten is tudósít: I, 133.

⁴⁴ *Kaleidoskop* III, 23–31.

⁴⁵ Uo., 56–57.

esztendő műkiállításairól,⁴⁶ ezek által is példát statuálva a magyarok számára, hiszen „mindent szíven hord, mi honunkat emeli.” A hazai műkiállításokon járva kifinomult ízlését igazolja, hogy jó érzékkel mutat rá az ígéretes tehetségekre: „Van még nekünk egy derék fiatal kis festészünk, Borsos József. Ennek csinos ecsete szép reménnyel kecsegtet.”⁴⁷ A *Kaleidoskop* egyúttal színháztörténeti adatbázisként is olvasható, a levelekben a magyar színjátszás és teátrum intézményesülési folyamatának egyik szubjektív, de autentikus aspektusa követhető végig. Mindvégig informál a Pesti Magyar Színház legújabb bemutatóiról, az előadóművészek játékának nívójáról, vadozatú magyar drámákról. Ítéletei – az utókor kánonja szerint – legtöbbször helytállóak, például: „Szigligeti [...] egyike lesz jelesb drámaíróinknak”,⁴⁸ vagy Schodelné „első énekesnőnk” stb.⁴⁹ A levelek sorai közt felsejlik a Pesten zajló ún. operaháború is, ahol Petrichevich világlátásából következetesen fakad, hogy a dalműben látta „a módos publikum, az arisztokrácia, a német polgári közönség megnyerésének esélyét, a fennmaradáshoz szükséges bevétel lehetőségét”.⁵⁰

Színjátszás terén Petrichevich számára a bécsi színi- és operaélet állandó relációs pont, ennek profizmusát, színvonalát szeretné a hazai művészetben megvalósítani. Levelei mintegy értesítőkként, színlapként is működtethetők a bécsi színpadok eseményeivel kapcsolatban, részletes, sok névvel, címmel operáló adatbázis nyerhető ki soraiból, miközben nézőpontja különlegességét biztosítja, hogy a Habsburg Birodalom 1830–1840-es éveinek színházi életét nem etnikumokra bontva, hanem együtt láttatja.⁵¹ Levelei szinte lexikonszerű közlemények a korszakban virágzó belcanto-életéről, aprólékosan leírja az új Donizetti- vagy Rossini-bemutatókat, bécsi előadásaik menetét, megismerkedik a műfaj sztárénekesivel (például Giorgio Ronconi, Napoleone Moriani vagy a magyar származású Unger Karolina),⁵² akiknek szalonjaiban együtt akár „egész operákat eléneklénk”.⁵³ Ehhez szorosan kapcsolódva a *Kaleidoskop* sorai közt a magyar zene intézményesülési folyamatai is kirajzolódnak, olykor tágabb kontextusba ágyazódva, a levelek ugyanis megjelenítik a korszak, európai értelemben vett nagy zenei eseményeit is, melyet Bécs, a zene fővárosa összpontosított. Petrichevich hosszasan tudósít Ole Bull norvég, Henri Vieuxtemps belga, Heinrich Ernst cseh hegedűművészekről vagy Giovanni Bottesini bőgővirtuózról,⁵⁴ nem utolsósorban pedig Liszt Ferenc magyarországi tartózkodásairól.⁵⁵

⁴⁶ Uo., 47–48., IV, 117–126.

⁴⁷ *Kaleidoskop* V, 247–248.

⁴⁸ *Kaleidoskop* I, 111.

⁴⁹ *Kaleidoskop* IV, 129–130.

⁵⁰ KERÉNYI, I. m., 57. A *Kaleidoskop* így újabb nézőszögből világítja meg e véleménycsoport érveit, például: „Hiában ügyekezőnek még lekesb értekezések is fitogtatni a beszélő dráma érdemeit, elsőségét, klaszszikai voltát. A factum az, hogy színházunk naponnan üresb, hogy a dráma fenn nem tartja pénztárát.” *Kaleidoskop* V, 115. Az opera- versus drámajátszás korabeli képét monografikusan árnyalja: TALLIÁN Tibor, *Schodel Rozália és a hivatásos magyar operajátszás kezdetei*, Balassi, Budapest, 2015.

⁵¹ *Kaleidoskop* III, 50–52., 72.

⁵² *Kaleidoskop* III, 49–50.

⁵³ *Kaleidoskop* V, 27.

⁵⁴ *Kaleidoskop* III, 18., 31–32., IV, 96–101., V, 16–17.

⁵⁵ Ennek részletes vizsgálata: KASZAP-ASZTALOS Emese, *Európai hazánkfia. Liszt Ferenc és a reformkor*

A *Kaleidoskop* magánbeszéd és közbeszéd közt oszcilláló sorai értelemszerűen számos kritikai vagy közéleti gondolatmenetet, megjegyzést tartalmaznak, Petrichevich kvalitásérzékét igazolja (ismét szemben állva a róla szóló beszéd „maradiság” motívumával,) hogy kortársként, az utólagos pillantás megbízhatóbb perspektívája nélkül hozta meg releváns, máig érdeklődésre számot tartó esztétikai, politikai meglátásait. Már az 1830-as évek végén felismeri például Pulszky Ferenc ambícióiban rejlő potenciált, látva régiségek iránti szenvedélyét, a magyar akadémia pénzén „célszerűen” utaztatná külföldön.⁵⁶ Eötvös József *A karthauzija* „lélektani rajzát” olvasva „szép jövőt ígér irodalmunknak”,⁵⁷ de (a tőle élesen elhatárolódó) Erdélyi János tehetségét is konstatálja, verseit „nemes kebel ömlengéseinek” találja, költészete „szép reményeként” összegzi, hogy középpontja „nemzetiség, hazafiság”.⁵⁸ 1839-ben Batthyány országgyűlésben végzett munkáját kommentálva pedig röviden felkiált: „Meglátjátok, B. L. még nagy szerepet játszanak a honban!”⁵⁹ Az alcímnek megfelelően különben is gyakori a politikai szólam: a levélíró az 1839/40-es országgyűlésen mint ablegatus absenium (távollévők követe) vesz részt, e cím teszi lehetővé, hogy idejét színes riportok írásának szentelje, betekintést engedve a kulisszák mögé, a gyűléseket övező színházi események, kirándulások, sportesemények⁶⁰ vagy az olyan befolyásos háttérintézménye terepére, mint „az országgyűlésre rögtönzött casino”.⁶¹ A szabadelvűek körében mozgó Petrichevichről az olyan közismert fordulatokat, mint például „megtagadja a kort”, jelentősen árnyalják az olyan mozzanatok, mint mikor az 1840-es amnesztia kihirdetéséről tudósít vagy üdvözli a felső és alsóház közeledését egymáshoz egy „valódi szabadelműség” égíse alatt. Haladó, jogkiterjesztő eszmeiségének leglátványosabb megnyilvánulása, mikor több mint húsz oldalon át közli Deák Ferenc, „Magyarország leglelkeseb szónoka” követei beszámolóját a reformkor talán egyik legsikeresebb, 1839/40-es országgyűléséről.

Összességében a *Kaleidoskop* a korszak egyik izgalmas formai, műfaji, tematikai kísérlete, melyben közbeszéd és magánbeszéd egymásba íródása a levélműfaj funkcióváltásaként is olvasható. Izgalmas narratív megoldása a levél mint műfajmegjelölés és normarendszer állandó hangsúlyozása, majd az ebből fakadó szabályok minduntalan kijátszása, felülírása, kitágítása. A számos kódrendszert alkalmazó levélíró egyik fő intenciója a mindennapi beszédmód beemelése az irodalomba, melyet segíti a szalonkultúra nyelvi megjelenítése, tematikai tarkasága. Petrichevich levélgyűjteménye továbbá teoretikus tétellel bír, a vizualitás 19. századi eleji alakulástörténetének, paradigmaváltásának vizsgálatát teszi lehetővé: a kaleidoszkóp jelenségét narratív, tematikai eszközökkel verbálisan megragadva (a 20. századi, mimetikus vizualitáson is túllépve) jelenkori világunk absztrakt optikai észlelésmódjához, „látványtársadalmához”

= *Identitás, emlékezet, történelem*, szerk. BOLDOG-BERNÁD István – SZABÓ P. Katalin – TANOS Márton, DOSZ, Budapest, 2016, 29–43.

⁵⁶ *Kaleidoskop II*, 64–66.

⁵⁷ *Uo.*, 67.

⁵⁸ *Uo.*, 78.

⁵⁹ *Uo.*, 116.

⁶⁰ *Kaleidoskop III*, 55., *IV*, 95–96., 105.

⁶¹ *Kaleidoskop IV*, 111.

kapcsolódik. Miután a reformkori képkultúra átfogó vizsgálata még várat magára (kimerítő elemzések egyelőre csak specializált problématerületek szintjén valósultak meg),⁶² a *Kaleidoskop* indirekt módon jelezheti, hogy e periódus képi anyagának tanulmányozása már csak amiatt is elengedhetetlen, mert „a szakítás a látás és megfigyelő reneszánsz vagy klasszikus modelljével”⁶³ ekkor történt meg.

Mindez elháríthatatlanul jelzi a kánon sokszínűségének fenntartását, annak peremére vagy abból kiszoruló szövegkorpuszok újraolvasásának szükségszerűségét. Hiszen az újabb és újabb értelmezői elgondolások a recepciótörténet különböző szegmenseit aktualizálják, így lehet egy korszak (a kaleidoszkóphoz hasonlóan) „minden fordultával újabb alakokat mutató”.

⁶² Pl. SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella, *A Pesti Műegylet története*, Miskolci Egyetem, Miskolc, 2007., *Nemzet és művészet. Kép és önkép*, szerk. KIRÁLY Erzsébet – RÓKA Enikő – VESZPRÉMI Nóra, MNG, Budapest, 2010., *Révész Emese, Az ország tükre. A képes sajtó Magyarországon 1780–1880*, Budapesti Történelmi Múzeum, Budapest, 2012.

⁶³ CRARY, I. m., 15.

Jókai Mór életrajzai

FRIED ISTVÁN

Annyi esze azonban már van a fantáziának, hogy saját szárnyain kívül felhasználja a rendelkezésre álló gőzerőt, sőt a hol meredek az út, az öszvér hátára sem átal felülni.

(Jókai önmagáról)¹

Az írás e művésze és bűvésze nemcsak olvasni tanította meg népét, hanem írni is. Nincs magyar író, aki ne volna neki adósa és tanítványa.

(Kosztolányi Dezső: *Jókai*)²

Nem meglepő, hogy Jókai – fokozatosan kiöregedvén a közéletből – egyre több elbeszélői és regényírói teret szentel életének;³ az emlékezések meglehetősen változatos formáival él: az események újragondolása, -rendezése mellett a szöveg- és dal(lam) emlékek intenzív jelenléte olykor kijelöli egy-egy mű haladási irányát, figyelmeztet, mely történések, szövegek, dal(lam)ok alkotják egy-egy prózai alkotás forrását. Egyben kétségbevonhatatlanná teszik, hogy (Arany Jánoshoz hasonlóan) mennyire mélyen foglalkoztatja a 18. századnak, az 1800-as, 1810–20-as éveknek félnépi, közköltészeti irodalma, ponyvára került prózája.⁴ Mindennek maga Jókai (ön)életrajzi háttérrel festi föl, mely háttérből családörténet is kibontakozik.

¹ *A Jókai-jubileum és a nemzeti díszkiadás története*, Révai testvérek, Budapest, 1898, 149.

² KOSZTOLÁNYI Dezső, *Jókai* = Uő., *Látjátok feleim*, s. a. r. RÉZ Pál, Szépirodalmi, Budapest, 1976, 206.

³ Összegyűjtve a *Hátrahagyott művek* két kötetében: JÓKAI Mór, *Az én életem regénye*, Révai, Budapest, 1912.; Uő., *Emlékeimből*, Révai, Budapest, 1912. Korábbi önértelmezések/vallomások: TÓDOR Ildikó, *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1849–1905. Személyi rész, II.*, Akadémiai, Budapest, 1997, 23–71.

⁴ GYÖRGY Lajos, *A magyar regény előzményei*, MTA, Budapest, 1941. sűrűn említi, mint nyúl vissza 18. századi, 19. század eleji anyagokhoz Jókai, aki bőven merít a kuruc költészetből, a 18. századi anekdotagyűjteményekből, nép- és műdalokból, szólásokból, babonákból. GULYÁS József, *Jókai és a népdalok*, Ethnographia 1925, 133–148.; Uő., *Jókai és a műdalok* = Uő., *Forgácsok*, Fischer Nyomda, Sárospatak, 1926, 23–27.; SZENDREY Zsigmond, *Népbabonák Jókai műveiben*, Ethnographia 1925, 115–127. Csokonai előadásmódját veszi mintának Jókai a *Rab Ráby* fejezetcímeinek, mottóinak archaizálásakor: TOMPA József, *Jókai és Csokonai stílusbeli kapcsolata*, Magyar Nyelv 1951, 12–24. Jókai elbeszéléseinek, regényeinek gyakori tárgya II. Rákóczi Ferencnek és fiainak kora, majd a *neoacquistica commissio* ideje, foglalkoztatja Hatvani István „mondaköre”, a két Trenck. Arany János hasonló érdeklődéséről vö. BARTA János, *Arany János és a XVIII. század. Adalék Arany János irodalomszemléletéhez* = Uő., *Klasszikusok nyomában. Esztétikai és irodalmi tanulmányok*, Akadémiai, Budapest, 1976, 232–262. Petőfi a régi jó öreg Gvadányi mellett tudott a pestiek olvasmányairól, Szigvárról és Kártigámról, mint azt *Kedves vendégek* című verse elárulja. A Jókai-centenárium alkalmából a néprajzi kutatás fölmérte Jókai és a népköltészet viszonyát: SOLYMOSY Sándor, *Jókai és a magyar nép*, Ethnographia 1925, 1–15. Számottévvő jelentőséget tulajdonított Jókay József jóízű adomázásainak, mesemondásának a Szalonnavárról, Hüvelyicsik Palkórról, Sármany királyról, hivatkozik Beöthy Zsoltra, ki szerint Pulay Mária „kifoghatatlan elbeszélő” volt. Az első regény, a *Hétköznapok* mottóként és a főszövegben mintegy

A nála szüksézávan fölvezolt, „novellisztikus” családi szövegemlékekhez aztán cáfoló-erősítő kutatásképpen adja közre Eötvös Károly (szintén részben családi hagyományokból eredeztetve) a Jókai-család messzi múltba visszanyúló történetét,⁵ egyben e család összszövöttségét más Komárom megyei családokkal, birtokszerzés és birtokfelosztódás történeti sorát, hogy eljusson Jókay Józsefhez, írónk édesapjához, akitől nemcsak irodalom- és színházszeretetét örökölte, nem pusztán íráskészséget fokozta életművé, hanem képzőművészeti tehetségét, valamint érdeklődését is a följobb már említett közköltészet, ponyvára jutó próza és az anekdoták iránt. Jókai írói természetének ezek a sajátságai nem maradtak rejtve kutatói előtt, anekdotagyűjtése is részben korábbi, 18. századi nyomokon haladt. Feltehetőleg számottévvő haszonnal járhat, ha ezúttal kissé alaposabban tekintünk olyan szövegcsoportokra, amelyek fel-felbukkannak a Jókai-művekben, olykor a korfestés igényével, máskor a maga szövegményeinek egy műbe csempészésekor. Eddig kevesebbet méltatott (ön)életrajzi indíttatású anekdotanovellákba rejtve szintén feltárul a kultúra (olvasmány) meghatározott rétegének beilleszkedési módja.

Kiváltképpen a II. József uralkodásának évtizedében játszódó regény, a *Rab Ráby*⁶ hozza az említett szövegemlékeket, nem egyszer utalásképpen, ilyen módon a cselekmény egy rétegének értelmezését elősegítve, más esetben a nála szokásos módon meglehetősen szabadon kezelt történeti adatokat, helyzeteket alátámasztandó. Nem pusztán a fejezetcímek, mottók játékos archaizálása vezet vissza Csokonaihoz és a nyelvilag megjeleníthető 18. század nemesi törvénykezésének, „önkormányzati” vonatkozásainak világába, hanem a regényben a különféle szociolektusok szembeesítése is. S bár Mikszáth óta⁷ a (kissé vagy nem oly kissé?) erőszakolt betyártörténetek (Gyöngyöm Miskáé, Villám Pistáé) beépítése elbeszélői hibaként könyvelődik, valójában a betyárromantika foszlik szét azáltal, hogy mind Gyöngyöm Miska, mind Villám Pista lelepleződik, nemcsak azt tudjuk meg, kik miként vállalták, korántsem kényszerből, a betyár-„szerepet”, mert a szereplők provokatív szerepet játszanak; hanem Villám Pista (azaz Fruzsina, a kikapós menyecske, kétes hűségű feleség, családott nő) jelenete Rábyval a korban meglehetősen felháborodást kelthetett volna, ha feltehetőleg nem romantizáló kalandregényi betétként olvasták volna, mert így is lehetett (volna), meg tragikomikus jelenetként: ugyanis Fruzsina a betyár jelmezében, a női ruhában erőszakkal megszóktetett Ráby nőként felöltözve találkoznak, a nemi háttárlépés (bármily visszafogottan) többféle olvasási stratégiának engedelmeskedhet. Visszatérve azonban a közköltészeti-ponyvaprózái, „kortársi” vonatkozásokra, nemcsak a Jókainál több változatban előkerülő betyártörténetek „torzulnak” el, hanem a betyártörténetek a cselekmény fontos építőkövei lesznek, elhallgatott részletekre

38 népdalt, továbbá megannyi szólást és babonát közöl. Gulyás József táblázatos kimutatása szerint nem mindegyik népdal van meg Erdélyi Jánosnak szintén 1846-ban kiadott *Népdalok és mondák* kötetében.

⁵ EÖTVÖS Károly, *A Jókay-nemzettség*, Révai, Budapest, é. n.

⁶ JÓKAI Mór, *Rab Ráby* (1879), s. a. r. KOVÁCS Győző – NAGY Miklós, Akadémiai, Budapest, 1966.

⁷ MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór élete és kora*, II., Révai, Budapest, 1907, 171–173, a rajongás és elhatárolódás kettős jegyében készült.

derül fény, szereplői kibeszélésekre, a félreértés-technika destruáló erejére nemkülönben. S bár „betét”-ként is fölfoghatók ezek a jelenetek, valójában több mindent lepleznek le, mint „misztifikálnak”. Először is azt, hogy a két betyárnak mutatkozó személy egyáltalában nem népi alak, hanem a népi alaknak vélt figura (főleg a „külsőségek” imitációja, amely imitációt azok, akik áldozatai (akiket kirabolnak), igazi betyárokkal való kalandnak hisznek, bizonyára a szóbeszédet vagy valamely olvasmányt fölidézzvén. És csak mellékesen jegyzem meg, hogy Jókai „nótája” is ebből körből származik (Kocsmárosné, nekünk halat süssék kend...), mely több ízben regisztrált nóta a *Sárga rózsa*ban⁸ is helyet kap, és ugyancsak, bár nem egészen mellékesen, ebben a sokak által joggal dicséret elbeszélésben szinte annyiszor fakadnak dalra a szereplők, mint egy népszínműben, mely Jókaitól egyáltalában nem volt idegen. Nevéhez több népszínmű fűződik, illetőleg nem egy művéből készült népszínmű. A *Rab Ráby*ban akár „népszínmű”-közelinek minősíthetnők egyik-másik betyárjelenetet (természetesen nem mindegyiket), mely annak ellenére, hogy a regény cselekményének idejében még nem formálódott meg ez a műfaj (az 1840-es esztendőkből már első virágzását élte), a regény írásakor nem hatott korszerűtlennek olyan dalok beiktatása, amelyekhez hasonlók bekerültek a népszínművekbe, illetőleg amelyekhez hasonlókat a népszínmű népszerűsített. A *Rab Ráby*nak mindjárt az elején említődik a *Tudós Palóc*, egy osztrák mintára készült humoros (mondjuk azt, hogy) folytatásos regény, Gaál György alkotása, mely igen olvasottnak volt mondható, s amelynek folytatását igényelte az olvasóközönség, miután Gaál pályát módosított. A folytatásra vállalkozó Verseyhy Ferencnek azonban nem sikerült életben tartania vállalkozását.⁹ Később önidézetnek felfogható utalás jelzi a kort: Hatvani professzor, a magyar Faust történetét Arany Jánostól és Jókaitól egyként ismerjük, anekdotafüzérként, elbeszélésként foglalkoztatta Jókait, a 18. században élt debreceni fizikus professzor történeteinek 19. századi több változata.¹⁰ A következő részletből egy olyan regény címe és jellemző elbeszélői módszere kerül elénk, amely a Jókai-család életében is szerephez jut, családi hagyományként élte túl sok-sok évtizeddel első megjelenésének esztendejét, hogy aztán az idős Jókai egy írásában újra említődjék. Itt most csak idézem a *Rab*

⁸ JÓKAI MÓR, *Aki a szívét a homlokán hordja* (1886). *Sárga rózsa* (1893), s. a. r. VÉGH Ferenc – SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1988, 132.

⁹ *Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vettern in Kakran über d'Wienerstadt*, Rehm, Wien, 1785–1797; *Briefe der wiederaufgelebten Eipeldauers*, Rehm, Wien, 1799–1801; *Briefe des jungen Eipeldauers*, Rehm, Wien, 1802–1813; *A tudós Palótz avagy Furkát Tamásnak Mónosbélbe lakó sógor-urához írt levelei*, Buda, 1803–1804. Részletesebben: GYÖRGY, I. m., 328–329., 338–339.; FRIED István, *Verseyhy Ferenc prózafordulata = In memoriam Verseyhy Ferenc 5. Emlékkönyv*, szerk., előszó SZURMAY Ernő, Szolnok, Verseyhy Ferenc Társaság, 1988, 10–19.

¹⁰ Jókai közreadta adomaként a Hatvanihoz fűződő történeteket, kötetben: JÓKAI MÓR, *Nevezetes férfiak adomái = Uő., A magyar nép adomái*, Heckenast, Pest, 1856, 27–42.; ír róluk az *És mégis mozog a földben* a csittvári krónika összefüggésében, az *Osztrák–Magyar Monarchia* megfelelő kötetének Debrecen-fejezetében is helyet kap. A *magyar Faust* címmel a Kisfaludy Társaságban olvassa föl 1871. február 12-én: *A Kisfaludy Társaság Évlapjai* (6) 1870/71., 140–162. Újabbán, kitérve egy 1852-es közlésre: DOMOKOS Mariann, *Jókai Mór népmeséinek helye a magyar mesekutatás történetében = Jókai & Jókai. Tanulmányok. A 2012. május 4–5-én, Balatonfüreden tartott konferencia előadásainak szerkesztett változata*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2013, 117–134. Vö. még *A magyar anekdotakincs*, II., gyűjt. és magyarázta TÓTH Béla, Singer és Wolfner, Budapest, é. n., 22–23.

*Ráby*ból a megfelelő passzust, hogy utóbb visszatérjek rá, s láttassam: „önéletrajz”, félnépi hagyomány, memória és fantázia összejátszásából miként kerekedik írói „magán”-történet: „De bizony, ha olyan fantáziája lett volna is, mint az *Erbia* szerzőjének (akínél sohasem tudta az ember, hogy melyik halott fog a következő lapon feltámadni), még akkor sem találta volna ki, hogy mi vár órá odahaza”. Az idézetben az 1805-ben megjelentetett regényre¹¹ visszautalás zárójelbe van téve, s olyan cselekményes szituáció által prezentálva, mely némi olvasói ismeretet feltételez. Az időben mintegy másfél évtizedes eltérés (tehát egymástól nem oly távoli a két idősik): az *Erbia* megjelenése és a Jókai-történetbe bejutása közötti feszültségét, azaz komikumát egy „valóságos”-nak sugallt helyzet és egy népszerű olvasmányból vett epizód együvé gondolása okozza. A meglepetésszerű, a jelen regényben bekövetkező fordulat és az *Erbia* ismétlődő, a Jókai-olvasók számára feltehetőleg már a komikumba átcsapó, álpátoszt sem nélkülöző érzelmes jelenetei a regényi létezésük egymással össze nem férő történésdarabkái, melyek elidegenítő potenciálja jelentékeny lehet azoknak, akik mindkét művet olvasták (s minthogy az *Erbia* négy kiadása jelentős számban forgott közkézben, bizonyára akadtak ilyenek is).¹² Megkockáztatható, hogy az *Erbia* és a *Tudós Palóc* első olvasói ugyanabból a körből kerültek ki, hozzájuk számíthatjuk a *Rab Ráby*ban újra felbukkanó Klimius Miklóst, mellyel több Jókai-regényben találkozunk, és amely Jókai megmaradt könyvtárában¹³ is föllelhető. A hivatkozásokat színezi egyfelől a *Broschürenflut* emlegetése, a II. József biztosította sajtószabadsággal éltek és visszaéltek a pamfletek (nem egyszer álneves vagy névtelen) szerzői, német és magyar nyelvű, kiadott és kézíratos, prózai és verses változatok egyaránt vitatták és méltatták az uralkodó rendeleteit és tevékenységét. A magyar nemesi ellenállásnak kedvelt műfaja volt a pamflet. Másfelől viszont a trónra lépő II. Lipót ezt a „fegyvert” fordította vissza, Leopold Alois Hoffmann *Babelje*, *Ninivéje* a magyar nemesi ellenállás megtörésére terjeszti németül e nemesség rosszhírére, melyre ugyan a regény említette *Antinivive* válaszolt, a brosúrafolyam efféle beiktatása (még ha Hoffmann nem II. József sugalmazására írt) érzékeltet valamit a korszak sajtójának izgatottságából. S ha német nyelven is, hangvételében, modalitásában nemigen különbözik a lentebb stílusban fogalmazott pamfletektől. A nemesi törvénykezés, jogszolgáltatás, ítélezés bemutatása a *Rab Ráby*ban összefüggésbe kerül annak az életmódnak, mentalitásnak hihetetlen élességű rajzával, amelyet Jókai akár Csokonainál, Kazinczynál, Berzsenyinnél (s ha megjelent volna: Bessenyeinél) olvashatott. Annál is inkább ide vezethetők vissza forrásai (ha természetesen regényét elsősorban Ráby Mátyás emlékirata alapján alkotta meg; a Jókai-regény értelmezését nem befolyásolja, hogy a kutatás feltárta Ráby személyiségének sötétebb oldalait, feljelentéseinek olykori megalapozatlanságát),¹⁴ Csokonai életművéhez személyes elkötelezettségei fűzték, apja Csokonai-

¹¹ PÁLFFY Sámuel, *Erbia*, Kiss Ny., Pest, 1805.

¹² GYÖRGY, I. m., 351–353. Széll Farkas: „Jaj néked Abules, megölted Agétást.” *Magyar Nyelv* 1909, 322–323.

¹³ „Egy ember, akit még eddig nem ismertünk.” *A Petőfi Irodalmi Múzeum Jókai-gyűjteményének katalógusa*. Könyvtár, szerk. E. CSORBA Csilla, PIM, Budapest, 2006, 61.

¹⁴ Máig a legalaposabban: HAJDÚ Lajos, *Forradalmár vagy szerencselovag? Nyomozói jelentés a Ráby-ügyről*, Magvető, Budapest, 1984.

másolóként, -illusztrátorként van számon tartva;¹⁵ Kazinczy Jókai két színművének is hőse lett, a nemesség „színpártolásá”-ról apósa, Benke József visszaemlékezéseiből értesülhetett. Az *És mégis mozog a föld* csittvári krónikája nemcsak Csokonai-verset tartalmaz, hanem névtelen, a nemességet szigorúan bírálót is. A debreceni diákirodalom szövegeinek közreadói ugyan vitatják, hogy Jókai közvetlenül ismerte volna a kollégiumi költészetet, de az alább idézendő mondat eltérít a filológiai okvetetlenkedéstől: „Jókai idealizált Csittvári krónikája sohasem létezett, noha a diákgyűjtemények lapjain csakugyan ott található jóformán mindaz, amit írónk idéz.”¹⁶ S ez utóbbi tűnik lényegesebbnek: közvetve vagy közvetlenül, apja hagyatékából vagy máshonnan Jókai ismerte a Csokonai-versek egy részét, az ál-Csokonai-versek közül néhányat, a rímkovács Kovács József verseit;¹⁷ a *Rab Ráby*-ból tudjuk meg, hogy Ráby nagybátyja szerint „ennél még Gyöngyösiben sem olvasott furcsább históriát.” A regényben énekelt dalok közül itt pusztán a *Szent Dávidné zsoldárából* emelek ki egyet: „Uram, büntesd meg a hagymát...” – annak bizonyosságaképpen, hogy Arany Jánossal párhuzamosan mily sokfélé, sokszor merített abból a szöveg- és dallamkincsből, amely a 19. század második felében, az erőteljesen meginduló folklorisztikai kutatások, szövegkiadások ellenére, az „elit” irodalom mögé szorulni látszott, s mely a „szimbolista élmény” magyar alakulása periódusában kevés esélyre számíthatott a „művelt” olvasók részéről a befogadásra és értékelésre; s amely a népszínművek révén terjedt (Jókai kivette ebből a részét), míg a népszínműveket ki nem szorította az operett. A ponyvanyomtatványok sem vehették föl a versenyt az „irodalom”-mal, de népszerűségüket nem helyes vitatni, méltányosabb értékelésük várat magára, többek a magyar regény „előzményei”-nél. Mint ahogy Jókai gyűjtötte, kiadta, felhasználta anekdoták is gyanúba kerültek, Tóth Béla hatkötetes munkája szolgált igazságot, és jelentet meg olyan anekdotákat, amelyek akár Jókai regényeiből is visszaköszönnek. A *Rab Ráby* példája ebben a dolgozatban jelzés, miképpen integrálódik a magyar felvilágosodás „drámá”-jába egy a felvilágosodás elitárius gondolkodásától idegen „műnem”, a „népszabadság” (Tárhalmly ekként nevezi meg II. József és Ráby célját) ideája szemben áll (Tárhalmly szépítő megfogalmazásában) „egy szép, nemes, dicsőséges magyar nemzet”-tel. E leegyszerűsítés mögött többszörös ellentmondás rejtezik: ez utóbbinak képviselői a velejéig korrupt, a népet szó szerint kizsákmányoló, céljuk érdekében minden aljas eszközt bevető nemesek (kiknek e regényben nem olvasmányai az említett alkotások, de kik műveltségi színvonala az elitárius szemlélet alapján párosíthatóvá válik a félnépi olvasmányokéval), míg Rábynak (és az őt megbízó uralkodónak) eszményi elgondolásai a legkevésbé sem törődnek a történeti (és nemzeti) hagyományokkal, azzal a nem érvényesülő, eltorzított, de Tárhalmlytól nem kevesebb idealizmussal megnevezett „nemzeti” tényezővel, amelynek reformálásán dolgoznak. Az a bizonyos félnépi, közköltészeti, prózai örökség, amely a regénybe applikálódik, beszédes módon

¹⁵ VARGHA Balázs, *Jókay József illusztrált másolata Csokonai két színdarabjáról*, ItK 1955, 428–435.

¹⁶ BÁN Imre – JULOW Viktor, *Debreceni diákirodalom a felvilágosodás korában*, Akadémiai, Budapest, 1964, 6., 9.

¹⁷ JÓKAY József, *Kovács József poéta emlékezete*, OSZK Kt., Quart. Hung. 753.; *Helikoni virágok*, uo. Oct. Hung. 695.

az elbeszélő közvetítésével, mint láttuk, olykor hasonlatképpen, lesz része a narrációnak: ellentétbe kerül azzal, amit megvilágítani törekszik, s a hangsúlyozottan fikatív elbeszélő (akitől feltehetőleg az említett archaizáló fejezetcímek-mottók származnak) nyelvi jellemzésre veti be, a szélesebben értett korjellemzés céljára. Egyben azt demonstrálandó, hogy a *Rab Ráby* megjelenésének esztendejében miként vetíthető ki a korszak panorámája; a Szentendrétől Pesten át Bécsig ívelő cselekmény a megyei, társasági, hivatali, magánéleti történések rétegződésének elbeszélése során hogyan és mikor tér ki a „populáris” szöveg és dal(lam)emlékekre.

Ezek után térek rá az apai örökségre, mely Jókai több írásában merül föl. Nem eléggé foglalkozott a kutatás azzal, hogy az apa nemcsak olvasója volt a Tudományos Gyűjteménynek, hanem munkatársa is, 1819-ben beszámolt Kilényi Dávid társulatának komáromi vendéggjátékáról, írásából azért idézek, hogy képszerűsége törről előadásmódját érzékeltessem: „Láng, a kinek reménységgel tellyes Hajója 1797-ik Esztendőtől fogva úszkál, a Nagy Lelkű Hazafiak pártfogásának Vitorlája alatt kibotsátva a Dramaturgia szélveszes, és eleinten iszonyú s tsak nem győzhetetleneknek látszott habokkal tornyozott és már (Hálá az Egeknek) tsillapodásra tért Tengerén”.¹⁸ Az ügyvédként, küzdelmes ifjúság után, karriert épített Jókay József inszurrekciós szerepléséről bőséges információnk van, emlékiratából a Vasárnapi Ujságban tett közzé részleteket Hegedűs Lóránt.¹⁹ Jókai már csak apja emléke miatt igyekezett rehabilitálni (regényben *A névtelen várban*) a sokat (és nemcsak Petőfitől) kigúnyolt, támadott inszurrekciót. Itt megismétlem, hogy Jókay József szellemi hagyatéka sem volt jelentéktelen, Jókai műveinek forrásai között a Tudományos Gyűjteményen kívül, a Felső Magyar Országai Minerva meg a Hasznos Mulatságok néhány száma, közleménye is megnevezhető. Az Üstökösben közölt travesztiáihoz²⁰ talán nem fölösleges odagondolni, hogy apja közvetítésével a travesztált *Aeneishez* (a Szalkay Antal készítette fordításban) hozzájuthatott. Jókai úgy gondol vissza a családi együttlétekre, hogy ott mesék is elhangzottak, Csalóka Péterről hallhatott többek között meg egy közelebről meg nem nevezett, csak címe után ismert a jövőmondó cigányasszonytól.²¹ Ez utóbbiról feltételezem, hogy a hasonló című, anekdotikus novella forrása, azé az

¹⁸ Ásvay JÓKAY József, *Jelenségek*, Tudományos Gyűjtemény 1819/12., 122–123.

¹⁹ HEGEDŰS Loránt, *Jókay atyja. Jókay József 1781–1837. naplójából*, Vasárnapi Ujság 1899/20–21., 327–331., 342–344. Az 1809. április 28. és 1810. január 15. közötti eseményekről számol be. Vö. még: JÓKAI MÓR, *A magyar insurrectio emlékszóbra (1897) = Uő., Emlékeimből, 275–278.* („Őseim mind magyar nemesek voltak, s apám is, ott harcolt a győri csatáren, mint tiszte a fölkelő seregnek.” Jókai ismerte, idézte az inszurrekciót gúnyoló nótákat és anekdotákat.)

²⁰ FRIED István, *Szövegek érintkezése a komikai térben. Jókai Mór verses travesztiái*, ItK 2016, 31–46.

²¹ Jókai terjedelmesebb önéletrajzait az alábbi címeken közölte (a már idézettekén túl) a jubileumi kiadás 100. kötete: *Jókai a maga irodalmi munkásságáról* (korábban: *Negyven év visszhangja*, 1883), *Önéletrásaim (Tíz évvel később)*, 118–133., 134–154. Gyulai Pál egy hasonló tárgyú, Beöthy Zsolt válogatta korábbi kötet ürügyén szükségesnek tartja, hogy Jókai halála évében elmarasztalja az író pontatlanságai miatt, „ferdítés”-nek minősítve néhány szituáció rajzát. Elismeri, hogy Jókai „nagy termékenység”-ű szerző, aki rendelkezik „az elbeszélés kitűnő adomány”-ával, ám „nem igen hagyott hátra remekművek”-et, „regényei nem tartoznak az európai irodalom remekei közé.” *Beöthy Zsolt eltúlozza Jókai jelentőségét*, Budapest Szemle 1904, 119. k., 332. sz., 458–451. Talán ez lehet annak oka, hogy az említett önéletrajzi kötet műfajjelöléssel él: Az én életem regénye, mivel a regény nem azonos a dokumentum érvényességű kötetel, így nem megrobandó a szelektív emlékezet, a múlt némi átrendezése.

írás, amellyel Jókai 1901. újsztendéjére meglepte magát (a Magyar Nemzet 1901. évi 1. számában közölve azt első ízben; erre vissza kell még térnem).²² Az anyai olvasmányok közé sorolódik a *Rab Ráby*ból már megismert *Erbia*, melynek hírnevéssé lett szerzője, Pálffy Sámuel belépett (az emlékezés szerint) a Jókai-család történetébe. Előbb azonban érdemesnek tűnik egy pillantást vetni erre a családtörténetre, mivel a szakirodalomból kitetszhet, miként hálózák be a Jókaiak a környéki, megyei családokkal való összeházasodás révén egy kisebb régió területét, világát, másfelől a meggazdagodás, kisebb területre szorulás egymást váltó történetében újabb meg újabb történetek születnek, melyek nyomai a Jókai-művekben, -visszaemlékezésekben lelhetők meg (ilyen például a családi címer története). A kutatás²³ meg az emlékezés Jókai I. Mihályig ér el (1616?–1690), őt egyenes ágon három Sámuel keresztnévű Jókai követi, a sorrendben III. Sámuel (1749–1828) születik írónk apja, József (1781–1837), aki 1819-ben lesz tőkepénzessé, 1826-ban már saját házában lakik, a „sziget”-en (írónk kedves helyén, *A tengerszemű hölgy* első fejezeteiben megírt környezetben) ugyancsak birtokosa egy kertnek. Az ősök közül II. Sámuel árul el némi költői tehetséget, 1734-ből való egy alkalmi verse, az iskolai versgyakorlatok szintjén, talán valamivel afölött. Az ősök közül Jókay Zsuzsanna, a hagyományok szerint, kötetnyi verset vetett papírra, ám ezek ma már nem találhatóak. A komáromi hagyományhoz természetesen az „arany ember” története is hozzá tartozott. Miután leszerelt Jókay József, gondolhatott családalapításra. A Banán 1790-ben született Pulay Máriát vette feleségül, ennek története Jókai regényes átköltésében említett anekdotanovellájában olvasható. Házasságukból hat gyermek született, 1814-ben Károly, 1817-ben Eszter, az ő férje lesz a gyermek Jókai Mór életében fontos szerepet betöltő Vály Ferenc, azután két gyermekük, mindkettőt Lajos névre keresztelték, fiatalon meghaltak, végül 1825-ben Mór, aki önéletírásában az alábbiak szerint összegezte munkamódszerét: „Igaz, hogy ez a közremunkálás csak olyan, mint mikor Liszt Ferencnek a zeneérzékét megkapta ez a népdal: »nem ettem én ma egyebet: fekete retket, kenyeret.« S csinált belőle egy nagyszabású oratóriumot. Én is csak egy erős accordot kapok meg, egy vég-katasztrófát. S ahhoz kell divinálnom a megelőző regényt.” Tömörítve azt állítja, hogy a regényíráshoz (de ideérthetjük a rövidebb, terjedelmesebb elbeszéléseket is) judicium, memória, fantázia szükségeltetik, majd hozzáteszi: „Az én tapasztalatom szerint együtt kell dolgozni mind a háromnak.”²⁴

A *Nemzeti kiadás* munkálatai szembesítették önnön életművével, így alkalma nyílt elvei érvényesülésének ellenőrzésére. Nem mehetünk el szó nélkül amellett, hogy igazán sikeres regényeit – legalábbis Jókai úgy érezte – utószóval kellett(?) magyaráznia, az *Új földesurat* a Haynau-példával meglehetősen szerencsétlenül, mindenestre nem csupán a mű megszületésének körülményeiről, néhány műhelytitkáról tájékoztatott, hanem a kései befogadást is igyekezett befolyásolni. Lényegében ennek

²² JÓKAI MÓR, *A cigányasszony jóslata* = Uő., *Túl a láthatáron*, Révai, Budapest, 1912, 119–121. Ugyanebben a kötetben olvasható *A leghátulsó pad* című anekdotás novella a szülőkről, mint újdonsült komáromi lakosokról, az ő templomi „honfoglalásukról”. Uo., 299–302.

²³ EÖTVÖS, I. m. A szakirodalom általában Eötvös adatait veszi át.

²⁴ *A Jókai-jubileum...*, 148.

a gondolatnak jegyében járt el, mikor elbeszélésköteteit összeállította, szintén egy maga által konstruált Jókai-életrajz töredékét kísérte meg hiteles „sajáttörténet”-ként népszerűsíteni *Az én életem regénye* főcímen közölt kötet darabjaival, emlékeiből tallózva hitelesített egymással olykor csak tágabb összefüggésben hozható prózát, melynek folyamatos történetmondásként elfogadása ügyében immár az olvasó aktivitására számít.²⁵ Íróságának különös és furcsa epizódjai nem egyszer anekdotikus formát öltenek, mintegy az élőbeszéd és a társasági szólás közvetlenségével elevenítenek föl életepizódot; az elbeszélés elsősorban arra számít, hogy előadó és hallgató szorosabb közösséget alkot, nem szükségesek az értelmező kitérések, a személyi és tárgyi vonatkozások nem igénylik a beszédet (írást) megakasztó magyarázatot. *A cigányasszony jóslata*²⁶ terjedelmével, némileg sietős előadásmódjával tesz eleget e követelményeknek, annyit árul el a történetekből, amennyi a személyes és korviszonyok értéséhez feltétlenül szükséges, ugyanakkor a tágabb kontextust a népszerű irodalom alkotja, ezáltal egyszerre bonyolódnak és egyszerűsödnek a szereplői viszonyok. Minthogy a történetek mintegy másfél évtizeddel Jókai Mór születése előtt játszódnak, megnövekszik a szájhagyomány jelentősége; és mivel a jelenetek aktránsai régen nincsenek életben, azaz nem lelhetők fel tanúk, akik hitelesítenék vagy cáfolnák az elbeszélteket, problematikussá tehető a memória és a fantázia aránya; ugyanis ami az elbeszéltek során megtudható, arra nincs más bizonyíték, mint maga az elbeszélés. Pontosabban szólva: majdnem minden részlet önmagában megfelel a Jókai-családról tudható ismereteknek, kivéve egyet, amely összefügg a Jókai-történet „irodalmiságá”-val, melybe valós elemek éppen úgy becsempésződnek, mint fantasztikusak (éppen a címadást és annak következményeit illetőleg). Olyan Jókai-írás, amelynek akár a legendaképződés lehet az „üzenete”, ám mégsem minősíthető egészen tévedésnek a föltételezés, hogy a népszerű, ponyvára került regényt kiszorító, annak örökségét azonban a magáévá hasonító Jókai-életmű születése a tárgya ennek az (ön)életrajzi és ezt az (ön)életrajzot némileg anekdotásító, ám inkább a fantasztikum körébe vonó történetnek. Egy újabb fejtegetés²⁷ szerint az anekdota elbeszélői magja olyan furcsa, más szóval különös esemény, mely mind tartalmilag, mind strukturálisan bővíthető, ezenfelül az anekdotából gyakran kibontakoztatható egy igen terjedelmes életpálya, hozzáfűzhető egy különös emberi sors elő- és utótörténete. A bővítések vonatkozhatnak a karakterekre: egy alak az elbeszélte esemény révén nem a (sejtetett, megnevezett) központi tulajdonsággal azonosítódik, illetőleg személyiségként nem arra redukálódik, hanem fejlődése, társadalmi környezete, belső élete vonódik be, méghozzá igen erőteljesen. Az anekdota végül új elbeszélői kontextus része lehet, melyben

²⁵ Gyulainak igaza volna akkor, ha Jókai önéletrajzi írásait irodalomtörténeti forrásként kezelnénk, hiszen valóban számos időpontokat, pontatlanul emlékezik, fikcionált önéletrajzként (és melyik önéletrajz nem többé vagy kevésbé fikcionált?) elfogadtatni igyekszik egy átromantizált, a 19. században jellegzetesnek ható, nagy ellentététől szabdalt írói pályát. Jókai fikcionált énye regényhősei mellé lép.

²⁶ Egyébként egy cigányasszony jóslata meg, egy anekdota szerint Eötvös József korai halálát, illetőleg az emlékezetben úgy rögződött, hogy Eötvös József éppen a Neugebäude falainál jövendőlte meg, hogy Baththyány Lajost egy év múlva kivégzik. TÓTH, I. m., III., 96–97., 118.

²⁷ Sonja HILZINGER, *Anekdote = Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen*, Reclam, Stuttgart, 2002, 7–26.

igaz történetként jut formához. Jókai-elbeszélésünk mintha ennek az igénynek tenne eleget, az inszurrekciótól a megírás-megjelenés pillanatáig hatalmas ívű elbeszélés töredékei világítódna át, melyekbe ékelődik a szerelmi vetélkedés motívuma (a történelmi eseménnyel párhuzamosan), majd az irodalom követeli ki a maga részét. Ennek a történetnek megfogalmazója emlékezésével résztvevője, tanúja, megidézője, hogy a szerencsés(?) végkifejlet kommentátoraként a maga íróságának elégikus kicsengetésével zárja írását. Az elmondottakból kitetszik, hogy kb. nyolcvankét esztendőtt fog át az akár furcsának, különösnek minősíthető esemény, Bana, Ógyalla, Győr, Komárom a történelem helyszíne, a háttér-információnak ott a Jókai család histórikuma, melyben (mint ismeretes) a családi összefonódások jelzik, miként formálódik egy megye nemesi rokoni együttese, és melybe belefoglalódik a Pulay család története. Azon túl, hogy Ásvay Jókai József és Pulay Mária házasságából szövődik tovább a Jókai-család története, immár a Pulay-hagyományt is továbbörökítve (eszerint az egyik Pulay-ös II. Rákóczi Ferenc titkáráként szolgált), a családi összefonódások természetesen bonyolódnak, a Jókai-család rokonságba került a Konkoly Thege családdal, Pulay Zsófia (az idősebbik Pulay lány) Konkoly Thege Antalhoz ment feleségül (ó-gyallai birtokos nemes – ahogy olvassuk), „kinek unokái most is élnek és munkálkodnak a köztéren.”²⁸ Jókai-művekből értesülünk, hogy írónk számon tartotta (nemcsak a szűkebb, hanem) a tágabb családi kört, noha Pestre kerülésével, rövid ideig tartó ügyvédi munkálkodásával, majd élete végéig gyakorolt írói, szerkesztői hivatásának eleget téve kiszakadt a megyei (nemesi) életből, amelynek birtokosi életformáját anyja, majd Károly bátyja megtartotta. A Jókay–Pulay-házasság története azonban egyszerű is volt, összetett is volt. Hangulati alapozóul nemcsak a fejedelmi titkár emlékezete szolgál, mely által „történelmi” dimenziót kap egy magántörténet (amely a hírnevessé lett író miatt köztörténet is), hanem mondóka vagy „népdal”-alapot is kínál. Hogy beléphessünk a Pulay-történetbe, a két leány házasságába, felidéződik: „Böny, Bana, Bábolna, / Szép leányoknak kápolna.” Mielőtt Mária válna a hősnővé, amúgy odavetve említődik „a napóleoni nagy hadjárat”. Egyelőre megfelelnek róla az elbeszélő Mária történetének kedvéért. Ti. Máriának (a megyei nemesi ifjak köréből) kérői akadtak, „azok között volt egy híres, nevezetes ember: az *Erbia* szerzője. Híres ember már akkor: most már elfeledték; még a neve sincs fölemlítve a magyar irodalom történetében. Pedig de nagyon olvasták hajdan ezt a regényt.”

A magyar filológiai kutatás azonban kiásta a feledésből Pálffy Sámuel könyvét, aztán György Lajos beiktatta a magyar regény „előzményei” közé, szorgosan összeszedve, amit a műről tudni lehet, beleértve utóéletét. Minden bizonnyal ő az első, aki a *Rab Ráby*-ban megtalálta a hivatkozást.²⁹ Pálffy maga a megye birtokos nemesei közé tartozott, a család nemességének első bizonyítéka az 1688-as irat nemességéről

²⁸ A 19. század második felében országos hírnévre tett szert a csillagász rokon Konkoly Thege Miklós, képviselőként működött Konkoly Thege Pál és fia Miklós, Pulay Kornél (unokaöcs) komáromi polgármester, majd képviselő lett. Ez utóbbról megemlékezik VÁLI Mari, *Emlékeim Jókai Mórról*, s. a. r. LUKÁCSY Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1955, 334. A százkötetes nemzeti kiadás előfizetőinek sorában leljük Konkoly Thege Bélát és Lajost, valamint Pulay Gézát. A *Jókai-jubileum...*

²⁹ Az első ízben Heinrich Gusztáv foglalkozott Pálffy Sámuel regényeivel: *Erbia és Zomilla*, EPHK 1901, 787–799. E dolgozat néhány adatát helyesbítette SZÉLL, i. h., a kutatásokat összegezte: GYÖRGY, I. m.

(kömlödi lakosok voltak), nagyapja az 1754/55-i összeírás szerint van felvéve a Komárom megyei nemesek közé, apja ugyaninnen kap nemesi bizonyítványt. Megtudjuk Pálffy Sámuelről, hogy „nagy szerepet vitt a vármegyei életben a XIX. század első éveiben. A napóleoni háborúkat végig harcolta. Ügyvédi gyakorlatot is folytatott és táblabíró is volt”³⁰ (akár Jókay József). Amit Jókai Mór az *Erbia* sikeréről írt, igazolható, mint ahogy az általa idézett mondás („jaj neked Abules, megölted Agétást”) föllelhető az 1805-ös kiadás 212. lapján, Abules monológjában. Jókai a továbbiakban idézi a „bús zsolozsmát”: „Oh nagy egek, rátok apellálok, / Hogyha még nagyobb kínra találok, / Összeroncolt tagjai testemnek / Lesznek bizonyági szerelmeknek.” Egy kilenc versszakból álló betétdalról van szó, melynek elterjedtségét igazolja, hogy mind a sárospataki dalgyűjtemény mindkét kiadásában viszont látjuk, mind Kecskeméthy Csapó Dániel füzetkéinek első kötetében.³¹ S ez arra utal, hogy az 1820-as és 1840-es évek között, talán később is, sokfelé énekelték. Jókai természetesen fejből idézett, az apró eltérések ellenére is híven: „Oh nagy Egek! rátok apellálok, / Hogyha még nagyobb kínra találok, / Ószve omlott hantyai testemnek / Lesznek áldozati szerelmeknek.” A filológiai igyekezet nem lelte forrását vagy mintáját a meglehetősen nyakatekert történetnek, a félreértések sorozatát, elképesztő kalandok egymásutánját, látszathalálók és feltámadások összebonyolítottóságát cselekményként elfogadtatni kívánó regénynek. Heinrich Gusztáv Heliodorosra utalva egy *Charikleia* típusú eseményszöveget sugall,³² ezt Gyöngyösi közvetíthette (kiterőképpen: Tallérossy Zebulon egyik leánykáját nevezi Karikának, magyarosítva a Charikleiát). A regény előtt publikált, M. P.-vel jegyzett vers szerint: „Originál vagy te mind a két munkádban”: mely szerint az *Erbia* előtt Pálffynak volt egy másik (kéziratban maradt? elveszett?) műve, amely az *Erbia*-éhoz hasonló erényekkel jeleskedett. S noha az időnként fárasztó elmélkedések némi szünetet engednek az egymásra toluló, alig követhető kalandok olvasásában, akad olyan kitérés, monológ, mely figyelmet érdemel. A regény vége felé vonja le a tanulságot az egyik szereplő: „Ez a világ egy nagy Theátrum, a benne lévő emberek jádzó személyek, és egyik szerentsét, a másik szerentsétlent, egyik királyt, a másik koldust jádzik [!], s mindenki igyekszik Rolléjának meg felelni, és ha valamelyik el téveszti, azt inkább sajnálni, mintsem gyűlölni kell.” Nem Pálffy fedezte föl a világszínház gondolatát, idézett mondata az *Akárki* gondolatkörére utal vissza, már csak ezért is érdekes lehetne forrására bukkanni. A számozatlan lapú előszó egyik oldaláról idézek: „A mindeneget Lelkesítő Természet nem hagyott kötelesség nélkül egy valóságát [!] is, és így nem azt kén nézni, hogy ki mitsoda személyt jádzik, hanem azt, hogy miképpen viszi Rolléját; mert a Rang a közös Természet törvénye ahol nem szabadít fel senkit, s éppen nem ad just a szegények megvetésekre.” A kiragadott idézetek érzékeltetik a mű tendenciáját, mely tézisek a populáris irodalmat forgatók

³⁰ KEMPELEN Béla, *Magyar nemes családok*, VIII., Grill Károly, Budapest, 1914, 143–144.; *Komárom vármegye. Komárom szabad királyi város*, Országos Monografia Társaság, Budapest, [1907], 350. (*Magyarország vármegyei és városai*, szerk. Borovszky Samu.)

³¹ *Érzékeny és víg dalok gyűjteménye*, k. n., Sárospatak, 1834², 106–107.; KECSKEMÉTHY CSAPÓ Dániel, *Dalfűzérke*, I., Emich, Pest, 1846, 65–66.

³² HEINRICH, I. m.

előtt nem voltak közömbösek, mint ahogy a nem egyszer nehézkesen csengő versbetétek sem tévesztették el hatásukat – közköltészeti hangoltságuk okán a mű dacolt az ítésekkel – a Tudományos Gyűjteményben elhangzott bírálat, ³³ a magyar regénytörténet fordulataival. Ám a Jókai-családtörténet ellenpólusaként a szerző, a Jókai-regénytörténet alacsonyabb szintű előzményeként e mű szolgált. A történetben összekapcsolódik a személyes és az irodalomtörténeti; s amiként Pulay Mária Jókayt választotta, a differenciáltabb olvasóközönség hosszú távon Jókai mellett tette le voksát. A történet szerint (s itt már kétségek merülnek föl) a sikeres leánykérés esetén Pálffy befedette volna a Pulay-ház lukas tetejét; Pulayék nem voltak a megye leggazdagabbjai, de szegényei sem, itt már a fantázia működött. Emellett Pálffy ugyanúgy vitézkedett az inszurgensek között, mint Jókay József, akit egy ízben csak a szerencse mentett meg attól, hogy egy eltévedt lövedék ne ölje meg. A családtörténetet regélő Jókait azonban nem a párhuzamos életpálya érdekli, hanem a szülők regényes története. Pulay Mária és Jókay József esküvőjének dátumát ismerjük: 1812. augusztus 14. ³⁴ Annak (legalábbis írásos anyagban) nincsen nyoma, hogy Pulay Mária élelmiszeres kosárkával felkereste volna a „Lóger”-ben tartózkodó vőlegényt(?), udvarlót(?), nem is igen tehetette meg ezt egy jobb házból való úrilány, hogy maga(!) útra keljen. Jókay József emlékirásában ³⁵ ezt a látogatást apjának tulajdonította, bizonyára joggal; arról, hogy ismerték volna egymást a jövőző házasságok már korábban, annak éppen úgy egyelőre a Jókai-írás az egyetlen dokumentuma, mint Pálffy leánykérésének. Nem kitéréskepén, idetartozik, hogy Pálffy később elszegényedett, vagyonának romjaival Bihar megyébe költözött, második, ismert regényét (a megható című *Zomillát*, Pesten, 1824.) Rhédey Lajosnak ajánlotta. Hogy az *Erbia* mit sem veszített vonzásából, bizonyítja, hogy a címlapon kiírja: *Az Erbia szerzője*. Az a „technika”, melyet az *Erbia* tartalmaz, az érdeklődés folyamatos fenntartását szolgálja, nem pusztán az időnként beiktatott (már említett) hosszabb-rövidebb versekkel, hanem a levelekkel, a szereplői visszaemlékezésekkel, melyek két elbeszélői megnyilatkozás közé iktatódnak, biztosítják folytatás és megakasztás egyensúlyát. Pálffy valóban neves szerzőnek számított, kevésbé jó gazdálkodónak, viszont igen aktívnak a megyében. Jókay József házasságát követően tudatosan építette karrierjét, társadalmi presztízse fokozatosan emelkedett, számottévvő tisztséggel bízták meg. Az árvák pénztárának kezelésével, ezzel összefüggésben szól Jókai apja megbízhatóságáról, tisztakezűségéről, jó híreről, melyet a halála után keletkezett gyanúsítás sem volt képes elhalványítani, ehhez azonban Pulay Mária erélye, tettekéssége is kellett, s erről szintén Jókaitól tudunk. Más kérdés, hogy a megyei pénzek körüli visszaélések hányszor és milyen formában témái Jókai műveinek, regényben, elbeszélésben. A családtörténeti emlékezések ehhez is jó anyagot kínáltak az íróknak.

Visszatérve *A cigányasszony jóslatára*, Jókai regényesítése a történet hiányainak kiegészítésében, esetleges ellentmondásai elegyengetésében érhető tetten. Vitathatatlan,

³³ BALOGH Sámuel, *A románokról*, Tudományos Gyűjtemény 1824/4., 90.

³⁴ Az eljegyzés 1812. június 28-án volt, 1813-ban költöztek Komáromba. Jókai Mór egyik keresztapja Beöthy Zsolt apja volt.

³⁵ HEGEDŰS, I. m.; *A Jókai-jubileum...*, 123.

hogy épít apja emlékeire, melyek elsősorban és mindenekelőtt azt mutatják meg, miként zajlott az inszurgensek behívása, csatába küldése, ellátása, visszavonulása, részvétele egy háborúban, melynek nem lehettek semmiképpen sem nyertesei, ezen belül szó esik egy eleinte tanácstalan fiatalemberről, annak a komikum határát súroló megsebesüléséről (egy bajtársával gyakorolják a bajvívást), betegségéről, megmeneküléséről az éhségtől az unalomig fogyasztott libapörkölt segítségével; de szó sincs „civil” életéről, legalábbis az ismert részletekben nincs szó arról, hogy Pulay Mária eljegyzett menyasszonya volna (más forrás sem ír erről). Az meg kifejezetten Jókai poentírozó, humorral teljes előadó-művészetére vall, hogy miközben Jókay József a seregben szolgált, Pulay Mária otthon az *Erbia*t olvassa. Miszerint Pálffy úgy van jelen, hogy nincs jelen, a könyv viszont – az elbeszélő szerint – az aggodalmak csillapítását szolgálja. Itt jegyzem meg, hogy Jókai a történetet 1809-ben játszatta, a komáromi század vitézségének azonban csak a jövőző férj a részese, Pálffy nem, ő egyfelől kosarat kapott, másfelől regényével kettős funkcióba került: a személy hírért élteti a regényírói emlékezet, illetőleg a személyes távollét helyett az *Erbia* tartós jelenlétet biztosít számára.

Az elbeszélés végső passzusában toppan be (számár vontatta kordén) „egy cigány-asszony”, aki felajánlja Pulay Máriának, hogy megjósolja jövődjét. Ismét olyan motívumra bukkanunk, mely a Jókai-regényekben már helyet kapott (például *A kis királyokban*), és egyébként sem idegen a magát fatalistának megjelenítő Jókaitól. „Fatalista vagyok – írja önmagáról –, ómenekben, predesztinációkban hiszek; a földöntúli világ, az életem túli élet, az érzékektől felfoghatatlan lények befolyása sorsunkra meggyőződés nálam.” ³⁶ Mielőtt elmarasztalnánk a naivnak gondolt ábrándos mesemondót, emlékezetbe idézzük a (magyar) romantika idevágó alkotásait (többek közt a mesmerizmust prózába írókat, a vámpírtörténetek szerzőit), vagy az idős Turgenyev sejtelmes (titokzatos) elbeszéléseit, Maupassant műveit, s inkább a tapasztalati valóságon túllépő képzelőerő irodalomteremtő potenciáljára utalok. ³⁷ Hadd jegyezzem meg, nem ellenvetésül, hogy noha Jókait is, akár Aranyt és másokat a 19. század második felében, foglalkoztatja a divattá váló asztaltáncoltatás, Jókainál spiritiszta szeánszok elbeszélését is megeljük, a följebb idézett „önvallomás”-sal szemben mindezeket nem egyszer ironikus kontextusba ágyazza, rámutat a manipulációs lehetőségekre. Ezúttal, *A cigányasszony jóslatában*, ellenkezőképpen jár el, „Mária meg akarta tréfálni a jósnőt”, de a cigányasszony átlát a tréfán, megnevezi Mária helyzetét: „leány vagy te még, vőlegényedre vársz.” S mindezt összefüggésbe hozza fiziológiai jellemzővel, „más az asszony szeme”. Mária azonban továbbjátsszik: „Elvesz-e engem az, a ki ezt a könyvet csinálta?” Bevonja az irodalmat, nemcsak a párbeszédbe, hanem a várható sorstörténetbe. Ilyen előkészítés után kerül sor a tenyérjóslásra, melyből kitetszhet, Mária eltérül e „könyvtől”, mégsem menekszik tőle, a vőlegény most még „vitézkedik”, de „haza kerül”. Érdemes a jóslat teljes szövegét újraolvasni, részint azért, miképpen

³⁶ Az *Utazás egy sírdomb körül* (1887) című művében számol be rémálmaidról, majd arról, miként űzi el, mikor rákényszeríti önmagát az írásra.

³⁷ Turgenyev *Peszny torzsesztvujuscij ljubvi* (1881, *A diadalmas szerelem dala*), valamint Maupassant *La Horla* (1887) című műveire hivatkozom, de említhetném a Nodier-től Mérimée-ig ívelő francia irodalmat, továbbá E. T. A. Hoffmann kezdeményeit.

alapozza meg egy családtörténeti epizód a Jókai-pályát, részint azért, mert ez az alapozás valójában metafora, a pályakép ismeretében kibomló képesség, olyan könyvsors, melynek a jóslás beteljesülése utólag kölcsönöz hitelt, és mely a teremtést és a természetet, a termő természetet mint könyvkészítést metaforizálja: „A te völegényed mostan vitézkedik; de nem hal meg, haza kerül; hanem azért ez a könyv is megszáll téged: akárhová eldugod, kinő a földből, nagy fa lesz belőle, a kinek minden ágán csupa könyv terem majd, annyi, mint vadkörtefán a vaczkor.”

Előbb egy filológiai megjegyzés. Ezt a jóslatot, a jóslás körülményeivel, idézi Tábori Kornél tizenkettedrét alakú könyvecskéje,³⁸ melyet a Jókai-centenáriumra szerkesztett össze levelekből, művészletekből, írói vallomásokból, összekötő szövegből. Úgy írja, hogy Jókai beszélt el Váli Marinak, s Tábori tőle hallotta(?), olvasta(?). Váli Mari emlékezéseinek kiadott kötetében³⁹ azonban nem található. Gyanús a szövegek teljes egyezése. Feltételezésem szerint: Tábori viszonylag sűrűn tett közzé ismeretlennek vélt és valóban ismeretlen Jókai-adalékokat, az Országos Széchényi Könyvtár Kéziratárában (akkor Nemzeti Múzeum Kéziratárában) lelhető Jókai-írásokat, és a *Hátrahagyott művek* megfelelő köteteit lapozgathatta. Onnan merített. 1912 és 1924 között azonban feledésbe merülhetett a forrás. A Jókai-írásnak kizárólag a jóslat-passzusait publikálta.

A másik megjegyzés az író „elszólása” – vagy nagyon tudatos közlése. Mária az *Erbia*t tartja kezében, kérdése az *Erbia* szerzőjére vonatkozik. A cigányasszony kifejezetten „ez a könyv”-ből indul ki. Mármost értsük-e olyaténképpen, hogy ennek a könyvnek irányát, gondolatait (azok egy részét), irányát folytatja-e majd a *könyv* (immár így!) vagy – s ez talán jobban valószínűsíthető – a cigányasszony nem tudhatván, miféle könyvet olvas bánatúzóul Mária, általában beszél a könyvkészítésről? Az előző esetben olyan értelemben kockáztattam meg a „folytatás” óvatos állítását, hogy a Jókai-életműben nemcsak az ebben a dolgozatban megnevezett művekben, hanem ezeken messze túl munkál a 18. századi, 19. század eleji populáris irodalom. A felvilágosodás (nemcsak magyar) gondolatisága jelen van a Jókai-életműben (a *Hétköznapokban* a *Candide*, az *Egy magyar nábobban* Rousseau stb.), a regényelőzmények közül például a népszerű olvasmánnyá lett Wieland-kötetek vagy *A jövő század regénye* forrásaiként is tekinthető utópiák, a sokszor fölbukkanó Holberg-regény. A *Rab Rábyban* körvonalazott „emberbarát vagy hazafi” dilemma, Kazinczy Ferenc alakja, a magyar színjátszás-színműírás kezdetei (itt hagyom abba a felsorolást, más alkalomra tartogatván az elemzést), mind-mind jelzik, hogy nem egyszeri fölfedezés, hanem az apai örökséggel (Csokonaira, a Csittvári krónikára történő hivatkozás, annak idézése) és a „nemzeti ébredés”-sel összefüggő korszak válaszfűtjai áthatották az életművet, s ennek talán tudatos, talán önkéntelen jelződése, hogy az *Erbia* mint „ez a könyv” lesz-lehet kiindulópontja a később kibontakozó pályának. Mária azonban egyelőre megmarad székszipse mellett, „bolondos”-nak hívén a jóslatot. A cigányasszony megkapja jutalmát, a történet lezárul. Nem véglegesen. Függelékbe kerül valami; ha 1809-es a történések, a jóslás időpontja, a függelék első évszámául az első

³⁸ TÁBORI Kornél, *Jókai regénye*, Tolnai, Budapest, [1924], 7.

³⁹ VÁLI, I. m.

Jókai-regény megjelenését (1846) kell említeni. Hogy itt valóban függelékként olvasandó az utolsó két bekezdés, arról a négy ponttal jelzett, az elválasztás funkciójával rendelkező írásbeli utasítás gondoskodik. Az első bekezdés időpontjelöléséről már az előbb volt szó, szöveges jelzéseként ekképpen hangzik: „Mikor az első regényemet megírtam, akkor mesélte el ezt nekem édesanyám.” Minden szó megfontolást érdemel. Tudjuk, Jókai írói pályája nem regénnyel indult. Az elbeszélés, sőt, ha a kisgyermekkor „zsengét” tekintjük, előbb jelent meg egy versike, utóbb született színmű, méghozzá Petőfi másolatában, pályaműnek készült. Aztán Jókai engedett volna annak a hagyománynak, amely a regényt látta az eposz helyén, azaz a műfajok között az első helyen? Édesanyja értesült az írói kezdetekről, mégis, az első regény írásakor „mesélte el”, hogy eleve elrendelten alapozódik meg az életterv, az előkészületeket követőleg regénnyel, és immár bele kell törődni abba, hogy a szülői sugalmazásra vállalt ügyvédség helyett az *elbeszéléssel* rokon foglalatosság elől nem lehet kitérni. Tágabb (szöveg)összefüggésben: az anya kezében tartott-olvasott könyv meghatározza a születendő fiú, a sorban a legifjabbik (a legkisebb gyermek!) sorsát. Más Jókai-művekben idioszinkráziának emlegetik ezt a jelenséget (*A Magláy-családban* éppen egy ügyvéd ejt erről szót),⁴⁰ ráadásul nem a magános, meg nem értett költő képét vetíti az anya elé a cigányasszony, nem egy ifjan meghaló költőét (Petőfi: *Jövendőlés*), hanem a termékeny íróét, természeti hasonlattal toldva meg a képes beszédet. Az anya titkolta jóslatot, később, amikor már a jóslat teljedni kezd, *meseként* adja elő. A pálya vége felé közeledve, visszatekintve idézi föl a történetet az író, melankóliával vegyes iróniával értelmezve, újramondva, szembesülve a régi történettel, az ismétlés azonosító és eltérítő potenciálját felhasználva, mintegy összegzésül: mi történt a *Hétköznapok* megírása-megjelenése és az elbeszélés közötti évtizedekben. Ez az ismétlés, azonosulás és különbözővé térülés, önmagába tekintés és kibeszélés közötti szövegtérben tartja a történetet, irodalomként megélve és irodalomba rejtve, ami hihetetlennek látszott, nevetésre adott okot, s végül beteljesült a jóslat szerint. A záró bekezdés emígy szól: „...Hej, te cigányasszony! Minek volt neked ezt a bolond jóslatot mondanod? Az a nagy bolond vadkörtefa még most is minden évben újra meg újra virágozik s hullatja az átkozott sok vaczkort...” A négy ponttal beiktatott írásjellel talán a kezdés és a befejezés pontos jelölhetősége kérdőjeleződik meg; a jóslat szerinti termő vadkörtefa virágzása az idő mélyébe utal vissza, s a beláthatatlan jövő felé tart. Mindez azonban nem végződik boldog-megnyugtató befejezéssel, és nemcsak azért, mivel a természet „törvényei” nem számíthatók ki, hanem azért, mert a jóslat alapján kijelölődött egy pálya, melynek lezárulása sem függetlenedhet a jóslattól. Aki közvetíti a történetet, nem maradékralanul boldog, hogy sorsa már születése előtt meghatározódott, de nem is törekszik arra, hogy kilépjen ebből a meghatározottságból. A „vaczkor”, mint azt a 19. század mérvadó magyar szótára írja, „a vad körtefának fanyar ízű gyümölcse”.⁴¹ A gondos-szenvedelmes kertész Jókai pontosan fogalmaz, hogy jellemzése találó legyen. Szinte nem tesz mást ez a záró passzus, mint a cigány-

⁴⁰ FRIED István, *Egy furcsa Monarchia-történet = Uő., Jókai Mórról másképpen*, Lucidus, Budapest, 2015, 139–140.

⁴¹ CZUCZOR Gergely – FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, VI., MTA, Budapest, 1874, 709.

asszony egyes szám harmadik személyű jóslatát alkalmazza, mintha a történet kommentátora egyrészt elismerné a jóslat szöszerinti igazságát, másrészt a jóslatot önértelmezésként hitelesítené. Paradox módon a cigányasszony beszéde a tárgyyszerűbb, az utolsó bekezdés beszélője elégikus hangoltságot csempész a szavak közé, jelzőivel (bolond, átkozott) némi iróniának is helyet biztosítva. Mária kedélyesen fogja föl a „bolondos jóslat”-ot, ebből lesz a beszélő *bolond* jóslata, a cigányasszony mellőzi a jelzőket, legfeljebb nagy fát említ, a beszélő írósa segítségével fejt meg az allegóriát, a jóslat alapján kibontakozó pályát elgondoltatva. A cigányasszony szavaiban élet és irodalom fonódik össze, a fa termést ígér, a beszélő szkepszise a virágzás és vackorhullatás rendjét tudatosítja. A cigányasszony számára az *Erbia* „csak” könyv, mely újabb könyvek születésének készítője, az immár első regényét megíró beszélő élete – úgy tetszik – beleveszni látszik a könyvbe, ki van szolgáltatva, azt teszi, amire rendeltetett.

Jókai az utolsó pályaszakasz végére ért. Maga sem tudhatta, mennyi ideje van hátra; azzal azonban tisztában volt, hogy létezése elsősorban írói létezés, vele folytatódott valami, ami nagyon régen elkezdődött, s egyelőre maga folytatja, ami eddig teljesült. Ilyenmódon van, lehet szó irodalmi sorsról, amely az irodalom sorsa; ebben az elbeszélésben – megkockáztatom – ott munkál egy írói pálya allegóriája, ezen keresztül az irodalomé. Ehhez hasonló, ám egy szereplő szájába adott „önvallomás” közelebb lép a mesterséghez, így nincs szüksége a természet kínálta példázatra: „Bűnhődésem tetőpontját [...] csak most kezdem elérgetni, a midőn itt ülök az íróasztalom mellett és írok és olvasok és gyötöröm magamat annak a találgatásában, hogy az ábécé harminczkét betűjét hogy lehessen mindennap más meg másféleképpen összehányani, mely gonosz mulatságot épen úgy kikaczagtam hajdan, mint most kikacagnak engem mások.”⁴² Jókai annyira sosem volt naiv, amennyire a kutatás egy darabig láttatta. S ha nem is volt állandó és „beleérző” olvasója a közeli múlt és jelene irodalmának, annyi mindenképpen eljutott hozzá, hogy írásmódjától igencsak eltérő irányok törnek át, az irodalom általa gondolt feladataitól nem kevésbé eltérő megfontolások szerint alkotnak bel- és külföldön egyaránt. Erre képes volt olyan elbeszélésekkel és regényekkel felelni, melyek kísérletező kedvről tanúskodtak. Mindennek ellenére joggal érezhette úgy, hogy sikerei ellenére olyat képvisel, mely nem bizonyosan időszerű. A bemutatott elbeszélés egyben számvetés, az *Erbia* örököseként önironikus megnyilatkozás, nem utóvédharc, hanem érzékeltetése annak, honnan indult el egy irodalom, és általa hová ért el, még akkor is, ha a teremtés során virágzás és elhullás a sorsa. A minden évben ismétlődő természeti színjátékban az irodalom is ki van szolgáltatva a szerencse forgandóságának. Csakhogy szemlélhető más aspektusból a jóslat viszonya az alkotáshoz. A cigányasszony pusztá tényközlése csak közvetve tartalmaz „értékelő” mozzanatot. Szó van nagy fáról, minden ágán könyvről, melyet akár vackornak is lehet látni. Az elbeszélő azonban egyfelől említi az időtényezőt, „minden évben”, konkretizál és időtlenít azáltal, hogy az ismétlődést bevonja a jóslatba, majd másfelől újra meg újra megnevezi az előlről kezdés, a megújulás nem szűnő folyamatosságát,

együtt a virág elhullajtásával a teremtés-alkotás sziszifhoszi „rendjé”-t képzelteni el. Mintha áldás és átok, újraéledés és elveszés egymásutánjában szerkesztődne meg az életmű. Az értékelő mozzanat itt is elmarad, megkockáztatható, hogy átalakul, a *stirb und werde* goethei képzete szerint. S ha mindenáron a lehető legtágabb közeg után nyomozunk, a 20. század eleji gondolkodás lírai változatára ismerést sem zárhatjuk ki az elbeszélés kicsengését hallgatva. S talán akképpen fogalmazhatunk, hogy Jókai Mór az új évszázad kezdetén fölteszi a maga számára sem megválaszolható kérdést, melyet a mából visszatekintve az ő „esti kérdés”-ének olvasunk.

⁴² JÓKAI MÓR, *Bokáczius kalandjai* = Uő., *Van még új a nap alatt. Elbeszélések*, Révai, Budapest, 1912, 222.

SZALISZNYÓ LILLA

Vizsgadarabok

A Színészeti Tanoda első tanévének zárása*

E hosszú idő alatt Vörösmarty színész-kortársainak művészi ereje izmosodott ugyan, [...] de ez a művésznemzedék soha sem volt körülvéve oly fiatalssággal, mely e mű [*Csongor és Tünde*] sok fürge, bohókás, eleven mellékalakjait eljátszhatta volna, ha gondoltak is színrehozatalára s hogy gondoltak, bizonyítja az, hogy Egressy, mint a színészeti tanoda egyik első tanára, mindjárt az első évben, ezt választotta ki növendékei vizsgálatára.¹

Az Ódry Színpadnak vagy általában a színművészeti egyetem produkcióinak ugye az a sajátossága, hogy [...] a nyitott szellem [...] nagyon erőteljesen megnyilatkozik. [...] Nagyon gyakran lehet itt olyan előadásokat látni, amelyek a jelenlegi magyar színházi kínálatnak a legjobb előadásai. A legfrissebb szelleműek, a legizgalmasabbak, elkötelezett, különleges színészettel jönnek létre.²

Vörösmarty Mihály: *Árpád ébredése* (1865–1866), Johann Wolfgang Goethe: *Testvérek* (1871–1872), Berczik Árpád: *Ádám és Éva* (1875–1876), ifj. Alexandre Dumas: *Alfonz úr* (1888–1889), Jókai Mór: *Dalma* (1892–1893), Gárdonyi Géza: *A bor* (1903–1904), William Shakespeare: *A vihar* (1909–1910), Oscar Wilde: *Flórenci tragédia* (1915–1916), Rákosi Jenő: *Aesopus* (1919–1920), Szophoklész: *Elektra* (1926–1927), Arthur Schnitzler: *Búcsúvacsora* (1931–1932), Bornemisza Péter: *Magyar Elektra* (1949–1950), Konstantin Trenyov: *Gimnazisták* (1951–1952), Jaroszlav Klima: *A szerencse nem pottyán az égből* (1952–1953), Prosper Merimée: *Menny és pokol* (1961–1962),³ Anton Pavlovics Csehov: *Három nővér* (1987), Gerhart Hauptmann: *A bunda* (2014)⁴ – a felsorolt címek mind színművek, de ezen túl nehéz lenne kapcsolatot találni közöttük. Egyetlen kontextus mégis egy sorba rendezheti őket: mindegyik prózai tagozatos színinövendékek vizsgadarabja volt valamikor.

A mai Színház- és Filmművészeti Egyetem jogelődje, a Színészeti Tanoda, 1866 márciusában tartotta első nyilvános színpadi vizsgaelőadásait. Ez az intézményes színészképzésben százötven éve élő hagyomány igen sajátos szereppel ruházta fel

* A tanulmány elkészítését az MTA–DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport keretében az MTA Posztdoktori Kutatói Program támogatta. Köszönöm Zentai Mária és Szilágyi Márton javaslatait.

¹ Fővárosi Lapok 1879/276., november 30., 1324.

² Marton László szavai a *Színművész szak a Színház- és Filmművészeti Egyetemen* címmel 2012-ben készült kisfilmből: <https://www.youtube.com/watch?v=Rj54jf46etA>

³ CSILLAG Ilona, *Zártkörű, nyilvános és vizsgaelőadások a Színészeti Tanoda, az Országos Színésziskola, az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémia és a Színház- és Filmművészeti Főiskola színésztan-szakán 1865–1965-ig = A százéves színészképzés. Írások és képek múltból és jelenről a Színház- és Filmművészeti Főiskola centenáriuma, szerk. CSILLAG Ilona, Magvető, Budapest, 1964, 338–357.*

⁴ 7ora7.hu/2014/11/20/bunda_a_husfeldolgozoban_vizsgaeloadas_az_odry_szinpadon

a drámairodalom kiválasztott darabjait: vizsgadarab, tananyag lesz belőlük. Ám sokszor csak egy-egy jelenetük szerepel az előadásban, az elsődleges cél nem annyira a művészi összehatás, inkább annak a megmutatása, hogy a növendékek hogyan sajátították el a mesterséget, milyen jól tudják eljátszani az egyes tudatállapotokat és érzelmeiket. A drámáknak ezzel a rendhagyó recepciójával és a darabválasztások lehetséges okaival a szakirodalom tudtommal még nem foglalkozott, a téma eddigi egyetlen kutatója, Csillag Ilona évtizedekkel korábban csak adatgyűjtésre szorítkozott.

Csillag az 1871 és 1964 közötti közel egy évszázadra figyelt, tanévekre bontva közzétette a vizsgadarabok címét.⁵ Ebben az időszakban nyolcvankilenc vizsgaelőadást tartottak. (1944-ben és 1945-ben nem voltak vizsgák.) Egy-egy alkalommal több drámát vagy drámarészletet mutattak be. A tanárok a darabválasztás során többféleleségre, változatosságra törekedtek. Általában eltérő korokból származó színjáték-típusokat válogattak össze, magyar és világirodalmi műveket egyaránt, és ügyeltek arra, hogy a darabok között számottevő dramaturgiai különbségek legyenek. De úgy tűnik, hogy a döntést a művek színpadi recepciója, az irodalmi tendenciák és az adott történelmi pillanat eszmei-politikai kontextusai is befolyásolták. Noha azon száz év alatt (átnézve a Csillag által nem kutatott 1866 és 1870 közötti éveket is), amelyre jelenleg rálátásunk van, a vizsgadarabok egy része ismétlődött, mégsem tűnik fel olyasfajta beidegződés, amely valamely drámát a színinövendékek megmérettetések örök klasszikusává emelt volna. Az élen Shakespeare-től a *Szentivánéji álom* áll, tizen-nyolcszor volt vizsgadarab. Tizenhat előadással a második helyen a *Rómeó és Júlia* szerepel. Tizenegyszer adták elő Katona József *Bánk bánját* és Jókai Mór *A szigetvári vértanúk* című történelmi drámáját.

A téma a későbbiekben nagyobb léptékű kutatásokat kíván, de jelen írásban csak az első nyilvános, minden évfolyamot érintő színpadi vizsgaelőadással szeretnék foglalkozni. A Színészeti Tanoda induló évének oktatási rendjét és tananyagát egy régebbi dolgozatomban már tárgyaltam,⁶ ezért most egyedül a záróeseményre kitzűzött darabokkal foglalkozom. Az elemzések eddigi hiánya miatt ez a tanulmány kísérlet; annak első kísérlete, hogy miként lehet az első vizsgaelőadás és egyáltalán a vizsgaelőadások darabválasztásait kontextualizálni, tehát nem vállalkozhatom az összes lehetséges értelmezési lehetőség felfejtésére. Az elemzés során többszempontúságra töreksem, ugyanakkor a kijelölt nézőpontok közül egyiket sem tekintem érvényesebbnek a többinél, és nem célokom azonos súlyú érvényesítésük minden drámánál.

Az első vizsgaidőszak

A Fővárosi Lapok tudósításai szerint a Színészeti Tanoda 1865. január 2-án kezdődő első tanévének vizsgái a színésztanszakon 1866. március 12–21. között zajlottak. (Ezzel egy időben volt az itt nem tárgyalt operista képzés vizsgaidőszaka is.) Az elméleti és a szavalati vizsgákat abban az Újvilág utcai lakásban tartották, amelyet az

⁵ CSILLAG, I. m., 338–357.

⁶ SZALISZNYÓ Lilla, *Egressy Gábor színi tanodai tanársága és a magyar színészképzés hivatásosodása*, ItK 2014/3., 325–353.

intézmény tanműhelynek bérelt, a színpadi vizsgákat pedig a Nemzeti Színházban. A délután egy és négy óra között rendezett próbatételekre bárki bemehetett, a színészelteknek a közönség előtt kellett számot adniuk tudásukról.⁷ A vizsgált időszakban a képzés egy-, két- és hároméves formában folyt, attól függően, hogy a jelentkezőnek volt-e már korábbi színpadi tapasztalata. A hároméves képzésre járóknak szavalati, elméleti és színpadi vizsgája egyaránt volt, a két és az egy tanév alatt oklevelet szerzőknek csak az utóbbi kettő.

Az első évfolyamosoknak Gyulai Pál *Magyar nyelv és verstant, Költészettant, Az aesthetika és lélektan általános részét*, a két színésztanár, Egressy Gábor és Szigeti József pedig *A kiejtés szabályozása és hanggyakorlatok, a szavalat, arc- és tagjáték elemei* című tantárgyat oktatta. A másodikosoknak Gyulai A *drámai költészet elmélete, A magyar történelemből a különböző korszakok jellemzése s a jelesebb magyar színműveknek alapul szolgáló történelmi események magyarázata* című kurzusokat, Egressy és Szigeti pedig *A színművészet elmélete és gyakorlata együtt* című mesterségórát tanította. A színpadi gyakorlattal már rendelkező, emiatt a tanodában csak egy évig tanuló növendékeknek Gyulai A *legkitünőbb drámairók főbb munkáinak magyarázata, kapcsolatban a hazai és külföldi drámai irodalom történetével, A világtörténelemből a főbb korszakok jellemzése, s a legkitünőbb színműveknek alapul szolgáló történelmi események magyarázata* című órákat, Egressy Gábor a *Jelmeztan és egyéni álca*, Szigeti A *hazai és külföldi színészet története* című tárgyat tartotta. A végzős hallgatóknak a két mestertanárral ezeken túl heti négy órában volt még a *Színművek előadásának begyakorlása* című kurzusa is.⁸

Az első vizsganapon, 1866. március 12-én a hároméves képzésben résztvevő hallgatók vizsgáztak: „A nemzeti színházi képezde vizsgálati tegnap kezdődtek meg, az intézet helyiségében. A drámai szak első osztálya tette le a próbatétet az elméleti tantárgyakból. A tantárgyak: szónoklati, költészeti és aesthetikai előismeretek (tanár Gyulai P.) és versszavalások (tanár Szigeti József) voltak. A kis teremben több érdekelt hallgatót láttunk. Az intézet növendékei a kis színpadon foglaltak helyet, s onnan feleltek a kérdésekre”.⁹ A tanított tantárgyak alapján úgy tűnik, egy nappal később, március 13-án már mindhárom évfolyam hallgatóira megmérettetés várt: „A nemz. színházi képezde tegnapi próbatétén nagy számú közönség volt jelen, úgy hogy a később jövőknek már csak a mellékteremben volt helyök. Ugy látszik, nemcsak az érdekllett felek, hanem a közönség is élénk részvétellel kíséri ez intézetet. A próbatétek következő tantárgyakból voltak: költészettan, aesthetika és dramaturgia, kérdezve Gyulai Pál által. Gyulait Szigeti József váltotta föl, a görög és római színészet történetéből adván föl kérdéseket. Ezután a mythológiára került a sor, melynek rendes tanára az intézet főigazgatója, gróf Festetich Leo. [...] Sok jó feleletet hallottunk, de nem tudva a neveket, nem nevezhetünk meg egyet sem”.¹⁰ Március 14-én szavalati és elméleti vizsgák voltak, a tanórák alapján szintén úgy tűnik, mindhárom évfolyam jelen volt: „A színi képezdében a szavalatokkal, mint kiválóbb női tehetségek

⁷ Fővárosi Lapok 1866/58., március 13., 231.

⁸ Zenészet Lapok 1865/15., január 12., 117.; Koszorú 1865/2., január 8., 44–45.

⁹ Fővárosi Lapok 1866/58., március 13., 231.

¹⁰ Fővárosi Lapok 1866/59., március 14., 235.

Adamovits Matild, Batta Jozefa, Dulka Sarolta Vahot Mari és a Jenei k. a. tüntek ki”;¹¹ „A színészeti képezdei vizsgálatok harmad napján a színészet történetéből, a drámai alakítás elméletéből sat. történetek előadások, Egressy Gábor tanár vezetése alatt. Bogdanovics Krisztina k. a., Adamovics Matild k. a. és Tóth József ez alkalommal igen sikerülten szavaltak költeményeket. Bogdanovics k. a. továbbá a »Szentiván éji álom« fölötti tanulmányát, egy másik leány pedig Schiller »Ármány és szerelmét« fejtegette”.¹²

A nyilvános színpadi vizsgákra 1866. március 19-én és 21-én délután a Nemzeti Színházban került sor. Március 19-én az első és második évfolyamos hallgatók Eugène Scribe *Egy pohár víz* című vígjátékát adták elő.¹³ Vezető tanárunk Szigeti József volt. A Fővárosi Lapok tudósítója úgy vélte, a mestertanár azért választotta ezt a „magas udvari finomságot, teljes diszt és nagy elevenséget” követelő darabot, mert „ennek szerepeiben alkalom volt igen sok lánynövendéket léptetni föl, s e mellett tán azért is, mert az »Egy pohár vizet« a nemzeti színház előadásai után elég jól ismerheték a tanoda fiataljai. A mű nagyon össze volt vonva, a játék jelmezben történt, s a női három szerepet majd mindenik felvonásban más más három leányka ábrázolá”.¹⁴ Az 1865-1866. tanévben tizenharc, az 1866-1867-ben hat női hallgató nyert felvételt.¹⁵ Az a cikkből ugyan nem derül ki, hogy közülük mindannyian kaptak-e szerepet, de a növendékek és a szereplők számának arányából úgy tűnik, nem feltétlenül azért esett a választás erre a francia vígjátékra, mert egy másik komédiának a szerepszáma nem biztosított volna ilyen mértékű variációs lehetőséget. Fontosabbnak tűnik a másik felhozott érv: az *Egy pohár víz* akkor már huszonöt éve töretlenül népszerű volt a magyar színpadokon. A Nemzeti Színházban először 1841. május 10-én játszották, a vizsgaelőadást megelőzően negyvennégyyszer állították színre.¹⁶ Ezzel az előadás-számmal Pesten a 19. század közepének egyik legtöbbet játszott színművének számított, vagyis a repertoár olyan alapdarabja volt, amelyben a friss diplomások már pályájuk kezdetén szerepet kaphattak.

A március 21-i, mindhárom évfolyamot érintő vizsgaelőadást Egressy Gábor felügyelte. Erre a napra a színinövendékek eredetileg a következő darabokkal készültek: Vörösmartytól a *Csongor és Tündével* illetve az *Árpád ébredésével*, Shakespeare-től a *Hamlettel* és a *Szentivánéji álommal*, valamint Friedrich Schillertől az *Ármány és szerelemmel*. A Fővárosi Lapok ezek közül csak a *Csongor és Tündét*, a *Hamletet* és az

¹¹ Fővárosi Lapok 1866/60., március 15., 240.

¹² Fővárosi Lapok 1866/62., március 17., 247.

¹³ Március 18-án nyilvános főpróbát tartottak: Fővárosi Lapok 1866/63., március 18., 252.; Fővárosi Lapok 1866/65., március 21., 259.

¹⁴ Fővárosi Lapok 1866/65., március 21., 259.

¹⁵ A tanév kezdetekor a színésztanszakra tizenhat nő kezdte meg tanulmányait (*A Drámai szakmára választott növendékek névsora*, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet [a továbbiakban: OSZMI], 56. 2511.; Zenészet Lapok 1865/15., január 12., 117.), de év közben újabb hallgatók érkeztek, ezért szerepelhet Paulay Ede kimutatásában az 1865/1866. tanév felvett növendékei között kettővel több színésznőjelölt. PAULAY Ede, *Visszapillantás a Színészet Tanoda 10 évi működésére*, Athenaeum, Budapest, 1874, 16-17.

¹⁶ *A Nemzeti Színház műsorlexikona. 1837-től 1941-ig*, összeáll. HAJDU Algernon László, előszó HARASZTI Emil, Budapest, 1944, 34. (Kefelenyomat.)

Árpád ébredését nevezi meg vizsgadarabként.¹⁷ Egy a magyar irodalomtörténeti hagyományban ismeretlennek tűnő, még a Vörösmarty kritikai kiadás vonatkozó kötetében sem említett és hivatkozott egykorú kézirat szerint viszont a többi darabbal is elkezdtek dolgozni. A *vizsgálatra szükséges jelmezek* című autográf¹⁸ a vizsgadarabok Egressy által előírt szereposztását, valamint az azokhoz szükséges jelmezeket és kellékeket sorolja fel, s éppúgy tartalmazza a *Szentivánéji álom* és az *Ármány és szerelem* kapcsán is ezeket az adatokat, mint a többi, a sajtó által is említett dráma esetében.¹⁹ Vagyis úgy tűnik, ha volt is műsorrövidítés, és nem a sajtóértesülés pontatlan, arról már javában a felkészülési időben döntöttek, azután, hogy az öt színmű vizsgadarabként való kijelölése megtörtént és kiosztották a szerepeket.²⁰ Így függetlenül attól, hogy a két forrás csak részben mutat egyezést, a *Szentivánéji álom* és az *Ármány és szerelem* is előadásra szánt vizsgadarabnak tekintem. A növendékek a teljes műsört végül nem tudták bemutatni, mert a vizsga alatt egy vihar megrongálta a színház tetőszerkezetét. Az első darabnak, a *Csongor és Tündének* az eljátszása után berekesztették az előadást.²¹ Pótlásáról nincs hír, március 29-én a Fővárosi Lapok már arról írt, hogy a tanoda egyik végzős hallgatóját, Egressy Árpádot a Nemzeti Színház szerződtette.²²

Az egykorú sajtó ugyan tájékoztatott az eseményről, az utókor számára mégis szinte észrevétlen maradt. Még a vizsgadarabok egykori összeírójának, Csillag Ilonának a látóteréből is kikerült: úgy vélte, hogy 1871 előtt nem voltak vizsgaelőadások,²³ noha a Fővárosi Lapok ezekben az években is tudósított róluk.²⁴ Némi adatmentésről

¹⁷ Fővárosi Lapok 1866/66., március 22., 263.

¹⁸ [EGRESSY GÁBOR], *A vizsgálatra szükséges jelmezek*, OSZMI, 56.2512. A kéziratban nincs szerzői név.

¹⁹ Mivel az *Egy pohár víz* betanítása nem Egressy hatáskörébe tartozott, a vígjátékkal kapcsolatos kosztümökről és játékeszközökről a forrás nem tartalmaz semmilyen információt.

²⁰ A Nemzeti Színház fennmaradt színlapjai között nem találtam olyat, amely a vizsgaelőadást hirdetné, és segítené a kérdés eldöntését. A vonatkozó év színlapjait lásd: Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tár Nemzeti Színház (a továbbiakban: OSZK SZT. N. Sz.) Kötetes színlapgyűjteménye, 1865. január 1. – 1866. december 31.

²¹ Vasárnapi Ujság 1866/12., március 25., 144.; Fővárosi Lapok 1866/66., március 22., 263.

²² Fővárosi Lapok 1866/72., március 29., 288.

²³ CSILLAG, I. m., 338.

²⁴ Úgy tűnik, az első vizsgaelőadást követően a vígjátékok is nagyobb súllyal szerepeltek a gyakorlati vizsgákon.

1867. március vége – vígjátékok: Alfred de Musset: *Az ajtó tárva, vagy zárva legyen*, X.-B. Saintine – Félix-Auguste Duvert – Augustin Théodore de Lauzanne de Vauroussel: *Egy úr és asszonyosság*, Victorien Sardou: *A jó barátok*. Fővárosi Lapok 1867/75., március 31., 299.; 1867. március 31. – tragédiák: Hugó Károly: *Báró és bankár*, Vörösmarty Mihály: *Az áldozat*, Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Valérie Feuillet: *A szegény ifjú története*, Schiller: *Ármány és szerelem*. Fővárosi Lapok 1867/76., április 2., 303. 1868. március 18. – tragédiák: Czákó Zsigmond: *Kalmár és tengerész*, Schiller: *Stuart Mária*, Salomon Hermann von Mosenthal: *Deborah*. Fővárosi Lapok 1868/56., március 7., 223.; 1868. március 22. – vígjátékok: Szigligeti Ede: *Fenn az ernyő, nincsen kas*, Molière: *A tudákos nők* (ford. Bogdanovics Krisztina, színinövendék). Fővárosi Lapok 1868/56., március 7., 223.

1869. március 10. – tragédiák: Pierre Corneille: *Cid*, Birch-Pfeiffer Charlotte: *Loowodi árva*, Goethe: *Testvérek*, Katona József: *Bánk bán*. Fővárosi Lapok 1869/57., március 11., 227.; 1869. március 14. – vígjátékok: Csató Pál: *Fiatal házások*, Szigeti József: *Becsületészó*. Fővárosi Lapok 1869/61., március 16., 243. 1870. március 16. – tragédiák: Goethe: *Faust*, Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Jókai Mór: *A szigetvári vértanúk*. Fővárosi Lapok 1870/55., március 17., 231.; 1870. március 20. – vígjáték: Albini: *Műveltség és természet*. Fővárosi Lapok 1870/59., március 22., 249.

egyedül a Vörösmarty-szakirodalom gondoskodott. A *Csongor és Tünde* tárgyalásakor általában megemlékezik arról, hogy Vörösmarty drámái költeménye először 1866-ban, a Színészeti Tanoda első vizsgaelőadásán került színre.²⁵ Az esemény ugyanakkor kuriózumként vonult be a szakmai köztudatba, magát az előadást, a darabválasztás lehetséges okait és színpadra állításának körülményeit az irodalomtörténet-írás nem vizsgálta.

A mesterségvizsga

Olyan forrás egyelőre nem került elő, amely a vizsgadarabok kiválasztását megindokolná. Az viszont tudható, hogy a mindhárom évfolyamot egyszerre érintő színpadi vizsga műsorának összeállítója a tanoda megálmodója és egyik első prózai színésztanára, Egressy Gábor volt. Már az egykorú sajtó is azt sugallja, hogy a darabválasztás egyedül Egressy hatáskörébe tartozott: „A képzelmes művet [a *Csongor és Tündét*] Egressy Gábor tanár a színpad mögött vezette”, illetve „Játék közben egyszerre igen hatalmas menyörgést hallottunk. [...] Csakhamar hallottuk is, hogy a künn dühöngő orkán a színház vasfödelét összesodorva dobá le a melléképület tetejére. Egressy Gábor tanár tehát az első mű bevégeztével kilépett a közönség elé, s jelenté, hogy a közbejött baleset miatt a »Hamletből« való jelenetek (a nagyobb növendékekkel) s »Árpád ébredése« (Vörösmartytól) ezuttal elmaradnak”.²⁶ De ami még biztosabb érv amellet, hogy ő jelölte ki a darabokat, az az, hogy *A vizsgára szükséges jelmezek* című hatoldalas kézirat a kisebbik fiának, a tanoda egyik végzős hallgatójának, Egressy Árpádnak a kézírásában maradt fenn. Az autográf nem tartalmaz javításokat, másolatnak, tisztázatnak tűnik. Az Egressy családban mindennaposnak számított az apa szakmai dolgaiban való segítségnyújtás: két fia általában a színdarabok másolásáért felelt. Ráadásul Egressynek 1864 nyarán egy szélütés következtében a jobb keze, az írókeze lebénult, és bár hónapok múltán képes volt újra betűket formálni, az ebből az időszakból származó kéziratok arról árulkodnak, hogy az írás csak nagyon nehezen ment neki. Nem volt már képes terjedelmes műveinek, a színi tanodai előadásjegyzeteinek és a tanoda hallgatói számára írt tankönyvének, *A színészet könyvének* a letisztázására, a munkát fiai végezték el helyette. Vagyis *A vizsgára szükséges jelmezek* című kézirat esetében hasonló feltételezhető: az apa előzetesen elkészítette a jelmez- és kelléklistát, Árpád fia pedig szép külalakú írásával lemásolta azt.

Egressy az 1830-as évek második felétől kezdve nemcsak kiemelkedő tehetségű és egyre növekvő tekintélyű alakja volt a Nemzeti Színház prózai tagozatának, hanem egykorú színésztársai között ő számított a legjelentősebb színészetelméleti szakírónak is. Egyik nagy volumenű értekező jellegű munkája, *A színészet könyve* egyszerre olvasható a színinövendékektől elvárt, számon kért tananyagként és saját színészi

²⁵ VÖRÖSMARTY Mihály, *Drámák*, IV., *Csongor és Tünde – Kincskereső – Vénász*, s. a. r. FEHÉR Géza – STAUD Géza – TAXNER-TÓTH Ernő, Akadémiai, Budapest, 1989, 861–862. (Vörösmarty Mihály *Összes Művei*, 9.); STAUD Géza, *A Csongor és Tünde a színpadon = „Ragyognak tettei...” Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. HORVÁTH Károly – LUKÁCSY Sándor – SZÖRÉNYI László, Fejér Megye Tanácsa, Székesfehérvár, 1975, 219–220.

²⁶ Fővárosi Lapok 1866/66., március 22., 263.

játékának, szerepfelfogásainak egyfajta dokumentációjaként.²⁷ Vagyis amikor arra igyekszünk választ adni, hogy az első vizsgaelőadás során miért éppen a *Csongor és Tünde*, az *Árpád ébredése*, a *Hamlet*, a *Szentivánéji álom*, valamint az *Ármány és szerelem* vált vizsgadarabbá, a repertoárbeli státuszukon, a színpadi hagyományukon, az irodalmi kánonban elfoglalt helyükön és a kulturális életben betöltött szerepükön túl Egressy saját több évtizedes színészi gyakorlatát, színházismeretét és a magyar színészettről alkotott elképzeléseit is érdemes figyelembe vennünk. Láthatjuk, hogy milyen tudásanyag elsajátítását gondolta szükségesnek ahhoz, hogy valaki okleveles színész legyen, illetve hogyan tükröződik ez az első növendékek nyilvános vizsgájára kiválasztott darabokban.

Azt, hogy az öt színmű közül melyiket játszották volna el egészében és melyikből szándékoztak részleteket adni, annak a már többször említett kéziratnak a segítségével lehet meghatározni, amely szereplőkre bontva közli az egyes vizsgadarabokhoz szükséges jelmezeket.

Úgy készültek, hogy az *Árpád ébredését* elejétől végéig előadják, a szereplőszám tekintetében tartották magukat a Vörösmarty által írtakhoz. A *Csongor és Tünde* esetében lerövidítették a cselekményt, a három vándor történetét kihagyták. A *Szentivánéji álomból* azokat a jeleneteket húzták ki, amelyekben a mesteremberek szerepelnek. A *Hamlet* szereplőlistáját szintén rövidítették.²⁸ Az *Ármány és szerelemből* csak ketten léptek volna színre: Ferdinánd és Von Kalb, az udvarnagy. Úgy tűnik, hogy a két színinövendék a negyedik felvonás három jelenetéből készült (Ferdinánd monológja, a főhős és az udvarnagy párbeszéde, illetve Ferdinánd másik monológja).

A választott darabok között a két legismertebb tragédián (*Hamlet*, *Ármány és szerelem*) túl ott van az Arany János által viszonylag frissen fordított *Szentivánéji álom*²⁹ (a bemutatója a Nemzeti Színházban 1864. április 23-án volt), a színpadon még elő nem adott *Csongor és Tünde*, illetve az *Árpád ébredése*, ami ünnepi prologus, egyetemes alkalmi darab, Vörösmarty a Pesti Magyar Színház 1837-es megnyitására írta. A daraboknak tehát nagyon eltérő a színpadi előélete, vagyis úgy tűnik, Egressynek csak részben volt az a célja, hogy a növendékek a Nemzeti Színház repertoárjának alapidarabjait tudják.

Vizsgadarabnak tűzi ki azt a Schiller-tragédiát, amely a magyar színpadon először 1795-ben szerepelt, benne volt már a budai Várszínház repertoárjában, és 1843. október 16-tól 1865. március 13-ig, a nyilvános színpadi vizsgát megelőzően, a Nemzeti Színházban huszonnégy előadást élt meg.³⁰ A *Hamletet* 1839. november 16. és 1865.

²⁷ SZALISZNYÓ Lilla, „Nem volna jó a Kisfaludy-Társaság kérdésére felenünk?”. A *Shakespeare-t játszó és tanító Egressy Gábor = Médiumok, történetek, használatok. Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*, szerk. PUSZTAI Bertalan, SZTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Szeged, 2012, 107–127.

²⁸ Kimaradt belőle Laertes, az udvaroncok közül Voltimand és Cornelius, a norvég királyfi, Fortinbras, Polonius embere, Rajnáld, a két sírásó, az angol követek, Marcellus és Bernardo, a tisztek, Francisco, a katona, valamint Osrick, az udvaronc.

²⁹ Egressytől e fordítás népszerűsítésének gondolata sem állhatott távol, hiszen 1848-ban éppen ő ösztönözte Vörösmarty Mihályt, Petőfi Sándort és Aranyt a Shakespeare-művek átültetésére. Vö. EGRESSY Gábor, *Indítvány a szellemhonosítás ügyében*, Életképek 1848/8., február 20., 225–230., különösen 228.

³⁰ A *Nemzeti Színház műsorlexikona...*, 44.

október 27. között negyvenszer adták Pesten. A két tragédia azon darabok közé tartozik, amelyeket a Pesti Magyar, később Nemzeti Színházban az 1837. augusztus 22-i megnyitásától kezdve a vizsgaelőadás napjáig, 1866. március 21-ig a legtöbbször játszottak.³¹ A későbbiekben a *Hamlethez* hasonló utat járt be a *Szentivánéji álom* is: 1864. április 23-tól 1866. január 14-ig már tizenkétszer adták.³² Vagyis a vizsgaelőadás e három színdarabja esetében lehetséges, hogy azért eshetett rájuk a választás, mert nemcsak az egyetemes színháztörténetnek, de a Nemzeti Színház repertoárjának is klasszikusai voltak, a Színészeti Tanodába járó hallgatók végzett színészként (ekkoriban a tanoda elsődleges céljának a Nemzeti Színház színészutánpótlásának biztosítását tartották) bármikor szereplési lehetőséget kaphattak bennük.

A következő közelítés a darabok szerzők szerinti megoszlását veszi alapul. Az öt vizsgadarab közül kettő Shakespeare-től, kettő Vörösmartytól származik.

A *Hamlet* megingathatatlanul tűnő repertoárbeli státusza és a *Szentivánéji álom* gyors népszerűsítése a Shakespeare-drámák magyarországi recepciótörténetének kontextusába utalja az értelmezést. A Nemzeti Színházban a Shakespeare-darabok színpadra állítását eleinte a vezető színészek kezdeményezték. A premierok az ő nevükhöz fűződnek, általában úgy, hogy jutalomjátéknak választották őket. A törekvés egyik kiemelkedő alakja Egressy Gábor volt. Az ő javára mutatták be a *Lear királyt* (1838), a *Hamletet* (1839), a *Coriolanust* (1842), a *Macbethet* (1843), a *IV. Henriket* (1845) és a *makrancos hölgyet* (1855). A művek idővel repertoárdarabokká váltak, a színházvezetés például 1864-ben melegen támogatta a Shakespeare születésének háromszázadik évfordulójára rendezett jubileumi előadást, a *Szentivánéji álom* bemutatását.

De a Shakespeare-darabok súlyponti szerepe Egressy saját színészi habitusával is magyarázható. Vidéki vendégszereplései kapcsán fennmaradt levelezése igazolja, hogy számára egy színész tehetségét leginkább egy Shakespeare-szerep eljátszása képes igazolni.³³ Ezt a gondolatot támogathatja, megerősítheti a vizsgára kitűzött *Hamlet* szereposztása is. A főszerepet, Hamlet szerepét megosztotta az egyéves képzésben résztvevő végzős hallgatók, a két fia, Egressy Ákos és Árpád között. Egy év alatt, vagyis 1866-ban hárman szereztek oklevelet: két fia és Dráguss Károly. Dráguss, aki 1859-től vidéki színészként és színigazgatóként működött, annak ellenére, hogy a hallgatói nyilvántartás szerint megszerezte a képesítést,³⁴ a *vizsgálatra szükséges jelmezek* című kéziratból úgy tűnik, egyetlen vizsgadarabban sem kapott szerepet. (A vizsgáról való távolmaradása valószínűleg az életvitelével és a megélhetési körülményeivel magyarázható.) Egressy Árpád több vizsgadarabban nem lépett volna fel; Egressy Ákos pedig csak az *Ármány és szerelemből* kijelölt néhány jelenetben játszott volna még. Miután a többéves képzésben résztvevő hallgatóknak a későbbiekben

³¹ Uo., 29.

³² Uo., 99–100.

³³ SZALISZNYÓ Lilla, *A jámbor pesti színész és a rest korbhelyek. Egressy Gábor bosszankodásai és javaslatjai a vidéki színjátszók pallérozására*, ItK 2013/5., 545–551.

³⁴ Az oklevelet szerző hallgatók adatbázisát a Színház- és Filmművészeti Egyetem gondozza: <http://szfe.hu/hallgatok/>

lett volna még idejük a mesterségbeli tudásuk bizonyítására, nem valószínű, hogy a két végzős esetében azért volt ilyen alacsony a szerepszám, mert másféle elosztásban Egressy nem tudott volna mindenkinek szerepet adni. Több vizsgadarabnál is előfordult, hogy egy-egy szerepre két-három színészjelölt jutott, tehát ezen az alapon a többi darab főszerepét is meg lehetett volna osztani közöttük. Vagyis Egressy valószínűleg magának a Hamlet-szerepnek a súlya miatt gondolta úgy, hogy a végzősök ennyivel maximálisan igazolták azt, hogy érdemesek a szakmára. (Ezt alátámaszthatja az is, hogy a közvetlenül oklevélszerzés előtt álló hallgatóknak a vígjátékot bemutató gyakorlati vizsgán nem kellett részt venniük.) A Shakespeare-drámák tananyagga és vizsgadarabbá formálásában tehát szerepe lehetett annak a meggyőződésnek, hogy Shakespeare összetett karaktereinek eljátszása különleges kihívás, megmérettetés a színész számára, és annak a törekvésnek, hogy Shakespeare leginkább színházi előadásokkal népszerűsíthető. A növendékek Shakespeare-darabokban való bemutatkozása egyfajta beavatási szertartásként is értelmezhető: Magyarország ikonikus Shakespeare-színésze a jövő színésznevezékére örökíti a Shakespeare-drámák propagálásának feladatát.

A *Hamlet* esetében ehhez a szimbolikus gesztushoz rendelhető még egy további kontextus. Egressy *A színészet könyvében* többek között e tragédia alapján szemlélteti, hogy miként kell monológot mondani és az egyes tudatállapotokat megjeleníteni a színpadon. Ezt a művet hozza példának a látható szellem viselkedésének és fogadtatásának,³⁵ valamint a megőrülés (Ophélia) eljátszásának tanításakor.³⁶ Más tudat-, erkölcsi és természeti állapotok tárgyalásakor először egy általános jellemzést ír, figyelmeztet arra, hogy eljátszásukkor mire kell nagyon figyelni, majd hoz egy-egy darabbeli példát. A *Hamlethez* társított elméleti tananyag esetében azonban más a helyzet. Igaz, *A látható szellem és Az örülés* című fejezetekben ugyanezzel az elbeszélői magatartással él, a szereptanulás metodikájának megtanításakor viszont szinte percről percre végigveszi azoknak a részeknek az eljátszását, amikor Hamlet meglátja atyja szellemét, illetve amikor megőrülést színelve Poloniusszal beszél:

Hamlet.

Jobb és bal a nézőtől gondolva.

A szerep szövege.

6. Oh hogy feloldhatnék ez igen szilárd izom! Olvadna és harmatba szállna föl! stb.

Tennivaló

6. A kíséret után indul; – a háttérben, a színpad közepén, háttal a közönségnek megáll; s miután mind eltávoztak, kis szünet mulva köpenyét szét veti, s félig előre fordulva, omló könyvek között, mély fájdalommal kezdi beszédét; de a hang nem zajos, egy neme a visszafojtott kitörésnek. A mondatok közt szünetek.

³⁵ EGRESSY Gábor, *A színészet könyve*, Emich Gusztáv, Pest, 1866, 137–139.

³⁶ Uo., 139–140.

43. Jó lelkek, angyalok segítetek!... Ha égi szellem, avagy kóbor árny vagy is; ha égi fényt hozasz, vagy gőzt a pokolból stb.

65. *Szellem*: fülembe tölté a veszély nedvét...

94. *Polonius*: Mit olvas uram?

97. *Polonius*: Azt gondoltam uram, mi olvasmányod tárgya?

[...]
122. *Polonius*: Már jöni hallom; bujjunk el fölséges ur...

43. Ekkor már a színpad jobbára értek; a szellem megpillantásakor iszonyodva hátralép; fél térdre rogyik; barétja hátra esik; lélekzete eláll; a szellemre mered; két kezével két társa kezéhez kap, és e helyzetben marad egész beszédje alatt. Az első szóttagot ismétli, mintegy nehezen jutva lélekzethet.. Ezen egész beszéd az iszony, ámulat, csodálat, kegyelet, s a leggyöngédebb szeretet kifejezésére.

65. E szóra az iszonyodásnak egy tagozatlan hangja önkénytelenül tör ki belőle; két kezével arcát palástjába rejt, s a beszéd végeig úgy marad. E szót: „Oh szörnyűség!” mintha ő maga mondaná, ismételve, fejét háromszor csóválja meg. E szóra: „Isten veled”; palástjából kibontakozik, a másik térdét is a földre ereszt, mintha atyja után akarna csuszni; szemei a legmélyebb fájdalom kifejezésével csüggenek atyján. E szóra: „gondolj réám”: két kezét atyja után nyujtva arcra borul, s egy kis ideig ezen helyzetben marad; azután félig fölemelkedik.

94. Tekintete azt fejezi ki, hogy Polonius faggatásai bosszantják; a türelmetlenségnek egy mozdulatával fejét az ellenkező oldalra fordítja; könyvét hirtelen leereszti, s bosszusan mondja: „szót”, – kis szünet mulva a könyv belső lapját egészen Polonius orrához tartja, egyszersmind sebesen és kapacitáló hangon folytatja: „szót-szót!”

97. Könyvét bosszusan becsapja, s táblájára üt; neki megy Poloniusnak, úgy hogy ennek csaknem a lábára hág; az hátrál, – ő követi, egészen a jobb színpalig, mialatt ingerülten és gyorsan beszél. Beszédje végével ott hagyja Poloniust, és vissza megy középre.

[...]
122. Jobbról, a hová elment, egyenesen balfelé, mintegy lapangva, de sebesen halad a színpad közepéig; ott egyszerre megáll. [...] s mint a ki gyilkolni akar, kezét vigyázva kardjára teszi; de mint a kinek erélyes elhatározása rögtön ingadozni kezd: fejét lehorgasztja; és vállalata következményeire eszmélve, gondolatokba mélyed; igen lassan megfordul; s félig előre, jobb felé, egypár lépést tesz, ott megáll, és összefont karokkal, vagy mind két kezét kardja markolatán nyugtatva, kezdi...³⁷

³⁷ Uo., 179–182. A szerep szövege oszlopban olvasható idézetek Vajda Péter Hamlet-fordításából valók. Egressy Gábor lemásolta saját magának a fordítást. Ezt, a valaha a tulajdonában lévő kötetes kéziratot

E jelenetek kapcsán Egressy a növendékeknek mindent megtanít; nemcsak azt, hogy hogyan fejezzék ki testjátékukkal és hanghordozásukkal a szellem láttán a megrökönyödést, és a Poloniusszal szembeni lenézést, hanem még azt is, hogy miként lehet a viselt jelmezeknek és kellékeknek is értelemképző szerepet adni: a színész fejéről leeső barett, a palástba rejtett arc, a palástból való kibontakozás, illetve a bosszú megfelelő idejét mérlegelő hős keze a kard markolatán. Úgy tűnik, Egressy mindezzel nem csak azt szeretné elérni, hogy a jövő színészei tudatosítsák magukban azt, hogy a Shakespeare-drámák nem hiányozhatnak majd repertoárjukból, hanem egyben saját szerepfelfogásának továbbörökítésére is törekszik, még a színikritikusok véleményével szembefordulva is. A *Hamlet*, különösen a nagymonológ, jó példa lehet erre.

Egressy a monológok előadásának megtanítását szemmel láthatóan fontosnak tartotta, hiszen az *Ármány és szerelem*ben is Ferdinánd monológjai szerepeltek volna a vizsgaelőadásban. A Hamlet-monológ kapcsán a saját előadói gyakorlatát írta le mint példát a színészet tankönyvben, annak ellenére, hogy a színikritika időről időre egy konzervatívabb, kevésbé dinamikus előadásmódot kért rajta számon. Ennek igazolására idézem Bajza József 1841-ben és Greguss Ágost 1856-ban született színikritikájának egy-egy részletét Egressy Hamlet-alakításáról:

A híres magánbeszéd bizonyos panaszhangon, fájdalmas sóhajtozások között szavaltatott, mit nem látok a beszéd szellemében motiválva. Én legalkalmasabbnak tartom e monolog egyszerű értelmes elmondását merengő elmélkedés hangján, melybe semmi pathetikusként, semmi fájdalmasnak nem szabad vegyülni.³⁸

A jelenet Ophéliával játéka fénypontja szokott lenni, s az volt ma is; de épen e fénypontot szembe szökő hiba előzi meg a „lenni vagy nem lenni” megkezdése előtt. Hamletben öngyilkolási gondolatok forrongnak; a léte megunta, szeretne meghalni. [...] A hangulat mely ekkor Hamletben uralkodik a csüggettség, elmerülés, kételgés hangulata; s e hangulatot legkevésbé sem fejezi ki a sebes föl- és aljárás melylyel Egressy a híres magánbeszéd elmondásához készült.³⁹

A két idézet egybevág: Hamlet monológja Bajza és Greguss szerint egyaránt merengő elmélkedés, elmerülés, kételgés. Egressy e két szereplése között tizenöt év telt el; úgy kezdte a monológot, hogy nyugtalanul járt a színpadon, majd pedig meg-megszakítva, hangjának tónusát változtatva elmondta a magánbeszédet. Azt persze nem tudhatjuk, hogy minden előadást pontosan ugyanezekkel a gesztusokkal adott-e, de az biztos, hogy szerepértelmezésén nem változtatott: másfél évtized után sem mondta higgadtan, elmélkedést imitálva a magánbeszédet. A véleményekből *A színészet könyvében* rögzített előadásmódot lehet sejteni:

lásd: OSZK SZT. N. Sz. H 73. Kerényi Ferenc e másolat nyitólapjára ceruzával a következőket írta: „Vajda Péter fordításának /N. Sz. H 66/ színpadra alkalmazott, jócskán rövidített szövege, Egressy példánya és nem fordítása.”

³⁸ BAJZA József, *Dramaturgiai írások*, kiad. BADICS Ferenc, Franklin-Társulat, Budapest, 1900, 308. (Bajza József Összegyűjtött Munkái, 5.)

³⁹ GREGUSS Ágost *Tanulmányai*, II., *Színi bírálatok – vegyes cikkek*, Ráth Mór, Budapest, 1872, 153.

A magánbeszédben többnyire a szív alkuszik, az ésszel; a szenvedély vitatkozik az értelemmel; de a mi sajtászerű: mind a két fél a szív hangján beszél; mintha az észnek saját ügye számára külön szíve volna, a szívnek pedig, saját védelmére külön esze, s mindenik félnek más hangja. Ilyenek a *Hamlet* magánbeszédei, melyeket egy magával meghasonlott lélekben: az ellentételek párbeszédének lehetne nevezni. Ez ellentételek nemcsak a gondolatoknak, hanem az érzelmeknek is ellentételei levén: a legkülönbözőbb hangokon szólnak. Hamlet híres magánbeszéde, tehát a „Lenni vagy nem lenni”, korán sem pusztá elmélkedés, mint sokan hiszik; hanem valóságos élet-halál harcz, a szív és ész között; vagyis: a „vérszínü elszántság” tusája, szemben a „fontolgatással”. [...] E magánbeszéd alapgondolata tehát a bosszú, de a melybe a bosszuló kése bele törhet, s ő maga is utána veszhet [...]. Magánbeszédben a gondolatok egymásból fejlődnek; e fejlődés közben gyakran egy-egy ötlet jelenik meg, mely kedélyünkre villanyos hatást gyakorol; önérzetünk mintegy felszökik, majd egy újabb gondolat fejlődik ki, mint szörnyű balsejtelem, mely lesujt és rettegettségbe hoz [...]. Kifejezésünkben minden ilyen állapot saját legigazabb és elkülönözöttebb hangján szóljon, s testileg szint-ugy saját színét és alakját látassa.⁴⁰

Egressy tehát már 1841-ben és 1856-ban is azzal a színpadi megjelenítéssel élhetett, amit a későbbiekben tanított. A *Hamlet* vizsgadarabbá emelésével egy önkultikus eljárás részesévé is teszi a hallgatókat, olyan, mintha azt szeretné elérni, hogy „látható szellemként” majd ő is ott legyen a színpadon, amikor a valamikori hallgatói a *Hamlet* jeleneteit játsszák.

A Vörösmarty-színművek kiválasztása viszont, a Shakespeare-darabokkal ellentétben, nem indokolható kedvező szakmai fogadtatásukkal. Az 1860-as években se a *Csongor és Tünde*, se az *Árpád ébredése* nem számított a Vörösmarty-életmű kanonikus darabjának. (Az *Árpád ébredése* alkalmi színműként később sem.) Igaz, a *Csongor és Tünde* az 1832-es akadémiai nagyjutalom kiosztásakor dicséretben részesült,⁴¹ azonban ez, az egyfajta nívódíjnak tekinthető elismerés nem lendített az esetleges színházi karrierjén, egész estés darabként majd Paulay Ede viszi színre először 1879-ben. A Vörösmartyról éppen a színpadi vizsgát megelőző hónapokban, 1865 őszén⁴² monografikus igényű munkát kiadó Gyulai Pál sem az életmű csúcspontjait

⁴⁰ EGRESSY, *A színészet könyve*, 196–197.

⁴¹ *A Magyar Tudós Társaság Évkönyvei*, (1) 1833, 126–127.

⁴² SÁMI László 1865. november 6-án Gyulai Pálhoz írt levelében már megjelent műként említi: „Nagy Péternél láttam legalább a Vörösmarty életét tőled. Még én nem érkeztem elolvasni, de Péter dicséri hogy szépen és jól írtad.” Vö. GYULAI Pál *levelezése 1843-tól 1867-ig*, kiad. SOMOGYI Sándor, Akadémiai, Budapest, 1961, 528. A szakirodalomban többször felbukkan az a téves megállapítás, hogy a Vörösmarty-életrajz nem jelent meg a Gyulai Pál által gondozott Vörösmarty Mihály *Minden munkái* című, 1864-es dátummal megjelent sorozat bevezetőjeként az első kötetben, úgy, ahogyan azt Gyulai eredetileg tervezte, hanem csak később, az összkiadástól függetlenül, önálló kötetben. Ha viszont kézbe vesszük az életműkiadás első kötetét, az tartalmazza az életrajzot és a versek első tizenöt évnvi csoportját (*Lírai és vegyes költemények 1821–1835*). Az első kötetben megjelent és az 1866-ra datált, önálló kötetben megjelent életrajz terjedelme egyaránt 216 oldal, az általam idézett részek szó szerint megegyeznek.

között tartja számon, ugyanakkor tesz két olyan megállapítást, amely megmagyarázhatja Egressy rávetülő figyelmét is.

Az egyik a világirodalmi párhuzam, a *Szentivánéji álommal* való rokonítás:

Az angol kritikusok büszkén emlegetik Shakespeare Szent-Ivánéji Álmát, mint oly művet, mely az angol nyelv hangzatosságának egyik legkitünőbb diadala. A magyar kritikus e tekintetben szembe teheti vele Csongor és Tündét, mely amannál, bár, úgy látszik, hatása alatt keletkezett, csak a drámai compositióra nézve áll alantabb. Midőn Titania Zuboly udvarlására készíti tündéreit, nem szól szebben, mint Vörösmarty művében a kutból felhangzó szózat, mely Csongort csábitja. Balga néha Puckkal, néha Zubolylyal vetekszik. Az altató dalokban és tündéri bohóságokban szintén hasonló szépségekre találhatni.⁴³

Gyulai komparatista megfigyelése értelmezési hagyománnyá nőtte ki magát: a *Szentivánéji álmat* a *Csongor és Tünde* lehetséges forrásai között tartjuk számon.

Egressy a *Szentivánéji álom*nak jól ismerte a multimediális változatát: az 1864. áprilisi bemutatón Oberont, a tündérkirályt játszotta.⁴⁴ A próbák során neki is feltűnhetett a *Csongor és Tünde* Gyulai által felismert világirodalmi kapcsolódása, és nem kizárt, hogy azért került hirtelen a látókörébe, mert a jubileumi ünnepség reflektorfénybe állította ezt a Shakespeare-drámát. A hallgatónak már a második félévben, 1865 augusztusától kezdve többek között a *Csongor és Tündéből* voltak olvasópróbáik.⁴⁵ A saját *Csongor és Tünde* rendezéséről cikket író Paulay Ede úgy vélte, hogy mire Egressy vizsgadarabnak, majd ő maga 1879-ben egész estés előadásdarabnak választotta a Vörösmarty-művet, addig a közönség valamelyest már megszokta a mesebe illő, nem evilági szereplőket a színpadon: „A hatvanas évek óta sorban látta közönségünk a »Szentivánéji álmat«, a »Téli regét« a »Vihart« s megbarátkozott az oly színművekkel, mellyekben tündérek, nemtők, jó és rossz szellemek vegyülnek az emberek cselekvényeibe. Különösen az első igen sok előadást és három új kiállítást ért meg, a minék egyik főttényezője kétségkívül Arany remek fordítása volt”.⁴⁶

Ha tananyagként tekintünk a vélt rokonművekre, és arra figyelünk, hogy éppen egyszerre lettek vizsgadarabok, akkor az tűnik valószínűnek, hogy amint Gyulai a cselekményelemek megfeleltetésével belekezd az összehasonlításukba, úgy Egressy is felhasználhatta őket arra, hogy rámutasson a hasonló státuszú és karakterű figurák eljátszásának különböző módozataira. Ráadásul amikor Paulay a darab színpadra állítása kapcsán Egressy kezdeményező szerepére utalva a Vörösmarty-mű vizsgadarabbá emelésének hátterét mérlegelte, arra a következtetésre jutott, hogy először a színinövendékekben volt meg az a fiatalos lendület, amely a *Csongor és Tünde* egyes szerepeinek eljátszásához nélkülözhetetlen: „E hosszú idő alatt Vörösmarty színész-

⁴³ VÖRÖSMARTY *minden munkái*, I., *A költő arcképevel és életrajzával*, s. a. r. GYULAI Pál, Ráth Mór, Pest, 1864, CLVIII.; GYULAY Pál, *Vörösmarty életrajza*, Ráth Mór, Budapest, [1866], CLVIII.

⁴⁴ OSZK SZT. N. Sz. Kötetes színlapgyűjteménye, 1863. január 1. – 1864. december 31., 458. sz. színlap.

⁴⁵ SZALISZNYÓ, Egressy Gábor *színi tanodai tanársága...*, 347.

⁴⁶ Fővárosi Lapok 1879/276., november 30., 1324.

kortársainak művészi ereje izmosodott ugyan, hisz ez időből maradtak ránk a legkiválóbb jellemalkotások emlékei; de ez a művésznemzedék soha sem volt körülvéve oly fiatalsággal, mely e mű sok fürge, bohókás, eleven mellékalakjait eljátszhatta volna, ha gondoltak is színrehozatalára s hogy gondoltak, bizonyítja az, hogy Egressy, mint a színészeti tanoda egyik első tanára, mindjárt az első évben, ezt választotta ki növendékei vizsgálatára.⁴⁷

A színpadközpontú szemlélet lehetett a másik olyan elem Gyulai *Csongor és Tünde* értelmezésében, amelyre Egressy felfigyelt. Gyulai a mű cselekményszerkezetét a klasszikus dramaturgia elvárásaihoz közelíti; mint arra már Staud Géza rámutatott: színre alkalmazható darabként kezeli, az erényeit és a hátrányait ehhez a nézőponthoz igazítva veszi számba.⁴⁸

A mű Görgei Albertnek „Historia egy Argirus nevű királyfiról” című népmeséjén alapszik [...]. Mind Görgei népmeséjének, mind Vörösmarty drámájának egy az alapeszméje, a tiszta hű szerelem győzelme minden akadályon és csel-szövényen. Csongor is, mint Argirus, megvesztett kedvese után, ki nélkül nem élhet s boldogság lesz jutalma. Azonban Vörösmarty nem csak gátokat vet elébe, hanem kísértést is, az érzékiséget Ledér, s a képzelődés káprázatát egy légi leány alakjában. Ez mind helyes, csak az a baj, hogy egyik sem fejezi ki azt, a mit a költő czélozni látszik. Ledérnek nincs is jelenete Csongorral, csak szolgájával, a légi leány megjelenése nincs eléggé kapcsolatban Csongor kedélyállapotával, holott e jelenetnek nem csak Mirigy ármányát, hanem egyszersmind Csongor gondolatbeli megtántorodását is ki kellene fejezni, midőn a szív kimerültség és reménytelenség közepett szakítani akar multjával s legalább pillanatra a könyelmű érzelmek és kósza vágyak uralma alá esik. Általában a főszemélyek kedélyállapotának rajza változatos s a cselekvény drámaibb szövéssé lehetne. [...] A mesében nincs Csongornak szolgája, sem Tündének szolgálója. Ez egészen Vörösmarty szerencsés leleménye. Ilma és Balga rendkívül jól rajzolt alakok, a realismus humoros képviselői szemben Csongor és Tünde idealismusával. [...] Csongornak sikertelen küzdelmei után sem kellene egészen elveszteni hitét s fájdalomában is nemesülnie szemben a fejedelem, kalmár és tudós dölyfös szenvedélyével. E személyeket különben is csak ez ellentét igazolhatná, mert a cselekvény fejlődésére nincs befolyások. Az is hiba, hogy Tünde, midőn Mirigyét kihallgatja s meggyőződik Csongor hűségéről, kiküldi a manókat, hogy, ha Csongor arra felé jő, fogják meg s kötözzék a tündérfához, mert talán újra elveszthetné.⁴⁹

A Gyulai-féle dramaturgiai elképzelés Egressyre gyakorolt esetleges hatását indirekt módon Paulay személyes vallomása és rendezői koncepciója igazolhatja talán a leg-

⁴⁷ Uo. Érdekesség, hogy a *Csongor és Tündéből* 1973-ban készült tévéjátékban (rend. Zsurzs Éva) Csongor (Safranak Károly), Tünde (Zsurzs Kati), Duzzog (Mikó István), a Fejedelem (Vitai András) és több tündér szerepét szintén színinövendékek játszották.

⁴⁸ STAUD, I. m., 218–219.

⁴⁹ VÖRÖSMARTY *minden munkái*, clv–clvii.; GYULAY, *Vörösmarty életrajza*, [1866], clv–clvii.

inkább: „e színrehozatal nehézségeivel kellett számot vetnem. Ezek leküzdését nagy mértékben Gyulai Pál kritikai ismertetésének köszönhetem, melynek utmutatását – a hol lehetett – követve, fogtam a mű berendezéséhez. [...] Tetemesen megrövidítettem a vándorok második jeleneteit, minthogy ezek csakugyan nem mozdítják elő a cselekvényt s csak ellentétül vannak felállítva.”⁵⁰ Paulay erősen lerövidíti, Egressy kihagyja a három vándor történetét. Noha 1866-ban egészen más funkciót töltött be a *Csongor és Tünde*, mint 1879-ben, tananyagként volt rá szükség (a szereplőszám csökkentését akár a hallgatói kapacitás is indokolhatta), és nem egész estét kitöltő összművészeti alkotásként, mégis úgy tűnik, Egressy is azért mellőzte a darab erős filozófikus vonulatát, mert az végképp a drámaiatlanság felé sodorta volna az amúgy sem feszes szerkezetű színművet.

A szintén Vörösmartytól származó *Árpád ébredése* kelti talán a legnagyobb feltűnést a vizsgadarabok sorában. A Nemzeti Színház történetében ez volt az első alkalmi darab. Felkérésre készült, és műfajából fakadóan nem repertoárdarabnak szánták. Elsődleges rendeltetése az emlékéllítés, a mítoszteremtés és az értékközvetítés volt, megírásakor a drámai hatás másodlagos szerepet kapott. A Nemzeti Színházban azok az esték, amelyek eloadták, ünnepnapnak számítottak, egyediek és egyszeriek voltak, nem lehetett őket a többi színházi estéhez hasonlítani. 1866-ig eloadták a színház nyitónapján, valamint az egyéves és a huszonöt éves évfordulóján. 1862 után legközelebb 1887-ben játszották. A vizsgaeloadásról cikket író kritikus úgy vélte, hogy a darabcím önmagában nem sokat mond az olvasóknak: míg a *Hamlet* esetében, amely a *Csongor és Tünde* után került volna színre, elegendőnek vélte a műcím kiírását, addig az *Árpád ébredése* említésekor zárójelbe téve megjegyezte, hogy a szerzője Vörösmarty.⁵¹

A Csillag Ilona által összeállított darablistából úgy látom, hogy az első vizsgaeloadáson túl, 1866 és 1964 között egyetlen olyan további alkalom volt, amikor drámai prologus vált vizsgadarabbá. A színészjelöltek a Színészeti Tanoda fennállásának huszonöt éves évfordulóját ünnepelve az intézet egykori, színésszé lett növendékeivel 1890. március 26-án Várad Antal *Múlt és jövő*⁵² című alkalmi színművét játszották el.⁵³

A Nemzeti Színházban 1866-ig az *Árpád ébredésén* túl több ünnepi alkalomra készült prologust is bemutattak. 1842. május 5-én Szigligeti Ede *Előjáték* című alkalmi darabját adták – a Kelemen László-féle társulatnak az 1792-ben a Reischl-házban megtartott első előadására, valamint Láng Ádám János színész első fellépésének ötvenedik évfordulójára emlékeztek. 1845. február 6-án, Kisfaludy Károly születésének ötvenhetedik évnapja alkalmából Garay János *A magyar szinköltészet' apotheosisa* című drámai prologusa került színre.⁵⁴ Ide sorolható még Vahot Imrének *Az első*

⁵⁰ Fővárosi Lapok 1879/276., november 30., 1324.

⁵¹ Fővárosi Lapok 1866/66., március 22., 263.

⁵² OSZK SZT. N. Sz. M 205 (rendezőpéldány); OSZK SZT. M 205/1. (súgópéldány).

⁵³ OSZK SZT. N. Sz. Kötetes színlapgyűjteménye, 1889. január 1 – 1890. december 31., 388. sz. színlap.

⁵⁴ Erről lásd SZALISZNYÓ Lilla, *Aki sikerrel futotta pályáját a Parnassuson. Drámai prologus Kisfaludy Károlyról = A két Kisfaludy. Tanulmányok*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2016, 161–180. (*Tempevölgy könyvek*, 21.)

magyar színészek Budán című kor- és jellemrajza, amelynek bemutatója végül ugyan nem lett ünnepi előadás, de a szerző egyértelműen az első intézményes színtársulat, a Kelemen László-féle társulat első fellépésének hetvenedik évfordulójára szánta, és úgy tervezte, hogy a bemutatója 1860. október 25-én lesz. (A szerzővel levelező Egressy tudott a darab eredeti rendeltetéséről.)⁵⁵ Vagyis a színész láthatta, hogy a magyar színjátszás legkülönfélébb alkalmaira és évfordulóira írónak prologusok, az 1860-as évekre a műfaj egyre elevebbé válik és egyre nagyobb figyelmet kap. Kitüntetett helyzetét a szereposztások is jól mutatják. Az alkalmi színművek színrevitelekora a reprezentációt talán még a mondott szövegnél is jelentőségteljesebbnek gondolták: az emelkedett hangulatú estéken a vezető színészek játszottak. A színjátszás ikonikus alakjainak színpadra állításával az életre keltett figurák (történelmi) fontosságát szerették volna érzékeltetni. Egressynek gyakorló színészként mindannyiszor része volt ebben a panteonizációban: az *Árpád ébredésében* a Költőt és Árpádot, a Szigligeti- és a Garay-műben a Nemzetiség nevű allegorikus alakot, Vahotnál pedig Kelemen László szerepét játszotta. A 19. század végéig egyébként a drámai prologus igen sikeres karriert futott be: a századközepén túl a pesti, az erdélyi és a vidéki színházmegnyitókora, valamint a színjátszás különböző évnapjain szokássá vált a kifejezetten az alkalomra íródott darabok bemutatása. Egressy valószínűleg ennek a felfutásnak az előszelét érezte meg, és az *Árpád ébredése* színpadra állításával azt akarta, hogy a növendékeknek az ilyen típusú darabok eljátszásában is legyen gyakorlatuk.⁵⁶

De közelíthetünk e darabhoz *A színészet könyve* felől is. Egressy a könyvben az erkölcsi állapotok között a következők eljátszását tárgyalja: megvetés, irigység, részvét, káröröm, tisztelet, képmutatás. Az *Árpád ébredésében* az allegorikus alakok között ott van önálló ágensként, nagy kezdőbetűvel írva az Irigység, a Részvétlenség, a Megvetés, a Gúny, a Kajánság, a Rágalom és a Csáb. Vagyis Egressy a színészetelméleti tankönyvben vagy magát azt az erkölcsi állapotot tanítja, amelyik allegorikus alak formájában színre lép a prologusban, vagy azt, amelyik éppen az ellentétje annak az erkölcsi állapotnak, amelyik szereplőként jelenik meg (pl. részvét – részvétlenség). Szintén az *Árpád ébredése* allegorikus alakjainak, a rémalakoknak a kórusa szolgál példával – Egressy kifejezésével élve – az értelmi akcentus megtanítására: „Üldözzük őt, gyötörjük őt!”, ahol az első szótag hangsúlyos, feltűnő kiemelését tanítja.⁵⁷ Az *Árpád ébredése* így oktatási szempontból ideálisnak tűnő színpadi mű. Egressy valószínűleg azért ragaszkodott ahhoz, hogy egészében előadják, mert úgy vélte, hogy a felvonultatott szereplőtípusok hasznosak lehetnek, e darab alapján szinte az összes erkölcsi állapot megtanítható. Ezt a feltételezést az Egressy által előírt szereposztás is megerősíti. A *Hamletben* a felsőéves növendékek léptek volna színre, az *Árpád ébredését* pedig a szakmával ismerkedő első- és másodéves hallgatók tanulták be.⁵⁸

⁵⁵ SZALISZNYÓ Lilla, „Mértéket vettem Kelemen László úrnak a lábáról”. *Három alkalmi színmű a magyar színjátszás úttörőinek emlékére*, It 2015/3., 282–287.

⁵⁶ A drámai prologus műfaj történeti vonatkozásairól, valamint a 19. századi irodalmi és kulturális életben betöltött szerepéről más kontextusban lásd: SZALISZNYÓ, „Mértéket vettem...”, 279–306.

⁵⁷ EGRESSY, *A színészet könyve*, 57.

⁵⁸ [EGRESSY], *A vizsgálatra szükséges...*; Fővárosi Lapok 1866/66., március 22., 263.

A százötven éve élő hagyomány

Az intézményes színészképzés történetét tárgyaló szakirodalom erőteljesen alulértékeli a Színészeti Tanoda első évének történéseit. Azt állítja, hogy a kezdeti években nemigen tudott figyelemre méltó eredményeket felmutatni. Fülöp Csaba szerint „az intézményes színészképzés botladozva tette meg első lépéseit. Első évtizedeit sokszor a tanácstalanság, a bizonytalanság jellemezte”.⁵⁹ Az intézet történetének monografikus igényű feldolgozója, Nánay István pedig úgy véli, hogy noha az oktatási rend módszertani alapjainak kidolgozása már 1865-ben, az induló évben megtörtént, az első nagy tekintélyű prózai színésztanárnak, Egressy Gábornak az oktatói tevékenysége váratlan halála miatt nem tudott kiteljesedni, ezért az iskola csak néhány évvel később, Paulay Ede tanári működésétől kezdve mondhatott magáénak igazán hatékony professzionális szakképzést.⁶⁰ Ha viszont megnézzük, hogy az egykorú sajtó 1865–1866-ban milyenek ábrázolja a Színészeti Tanoda megítélését, és az elért szakmai eredmények felmutatásához a vizsgaelőadások utóéletének kontextusát használjuk bemérési pontként, akkor úgy tűnik, hogy ajánlatos elhatárolódnunk a szakirodalmi előzmények értékítélleteitől.

A lapok a Színészeti Tanodát a kezdetektől nagyfokú érdeklődésre méltó intézményként mutatják be. Figyelemmel kísérik az összes vele kapcsolatos eseményt; az újságírók elmennek és beszámolnak az év végi vizsgákról, és mint a hozott idézetekből kiderül, különös érzékenységgel figyelnek arra, hogy mekkora az érdeklődés a próbatételek iránt. De a színészképezdének a magyarországi oktatási és kulturális életben betöltött tekintélyes státuszát legjobban talán az uralkodópárnak, I. Ferenc Józsefnek és feleségének a személyes látogatása mutatja, amely éppen a vizsgák előtti hetekben történt:

A színi képezde tegnap délelőtt fél tizenkettőkor Ő Felségeik látogatásában részesült. A tanoda kapujában az országos színházi bizottmány fogadta Ő Felségeiket, és kísérte fel először is a drámai tanterembe, hol Bogdanovics Krisztina Vörösmartytól, Egressy Árpád pedig Berzsenyitől szavaltak az ez alkalomhoz jól választott költeményeket. [...] Ő Felségeik az intézet évkönyvébe legkegyelmesebben beirták neveiket, s a jelenvolt intézeti tagok és a tanoda körül összesereglett tömérdek nép éljenzései közt egy negyedórai időzés után elhagyták az intézetet. Ő Felségeik folyvást magyar nyelven társalogtak a jelenvoltakkal.⁶¹

A nyilvános színpadi vizsgaelőadások máig tartó hagyománya még inkább megemeli a tanoda egykori jelentőségét. Az eltelt százötven év igazolja, hogy a közönség előtt zajló mesterségvizsgát a színészképzés későbbi tanárai követendő mintának találták.

⁵⁹ FÜLÖP Csaba, *A színészképzés intézményei = Magyar színháztörténet 1873–1920*, szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub – OSZMI, Budapest, 2001, 387.

⁶⁰ NÁRAY István, *Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2005, 31.

⁶¹ Fővárosi Lapok 1866/50., március 3., 199.

A másfél évszázad alatt hiába változott sok minden a színésztanítás módszertanában, a nyilvános színpadi vizsgaelőadásokat egyetlen tanárgeneráció se szüntette meg. Ha a rendelkezésünkre álló vizsgadarab-lista alapján megnézzük, hogy az Egressy által kijelölt színműveknek a későbbi vizsgaelőadások során mennyire volt erős a jelenléte, akkor az is bebizonyosodik, hogy darabválasztása is példamutatónak tekinthető: az *Árpád ébredése* kivételével mindegyik darab hagyományt indított.

Azt már a bevezetőben említettem, hogy a *Szentivánéji álom* 1866 és 1964 között tizennyolcszor volt vizsgadarab, és ezzel a színinövendékek által legtöbbször játszott színműnek számított. Az *Ármány és szerelem* kilencszer, a *Hamlet* hétszer került ilyen sajátos helyzetbe. Ezzel az előadásszámmal a többször vizsgadarabbá emelt drámák között a középmezőnyben vannak. Érdemes viszont arról is szólni, hogy melyik az az évkör, ameddig ez a kiemelt pozíciójuk tart. Az 1865–1866-os tanév zárása után a *Szentivánéji álom* 1871–1872-ben, a *Hamlet* 1875–1876-ban, az *Ármány és szerelem* 1867-ben lesz újra vizsgadarab. Tananyagbeli státuszuk átnyúlik a 20. századra is. A *Szentivánéji álom* a múlt században tízszer, utoljára 1954–1955-ben, a *Hamletet* háromszor, utoljára 1925–1926-ban, az *Ármány és szerelemet* pedig hatszor, utoljára 1963–1964-ben játszották a színinövendékek. Az évszámokból látszik, hogy nemzedékeken keresztül a legkülönbözőbb művészi meggyőződéssel bíró tanárok gondolták úgy, hogy ez a három színmű tananyagként is jól hasznosítható. Az tehát, hogy az 1866. márciusi megmérettetés vizsgadarabjai között három olyan színmű is szerepelt, amelyek a későbbiekben a vizsgaelőadások favoritjának számítottak, megcáfolni látszik a Színészeti Tanoda induló évéről rajzolt negatív képet. Ráadásul a *Szentivánéji álom*nak 1866-ban még nem volt biztosítva a színházi karrierje, vagyis Egressynek az a felismerése, hogy gyakorlódarabként lehet jövője, egy újabb érv a sikeres kezdésre.

A Színészeti Tanoda első évét nem a tanácstalanság, a bizonytalanság jellemezte – a vizsgadarabok igazolják, hogy a tananyag és a tantárgyak tekintetében ez az év szakszerűen alapozta meg az intézmény jövőjét. A színpadi vizsgaelőadások pedig a mai napig az első tanév végén kialakított gyakorlatot követik. A könyvdrámai státusból kiemelt *Csongor és Tünde* színpadra állításával a színésziskola már az induló évben bizonyította a szakmai kihívásokkal szembeni rátermettségét, nyitott, újító szellemét, azt, amit százötven év múltán is az egyik legfőbb erényének tartanak.

IMRE ZOLTÁN

Terek és idők között

Heterotópia és intermedialitás a Lakásszínház budapesti és a Squat Theatre New York-i működésében*

Nevezettek Halász lakásán tartanak összejöveteleket és „színelőadásokat”, hetenként egy-két alkalommal. Előadásaikban a szocialista társadalommal szembeni közönbösségük hangoztatása, a társadalmi normák ellen való tiltakozás észlelhető. [...] Műsoraikban politikailag kifogásolható, cinikus megjegyzések, allegorikus formában kifejtett ellenséges jellegű kitételek is előfordulnak. Előadásaik nagyrésztében obszcén és pornográf jelenetek, megbotránkoztató módon kerülnek bemutatásra. [...] A csoport szellemisége, magatartása anarchista jellegű, ami a társadalmi tekintélyeknek, értékrendszereknek, magának a termelési folyamatnak, a hatóságoknak semmibebevételében nyilvánul meg. [...] A keletkezett anyagok alapján megállapítható, hogy a csoportosulásban résztvevő személyek tevékenysége társadalmi rendszerünkre veszélyes. Nevezettek antiszociális magatartású személyek, nem tartják be a szocialista társadalmi együttélés szabályait. Előadásaik nagyrésze politikailag káros és közérkölcstől sértő. [...] Garázda magatartásukkal rettegésben tartják a ház lakóit.¹

A fenti részlet Horváth Tibor főhadnagy és munkatársainak abból a javaslatából származik, amelyben engedélyt kértek, hogy a csoportról megfigyelési dossziét nyithassanak a Belügyminisztérium III. Főcsoportfőnökségénél. Annak ellenére, hogy Halász Pétert, feleségét, Koós Annát, és Bálint Istvánt már 1971 májusától megfigyelés alatt tartották, a dossziét végül csak 1974 májusában nyitották meg, „Horgászok” néven.² Halászné akkor kerültek igazán a hatóságok figyelmébe, amikor két évvel korábban, 1972-ben, a Kassák Művelődési Házban bemutatott, *A Skanzen gyilkosai* című előadásukat, a kerületi tanács vezetője betiltotta.³ A tiltás végül nemcsak

* Szeretném megköszönni Csiszár Mirellának (OSZMI) és Szőnyi Tamásnak (ÁBTL) a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségét.

¹ ÁBTL „Horgászok” 3.1.5. O-16268/1, 1–2.

² Lásd Uo.

³ Koós Anna írta, hogy a betiltástól való félelem miatt az előadásban szereplő versek szövegét nem adták le a tanács kulturális osztályán az engedélyezés során. Sőt a főpróbán, ahol megjelent a tanácstól Lengyelné, „a kedvéért ezt a számot kihagytuk. De Lengyelné résen állt. [...] A bemutatóra is eljött, leginkább azért, mert mint az a »kulturális elhárítás« irataiból kitetszik, megkapta a drótot”. (Koós Anna, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, Akadémiai, Budapest, 2009, 76.) Mint az a „Horgászok”-dossziéből kiderül, Halászné telefonját lehallgatták, s így tudta meg az elhárítás a következőt: „1972. január 10-én a vonalon Tábor Ádám beszélgetést folytatott Bálint Istvánnal, Bálint Istvánné a beszélgetés során elmondotta, hogy 1972. január 23-án lesz a XIV. ker. Kassák Lajos Művelődési Házban a férje Skan-

erre az előadásra, hanem a csoport mindennemű nyilvános tevékenységére vonatkozott, s az egész országra kiterjedt. A tiltás következményeképpen, a „nevezettek” – Halász (1943–2006), Bálint (1943–2007), Koós (sz. 1948), Buchmüller Éva (sz. 1943), Kollár Marianne (sz. 1943) és Breznyik Péter (sz. 1947) – 1972 végén Halász és Koós belvárosi lakásában, a Dohány utca 25. IV. emeletén alapították meg színházukat. Előadásait itt már nem tiltották be, de a titkos ügynökök és társadalmi megbízottak jelentéseinek köszönhetően az államvédelem különböző adminisztratív intézkedéseket fogantatosított, amelyek a csoport tagjait az ország elhagyására kényszerítették. 1976 elején először Párizsban, majd Amszterdamban telepedtek le, végül pedig 1977-ben New Yorkban hozták létre a később világhírűvé vált Squat Theatre-t.

Tanulmányom első felében Michel Foucault heterotópia fogalmán keresztül közelítem meg a Lakásszínházban létrehozott produkciókat, részletesen tárgyalva *A betlehemi gyerekgyilkos* című 1974-es előadást, s arra fókuszálva, hogy ez a „társadalmi rendszerre veszélyes” színházi gyakorlat hogyan helyeződött a Kádár-rendszer társadalmi, politikai, ideológiai és kulturális hierarchiáján kívülre, a tiltott zónába. Tanulmányom második felében pedig a Squat Theatre New York-i előadásainak főbb jellemzőit középpontba állítva vizsgálom a színház amerikai működését. Egyrészt az intermedialitás (Balme, Boenisch) problematikáját állítom előtérbe, másrészt pedig, visszatérve Foucault heterotópia-fogalmához, az előadások által megképzett köztes/átmeneti terek problematikáját elemzem.⁴

zen gyilkosai c. darabjának bemutatója. [...] Bálintné akkor kifejtette kétségét az iránt, hogy a darabot sikerül-e egyáltalán bemutatni, mert előadását nem valószínű, hogy tartalma miatt engedélyezik. Ennek elkerülése végett az engedély megkérésekor az engedélyező személynek más darabot fognak bemutatni, mint amit elő kívánnak adni”. (ÁBTL 3.1.5. O-16268/1, 72–75.) Végül arra való hivatkozásul tiltották be az előadást, hogy szerepel benne egy vörös sárkány, ami az előadás végén mindent felfal. A hatalom emberei úgy értelmezték, mintha a sárkány a szocialista rendszert/ideológiát reprezentálta volna. A sárkányról egyébként a Piere [sic!] fedőnevű társadalmi megbízott is írt jelentésében: „Az előadás befejező akkordjaként a hétfejű vörös sárkánynak [...] fontos dramaturgiai szerepe volt, mivel az összes szereplő belebújva többször végigvonult a színpadon félelmetes és ellenállhatatlan mozgással felfalva, bekebelezve minden útjába kerülő élő és élettelen, jelképezve a civilizáció vagy az emberiség egyik lehetséges eredményét”. (ÁBTL 3.1.2.-M-37720, 246.) Mindenesetre *A Skanzen gyilkosait* betiltották, a csoportot kitiltották a Kassák Művelődési Házból, Halász Péter ellen pedig fegyelmi eljárás indult, amelynek eredményeképpen rendőrhatalósági figyelmeztetést kapott. *A Skanzen* még játszották egyszer a Színházművészeti Főiskolán, majd a Budapesti Műszaki Egyetem „Münnich Ferenc” Kollégiumában is lett volna két előadás 1972. március 2-án, de miután megnézte a kollégium és a KISZ vezetősége, a második előadást már nem engedélyezték. (ÁBTL 3.1.5. O-16268/1, 62.) Miskolcon a Miskolci Műszaki Egyetem Kollégiumában is előadták (1972. március 18.), valamint a Békés Megyei Rendőrfőkapitányság irataiból az derül ki, 1972. október 20-án éjjel a Békéscsabai Színházban is sor került egy előadásra. A főiskolai előadásról Pesti fedőnéven a filmrendező Bódy Gábor jelentett, a békéscsabai előadás kapcsán pedig a rendőrség elbeszélgetés végett beidézte a színház vezető színésznőjét, Felkai Esztert, a színház akkori vezetőjét Miszlai Istvánt, valamint Flórián Antalt (a jegyzőkönyveket lásd ÁBTL 3.1.5. O-16268/1, 92–96.).

⁴ A Kassák Ház Stúdió, a Lakásszínház és a Squat előadásiról lásd Koós, *I. m.*; Theodore SHANK, *Beyond Boundaries. American Alternative Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor, [1982] 2002, 179–189.; Eva BUCHMULLER – Anna Koós, *Squat Theatre*, Artists Space, New York, 1996.; SCHULLER Gabriella, *Szabadság tér* 69–85. = *Alternatív színháztörténetek – alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE Zoltán, Balassi, Budapest, 2008, 222–241.; Anna Koós, *Squat Theatre – Staging Life/Living on Stage*, PAJ 2013/3., 24–40.

Heterotópiák

A Lakásszínház köztes terei

Foucault szerint a heterotópiák olyan valódi helyek, amelyek „egyfajta ellen-helyszínek, olyan, konkrét módon megvalósult utópiák, melyekben a valós helyszínek, az adott kultúrában megtalálható minden egyéb létező helyszín, egyszerre képviselnek, követelnek vissza és fordítatnak ki.”⁵ Foucault, amikor a heterotópiákra jellemző elvekről írt, a színházat (sőt a filmet) is említette, mint olyan heterotópiát, amelynek „hatalmában áll ütköztetni több teret egyetlen valós helyen, több olyan helyszínt, melyek önmagukban inkompatibilisek”. Hiszen „a színház négyzetes színpadán egymást követheti egy sor olyan hely, melyek egymástól idegenek”. Foucault szeme előtt tehát olyan heterotópikus színház lebegett, ahol a négyzetes (valós) színpadon egymás után jelenhetnek meg egymástól idegen és egymással inkompatibilis terek.

Bár az általa megjelenített terek követhetnek szekvenciális rendet, a lakásszínház már kiindulásként alapvetően két valós, egymással általában inkompatibilisnek tekintett teret vetít egymásra: a lakását és a színházét. A magán- és a nyilvános tér egymásra vetítése pedig játékba hozza az ezekhez a terekhez rendelhető szemantikai mezőket és percepciók stratégiákat. Ezáltal pedig a lakásszínház *ab ovo* olyan (pszicho-fizikai) köztes teret (*Zwischenraum*) tételez,⁶ amelyben az előadások liminális hatása (Turner) létrejöhet. Ez eddig azonban minden lakásszínházra elmondható. A kérdés az, hogy a Kádár-korszak kultur- és színházpolitikai keretei, milyen hatással voltak a Dohány utcai Lakásszínház alapvetően inkompatibilis tereiből és percepciók mezőiből létrejött előadásokra és befogadásukra.

A Kádár-korszak színházpolitikai kerete

A Kádár-rendszer alapvetően megtartotta a színházak államosításával (1949) létrejött színházstruktúrát, amely elvben továbbra is a színházhoz való hozzájutás demokratizmusát kívánta szolgálni, hiszen minden színház szubvencionált intézményként működött, mentesítve a piac törvényeitől. Cserébe viszont a kulturális irányítás a színházat alárendelte a politikának, s teljes befolyással rendelkezett a műsorpolitikát, dolgozóinak összetételét és a színházakat érintő kérdéseket illetően. A hatalom cenzurális szorításának a kijátszására a kettős kódolású, „áthallásos” játékmód adott lehetőséget, azaz a szöveg és a színpadra állítás közötti átmenetben megvalósuló, nehezen ellenőrizhető, a normától eltérő játék kerülhetett meg az ellenőrzést.⁷

⁵ Michel FOUCAULT, *Más terekről. Heterotópiák* [1967/1984], ford. ERHARDT Miklós, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>. A következő két idézet is innen származik.

⁶ A *Zwischenraum* kifejezést Peter Boenisch *Zwischenzeit*-fogalma alapján hoztam létre, bővebben később.

⁷ Ez a fajta színházi működés, olyan olvasatot igényelt, mely a befogadás jelenpillanatában szétválasztotta egyrészt a hangzó és a vizuális szöveget, s többé nem a dramaturgikus szöveg igazságértékének potenciája, hanem a színpadi reprezentáció egésze értelmezte a játékot. A 60-as évek elején indult el ez az óvatosságos nyelvű játék, mely [...] szabad extratextusként mást állított valóságnak, mint amit a támogatott színházi intézményrendszer elvárt.” JÁKFAI Magdolna, *Kettős beszéd – egyenes értés = Művészet és*

Az első nyilvánosságban megjelenő kettős kódolású előadások mellett, az 1970-es években, a második nyilvánosság kialakulásával párhuzamosan létrejöttek azok a budapesti és vidéki színházi csoportok is (Universitas, Kassák Ház Stúdió, Orfeo, Stúdió K, Kovács István Stúdió, Manézs Színpad, Bányász Színpad, Szegedi Egyetemi Színpad, Brobo Társulat és mások), amelyek ideig-óráig a túrt, majd rövidesen a tiltott zónában kaptak helyet.⁸ Ezek a csoportok egyrészt nem a kettős kódolás domináns elve szerint működtek; másrészt minimális intézményi háttérrel, vagy anélkül, független, autonóm civil kezdeményezésként léteztek; harmadrészt pedig „a fennálló színházi és kulturális intézményrendszerrel való – nem is feltétlenül tudatos – szembenállás”⁹ jellemezte őket.

A szembenállás két alapvető formában jelentkezett: az egyiket a Malgot István–Fodor Tamás-féle Orfeo vagy a Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad, míg a másikat a Halász–Koós–Bálint-féle Kassák Ház képviselte. Míg az előbbi a tényleges és aktív politikai cselekvést és szerepvállalást állította előtérbe, addig az utóbbit a politikai attitűd szinte teljes és szándékos *hiánya* jellemezte. Az Orfeo vagy a Szegedi Egyetemi Színpad elfogadta a politikai beszédhelyzetbe kényszerítést: a politikum részükről információterjesztésben, tabuk és konszenzusok feszegetésében és közösség/közönség megteremtésében jelentkezett. Előadásaik által feltett kérdéseikre az adott korszakot meghatározó tabukon és konszenzusokon *kívül* kerestek radikális válaszokat.¹⁰

A Kassák Ház esetében az ellenállás a fennálló, kettős kódoláson alapuló színházi játékszabályok és a kádári társadalmi tabuk, illetve konszenzusok nyilvánvaló tudomásul nem vételét, ezáltal pedig azok elutasítását jelentette. Ez a megnyilvánulás csak a hatalom által támasztott elvárások miatt értelmezhető politikailag türehtelen cselekvésként, hiszen Halászné előadásaikban – s ennyiben tökéletes a bevezetőben idézett jelentés diagnózisa – a rendszert magát tekintették nem létezőnek.¹¹

hatalom. A Kádár-korszak művészete, szerk. KISANTAL Tamás – MENYHÉRT Anna, JAK–L'Harmattan, Budapest, 2005, 95.

⁸ Ezeknek a csoportoknak a tevékenységéről részletesen lásd *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*, szerk. VÁRSZEGI Tibor, szerkesztői kiadás, h. n., 1990.; *Fordulatok. Hungarian Theatres 1992*, szerk. VÁRSZEGI Tibor – SÁNDOR L. István, k. n., Budapest, 1993.; *Alternatív színháztörténetek*.

⁹ SZKÁROSI Andre, *A tér mint művészetszervező erő. Experimentális színház, hangköltészet, plurilingvizmus = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 149–150.

¹⁰ Mint azt Fodor Tamás retrospektív módon megfogalmazta: „mi azért voltunk sebezhetőbbek, mert létünk mindig a struktúrához viszonyult. Előbb benne voltunk, aztán kizártak belőle”. FODOR Tamás, *Oppozíció vagy autonómia*, Színház 1991/10–11., 22.

¹¹ Mint azt Halász már 1972-ben kifejtette: „Néhányan azt mondják rólunk, hogy underground színház vagyunk. Persze vannak Budapesten, akik politikailag orientáltak, akik politikai dolgokat próbálnak, de mi nem. Mi csupán a kifejezés új formái iránt érdeklődünk”. JAMES FERON, *Hungarian Seeks New Stage Forms*, The New York Times 1972. január 19., 8. Később, 1991-ben így emlékezett erre: „úgy gondoltuk, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk azt, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik. [...] Nem tiltakoztunk, de szükségünk volt egy olyan közegre – és ez meg is volt –, amelyben mindenki érzékeli: sokkal nagyobb a szabadság, ha az ember nem azzal foglalkozik, hogy mekkora a rabság”. BÉRCZES László, *Két séta gőzfürdő után. Interjú Halász Péterrel*, Színház 1991/10–11., 8.

A hatalom azért nem tudott velük mit kezdeni, mert Halászné az alapfeltevésben – a művészet átpolitizálhatóságában – nem értettek egyet, s ezért tiltották be őket, majd ezért kényszerítették őket az ország elhagyására.

Az első és második nyilvánosságban megjelenő színházak között kapcsolat alig létezett, egyetlen „amatőr” színházi csoport sem intézményesülhetett, résztvevők befogadása pedig csupán egyéni szinten valósulhatott meg.¹² Mindenesetre a külföldi színházi előadásokkal való találkozás és az „amatőr” kezdeményezések következtében a hivatalos színházi élet az 1970-es években intézményes formáinak (viszonylagos) nyitására kényszerült, s ennek eredményeképp bizonyos fokú esztétikai pluralizmus is megjelenhetett. Az 1970-es években tehát ez lehetett az a színházi keret – az állami, társulattal rendelkező, szubvencionált, a „kettős beszédű” (kis)realista színházak dominanciájával, az 1970-es évek új színházi formanyelvével, az „amatőr” színházak által támasztott kihívásokkal, a magyar színházak külföldi megmértetéseinél jelentkező szembesülésekkel –, amelyben a Lakásszínház jelent.

A Lakásszínház (1972–1975)

Miután A Skanzen gyilkosait 1972-ben betiltották, s a csoport tevékenységét az egész ország területén felfüggesztették, nem maradt más lehetőség, minthogy Halász és Koós Dohány utcai lakásában hozzanak létre színházat. Amint azt Koós Anna visszaemlékezve kifejtette könyvében, „védelem» szintérré egyelőre – 1972 végén – a negyedik emeleten, a szoba négy fala között találtunk. [...] nem éreztem magam bezárva. Szellemi és alkotói szempontból szabadnak gondoltam magunkat. Elvégre a magánlak szentsége védelmet nyújt, itt rajtunk áll, hogy mennyire tesszük nyilvánossá.¹³ A terv tehát az volt, hogy a privát terület nyilvánossá tegyék, így produkcióik a nyilvános esemény és a privát affér közötti határon egyensúlyozzanak. Csak abban a Kádár-kori hallgatólagos társadalmi konszenzusban bízhattak, hogy addig, amíg nem veszélyeztetik a nyilvános-hivatalos diskurzus tabuját, saját lakásuk magántérnek minősül, így mentes a hatóságok ellenőrzésétől, s a diktatúra viszonyaihoz képest viszonylag független.

Bár nem tiltotta be, a hatalom különféle módon tartotta ellenőrzés alatt privát szférájukat. Szőnyei Tamás a titkosszolgálat és a művészeti élet kapcsolatáról írott könyvében éppen arra hívta fel a figyelmet, hogy Halászné „ellen a teljes titkosszolgálati arzenált bevetették.” Mint írja:

¹² Az egyéni befogadás pedig több esetben az adott társulat/együttes szétesését jelentette, amely így értelmezhető az ellenzékinek tartott közösség megosztására és megszüntetésére irányuló hatalmi gesztusként is. Balassa Péter rögzítette kiválóan ezt a jelenséget, amikor arra utalt, hogy „az alternatív és underground színházi törekvések el nem ismerése, nem is a hivatalos politika, hanem a szakma részéről következett be”. A *nyolcvanas évek művészetéről. Takáts József beszélgetése Balassa Péterrel*, Jelenkor 2003/12., 1154. Az egyes csoportok rendezői és vezető színészei csak a hivatalos csatornákon keresztül (főiskola, állami színházak – Kaposvár, Szolnok, 25. Színház stb.) találhattak utat az első nyilvánosághoz. A Magyar Színházművészeti Szövetség 1973-as közgyűlésén az amatőr színházakat ért támadásokról lásd NÁNY István, *Az Orfeo ügy. Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezései*, Beszélő 1998/3., 72–79.

¹³ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 103.

Ügynökök révén igyekeztek informálódni felőlük és leválasztani róluk némeyleket, környezettanulmányt készítettek róluk, nyilvános működésüket szignalizáció útján próbálták megakadályozni [és őket egzisztenciálisan ellehetetleníteni], telefonjaikat lehallgatták, postájukat ellenőrizték, követték őket az utcán, információs segítséget kértek és kaptak lengyel társzerveüktől,¹⁴ akadályozták utazásaikat, behívták, kihallgatták és figyelmeztettek egyeseket – mégis, legfeljebb részeredményeket értek el.¹⁵

A titkosrendőrség tehát beette magát az életükbe. Amint azt Koós is megjegyezte, lassan arra kellett rádöbbenniük, hogy „még lakásszínházat sem csinálhatott az ember a magánlakásán anélkül, hogy a BM ne küldött volna a nyakára egy agresszív dokumentumfilmet¹⁶ és egy ál-avantgárd pseudo-költő-happenert.¹⁷ [...] Budapesti előadásaink, akarunk ellenére, a rendőrállam függvényében, háttérrel, és a spiclik-től átítatva zajlottak és tűntek el”.¹⁸ A lakásban viszont, bár a hatalom felügyeletével,

¹⁴ A wroclawi nemzetközi diákszínházi fesztivál 1973 őszi találkozájára a csoport kiutazott, s a fesztivál programjával párhuzamosan tartott előadásokat. Az „engedély nélkül tartott előadásokra”, valamint a „nem magyar (!) állampolgárhoz méltó magartásra” (idézi Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 114.) való hivatkozással, Koósnak, Halásznak és Breznynyknak a szocialista országokba érvényes útlevelét bevonták. Ez viszont azt jelentette, hogy Magyarországra lettek bezárva, hiszen sem nyugatra, sem pedig a szocialista országokba sem utazhattak.

¹⁵ SZŐNYEI Tamás, *Titkos írás. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*, II., Noran, Budapest, 2012, 71.

¹⁶ Az „agresszív dokumentumfilm” Dobai Péter volt, aki *Lakásszínház* című dokumentumfilmjében (1975) rögzítette a *Madarak és...* című előadást, valamint interjút készített az alapító tagokkal, feltéve azt az ártatlannak tűnő kérdést, hogy vajon miért játszanak a saját lakásukban? Dobairól Gervai András könyve vetette fel, hogy ügynöki múlttal rendelkezhet (lásd GERVAI András, *Fedőneve: „szocializmus”. Művészek, ügynökök, titkosszolgák*, Jelenkor, Pécs, 2010, különösen 210.). Az ÁBTL-ben található dokumentumok alapján Szőnyei Tamás megerősíteni látszott (lásd SZŐNYEI, I. m., II., 78.), míg Dobai tagadta ezt a feltételezést (lásd a Litera.hu-n kibontakozott vitát: <http://www.litera.hu/hirek/va-pensiero> és <http://www.litera.hu/hirek/valasz-gervai-andrasnak>). A film *Együttjáték* (1973) munkacímén futott, egyik operatőre Dobos Gábor, másik Lugossy István volt, „közönség elé a BBS 50. évfordulója alkalmából rendezett kiállításon került (*Más hangok, más szobák*, Múcsarnok, 2009)” (SZŐNYEI, I. m., II., 77.), a film pedig megtekinthető a Múcsarnok BBS Archivumában.

¹⁷ Az ál-avantgárd pseudo-költő-happenert a csoport Algol László néven ismerte, aki Pécsi Zoltán fedőnéven jelentett a csoport tevékenységéről, valódi neve pedig Hábermann M. Gusztáv volt. Hábermann, amikor kiderült ügynök múltja, nyilvános levélben kért elnézést tevékenységéről (lásd <http://www.galantai.hu/dokumentum/PecsiZoltan.html>). Jelenleg Új-Zélandon él, a Massey University, School Psychology tanít. Lásd <http://www.massey.ac.nz/massey/expertise/profile.cfm?stref=105230>

¹⁸ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 134–135. Természetesen voltak mások is, mint például „Pesti”, „Husztai László”, „Piere” vagy éppen „Fung György”, akik részletesen beszámoltak a lakásban történetekről. Amint azt „Pesti” az általa „szobaszínháznak” nevezett jelenséggel kapcsolatban kifejtette: „a társulat legfőbb erénye a „színeszi produkciókban” van, pontosabban a színi jelenlét olyan kifejezéseiben, amelyekre a hivatásos színészek [...] csak hosszas gyógyítás után lennének képesek. Ez a színi jelenlét nem az utánzás és „alakítás” nyugszik, hanem inkább a megidézésen, amely egyúttal egyfajta auto-dokumentáció, épp ezért roppant leleplező, hiszen az előadások hitele így a benne résztvevő emberek hitén áll”. (BÓDY Gábor, *[holt színház – kulturális vákuum]* [1973] = *Uő., Egybegyűjtött írások*, Akadémiai, Budapest, 2006, 86.). Bódy tevékenységének megítélése bonyolult kérdés. Kétségtelenül igaza van Koós Annának, amikor Bódyról elítélően vélekedik, hiszen jelentéseiben valóban nem írt túl „szép” dolgokat az általa „szobaszínháznak” nevezett jelenségről. Felmerülhet azonban az is, hogy pontosan azért nem írt „szép” dolgokat az állambiztonság számára, mert így akarta elérni, hogy a csoport tevékeny-

mégis létezhetnek. A kényszerhelyzet újfajta alkotói módszert eredményezett: minden résztvevő saját ötletét, történetét, személyes perspektíváját vonhatta be a készülő előadásba. Amint azt Breznyik Péter megjegyezte, a lakásban létrehozott „egyszerű személyes szituációból egy számunkra egészen új alkotói módszer született, mely szerint nem feltétlenül szükséges az alkotók attitűdjét, koncepcióját, stílusát a próba-, illetve a tervező-előkészítő folyamat során egyeztetni, kompromisszumokba préselni. Az ellentétek ütköztethetők az előadás folyamán. Számos tápláló energiát adhatnak az előadás folyamán.”¹⁹ Ez a gyakran súrlódásokkal járó, de közös együttműködésre épülő módszer, azaz a magánélet egyes elemeinek a beemelése és ütköztetése egy nyilvános előadásban, tökéletesen illett az előadások speciális teréhez. Így az előadásokban nemcsak egyedi és személyes tartalmak jelenhettek meg, hanem ezeket a szűk nyilvánosságot kapó színházi produkciókat egy magánlakás intim és személyes szférájában adták elő. Ennek következtében, a színház nyilvános cselekvése személyes üggyé vált, míg a csoport egyedi és egyéni ügyei saját lakásuk kitágítása miatt pedig nyilvános aktussá változhattak.

A lakásban tartott előadások széles spektrumot fogtak át, hiszen megtalálhatók közöttük gyerekeknek, illetve felnőtteknek szóló bábos produkciók (*Bábszínház gyerekeknek*, 1972. április; *Halász Péter bábszínháza*, 1972. december), klasszikus szövegek alapján létrehozott előadások (Hölderlin: *Empedoklész*, 1974. február; Csehov: *Három nővér*, 1975. májustól), valamint rövid jelentek füzéréből álló események (*Hét bohóc-jelenet*, 1972. május; *Tökéletes protézis, avagy azon a bizonyos nap koldusai*, 1973. augusztus). Közben, bár nem túl gyakran, ki is mozdultak a lakásból, hiszen Galántai György meghívására 1972. júniusában (*Kurz Adolf reggelije*) és 1973 augusztusában (*Madarak és vörös vállpántok; A vegyészmérnök és az építésvezető; King Kong*) a balatonboglári kápolnában játszottak, Surányban az üdülőttelep melletti elhagyott homokbányában szabadtéri (1972. július),²⁰ a Szentendrei szigeten pedig gyerekelőadást hoztak létre (*Guido és Tírus, a két lovag a Szentföldre vándorol*, 1974. június). Míg a lakásban 1975-ben naplósínházi sorozatot indítottak, addig nyáron a BBS anyagi segítségével leforgathatták a *Don Juan – Leporello* című filmjüket.²¹ Ebből a felsorolásból is látható,

sége nyilvános, a hatalom által engedélyezett legyen. Ezt látszik alátámasztani jelentésének utolsó része, amelyben azt a javaslatot teszi, hogy „a színházi élet igazi virágzásához valójában arra lenne szükség, hogy egyes kultúrházakban vagy talán egy külön színházban olyan kísérletekhez, amelyekben van fantázia, hitelt nyújtsanak. [...] Szakmán kívüliek s a folyton újratermelő „földalattiak” folyamodhatnak ezért a hitelért, hogy a társadalom nyílt szembesítése során ítélje meg tevékenységüket”. (Uo., 92.) A helyzet abszurd volta éppen abból származott, hogy a titkos jelentés a nyilvánosságot jelöli meg követendő útnak. Bódy azt javasolta a hatalom embereinek, hogy a „földalattiak” tevékenységét tegyék nyilvánossá azért, hogy „ne forduljanak célt vesztett utakra, s közönségük ne kerüljön a társadalommal szembe”. (Uo.) Ennek ellenére az is igaz, hogy Bódy információval látta el az állambiztonságot.

¹⁹ Vö. TÁBOR Ádám, *Ház a Lakásban = Uő., A váratlan kultúra*, Balassi, Budapest, 1997, 113.

²⁰ Mivel nem volt engedélyük, a rendőrség a negyedik napon szétzavarta a résztvevőket. Pár nap múlva, immáron forgatási engedéllyel visszatérhettek. „Az előadások egy részéről filmfelvétel készült *Hat nap Surányban* /16 mm, 40 perc [rendezte: Ajtony Árpád, operatőr: Lugossy István]/ címen: ezt a filmet meghívták és vetítették a 9. párizsi Biennálén, 1975. szept. 19. – nov.2.” (Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 320).

²¹ Rendezte: Breznyik, Koós, Kollár; operatőr: Dobos Gábor. A film megtekinthető a BBSS Archívumában.

annak ellenére, hogy 1972 és 1975 között nyilvános tiltás és titkosszolgálati megfigyelés alatt álltak, s anyagi támogatás nélkül működtek, kiterjedt színházi és filmes tevékenységet folytattak. Következésképp magyarországi tevékenységeikben már fellelhető a különböző médiumokkal (színház, film, lemez, rádió stb.) és a különböző térformációkkal való aktív és kreatív kapcsolat, illetve kísérletezés.

A Ház-projekt 1974. október–december

A Lakásszínházban a nyilvános és magánterek között létrejövő liminalitás szemantikai dimenziójával tovább kísérleteztek, amikor 1974 októberében létrehozták a Ház-projektet. Egy régi nagyszekrényből, ajtókból, ablakokból, könyvespolcból és más használt bútorokból Házat építettek a nappali szoba közepén. Amint azt Tábor Ádám visszatekintve megjegyezte, „a teljesen körbejárható ház-színpadon – néhány napos előkészület után meginduló – esténként állandóan át-, meg átalakuló előadással kristályosodó permanens improvizatív színházi munkát a nézők a beépített ablaküvegeken keresztül kísérhették figyelemmel a nap bármelyik szakában”.²² Azaz a Ház falain kívül eső, „keskeny sáv volt minden ház-játék nézőtere. Innen be lehetett látni a házba és át lehetett látnia többi ablak mögött ülőkre”.²³



Buchmüller Éva a Házban

²² TÁBOR, I. m., 112.

²³ KOÓS, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 135–136.

Az előadás – bárki bármit is csinált – a Ház falain belül lévő, színpadnak tekinthető térben jelent meg, mialatt a nézők, a beépített ablakokon keresztül tekinthették meg az akciókat. A Ház tehát a színházcsinálás egy másik, szinte spontán módját kínálta számukra, mivel – mint azt később kifejtették –, „amikor a színész belép a házba, színpadra lép, hiszen a néző kintről nézi a „lakást” az ablakon keresztül. [...] A szoba [Ház], amit a [nappali] szobán belül építettünk, [...] lakás a lakásban. A lakásszínház felismeri és el is választja magát a szobától egy szobával. Ez pedig alapvetően osztott tér, ami azonban azzal a térrel azonosítható, amitől elválasztották. A néző elvárja az eljátszandó szerepet, a színész pedig szeretne elkerülni minden szerepformálást”.²⁴ A tér tehát ismét átalakult, szinte duplacsavart vett, s a tér által megteremtett szemantikai mező lecsupaszította az előadást – bármi/bárki, ami/aki a színpadra (a Ház belsejébe) került, résztvevővé lépett elő, anélkül, hogy alakított volna, vagy különleges képességekkel rendelkezett volna.

A furcsa térelrendezés által megteremtett szituáció következményeképp, amint azt Koós megjegyezte, „elhagytuk a próbákat, helyette »élet«-színházat mímelve naphosszat »játsoztunk«. Aki a házba belépett, színén volt”.²⁵ A Házban létrehozott előadások sajátossága tehát abban állt, hogy „mozdulatlan avagy előre eltervezett cselekménysort realizáló színészek panoptikumot láttatnak”²⁶, s így a Házban „az élet/színház idillje tragikusan közel került egymáshoz”.²⁷ Bár a Ház-ciklust csak hét napra tervezték,²⁸ végül 1974 októbere és decembere (majd 1975 októbere és decembere) között valósult meg, s különböző eseményekből állt, amelyek igazán rövid akcióktól a gyakran több órán át tartó eseményekig tartottak.²⁹ Az alapvetően improvizációra s szabad ötletekre épült Ház-eseményekkel szemben a kivételt *A betlehemi gyerekgyilkos* képezte.³⁰

²⁴ The House, a Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.

²⁵ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 136.

²⁶ Uo., 323. A Házban „mindenki igyekezett kialakítani magának egy szerepet, egy karaktert, egy megragadható valamit”. A lényeg nem egy megírt és megszerkesztett előadás, hanem az állandó „szerepekből” „egy kiélezett helyzet kirakatba tétele volt a tét”. Bálint István például szemet festetett Körner Évával a szemhéjára, szeme alá egy üvegcsillárról lemaradt óriási üvegcséppet tartott könnycsepp gyanánt. „Scherter Judit mozdulatlanul állt a fal mentén, feje egy üres képkeretet beöltő portré”. Vagy pedig a megszólalónak „egy kis kézítükröt kellett maga elé tartania. [...] Rögtönzés és intenzív hallgatás. Rövid vicces jelenetek. [...] A kabátú levágása mint körülmételés”. (Uo., 136.)

²⁷ The House, kézirat, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002

²⁸ Mint azt Breznyik Péter visszaemlékezése felidézte: „a ház-ciklust hét napra terveztük. Az előadások délután vagy este kezdődtek és meghatározatlan ideig tartottak (egyől négy óráig)”. Breznyik Péter visszaemlékezése, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.

²⁹ Ezeket az eseményeket most könnyedén illethetjük a performansz vagy a happening terminusaival. Akkoriban azonban, bár a csoport tudott ezekről az eseményekről, nem jelölték ezekkel a terminusokkal. Ha máshonnan nem, akkor onnan tudhatott, hogy az első magyarországi happening már 1966-ban megtörtént, amelyben ismerősük és barátjuk Szentjóbó Tamás is aktívan részt vett. Lásd MÜLLNER András, *Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története = NÉ/MA?*, 182–204.

³⁰ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 136.

A betlehemi gyerekgyilkos (1974)

Bár a szocialista cenzúra totális kívánt lenni, egységesnek azért nem lehetett nevezni. Az egységesnek tűnő tömbön belül is léteztek ellentétek, nézeteltérések és ellenérdekelt erők, amelyek hosszabb-rövidebb ideig tartó réseket (helyeket) biztosítottak az arra rászorulóknak, lehetővé téve a rendeletek és rendelkezések, sőt a tiltások kijátszását is.³¹ Ez az oka annak, hogy *A betlehemi gyerekgyilkos* bemutatója relatíve nyilvános helyen történt: 1974. április 22-én 21 órakor az Állami Könyvterjesztő Vállalat székházának klubjában.³² Koós emlékei szerint „a nézőket és a szereplőket üvegfal választotta el, amely csak a tér feléig ért. A takarásból kilépve, a sötétben felvillanó megvilágításban képregényszerű jelenetekben adtuk elő *A betlehemi gyerekgyilkos* első vázlatát”.³³ Az előadás kezdéseként a nézők között elhelyezkedő Halász elénekelte a *Baruch attó adaunaj elauhénu* kezdetű héber imát, majd elmondta a nézőknek Heródes király rendeletét, miszerint „minden két éve Betlehemben született fiúgyermek meggyilkolandó”,³⁴ a jelenetek közötti sötét szünetekben pedig kommentálta a történéseket.

Az előadásról a hivatkozott jelentés ismeretlen íróján és Koós elbeszélésén kívül egy harmadik forrásból is részletes leírással rendelkezünk. Érdeemes hosszan idézni Pécsi Zoltán (vagyis Algol/Hábermann) jelentését, mert egyrészt beszámolója nagyon részletes, másrészt pedig kiderül belőle, hogy mennyire sokkolta őt az előadás. Jelentésében Pécsi arra hívta fel a figyelmet, hogy

maga a történet öt szakaszból áll. Az erősen megvilágított jelenetek közt sötét „szünetek” váltakoznak. Valamennyi jelenet hangsúlyozottan szadisztikus, kegyetlen, megdöbbenő és sok vonatkozásban undorító volt. [...] Az első jelenet a katonaköponyszerű, hosszú kabátba öltözött „gyilkos” megjelenése és tánca, majd a brutális gyilkosságok sorozata következik. Az első anyával dulakodik, kitépi kezéből a gyermeket, földhöz csapja és összeszurkálja, majd baltával feldarabolja. A „második” jelenetben egy nő szül, majd az éppen megszületett csecsemőt a gyilkos megöli és feldarabolja. A harmadik anya maga dobja oda gyermekét. A legmeggöbbenőbb az utolsó jelenet volt. Az anya ezúttal valóságos gyerekkel jelenik meg /az előző három jelenetben bábúval pótolták/. A gyilkos el akarja venni és megölni a gyermeket, mire a nő felső testével lehajlik, egyik kezével felhúzza a szoknyáját hátulról és ezzel a félreérthetetlenül felajánlkozik a gyilkosnak.

³¹ Bár tiltás alatt álltak (1972–1975), mint azt már fentebb is említettem, részt vettek a Galántai György által vezetett Balatonboglári Kápolnában (1972. június; 1973. augusztus), mindeközben Surányban az üdülőtelep melletti homokbányában, szabadtéri előadásokat tartottak, majd filmet forgatnak az eseményekről, amelyet a 9. Párizsi Biennálén (1975. szeptember 19. – november 2.) le is vetítettek. 1974 júniusában a Szentendrei szigeten (*Guido és Tirus*) gyerekelőadást tartanak, 1975 őszén pedig leforgathatják *Don Juan – Leporello* című filmjüket. Ezzel természetesen nem azt szeretném sugallni, hogy szabadon tevékenykedhettek, csupán azt érzékeltetni, hogy a diktatúra tiltásán is voltak rések.

³² ÁBTL 3.1.5. O-16268/2, 125.

³³ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 136.

³⁴ Uo., 136.

Az odalép hátulról a nőhöz, köpenyegével beborítja és durva nemi közösülési jelenetet utánoz. A gyermek ezalatt az „anya” ívben meghajlított teste alatt rejtőzködik. A gyilkolási jelenetek aprólékosan ki voltak dolgozva, a nézők megdöbbenésére a bábuk belsejéből a taposás, késszurkálás és baltacsapások nyomán ömlött a szennyes vér. Az egész léghő alig elviselhető feszültséget rótt a nézőkre.³⁵

Az erőszakos, véres fizikai akciók és a nyíltszíni szexuális aktus valószínű ábrázolása valóban kihívást jelenthetett a kortárs néző számára, hiszen akkoriban sem színházi előadások, sem pedig a hazai, illetve az itthon bemutatott külföldi filmek nem éltek még ezekkel az eszközökkel. Ennek következtében a fizikai cselekvések valóság-hű ábrázolására felhasznált színpadi inventár valóban megdöbbenhetette nemcsak Pécsit, hanem a többi kortárs nézőt is.



A betlehem-i gyerekgyilkos

A darab aktualizáló értelmezését erősítette, hogy az előadás címe nem a gyilkosságokra, azaz nem egy régmúltban már megtörtént, elvont történeti szituációra, hanem az egyénre, azaz a lehetséges gyilkosra irányította a figyelmet. Elsősorban, legnyilvánvalóbb módon, a hatalom birtoklójára, Heródesre vonatkozott, aki a rendeletet hozta. Aztán a Breznyik által megtestesített végrehajtóra, a katonára utalt, aki a rendeletet kivitelezte. S végső soron, implicit módon, az anyákra is vonatkozhatott, azt a kérdést feszegetve, hogy ebben a szituációban, azaz a gyerekgyilkossal való találkozásakor, egy anyának milyen lehetőségei vannak gyermekének megmentésére. Ennek következtében a cím értelmezése kitért, hiszen a diktatórikus parancsok alatt élők lehetőségeire vonatkozott. Pontosan ezt a hatást kívánta erősíteni az a nézőknek a Halász által, az előadás kezdetekor elmondott információ, miszerint a gyermek Jézus nincs Betlehemben, így a gyilkos csak az ottmaradó ártatlanokat gyilkolhatja meg. Ez pedig arra a kortárs helyzetre utalt, amelyben az egyénnek választania kellett, hogy vagy a diktatúra alatt él, vagy pedig elmenekül (akkori terminológiával: disszidál), amely cselekedetével védtelenül és a diktatúrának kiszolgáltatva hagyja ismerőseit, barátait, rokonait és a többiekét.³⁶

³⁵ ÁBTL 3.1.5. O-16268/2, 134.

³⁶ Ez a csoport tagjainak is releváns kérdés lehetett, hiszen ekkor már Halász, Koós és lányuk, Galus túl volt az első – visszautasított – kivándorlói vizum kérelmén.

Az előadás aktualitásának érzetét természetesen növelte egyrészt az, hogy a szereplők a nézőkéhez hasonló kortárs ruhákat hordtak, másrészt pedig az, hogy a Könyvterjesztő Vállalat klubjában történt bemutató után mindezt egy magánlakásban nézhette meg a közönség. Az érzelmi azonosulást még inkább segítette az immáron a lakásban tartott előadások fizikai elrendezése. A korábbi Ház-produkcióktól eltérően, ahol a nézők körülvették a Házat, mintegy konkrétan és szimbolikusan betekintve a Házban „élők” életére, itt a nézők a Házon belül, az előadóktól a Ház falai által elválasztva helyezkedtek el, s a jelenetek a Ház kivilágított ablakában játszódtak. A nézők így a Ház totális sötétségében élhették át a bezártságot, az ellenőrzöttséget és a gyermeküket feláldozó/megmentő női szubjektumokkal való azonosuláson keresztül a hatalomnak való totális kiszolgáltatottságot.

Mindezek mellett, a nézők között helyet foglaló Halász megjegyzései úgy működtek, mint a némafilm inzertjei, gyakran magyarázva a szituációkat, néha extra információval szolgálva, néha pedig ellentételezve az éppen látott eseményeket. Pécsi fenti leírásában például nem említette Halász egyik utolsó kommentárját, amely az éltben maradt gyerekekről azt állította, hogy ő „volt a kis Júdás”.³⁷ Mindenesetre ezek a megjegyzések megakasztották és felbontották az egyenesvonalú történetet, zavart okozva ezzel a nézőkben, vagy éppen a történet továbbgondolására inspirálták őket, illetve érzelmi azonosulást keltve vonták be őket a történetbe. Amint azt Koós kiemelte, „a feszültség abból keletkezett, hogy a sötétben ülő nézők tudták, hogy mi a »törvény«. Az első eset után azt is tudták, hogy mivel jár a »törvény végrehajtása«. Breznyik sem »alakított«, hanem a dolgát végezte. Átéltél nélkül. Ha ennek az előadásnak volt is érzelmi vetülete, az a héber imának és a nézők természetes empátiájának volt köszönhető.”³⁸

Az érzelmi azonosuláson túl, a nézők az előadást a domináns kettős kódoláson keresztül is értelmezni tudták. „A gyerekgyilkosságok témájának nem volt aktualitása, de átvitt értelemben annak már igen, hogy az igazi trónörökös megszületése veszélyezteti az idegen uralkodótól nyert jogart, [hiszen] Heródes félelmében adja ki a rendeletét”.³⁹ Ez a történeti referencia a nézőket különböző történeti és kortárs eseményekre emlékeztethette, amikor „hatalmi örületében és félelmében ártatlanok meggyilkolását és halálra gyöttrését rendelte el Sztálin, Rákosi és Kádár”.⁴⁰ Ennek következtében a nézők átélhették és felismerhették, hogy *A betlehem-i gyerekgyilkos* kortárs eseményekről, veszélyekről és félelmekről beszélt a történeti-bibliai témán keresztül.

Színházi gyakorlat – elméleti háttérrel

Amint azt eddig láttuk, a Lakásszínház olyan köztes teret eredményezett, amely sem nem otthon, sem nem színház, sem nem nyilvános hely, sem nem magán tér, hanem

³⁷ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 137. Köszönöm Margócsy Istvánnak, hogy erre figyelmeztetett.

³⁸ *Uo.*, 137.

³⁹ *Uo.*, 138.

⁴⁰ *Uo.*, 138.

egyszerre mindegyik és egyik sem. Amint arra Schuller Gabriella felhívta a figyelmet, a Lakásszínházban „a színházi és a mindennapi élethez tartozó jelek és jelölők átfedik egymást, egyidejűleg léteznek egy folyamatosan elmozduló viszonyban a nappali-szoba-színház terében”.⁴¹ A kortárs nézők számára ez még azzal is bonyolódott, hogy tudták, nem hivatalos, vagy hivatalosan nem engedélyezett színházi előadást néznek egy nem hivatalos helyszínen. Így, az előadások idejére legalábbis, liminális identitás létrehozását tették számukra elérhetővé és lehetővé.⁴²

A Lakásszínház liminális terét még egyszer megforgatták, amikor a Ház-projektet létrehozták, aztán még egyszer, amikor a Házban *A betlehemi gyerekgyilkost* játszották. A Ház-projekt, úgy tűnik, a kortársak számára olyannyira problematikusnak és izgalmasnak látszott, hogy feltétlenül reflektálni kellett rá. Egyik este egy szöveg jelent meg a Ház külső falán. A *Szűk színház* című írásában, Tábor Ádám abból az állításból indult ki, hogy „a szükség nem lehet a szabadság szimbóluma”, majd úgy érvelt, biblia parafrázissal élve, hogy „hamarabb megy át a teve a tű fokán, mintsem a szabad polgár befér a szűk színházba”.⁴³ Tábor szavai arra a felismerésre utalhattak, miszerint a diktatúrában nem létezik szabadság, még a magánszférában, így a magántérben sem, hiszen „ahol zsarnokság van, ott zsarnokság van”. Ennek következtében a szöveg címében a színház jelzője (szűk), a hatalom által ellenőrzés alatt tartott nyilvános- és magántérre egyaránt vonatkozott. Végző konklúziója pedig egyrészt arra a kényszerre utalt, miszerint a csoport azért csinált színházat a saját lakásában, mert a hatalom nem engedte meg számukra a nyilvános szereplést. Másrészt pedig arra vonatkozott, hogy a Lakásszínház résztvevői – előadók és nézők – ugyanannak a diktatórikus rendszernek a részesei, így a körülmények miatt alapvetően nem szabad emberek. Következésképp választásuk nem szabadság, csupán a kényszer szülte szükségyszerűség.

Tábor szövegére válaszul, a következő nap megjelenő *Tág lakás* című szövegében Molnár Gergely úgy érvelt, hogy „a lakás választott tér. A benne folyó cselekvés őszinte cselekvés”.⁴⁴ Aztán úgy folytatta, hogy „a lakásszínház: választott térben kiemelt cselekvés. A színházlakás: kijelölt térben az őszinte cselekvés”.⁴⁵ Végül pedig úgy fejezte be, a Tábor által használt bibliai parafrázissal, hogy „előbb esik gondolkodóba a szabad polgár a tükör előtt, mintsem a tág lakás elférne a kijelölt világban”.⁴⁶ Molnár tehát arra hívta fel a figyelmet, hogy a körülmények kényszerítő ereje által létrehozott magán-cselekvés lehet őszinte és igaz. S pontosan a külső körülmények kényszeres és hazug volta miatt, az ily módon kitérített, publikussá és szabaddá tett lakás nem férhet el a külső, cenzúrázott, szabadnak nevezett, de kijelölt világban.

⁴¹ SCHULLER, I. m., 230.

⁴² El Kazovszkij így emlékezett erre 1991-ben: „Halásznéknél már a lépcsőn érzeni lehetett azt az állapotot, ami visszautal a színház egyik eredetére, forrására: a beavatásra. Úgy várakoztunk a lépcsőn, mint akik beavatásra várnak”. EL KAZOVSKIJ, *Éles élet*, Színház 1991/10–11., 38.

⁴³ TÁBOR, I. m., 115.

⁴⁴ Lásd Uo., 116.

⁴⁵ Uo., 117.

⁴⁶ Uo., 116–117.

A következő napokban újabb és újabb írások jelentek meg a Ház falán. Cím nélküli szövegében, Surányi László például a Lakásszínház egyik speciális jellemzőjére utalt, arra a közösségre, amely a Lakásszínházban folytatott cselekvések körül létrejött. Amint azt kifejtette, „a lakásszínház nézője ismerős. [...] A lakásszínház színésze ismeri azt, akinek játszik”.⁴⁷ A *happener-performer*, Szentjóbó László pedig egy szillogizmussal foglalta össze a Lakásszínház jelentőségét: „a lakásszínház a lakók érdekeit fejezi ki. A közsínház a kő érdekeit fejezi ki”.⁴⁸ Szentjóbó az „amatőrnek” titulált és a hivatásos színház lényegi különbségére hívta fel a figyelmet. Pontosán arra utalt, hogy míg az előbbi alulról jövő, civil kezdeményezésként, a résztvevők személyes akaratát és elképzeléseit hozza játékba, addig az utóbbi csupán a rendszer által és a rendszer számára működik. Mindenesetre a jelenség, azaz hogy egy színházi gyakorlat azonnali elméleti reflektálásban részesül, érintve és rákérdezve annak központi elemeire, nagyon ritka nemcsak a magyar, hanem az európai színház történetében is.

Bár a választást, hogy a saját lakásukban játszanak a rendszer kényszerítette rájuk, megragadták a lehetőséget s a lehető legtöbbet kihozták belőle. Így kapcsolódhattak számos korábban működött lakásszínházhoz Tadeusz Kantor 1940-es évekbeli krakkói színházától az 1970-es években Moszkvában működött Színház a Csehov utcában nevű formációig. Maga a jelenség sem teljesen új az európai színház történetében, hiszen már az olasz reneszánsz ismerte a magántérben létrehozott színházat, amely alapvetően a tulajdonos gazdagságának és politikai erejének demonstrálásaként működött. A 20. században létrejött lakásszínházaknál azonban már alapvetően nem erről volt szó, hiszen ennek a színházi formációnak az újrahasznosítása, főleg az iménti példaknál, a politikai elnyomás következtében valósult meg. A nyilvános szerepléstől eltiltott csoportok hívták meg a nézőket vendégként saját lakásukba, lett legyen az a Wehrmacht által megszállt Krakkó, vagy a szocialista-kommunista vezetés által uralt Moszkva vagy Budapest. Mindezt pedig nem gazdagságuk és politikai erejük bemutatása miatt tették, hanem, mert ez volt az egyetlen lehetőségük, ha színházat akartak csinálni, hiszen az elrejtés bizonyos fokú védelmet és szabadságot jelentett.

A védelmet és szabadságot viszont nem a tulajdonos politikai és/vagy gazdasági ereje biztosította, hanem, amint azt Marvin Carlson megjegyezte, a hatalmon lévők „döntöttek úgy, hogy nem ismerik el ezeket a helyszíneket hivatalosan, néha azért, mert a hivatalos emberek is érdeklődést mutattak a tiltott gyümölcs iránt, gyakran pedig azért, mert ezek a színházak viszonylag békés terepet/szelepet kínáltak a nemkívánatos elképzelések levezetésére”.⁴⁹ Ehhez még azt is hozzátehetjük, hogy a hatalom azért is hagyta működni ezeket a helyeket, mint azt a Lakásszínház gazdag állam-biztonsági dokumentációja mutatja, mert így a hatalom által a társadalom számára nemkívánatosnak tekintett elemeket egy helyszínen tudta összegyűjteni és megfigyelni.

Amint azt fentebb láttuk, az informátorok és ügynökök végig figyelemmel kísérték a csoport működését és szorgalmasan jelentettek arról, hogy kik voltak jelen az

⁴⁷ Lásd Uo., 118.

⁴⁸ Lásd Uo., 114.

⁴⁹ Marvin CARLSON, *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell UP, Ithaca, 1989, 57–58.

előadásokon, mi történt a lakásban vagy éppen a többi csoport előadásain. Jelen írás szempontjából furcsa, hogy jelentéseik nélkül valószínűleg még kevesebbet tudnánk ezeknek a csoportoknak a tevékenységéről, hiszen a hivatalos kritika, ha látta is az előadásaikat, nem igazán kapott engedélyt arra, hogy írjon róluk.⁵⁰ Ez azonban természetesen nem jelenti azt, hogy a jelentések az objektív valóságot tartalmazzák, de nem is tagadhatjuk le őket, mint haszontalan anekdotákat. Mindenesetre, ezeket az írásos nyomokat különösen figyelmesen kell tanulmányoznunk, nem feledkezve meg a francia történész, Jacques Le Goff figyelmeztetéséről: „A dokumentum emlékmű. [...] Tulajdonképp nem létezik dokumentum-igazság. Minden dokumentum hazugság. A történész dolga, hogy ne legyen naiv”.⁵¹

A Kádár-rendszer idején a Lakásszínház azok számára, akik részt vettek benne, s azok számára, akik az előadásokat látogatták, igazán fontosnak mutatkozott.⁵² Amint azt Nánay István kifejtette Bálint István halálakor írott cikkében, „ittthon előadásaik jórészt azért születtek, hogy a kelet-európai gyakorlattal szemben egyenesen beszélhessenek, hogy az elhangzott szó, a felmutatott tett az legyen, ami”.⁵³ Saját lakásukban létrehozott előadásaik nem lettek betiltva, hanem a privát affér és a nyilvános esemény közötti vékony határon lebegtek a hatalom által szervezett ellenőrzés alatt. Ahogy arra Bálint felhívta a figyelmet: „a színház törvényeit az előadók személyes viszonyai, fantáziája és ízlése formálta és változtatta, illetve a csoport társadalmi és antiszociális helyzete. A dráma ott a mindennapi élet drámáiból született, a magánélet pedig a művészet hatására változott meg”.⁵⁴ Ehhez csatlakozott a beavatottak közössége, akik a szereplőkkel együtt szinte zárt közösséget alkottak. „Ott voltunk, a hivatalos óvoda félig megvilágított hátsó szobájában, az ajtón a „csak tagoknak” jellel. Minden kártya a „gettón” belül volt leosztva”.⁵⁵ S amikor rájöttek, hogy nincs terük a „gettón” kívül, „búcsút intettünk, s elhúztunk Amerikába...”⁵⁶ Ha Magyarországon maradtak volna, akkor valószínűleg a hidegháborús idők, egyik marginalizált, mára rég elfeledett kelet-európai kísérleti színházi csoportjának a számát növelték volna csupán.

Mínt hogy a hatóságok nem tudták „helyes útra terelni” őket, sem pedig ellenségesnek tekintett tevékenységük felhagyására szorítani, amikor másodjára kitelepülési vízumot kértek, megadták nekik. Ekkor, 1975 végén, már a magyar hatóságok is úgy gondolták, hogy jobb, ha távoznak.⁵⁷ Nemcsak Halászné jártak így, hanem „a kul-

⁵⁰ Még a tiltás előtt is inkább az „amatőr mozgalom” egészéről írott cikkekben írnak róluk (MOLNÁR GÁL Péter, *Sebzett kiáltás*, Színház 1970/9., 30–33., különösen 32.; NÁNAY István, *Van-e amatőr színház?*, Színház 1971/10., 21–25., különösen 24.), majd 1972 után már ezekből is kimaradnak, lásd például NÁNAY István, *Elkötelezett amatőrök és az új színpadi nyelv*, Színház 1973/10., 33–37.

⁵¹ Le Goffot idézi Marco DE MARINIS, *Történelem és történetírás*, ford. DEMCSÁK Katalin = *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma ikonográfiája és szemiotikája*, szerk. DEMCSÁK Katalin – KISS Attila Atilla, JATE Press, Szeged, 1999, 49.

⁵² Lásd erről: Színház 1990/10–11., „Halászné” különszám.

⁵³ NÁNAY István, „A színház az együtt!” *Bálint István 1943–2007*, Színház 2007/12., 10–11.

⁵⁴ Stephan BALINT, *Squat. Expelled from the Kindergarten*, 1976 = *New Observations*. *Squat Theatre*, szerk. Eva BUCHMULLER – Stephan BALINT, New Observations, New York, 1986, 2.

⁵⁵ BALINT, *I. m.*, 2.

⁵⁶ Uo.

⁵⁷ A pozitív elbírálás indoklása a következőképpen hangzott: „kivándorlásuk engedélyezése az öntevékeny színjátszást megszabadítaná egy fertőző göctől, megszűnne a többségükben jó szándékú szemé-

turális elhárítás sikereként vagy kudarcaként is felfogható, hogy az 1970-es évek végére már nem rontotta itt a levegőt Ajtony Árpád, Baksa-Soós János, Najmányi László, Szentjóby Tamás, [...] Lajtai Péter, Molnár Gergely – megannyi »problémás« művész”.⁵⁸ Mindegyikük vagy kitelepülési, vagy egyszerűen turista vízumot kapott, s amikor nem tért haza, a hatalom gyakorlóit az illető távollétében elítélték az ország elhagyása miatt.

A csoport magyarországi történetének lezárásaként ismét a tanulmány elején idézett Foucault-hoz fordulnék, aki a heterotópiákkal kapcsolatban megjegyezte, hogy ezek olyan helyek, melyek „minden helyen kívül esnek, jóllehet valóságosan behatárolhatók”.⁵⁹ A Lakásszínház, különösen a Ház-projekt, a kortárs résztvevők számára olyan köztes teret jelentett, amely egyszerre volt belül és kívül, jelen és távoli, ellenőrzött és szabad. Erre a fizikailag meghatározható, mégis távoli/más helyre utalt az egyik első Ház-előadáson, részeges szamurájként feltűnt Breznyik is: „az Isten áldja meg ezt a helyet, ahol néha felenged a szívszorulásom, és rövid időre fitymaszükülemről is elfeledkezem”.⁶⁰

A Squat Theatre New York-i működése

Miután 1976 elején elhagyták az országot, először Párizsban, majd Hollandiában, végül pedig New Yorkban telepedtek le, ahol megalapították a Squat Theatre-t.⁶¹ Működésük a nyugati világban sem volt problémamentes. Nemcsak rendszeres anyagi gondokkal küzdöttek, hanem, mint azt az alábbi írás kiemelte, másfajta problémákkal is:

A rendőrség éppen akkor állította le a New York-i Squat Theater pénteki előadását, amikor egy boszorkányt játszó, meztelen színésznő kezdte volna el felrajzolni

lyekre gyakorolt káros hatásuk, s végső soron a vezetésükkel létrehozott csoportosulás felbomlana. Kivándorlásuk engedélyezése esetén megelőznénk, hogy ügyüket felhasználva ellenünk ellenséges propagandát fejtsenek ki, bár őket bevonhatják az emigráció hazánk elleni tevékenységébe”. (ÁBTL „Horgászok”, 0-16268/2, 221. Kiemelés – I. Z.) A csoport tevékenységét a jelentés orvosi szakzsargonnal írta le, mint valami fertőző betegséget, amelytől a társadalmi test egészsége érdekében meg kell szabadulni. Emellett az is felmerült, hogy ügyüket nyugaton majd felhasználják a Magyarország ellenes politikai propaganda céljára, de ez úgy tűnik a hatóság szempontjából a kisebb rossznak mutatkozott. (A kóros abjektokról lásd SCHULLER, *I. m.*)

⁵⁸ SZŐNYEI, *I. m.*, 2, 81.

⁵⁹ FOUCAULT, *I. m.*

⁶⁰ Lásd TÁBOR, *I. m.*, 119. Száműzetésük idején a csoportról időről-időre megjelentek Magyarországon is híradások: lásd például KÖRÖSPATAKI KISS Sándor, *Színház az egész város. Jegyzetek a Hamburgi Fesztiválról*, Tükör 1981. június 12., 22–23.; EÖRSI István, *A Theater Heutében olvastam. Squat*, Élet és Irodalom 1979. július 30., 6. Sőt egy ideig a titkosrendőrség is nyomon követte őket, s dossziéjukat is csak 1976. december 16-án, elutazásuk után majdnem egy évvel, zárták le (lásd ÁBTL „Horgászok”, 0-16268/1.).

⁶¹ A csoportról már magyarországi működésük kapcsán is megjelentek írások nyugati újságokban: David Greg írt a magyar színházak helyzetéről s benne Halásznékről a *Plays and Players*ben (1971/6., 53.), majd James Feron a *New York Times*ben közölt *Hungarian Seeks New Stage Forms* című cikket (1972. január 19., 8.). Az 1973-ban Párizsba emigrált Ajtony Árpád *Le Théâtre expérimental en Hongrie* címmel írt róluk és más magyarországi csoportokról a *Metamorphosis* egyik 1974-es számában (no. 27., 68–72.).

rituális köreit a színpadon. A hatóságok azt állították, hogy a városi ügyész utasítására jártak el, aki az *Andy Warhol's Last Love* című darabot sértőnek [offensive] tartotta. A show olyan [akciókat és] videóra rögzített filmszegmeneket tartalmazott, amelyeket belülről a színházból és kívülről az utcáról is látni lehetett. Korábban az ügyész már javasolta a társulatnak, hogy a színésznő viseljen harisnyát és melltartót, valamint azt is meg akarta akadályozni, hogy az emberek az utcáról lássák az akciókat. [...] A csoport ezeket az instrukciókat „burkolt cenzúrának” tekintette, [s kívánalmait nem teljesítette].⁶²

Az incidens a Squat Theatre brüsszeli turnéján történt 1979 novemberében. Az *Andy Warhol's Last Love* (AWLL) című előadást a Squat 1978. június 2-án mutatta be New Yorkban a 23. utca 256. szám alatti otthonukként is szolgáló kirakatszínházukban.⁶³ A brüsszeli hatóságok nem-tetszését a harmadik rész – *Interview with the Dead* – első jelenete váltotta ki, amelyben Kathleen Kendel boszorkányceremóniát celebrált a színpadon. A probléma abból fakadt, hogy a színpadon lévő tükröződő felületeknek köszönhetően a színpadot egy meztelen nő megtöbbszörözött látványa töltötte be. Mi több, a térelrendezés miatt – hiszen egy üzlet kirakatában játszottak – a látvány az utcáról is látható volt.



AWLL Kathleen Kendel és Bálint-Warhol

⁶² N. N., *Squat Play Banned in Bruxelles. Andy Warhol's Last Love*, The Associated Press 1979. november 2. <http://squattheatre.com/article04.html>.

⁶³ Az előadás leírását lásd Adele Edling SHANK – Theodore SHANK, *Squat Theatre's Andy Warhol's Last Love*, TDR 1978/3., 11–22.

Mivel a Squat nem volt hajlandó a brüsszeli városi ügyész instrukcióinak alávetni magát, az előadást betiltották.⁶⁴ Így a Squat Theatre-t nemcsak a szocialista pártkáderek, hanem a nyugat-európai erkölcsvédők is cenzúrázták, sőt be is tiltották.

A tanulmány ezen részében az intermedialitás (Balme, Bonisch, Kattenbelt) és Foucault-féle heterotópia fogalmain keresztül vizsgálom a Squat New York-i működését, azaz a *Pig, Child, Fire* (1977), az *Andy Warhol's Last Love* (1978) és a *Mr. Dead and Mrs. Free* (1980) című előadások főbb jellemzőit. Először a különböző mediális eszközök (színház, videó, rádió, magnó, film stb.) használatával létrehozott köztes idő problematikáját elemzem, aztán pedig az előadások fizikai tereként szolgáló kirakat/utca által megképzett köztes tér problematikáját állítom előtérbe. Természetesen a két problematika összefüggése, valamint a nézőre gyakorolt hatása sem kerülheti el a figyelmemet.

Intermedialitás – a Squat köztes idői

Ha igaz, hogy „a kultúrát alapvetően meghatározza az adott korszakra jellemző média”,⁶⁵ akkor a 20. századi színházi alkotók és nézők horizontját is alapvetően meghatározta a számukra elérhető média. Ebből a szempontból releváns Christopher Balme azon állítása, miszerint „jóval az úgynevezett újmédia feltalálása előtt, a színház technológiai médiumként működött, párbeszédben más médiumokkal”.⁶⁶ Balme kijelentése egyaránt vonatkozik a technológiai médiumokra (forgószínpad, elektronikus világítás, film, videó 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, ahogy a korszakban élők megtapasztalják a környezetüket. A korszak lehetséges médiumaiból álló, heterogén médiatájban megjelent imidzsek és általuk közvetített észlelési módok azonban nem maradnak a színház falain kívül, hiszen egyrészt az alkotók, másrészt pedig a nézők viszik magukkal a színházba. A Squat egyrészt a színpadra állításaiban megjelenített technikai inventárról lett híres, másrészt pedig arról a térszervezésről, amelyet tanulmányom későbbi részében fogok érinteni.⁶⁷

⁶⁴ A brüsszeli tiltásról lásd Melinda Jo GUTTMAN, *Squat Censored, Other Stages* 1979. november 29. – december 12., 2.; a New York-iról pedig lásd Carl B. WEISBROD, *Tracking down Porn in the Big Apple*, The Washington Post 1979. május 20., 14. <http://squattheatre.com/article20.html> Utolsó hozzáférés: 2016. január 20. Már a *Pig, Child, Fire!* című 1977-es előadásuk címe is a tiltás nyomán keletkezett: „mint mondták egy beszélgetés során: azért választották ezt a címet, mert eredetileg disznót, gyereket és tüzet akartak beépíteni a darabba, ám mindhárom színházrendészeti okokból megtiltották nekik, s így csupán a nevük maradt meg, mint négybetűs szavak abban a színházban, ahol csupán kiírni szabad őket, mint tiltottakat” (n. n., *Identifikációs-zavarok a Squat Theaterben*, kézirat, 1977. április 5., Rotterdam, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.).

⁶⁵ DESSEWFFY Tibor, *Bevezetés a jelenbe*, Tankönyvkiadó, Budapest, 2004, 76.

⁶⁶ Christopher BALME, *Intermediality. Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, THEWIS 2004., 1., http://www.theaterwissenschaft.unimuenchen.de/mitarbeiter/professoren/balme/balme_public/balme_public_aufsatz/intermediality.pdf

⁶⁷ Az intermedialitás színházi alkalmazásáról lásd még Christopher BALME, *Audio Theatre. The Mediatization of Theatrical Space = Intermediality in Theatre and Performance*, szerk. Freda CHAPPLE – Chiel

A Squat által használt technikai inventár nyilvánvalóan összefüggésben áll a nyugat-európai, majd az amerikai kontextussal, amely a Kádár-korszak eléggé visszafogott technicizáltsága után, valóságos technológiai paradicsomnak tűnhetett. Az 1977-es Rotterdamban készült *Pig, Child, Fire!* (PCF!) című előadásban ugyan már megjelennek a technológiára és a mediatisáltságra utaló reakciók, de ennek ellenére a Squat New York-i megjelenése nem volt felhőtlen.⁶⁸ Bár a legtöbb kritika melegen üdvözölte a PCF!-t, sőt az egyik legrangosabb színházi elismeréssel, OBIE-díjjal⁶⁹ jutalmazták, de megszólaltak kritikusabb hangok is, amelyek éppen a kulturális különbségekre helyezték a hangsúlyt. Mint ahogy arra Leah D. Frank utalt,

a probléma a PCF!-rel az, hogy ezt a fajta ellenálló (protest) színházat ebben az országban már vagy húsz évvel ezelőtt csinálták, és ami lehet, hogy innovatív és merész a művészetileg elnyomott Kelet-Európában, itt pusztán passzé. [...] A Squat csak július óta van Amerikában, ami nem elég idő ahhoz, hogy hozzá szokjanak a gondolathoz: fölösleges anarchista színházat csinálni a Sohoban. Elengedhetetlen, hogy újracsatornázzák az energiáikat és újrafogalmazzák a céljaikat immáron az amerikai szólásszabadság tekintetében. Máskülönb anakronizmusok maradnak, és amikor az újdonságuk elhalványul, kreatívan üresek lesznek.⁷⁰

Franknek nem volt igaza abban a tekintetben, hogy kritikájában tulajdonképpen „old stuff”-nak nevezte a Squat előadását. Arra azonban felhívta a figyelmet, hogy egyrészt a Squat egy teljesen más kulturális, politikai, technológiai és mediális környezetbe került, ennek minden következményével, másrészt számos amerikai társulat kísérletezett már ebben az időben különböző médiumok használatával. Nem véletlen, hogy Clarissa K. Wittenberg például a Squat PCF!-előadását kritikájában Richard Foreman, Robert Wilson és Andrei Serban egy-egy, a technológiai médiumokat és a kulturális medialitást nagyon is előtérbe állító előadásával párhuzamosan elemezte.⁷¹ Richard Kostelanetz pedig már egy évtizeddel korábban, 1968-ban, a *The Theatre of Mixed-Means* címmel írt könyvet ezekről a különböző médiumok használatával kísérletező társulatokról.

KATTENBELT, Rodopi, Amsterdam, 2006, 117–124.; Peter M. BOENISCH, *Comedia ElectRONica. Performing Intermediality in Contemporary Theatre*, Theatre Research International 2003/1., 34–45.; Peter M. BOENISCH, *Aesthetic Art to Aesthetic Act. Theatre, Media, and Intermedial Performance = Intermediality in Theatre and Performance*, 103–116.; Freda CHAPPLE – Chiel KATTENBELT, *Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance = Intermediality in Theatre and Performance*, 11–25.; Steve DIXON, *Digital Performances. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*, MIT, Cambridge, 2007.; Jens SCHRÖTER, *Discourses and Models of Intermediality*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture 2011/3., <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>

⁶⁸ A PCF! részletes leírását lásd Theodore SHANK, *Squat's Pig, Child, Fire!*, TDR 1977/3., 95–100.

⁶⁹ Az amerikai színházi díjak egyik legjelentősebbikét, Obie-díjat azaz az Off-Broadway Színház-díjat évente adja át a The Village Voice magazin a New Yorkban működő színházművészeknek és színházi csoportoknak.

⁷⁰ Leah D. FRANK, *Off Off Broadway. Just What Is It?*, Chelsea Clinton News 1972. október 27., 13.

⁷¹ Lásd Clarissa K. WITTENBERG, *New Theatre. It's Boring Me to Life*, The Washington Review 1978/3., 3–6.

Könyvében Kostelanetz arra hívta fel a figyelmet, hogy a kevert eszközöket (*mixed-means*) használó színház „elhagyja a szavakból felépülő nyelvet, helyette főleg a zene és a tánc, a fény és a szagok (mind a természetes, mind a kémiai), a szobrászat és a festészet eszközeit (médiumait) alkalmazza, a film, a magnószalag, az erősítőrendszerek, a rádió és a zártkörű TV-lánc új technológiáival együtt”.⁷² Kostelanetz nemcsak az új technológiák/médiumok használatával jellemezte ezt a színházat, hanem ezeknek a médiumoknak az addig nem látott kombinációjára is kitért. Mint írta, „az új színházban, az elemek non-szinkron módon (*nonsynchronously*) vagy egymástól függetlenül működnek, és mindegyik médiumot a saját lehetőségéért használják”.⁷³

Pár éven belül Kostelanetz meghatározása olyan elterjedté vált, hogy a napi kritika is ezt az elnevezést használta. Az 1981-es *Mr. Dead and Mrs. Free* (MDMF, 1981)⁷⁴ című Squat-előadásról kritikát író Gary Indiana például pontosan azt emelte ki, hogy a MDMF „számos technikai ötletét más kevert eszközöket (*mixed-means*) használó munka között lehetne elemezni, de ez az előadás a gondolatok olyan játékból áll össze, amely jelentőségében bőven túlmegy a színházon”.⁷⁵ Sőt, mintha Indiana válaszul volna is Frank pár évvel korábbi felvetésére, miszerint a Squatnak újra kellene gondolnia önmagát: „a Squat Theatre maradandó akaratot mutat arra, hogy a művészetten kívül is beszéljen valamiről, hogy felhasználja, de egyben szembe is nézzen azokkal a szörnyű hírekkel, amelyek a televízióból és a hírekből áradnak felénk. [...] Ez a csoport idegen magyar a 23. utcában úgy nézi a világot, ahogy az van, felmérve a károkat és megszemélyesítve annak legsötétebb oldalait.”⁷⁶ Következésképp, a Squatnak rövid időn belül sikerült beilleszkednie új környezetébe, olyan előadásokat létrehozva, amelyek egyrészt merészen technicizáltak voltak, másrészt pedig kíméletlenül reflektáltak az amerikai mediális és kulturális közegre.⁷⁷

⁷² Richard KOSTELANETZ, *The Theatre of Mixed Means*, Pitman, New York, 1968, 3–4. Ezekről a kísérletekről lásd még Michael KIRBY, *Happenings*, E. P. Dutton & Co., New York, 1965.; RoseLee GOLDBERG, *Performance Art from Futurism to the Present*, Thames & Hudson, New York, [1979] 2011.

⁷³ KOSTELANETZ, *I. m.*, 4. A szerző négy egymástól különböző kevert eszközöket használó színházi műfajt különböztetett meg: tiszta happeninget (*pure happening*), kinetikus environmentet (*kinetic environment*), színpadi happeninget (*staged happening*) és színpadi performanszot (*staged performance*).

⁷⁴ Az MDMF-ről részletes leírást lásd Suzanne Körösi, *Squat Theatre's „Mr Dead and Mrs Free”*, TDR 1981/4, 75–81.

⁷⁵ Gary INDIANA, *The Radioactive Child*, Cover 1981–1982/6., 26.

⁷⁶ Uo., 27.

⁷⁷ Kathleen Hulser az *American Theater*ben 1986-ban már így írt róluk: „filmet, videót, rádiót és mindennapi életfoszlányokat, kölcsönzött szövegeket, kollázsolt monológokat, s mitikus figurákat Andy Warholtól a terrorista Ulrike Meinhoffon keresztül Szűz Máriáig felhasználva, a Squat a szürrealista színház örökségét alkalmazta olyan munkákban, amelyek a színházi konvenciók kihívására törtek”. (Kathleen HULSER, *Scenes from Surreal America*, American Theater 1986/6., 19.) Ahogy azt Alexis Green is megemlítette a MDMF-vel kapcsolatban: „az üzenetük: az amerikai kultúra az erőszakosságával, valamint a filmmel és a televízióval való szerelmi viszonyával válnak az előadás által létrehozott képekké. [...] A társulat az amerikai kultúrát örületként tárja elénk, a gyilkossággal szembeni passzivitást ábrázolja, a szexet erotika nélkül, szavakat és videót kommunikáció nélkül mutatja be. A Squat saját vízióját látványok és hangok kollázsán keresztül prezentálja, mindez pedig olyan kreatív feszültségre épül, amely akkor is magába szippant minket, ha megijeszt, elvarázsol, miközben sokkol”. (Alexis GREENE, *America the Violent*, Other Stages 1981. december 31., 6.)

A csoport tagjai is említették azt a kulturális és technológiai sokkot, amely Amerikába érkezésükkor érte őket. Egy 1985-ben készült interjúban hangzott el Buchmüller Évától a kijelentés, miszerint a csoport Amerikába érkezésekor „a videó már mindenhol jelen volt. Az emberek megőrültek a videóért, videókat készítettek, és úgy nézett ki, mintha a legkönnyebb módja lenne annak, hogy filmszerű dolgokat csináljanak”.⁷⁸ A videó mellett, Bálint a televíziót emelte ki, mint számukra abban a formában addig ismeretlen médiumot: „Akkoriban el voltunk ragadtatva a televíziótól. [...] Számunkra a világra nyíló ablakként működött”.⁷⁹ A videó és televízió lettek aztán azok a meghatározó médiumok, amelyek a már Magyarországon is használt eszközök mellett alapvető elemét képezték minden egyes New York-ban készített Squat előadásnak.⁸⁰

A technológizált és mediatisztált környezet mellett a Kádár-korszak szocialista tervgazdálkodási viszonyaihoz képest a másik jelentős eltérést a kapitalista (kulturális) piac jelentette a Squat számára. Az a piac, amire nem tudtak Magyarországon felkészülni, s ahol a hirdetés, a hírverés, a brandépítés, valamint a közönségszervezés ugyanolyan fontosnak mutatkozott, mint maga az (eladni szándékolt) előadás (termék).⁸¹ Ráadásul a magyar környezetben nemcsak az előadás disztribúciójával nem kellett foglalkozniuk, hanem a csoport körül kibontakozott közösség és közönség építésével sem. Információ, kapcsolatok és támogatások/támogatók hiányában, New York-ban a Squat kezdetben légüres térbe került, s csak nagy nehezen sikerült megteremteni a működéséhez szükséges feltételeket, illetve közönséget toborozni az előadásaihoz.⁸² Ennek látványos megmutatkozása volt, a PCF! New York-i bemutatója, amely közönség hiányában elmaradt, s miközben ők a felső szinten beszélgettek az elmaradt bemutatóról, a földszinten lévő színháztermüket kirabolták, s elvitték még a kölcsönként technológiai eszközeiket is.⁸³

Mindenesetre a Squat nagyon gyorsan és frissen reagált a magyar (szocialista) és az amerikai (kapitalista) kultúra, média és gazdaság eltéréseire, s technológiai inventára a következő médiumokból és technológiákból állt:

⁷⁸ John NEWHOUSE, *Interview with Eva Buchmuller, Stephen Balint and Klara Palotai: Members of Squat Theatre*, 1985. február 11., kézirat, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.

⁷⁹ Uo. Később, 1984-ben Bálint említette egy interjúban, hogy „az első néhány évben huszonnégy órán keresztül csak televíziót néztem. Aztán rájöttem, hogy gyűlölöm, mert annyira idétlen. De attól még itt van és itt nagyon fontos. Akár tetszik, akár nem, nem tudsz élni nélküle”. Lásd Scott MACAULAY, *Squat Theatre. Interview*, Upstart 1984/2., 17.

⁸⁰ Mint azt egy későbbi interjúban Bálint kifejtette, „ahhoz hogy Amerikában megmozgassd a fantáziát sokkal több technológiai dolgot kell használnod. [...] Ez a társadalom nagyon technikai. Itt ezekkel a gyönyörű technológiai dolgokkal születesz, és aztán ezek befolyásolnak éjjel és nappal. A technológia itt nem csupán trend, hanem helyzet. Nem akartunk tartózkodni a technológiától, így a színház technológia aspektusát ragadtuk meg, s eljutottunk a show elképzeléséhez” Uo.

⁸¹ Erről lásd Jeffrey C. GOLDFARB, *The Repressive Context of Art Work*, *Theory and Society* 1980/4., 623–632.

⁸² Koós Anna könyvében részletesen leírta a New York-i időszak anyagi nehézségeit, a pályázatokkal való vesződésekkel, az állandó bérhátralékokkal, a kifizetetlen számlákat, miközben a színház produkciói folyamatosan elismerő kritikákat kaptak, illetve a legnagyobb amerikai és európai fesztiválokon turnézta (lásd Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 199–299). Az OSZMI-ban pedig megtekinthetők az erre az időszakra vonatkozó kimutatások, számlák, pályázatok, s egyéb anyagok lásd Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.

⁸³ Koós, *Színházi történetek – szobában, kirakatban*, 213–214.

	MÉDIUM	TECHNOLÓGIA	ELŐADÁS		
HANG	rádió (élő és felvett)	rádiókészülék, hangfal	AW		
	zene (élő és felvett) populáris/elit	magnetofon, mikrofon, hangfal, lemezjátszó, bakelit lemez	PCF, AW, MDMF Kraftwerk, Don Giovanni, Gallows Tree (AWLL)		
	KÉP (és HANG)	film	filmvetítő, filmvásznon	AW, PCF, MDMF	
		televízió	televízió készülék	PCF, AW,	
		reklám	reklám, televízió készülék	AW	
	videó	videó-kamera, televízió készülék	PCF, AW		
CCTV (élő közvetítés)	kamera, mikrofon, hangfal, televízió készülék	PCF, AW			
SZÖVEG	fotó	fénykép (polaroid papír)	AW		
	SZÖVEG	irodalom – populáris/elit	szöveg (papír), emberi hang	PCF, AW Kafka, A császár üzenete Dosztojevszkij, Ördögök, Sztavrogin gyónása, sci-fi, stb.	
		KÉP, HANG, SZÖVEG, TEST, TÉR, IDŐ	színház	színpad, nézőtér, lámpa, díszlet, jelmez, test, hang, stb.	PCF, AW, MDMF
		vallás/szertartás	boszorkány-ceremónia, valós boszorkánnyal	AWLL	

Bár minden előadás merített a rendelkezésre álló technológia inventárból, az AWLL-ban különösen jól nyomon követhetőek ezek a médiumok. Mint azt az előadásról kritikát író, Noel Carroll kifejtette, „az előadás egyes részei különböző médiumokkal álltak összefüggésben. Az első részben a rádió, majd a lemezjátszó dominált. A második rész egy film volt. A harmadik részben feltűnt a magnetofon és a videó”.⁸⁴ A negyedik részben pedig, tehetjük hozzá, az élő, valós idejű akciók voltak túlsúlyban.

A Squat-előadásokban különböző médium-váltásokat is találhatunk. Az AWLL második, *An Imperial Message* című részében például, a címadó Kafka-szöveg előre rögzített rádiójáték-bejátszásként szólalt meg (médiumváltás: szöveg–rádió). A szöveg hallgatása közben a nézők, a televízióban akkor futó népszerű hirdetést, Crazzie Eddynek a televíziót reklámozó, hang nélkül ismétlődő klipjét a kirakatban kifesztített vásznon nézték (médiumváltás: televízió–film).⁸⁵ Majd az Andy Warholnak

⁸⁴ Noel CARROLL, *Organic Analysis*, *The Drama Review* 1978/3., 38.

⁸⁵ Bálint egy interjúban a következőképpen nyilatkozott erről: „Crazy Eddie hihetetlen ostobaságnak tűnt számunkra. Furcsa helyzet volt, igen, tudom, mert néhányan, néhány barát, akik itt ültek, s velünk együtt nézték az adást, nem értették. Persze az agyukkal talán igen, de szívből nem, hogy mi miért

maszkírozott, szőke parókás Bálint, mint hírnök, fekete-fehér némafilmben, Kraftwerk zenére lovagolt a hajnali New York utcáin keresztül,⁸⁶ hogy a színház épületétől nem messze található kínai étteremben reggelizve, az arcába vágott habos torta dobozának az alján találja meg a novella utolsó előtti mondatát (médiúmváltás: szöveg–film): „Senki sem jut itt keresztül, hát még egy halott üzenetével”.⁸⁷

Az előadásban nemcsak különböző médiúmhasználatra és médiúmváltásra, hanem a mediátizált technológia és az élő akció összekapcsolására is találhatunk példát. Az imént említett némafilm egyik jelenetében például egy férfi megpróbálta Bálint-Warholt feltartóztatni. Erre a filmvásznon előtt álló, az előadás későbbi részében majd Bálint-Warholt lelövő, Ulrike Meinhoffot alakító Bálint Eszter, pisztollyal rálőtt a vásznon álló férfira. Amint a pisztoly a színház terében eldőrdült, az áldozat a filmen összeesett.⁸⁸ A Squat előadások tehát nem csupán felhasználták a technológiai eszközöket és médiúmokat, hanem a médiúmok és észlelési módjaik között lévő ellentmondásokat és feszültségeket is kijátszották.

A Squat előadások pontosan arra a jelenségre irányítják a figyelmet, amelyet Jay David Bolter és Richard Grusin az ún. új médiúmok vizsgálata kapcsán remediáció-nak, azaz „egy médiúmnak egy másik médiúmban való megjelenésnek” nevezett.⁸⁹ A Squat-előadásokban, de az imént említett jelenetekben is megfigyelhető, nemcsak a remediáció két alapmotívuma, azaz a médiúmok közötti egymás iránt tanúsított tisztelet és rivalizálás, hanem a remediáció kettős logikája, azaz az imediáció és a hipermediáció. Míg az imediáció egy adott médiúm közvetlen hozzáférhetőségének látszatát, s ennek eredményeképpen a valóság illúzióját állítja előtérbe (mint esetünkben a lineáris perspektívával operáló fekete-fehér film), addig a hipermediáció a különféle médiúmok által meghatározott keret létét tudatosítja (a filmben megjelenő Kafka-szöveg, vagy a filmvetítés a színházi térben például). Mint azt Bolter és Grusin kifejtette, „míg az imediáció egységes vizuális teret sugall, a kortárs hipermediáció heterogén teret ajánl, amelyben a reprezentációt többé nem a világra nyíló ablakként képzeljük el, hanem önmagában is keretezett jelenségként [*as windowed itself*] – olyan ablakkal, amelyek más reprezentációkra vagy médiúmokra nyílnak.”⁹⁰

A hipermediáció szimultán módon bontakozik ki, hiszen „két vagy több forrás, imidzs, rendszer és hatás van egy időben játékban, ugyanabban a megosztott környezetben”.⁹¹ A hipermediáció logikája tehát legtöbbszörözi a mediáció jeleit és így

röhögünk Crazy Eddien, hiszen ők annyira hozzá voltak szokva. Akkoriban hihetetlennek tűnt ez az örület, meg hogy annyira hozzá volt itt mindenki szokva” Lásd NEWHOUSE, I. m.

⁸⁶ A Kraftwerk együttes *Nous sommes les mannequins* című száma arról szól, hogy a kirakatban álló próbababák fellázadnak, s kitörnek az utcára. Így a dal tematikailag reflektált nemcsak a Kafka-szövegre, Bálint-Warhol lovaglására, hanem az előadás helyszínére (kirakat) is.

⁸⁷ Franz KAFKA, *A császár üzenete*, ford. GÁLI József = Uó., *Elbeszélések*, Európa, Budapest, 1973, 199.

⁸⁸ Lásd erről CARROLL, I. m., 39.

⁸⁹ Idézi Chiel KATTENBELT, *Intermediality in Theatre and Performance. Definitions, Receptions and Medial Relationships*, Culture, Language and Representation 2008/6., 25.

⁹⁰ Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, MIT, Cambridge, 1999, 33–34.

⁹¹ Andy LEVANDER, *Mise en Scène, Hypermediacy and the Sensorium* = CHAPPLE-KATTENBELT, I. m., 56.

próbálja meg az emberi érzékelés gazdag tapasztalatát reprodukálni. Sőt, minden esetben állandó feszültség jön létre a hipermediáció (plurális, nyitott és köztes viszonyok kapcsolódásait bevezető) és az imediáció (a nézőt közvetlenül magába fogadó tevékenység) között.

A színházra vonatkoztatva mindez pedig azt jelenti, hogy az előadásban a két-dimenziós vetített imidzs az élő akciókkal párhuzamosan kibontakozva, nem pusztán vetítettek, hanem színpadra is állítottak. A színpadra állítás pedig eltérő státuszt biztosít számukra, mint amire a filmben, a televízióban vagy éppen a számítógép/monitor kontextusában tennének szert. Következésképp az egyes médiúmok, elvesztve önállóságukat, más keretektől függenek, különösen az élő eseménytől, az előadás pillanatától, a háromdimenziós szcenikus tértől és a színházi pillantástól. Azaz, mint azt Deres Kornélia kifejtette, a színház „képes [...] újraakerezni más médiúmok reprezentációs technikáit, esztétikai tapasztalatait, felidézve ugyanakkor a különböző kulturális-történelmi-ideológiai kontextusok által meghatározott észlelésmintáikat, s tudatosítva ezzel a vizuális élmények összetettségét és létrehozva egyfajta köztes mediációs állapotot.”⁹² A nézők tehát gyakran találják magukat „az aktuális és a virtuális, a korporeális és a mediális közötti felületen (*interface*) annál a pontnál, amikor is a (re)prezentáció műalkotássá válik”.⁹³

A Squat-előadások nézői ilyen köztes mediációs állapotban találhatták magukat, hiszen az előadások „feszültséget generáltak »fikció« és »valóság« között, miközben megkérdőjelezték a látványosság, a nézelődés, az akció és a nem szándékos részvétel közötti határvonalakat”.⁹⁴ A Squat előadások tehát az élő és a rögzített; a valós és a fiktív;⁹⁵ az itt és az ott; a reális és a virtuális; a most és az elmúlt⁹⁶ közötti „kategorikus határok áthágását és a különböző médiúmok közötti transzformációt foglalták magukba”.⁹⁷ A különböző terek és határok közötti áthágást bizonyítja a Richard Johanson által leírt, a *PCF!* New York-i előadásán történt „baleset”: az előadás egyik jelenete, a kirakat előtt, az utcán zajló, méltán elhíresült pisztolypárbajt követően, „három rendőrautó fékezett, s majdnem egy tucat rendőr ugrott ki belőle, pisztollyal

⁹² DERES Kornélia, *Színház, technológia, intermedialitás. A mozgókép hatásesztétikája a kortárs színházi előadásokban*, doktori disszertáció, ELTE BTK, Budapest, 2015, 24.

⁹³ LEVANDER, I. m., 55.

⁹⁴ David STERRIT, *Shows that literally spill out onto the Street*, Christian Science Monitor 1982. november 22., 19.

⁹⁵ A kortársak számára ismert reklámfigura, Crazie Eddyn, utalásként a magát felgyújtó prágai öngyilkos forradalmáron, Jan Pallachon kívül, az AWLL-ban feltűnik a pár hónappal korábban, börtöncellájában vélhetően öngyilkosságot elkövetett Ulrike Meinhof, az akkoriban még élő, híres képzőművész Andy Warhol, illetve számos, valóban fiktív karakter. Az előadás végén Bálint-Ulrike pisztollyal lelövi Bálint-Warholt. Ennek a fiktív eseménynek a háttérben is valós esemény állt, mégpedig az, hogy „az igazi Warhol is gyilkossági kísérlet áldozata volt 1968-ban. [...] A szélsőségesen radikális Valerie Solanis próbálta meg lelőni”. CARROLL, I. m., 40.

⁹⁶ Bálint-Warhol először filmen tűnik fel, majd a film végén a Chelsea Hoteltől a színház felé sétálva, immáron Kathleen Kendellel. Amikor a színházhoz érnek Bálint-Warhol polaroid kamerát vesz elő, lefényképezi Kendelt, ezt látta a néző a filmen, miközben a színpadon kifeszített vásznon mögött, az utcán villan a fényképezőgép vakuja. S mikor a film azzal ér véget, hogy Bálint-Warhol és Kendel belép a színház üvegajtáján, valóban nyílik az ajtó és belépnek.

⁹⁷ CARROLL, I. m., 40.

a kezükben. Berontottak a színházba, félbeszakítva az előadást, s egy felfegyverzett, veszélyes támadót kerestek. Ezt a jelenetet nem tervezték meg előre, mivel végül kiderült, hogy az előző jelenetet az utcáról néző, nem túlságosan alaposan megfigyelő hívta ki a rendőröket, jelentve a lövöldözést.⁹⁸ Mindezek következtében a Squat-előadások, hasonlóan a Kostalenatz által leírt színházi törekvésekhez, tartózkodtak „a konvencionális „realizmustól”, nem csupán azért, hogy kihívóan nem-reális imidzseteket használtak, hanem azért is, hogy „a valódi világot” – mintsem annak realiztikus reprezentációját – engedték a produkcióik részévé válni.”⁹⁹ Teljesen jogosnak tűnik tehát az a kortárs kritikai reakció, miszerint a Squat tagjai „a multimédia mesterei”¹⁰⁰ voltak, hiszen „olyan multimediális jártassággal rendelkeztek, amellyel a filmet, a videót és az élő akciót egyenletes, de lüktető szövetté [*tapestry*] formálták, időnként mindhárom [médiára jellemző] módszert egyszerre használva.”¹⁰¹ Következésképp a Squat-előadások nézői, Peter Boenisch kifejezésével élve, „in der Zwischenzeit”,¹⁰² azaz „köztes időben” tartózkodtak: médiumok, észlelési módozatok, valóságok, technológiák és elit/populáris kulturális referenciák által megteremtett köztes időben.

Mindez a médium- és médiatudatosság talán meglepő egy olyan csoporttól, amely a vasfüggöny mögött szocializálódott, meglehetősen szegényes technológiai és média közegben. Ennek ellenére a médiumok közötti átjárás a csoport működésében nem előzmény nélküli. Már a Lakásszínházban jöttek létre olyan előadások, Csehov szövegén alapuló, *Három nővér* például amelyek beépítették a rendelkezésükre álló technológiát (lemezájátzó például), s a BBS támogatásával forgathattak filmet is (*Don Juan*). Ami a Rotterdamban és New Yorkban készült előadásoknál újdonság, hogy az addig elszigetelten használt médiumokat ezekben az előadásokban tudatosan keverték és a köztük lévő feszültséget kijátszották egymás ellen. S hogy ez a gyakorlat mennyire tudatosan kialakított volt, arra tanú a *MDMF* (1981) című előadásukhoz készült pályázati anyag, amelyben a következő szerepelt:

Az előadásban az élő/felvett videót, filmet és a színészeket integrált elemként szeretnénk használni. A színpadi élő szereplők és a videó/film folyamatos használata szolgáltatja a fikció és a valóság közötti játék művészi koncepcióját. Ez a koncepció a felfogott és az előadásbeli valóságot felfedezi és kiterjeszti. A változó idő és tér aspektusaihoz képest relatív események és akciók (azonnali előadásbeli tér, másik tér/múlt, jelen és jövő) kombinálódnak az előadásban. A társulat legutóbbi produkcióiban (*Pig, Child, Fire!*, 1977 és *Andy Warhol's Last Love*, 1978) az előadás a kirakatban kapott helyet: a színpad az üveg egyik, az utca a másik oldalán: a színház a két egyszerre látszó tér közötti feszültség gyújtópontjában jött létre. Ez jelentős áttörés, hiszen így a művészet ellenőrzi, provokálja és átmi-

⁹⁸ Richard JOHNSON, *Squat Draws Live Response*, Chelsea Clinton News 1977. november 10., 4.

⁹⁹ Roger COPELAND, *Squat Theater Explodes Conventions*, The New York Times 1982. október 17., 13.

¹⁰⁰ STERRITT, I. m., 19.

¹⁰¹ Uo.

¹⁰² BOENISCH, I. m., 108.

nősíti, keretezi az életet (utca) és a járókelők ellenőrzik, provokálják és átminősítik a művészetet (a kirakat-színpadot). Az új darab a legfontosabb nyilvános eseményekkel foglalkozik: mivel a média a fizikai és spirituális környezetünk, az élő tömegmédiá használata szolgáltatja az előadás materiális testét.¹⁰³

A pályázati anyagban tehát a Squat-előadásokra jellemző összes elem szerepelt: a média használata, a különböző médiumok keverése és a köztük való játék létrehozása, valamint a kirakat által megteremtett speciális – köztes – tér kiaknázása.

Heterotópia – a Squat köztes terei

A Lakásszínház működéséhez hasonlóan, a Squat által megjelenített terek sem elsősorban szekvenciális rendet követtek, azaz az előadások nem egymás után jelenítették meg a különböző tereket, hanem az egymással inkompatibilis helyszíneket egyrészt, mint azt a fenti példákban láthattuk, különböző technológia médiumokon keresztül egymásra vetítették, másrészt pedig a térszervezés következtében egymással párhuzamosan, egymáson keresztül láttatták. A fent már említett *AWLL* pontosan ennek a térszervezésnek a működését demonstrálta. Mint azt Richard Schechner kifejtette,

az *Andy Warhol's Last Love* földszinti színpada Warhol Factoryja: a hely, ahol Warhol művészeti objektumait szokta gyártani (*manufacture*). Az első emeleten a Kék Szoba Buchmüller Éva és Bálint István valódi lakószobája. Az utca a 23. utca, csak annyiban színházi környezet, amennyiben a Factoryt az utcától elválasztó ablak azzá teszi. [...] A tér három féle felhasználása – a színházi díszletként kitalált Factory, a mindennapi életből kiválasztott Kék Szoba, s a kettő keveréke a 23. utca – a Squat esztétika paradigmája. A tapasztalatot ugyanezen a folyamatosság mentén kezelik a találttól a kevertig és a kitaláltig.¹⁰⁴

Következésképp a különleges térszervezés az intermediális színpadra állítással találkozott. Amint azt az *AWLL* kapcsán Noel Carroll meg is jegyezte, „a különböző médiumok és a különböző játékterek által való megosztás adja az előadás elemeinek tárházát, beleértve nemcsak a dramatikus akció különálló egységeit, hanem a különböző médiumok és a különböző terek szembeállításait is”.¹⁰⁵

¹⁰³ *Squat Theatre's Application for the National Endowment for the Arts*, 1979, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002.

¹⁰⁴ Richard SCHECHNER, *Anthropological Analysis: Before and After Andy Warhol's Last Love*, TDR 1978/3., 24.

¹⁰⁵ CARROLL, I. m., 36. A Squat előadásai felhasználták a valamikori Galaxy 21 disco tereit, kiegészítve a kirakattal, a fenti lakószobákként használt terekkel, gyakran rendeztek be az előadások idejére a földszinten mozit, időnként pedig koncerttermet. A színpadnak az utca felé való kinyitásával, a Squat a szó szoros értelmében teljesítette Peter Brook felhívását, miszerint „vehetek egy üres teret, s azt mondhatom rá színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel, mindössze ennyi kell, ahhoz, hogy egy színházi akció keletkezzék” (Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Budapest, Európa, 1972, 1.). A Squat azonban nem üres, hanem zsúfolt és valódi teret vett, s azt mondta rá,

Ezek a szembeállítások viszont alapvető változásokat indukáltak a néző szerepét és funkcióját illetően. Mint azt a Squat az AWLL kapcsán kifejtette, amikor „az utca csatlakozik az eseményhez, az utca szó szerint beavatkozik (az utcán elhelyezett mikrofonokon keresztül) az eseményekbe, az utca kommentárt fűz a belső eseményekhez”.¹⁰⁶ A nézők belülről látták és hallották a kívül történeteket, hiszen nemcsak a kirakaton, de videón keresztül „élőben” is közvetítették a kinti eseményeket a színpad előterében álló televízió képernyőjére. Gautam Dasgupta foglalta össze ennek a térszervezésnek a percepcióra vonatkozó következményeit. Mint írta, az ablak építészeti nyitottsága

nemcsak a külső nézőknek engedi, hogy benézzenek és a színházi akciókat megfigyeljék, de a belső nézőket olyan entitásra redukálja, akik maguk is a nézésnek kiszolgáltatva, színpadra vannak állítva. Cserébe, a külső nyilvánosság azáltal, hogy tudatosan vagy nem tudatosan besétál az ablakkeretbe, előadóvá alakul át. A Squat-dramaturgia tükröző aspektusának egyedi transzformációján keresztül, az egyik közönség tükröződik a másikban, csakúgy, mint ahogy ugyanaz a közönség „előadóként” is látja magát a másik előadó-vált-közönségben tükröződni. Még egyszer, újabb körülmények között, a Squat tehát újrajátssza a narcisztikus elhagyatottság és a vérfertőző tükröződés játékeit.¹⁰⁷

Következésképp a tér elrendezése és megszervezése, azaz az utca beemelése, átalakította a hagyományos színházi néző funkcióját. Már nemcsak nézőkként tevékenykedtek, hanem mások számára a nézésnek kiszolgáltatott entitássá váltak. A Squat előadások nézői tehát speciális tereket láttak, speciális terekben vettek részt, és speciális tapasztalatokat szerezhettek. Ahogy azt Boenisch megfogalmazta, „a színház számít a megfigyelőkre [observers], [mivel] az intermedialitás olyan hatás, amelyet megfigyelőknek az előadás által kiváltott percepciója hoz létre – nem pedig egyszerűen a médiumok, a gépek, projektorok és számítógépek előadásbeli használata”.¹⁰⁸

Amennyiben Boenischnek igaza van, akkor a megfigyelőben létrejövő intermedialitás hatás „szó szerint a médiumok között (inter-media) helyezkedik el, benépesítve, össze-

színpad; akik pedig keresztül mentek rajta, a kirakat mögött, az üzlet hátsó részében üldögélők számára előadókká avanszálódtak. Ezenközben azonban az addig bentről nézelődők is átalakultak: az utcán állók számára ugyanolyan előadókká váltak, mint a kirakatban lévők.

¹⁰⁶ Squat Theatre, *Answers*, TDR 1978/3., 10. Ahogy azt a *The Short History of Squat Theatre Company* című kéziratban kifejtették: „The storefront arrangement where the real street can be seen through the glasswindow as a backdrop image and an extension of the stage, creates tension between “fiction” and “reality”, designed and accidental: the “funny” faces of a surprised passerby peering through the storewindow, or somebody who enters the stage from the street asking for a drink from the waitress of an actual café-scene became part of the performance. The sight of the street and the reaction of the passerby is not just a source of surprises and gags but it changes the perception of the audience by questioning the accepted role of spectator/voyeur and actor/participant”. *A Short History of Squat Theatre*, kézirat, Squat Theatre iratai, OSZMI Kézirattár Vnsz. 50/2002. Lásd még Stephan BÁLINT, *Squat. Moving out of the Storefront = New Observation*, 6.

¹⁰⁷ Gautam DASGUPTA, *SQUAT. Nature Theatre of New York*, PAJ 1983/1., 15.

¹⁰⁸ BOENISCH, I. m., 114.

keverve és felszámolva a műfajok, a médiumok, jel-rendszerek és üzenetek közötti tradicionális határokat”.¹⁰⁹ A Squat esetében azonban a médiumok közötti intermedialitás különleges dimenziót kapott a térszervezés heterotópiájától. Így jöhetett létre az a színház, amelyet Josh Gosciak egyszerűen csak a „talány színházának” (*the Theatre of Enigma*) nevezett. Mint írta, „a kezdéstől az előadás végéig, állandóan megkérdőjelezel, állandóan kételkedsz – mi valós és mi illúzió, mi a tervezett, és mi nem. Aztán, mint egy mozaikot, sokkolva rakod össze a darabokat, létrehozva ezáltal a jelentést”.¹¹⁰

Ha a színház alapvetően „számít a megfigyelőkre,” és „a percepció gyakorlati területeként és a megfigyelés helyeként funkcionál”,¹¹¹ akkor a nézők a Squat színházában a kortárs világ egyik jellegzetes jelenségét tapasztalhatták meg, jóval azelőtt, hogy széles körben elterjedté vált volna. Azt élhették át, hogy mit jelent megfigyelni, miközben éppen megfigyelnek valamit. A megfigyelve levés a keleti blokk lakosainak mindennapi tapasztalatához tartozott akkoriban, mint azt a Lakásszínházzal kapcsolatban fentebb ki is fejtettem, a Squat viszont ezt a tapasztalatot (is) exportálta Nyugatra, ami, mint azóta már kiderült, integráns részévé vált a 21. század megfigyelésre épülő (*surveillance*) társadalmának. Amint azt már 1986-ban Kathleen Hulser kifejtette,

a [budapesti] „ház a lakásban” eladások néző/nézett aspektusát működtető paranoia sokkal nyilvánosabb diskurzussá alakult Amerikában, ahol a média olyan ábrázolásmódokkal teríti be agyunkat, amely kapcsolatainkat anélkül befolyásolja, hogy egyáltalán felfognánk mennyire kolonizálttá vált mentális terünk. [...] A New York-i munkák talált, de leharcolt karakterei, a filmnoiros gengszterek és a halál-squad az utcáról támad, átfordítva a paranoiái test-alapú pszichológiai verzióját, amelyet a Squat Magyarországon alkalmazott, egy sokkal átfogóbb és csalárdabb változattá a média-őrült Amerikában.¹¹²

A Squat különlegességét tehát egyrészt az előadásokban felhalmozott technológia és mediális tapasztalat invenciózus felhasználása adta, másrészt pedig „a 23. utcai színházuk stratégiai kialakítása jelentette”.¹¹³ Így az előadások egyszerre jöttek létre „az utcán és a kirakatban járókelők és színészek, színészek és nézők, valamint színház és mindennapi élet között”.¹¹⁴ Ennek következtében a technológia és a médiumok alkalmazása megteremtette azt az intermedialitást, amely egyrészt „köztes időt”

¹⁰⁹ Uo., 115.

¹¹⁰ Josh GOSCIK, *Andy Warhol Blocks Traffic*, Soho Weekly News 1978. július 20., 4. Frans HAPPEL jegyezte meg a PCF! rotterdami előadása kapcsán, hogy „a rendőrség a színházzal kirakatolt egy figyelmeztető táblát a kirakat előtti utcára: Vigyázat! Színházi előadás!” Frans HAPPEL, *Squat is Making a Fool out of Police*, Rotterdam Nieuwsblad 1977. március 28., 4.

¹¹¹ BOENISCH, I. m., 114.

¹¹² HULSER, I. m., 21.

¹¹³ Bonnie MARRANCA – Gerald RABKIN – Johannes BIRINGER, *The Controversial 1985–1986 Theatre Season. A Politics of Reception*, PAJ 1986/1., 29.

¹¹⁴ Jeffrey GOLDFARB, *The Repressive Context of Art Work*, *Theory and Society* 1980/4., 631.

(*Zwischenzeit*, Boenisch) jelentett, másrészt pedig az utca és a kirakat stratégia felhasználása, csakúgy mint a Lakásszínházban, „köztes teret” (*Zwischenraum*, Imre Zoltán) tételezett: olyan *zwischeneket* – amikor és amelyekben az előadások közös hatása létrejött.

A Squat-előadások tehát olyan köztes időt hoztak létre, amelyben a virtuális és a reális egyszerre, egymást kijátszva jelenhetett meg. Mindehhez pedig a kirakat és az utca olyan köztes teret, olyan transzparens és átmeneti (liminális – Turner) zónát rendelt, amelyben a nézők reális és virtuális világok között érezhették magukat. Mindez pedig a kortárs amerikai status quóval szembeni, nem féltétlenül nyílt, de mindenképpen egyfajta kulturális ellenállást jelentett. Mint azt Joseph Coencas kifejtette, „ez a furcsa és provokatív színház valószínűleg nem hasonlít semmi másra, amit eddig valaha is láthattunk. Ezáltal a Squat a status quóval szembeni komoly ellenállásának formáit mutatja meg, megtagadva a behódolást az „apolitikus hetvenes évekhez” is”.¹¹⁵

Konklúzió

Bár a Squat még csak analóg médiumokat alkalmazott, a létrejött előadások a médiumok közöttiségén, a médiumok közötti játékon keresztül, azaz az intermedialitáson keresztül bontakoztak ki. Így felülvizsgálatra szorul Freda Chapple és Chiel Kattenbelt azon kijelentése, miszerint az intermedialitás nem más, mint „a digitális technológia alkalmazása a színházi gyakorlat során”.¹¹⁶ Kijelentésükben az intermedialitás úgy körvonalazódik, mintha az csak és kizárólag a digitális korszak és a digitális technológiák következtében jelent volna meg. Sokkal korábbi jelenségről van azonban szó. Ez a jelenség nem csupán „a színházi produkciókban jelen lévő más médiumokra”¹¹⁷ korlátozódik, hanem egyúttal a médiumok kölcsönhatásaira, egymásnak feszülő lehetőségeikre, valamint az általuk megidézett észlelési mezőkre vonatkozik, amely a nyugati színház egészére jellemző – az antik görögségtől egészen napjainkig.¹¹⁸

A Squat működése tehát arra hívja fel a figyelmet, amire Balme is utalt, amikor azt állította, hogyha „az intermedialitást történeti paradigmaként fogjuk fel, akkor a színházat mindenekelett hipermediumnak kell tekintenünk, amely mindig is képesnek mutatkozott magába olvasztani, reprezentálni és alkalmanként tematizálni más médiumokat”.¹¹⁹ Ebben az összefüggésben a színház tehát nem a történelmen felül álló, rögzített és állandó entitás, hanem olyan intermedialis médium, amely

¹¹⁵ JOSEPH COENCAS, *Close Encounters on Twenty-Third Street*, Off-Off Broadway Theatre Choice 1978. június 21 – július 4., 7., 15.

¹¹⁶ CHAPPLE–KATTENBELT, *I. m.*, 11.

¹¹⁷ *Uo.*, 11.

¹¹⁸ Lásd erről az egyik legújabb színháztörténeti összefoglalót, a *Theatre Histories. An Introduction* című könyvet, amely a színház történetét „az emberi percepciót újra és újra formáló humán kommunikáció módzatainak relációjában vizsgálja”. PHILIPP B. ZARILLI – BRUCE MCCONACHIE – GARY JAY WILLIAMS – CAROL FISCHER SORGENFREI, *Theatre Histories. An Introduction*, Routledge, London, [2006] 2010², xvii.

¹¹⁹ BALME, *Intermediality*.

mindig is a technológia által mediatisáltként működött és mindig is a technológiai innovációkból és fejlesztésekből táplálkozott. Azaz „nincs értelme olyan eredetileg tiszta színházról beszélnünk, amelyet leigáztak a technológiai médiumok”¹²⁰ inkább azt állíthatjuk, hogy „sohasem létezett a színháznak és a médiumoknak egymástól elválasztott története”.¹²¹ A színház maga is olyan médiatechnológia, amely lényegénél fogva átadásra és rögzítésre felhasznál más médiumokat, mialatt felszínre hozza az információfeldolgozás médiumainak különböző gyakorlatait.¹²²

A Squat működésének elemzése közben talán a színház egyik specifikus jellemzőjére is fényt derült. Mégpedig arra, hogy a színház olyan hipermediumként értelmezhető, amelyben a szöveg, a film, a televízió, a video, és a dvd még a színházi előadás részeként is, mindig szöveg, film, televízió, videó és dvd marad, bár azok a képek, hangok, szövegek, és más jelek, amelyeket ezek a médiumok bocsájtanak ki, nemcsak vetítettek vagy visszajátszottak, hanem színpadra is állítottak. Ebben a minőségükben pedig „nemcsak filmes, televíziós, videografikus vagy digitális, hanem egyúttal színházi tulajdonságokkal is rendelkeznek”.¹²³ A színház tehát olyan hipermedium, amely minden más művészeti ágat és médiumot képes magába foglalni, egyszerre ajánlva fel, bontva ki és kötve össze ezen médiumoknak tulajdonított speciális jellemzőket és a hozzájuk rendelt észlelési módozatokat, s egyszerre hozva létre, bontva ki és kötve össze heterogén köztes időket és tereket.

Következésképp itt lenne az ideje, hogy megírjuk végre a (magyar) színháznak mint technológiai médiumnak a történetét, amely túlmegy a színházon, túlmegy a médián és túlmegy a technológián. Nehogy úgy járjunk, mint Foucault, akinek Friedrich Kittler utólag a szemére is vetette, hogy nem teljesítette egyik ígéretét: „Ha Foucault még megírhatta volna a festészetéről mint a festészet számára mindenkor rendelkezésre álló festékanyagok történetéről szóló – *A szavak és a dolgok*ban megígért – könyvét, többet tudnánk erről.”¹²⁴ Mármint a festészeti nyersanyagok történeti felhasználhatóságáról és az észlelésre vonatkozó következményeiről, aminek a következtében, valószínűleg egészen másképp gondolnánk a festészetre. Kittlert parafrazálva, ha megírjuk a (magyar) színháznak mint a színház számára mindenkor rendelkezésre álló technológiáknak a történetét, remélem, egészen másképp fogunk gondolni a (magyar) színházra.

¹²⁰ BOENISCH, *I. m.*, 113.

¹²¹ *Uo.*

¹²² A Squat előadások tehát tökéletesen megfeleltek annak a kitételnek, amely Friedrich Kittler McLuhanra hivatkozva, úgy nevezett, hogy „egy médium tartalma mindig egy másik médium”. FRIEDRICH KITTLER, *Optikai médiumok. Berlini előadások, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 21.

¹²³ KATTENBELT, *I. m.*, 23.

¹²⁴ KITTLER, *I. m.*, 30.

DANYI GÁBOR

„És neved a császári nyomdán!”

A nyomtatás paródiája és az ellenkultúra l/áthatósága

A vasfüggöny által kettéosztott Európa keleti felén a pártállam monopolizált kultúrájának cenzúrájával szemben létrejövő művészet változatos eszközei mindenekelőtt a „kényszerhelyettesítés” szempontjából hozhatók közös nevezőre.¹ A kényszerhelyettesítés, amely a diktatórikus viszonyok közepette létrejövő hiányt és az erőforrások központi elosztásából fakadó hozzáférhetetlenséget volt hivatott orvosolni, különböző stratégiákban öltött testet. Irodalmi szempontból ide sorolható az aiszóposzi nyelv alkalmazása, valamint a független szövegkiadói és -terjesztői tevékenység is.

A több szocialista országban is mélyre nyúló történeti hagyományokkal rendelkező aiszóposzi nyelv alternatív „jelölőkészletek mozgósításával helyettesít[ette] a diskurzusban a politikai okokból elfogadhatatlan tartalmakat”.² A metonimikus helyettesítés az aiszóposzi nyelv teljes eszköztárának alapját képezte, beleértve a műfajt, a cselekményt, a célközönséget, és a kifejezés módját is.³ Az efféle politikai allegória azonban azzal, hogy a hivatalos nyilvánosság diszkurzív keretei között lépett működésbe, minduntalan megerősítette a hatalmi berendezkedést.⁴ Ezzel szemben a hivatalos kultúra peremvidékein létrejövő alternatív/underground művészet a cenzúrázatlan kiadványok létrehozásával felszabadította a nyelvet és a jelölőrendszert, miközben fokozott függésbe került a kiadványok létrehozásához szükséges anyagi erőforrásoktól.

A kényszerhelyettesítésből fakadó „szegénység” jegyeit a független szövegkiadói és -terjesztői tevékenység – közismert nevén a samizdat irodalom – is magán hordozta. A hidegháború kulturális-politikai szótárának címszavaként a samizdat azokat a szövegeket foglalja magában, amelyek a Sztálin halála (1953) és a vasfüggöny lebontása (1989) közötti poszttotalitárius időszakban cenzúrázatlan formában keringtek a szovjet blokk országaiban – többek között a Szovjetunióban, Csehszlovákiában, Lengyelországban és jóval szerényebb hatókörben Magyarországon. A kifejezés alatt nem csupán a politikai anyagokat érthetjük, hanem azokat az engedélyezetlen művészi jellegű alternatív/underground kiadványokat is, amelyek – bár sok esetben nem álltak közvetlen leszármazási kapcsolatban a Szovjetunióban kialakult jelenséggel, de – a diktatórikus rendszerek kontextusa miatt ebbe a kategóriába sorolhatók.

¹ HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek*, Typotex, Budapest, 2006, 132–154.

² *Uo.*, 144–145.

³ Lev LOSEFF, *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, Verlag Otto Sagner in Kommission, München, 1984, 60.

⁴ Vö. Sophie PINKHAM, *Zdesizdat and Discursive Rebellion: The Metropolis Affair*, Ulbandus 2016/17., 142.

A hagyomány szerint Nyikolaj Glazkov orosz költő alkalmazta elsőként a „szam-szebjaizdat” [Самсебяиздат] kifejezést az 1940-es években, amely az ’önmaga számára, ön maga révén kiadva’, illetve ’önkiadó’ jelentésben egyaránt értelmezhető. A samizdat kifejezés a hivatalos szovjet könyvkiadók rövidítésére használt betűszavak – az állami Goszizdat, a katonai Vojenizdat, a politikai irodalmat nyomó Politizdat stb. – ironikus átirata volt. A samizdat „identitása” így kezdetektől fogva „a hivatalos kiadástól való parodisztikus különbözőségéből eredt.”⁵ E különbözőség legmarkánsabb jelévé a Szovjetunióban jellegzetesen írógéppel másolt samizdat fizikai tulajdonságai váltak: az amatőr gépirat, a hártavékony, töredező és sárguló géppapír, a sokadik, indigóval másolt oldal kibetűzhetetlen sorai stb. Az erőforrások szegényessége, a létrejött szövegtárgyak sérülékenysége, valamint a nyomtatást helyettesítő manufakturális erőfeszítés miatt a samizdat értelmezésének egyfajta kliséjévé a hivatalos publikációtól elvágott művészek „Gutenberg előtti korszakba való visszavetettsége” vált.⁶

Helyesebben járunk el azonban, ha a jelenség történetét nem Gutenberg találmányával szemben, hanem afelől elgondolva beszéljük el. Az alfabetizáción alapuló mozgatható betűtest ugyanis – a hivatalos és az ellenkultúra dichotómiája felől nézve paradox módon – egyaránt médiatechnikai *a priori*ja volt a társadalom szellemi arculatának kialakításáért felelős, s ennek megfelelően hatalmas példányszámokkal büszkélkedő szocialista könyvpiarnak, valamint – ezzel szemben – a hivatalos nyomtatás alternatíváját kínáló írógéppnek.⁷ A kézírás technikai optimalizációjaként az 1860-as években megjelenő írógép⁸ karriertörténetét nemcsak a normalizált íráskép és a viszonylag könnyű hozzáférés szavatolta, hanem az is, hogy az írógép – a lapok közé befűzött indigó, vagyis festékréteggel bevont, mechanikus másolásra alkalmas papír segítségével – kiválóan alkalmas volt a kis példányszámú sokszorosításra,⁹ s ezért képesnek bizonyult arra, hogy (részben) megtörje a tipografizált írás nyomdai monopóliumát.¹⁰ „Semmi másra nincs szükséged, csak írógépre, papírra és indigóra” – világította meg Wolfgang Eichwede a cenzúratörő önkiadás találmányának lényegét.¹¹

⁵ Ann KOMAROMI, *The Material Existence of Soviet Samizdat*, *Slavic Review* 2004/3., 606.

⁶ Anna Ahmatova a totalitárius időszakot „Gutenberg előtti” korszakként emlegette. (Ann KOMAROMI, *Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon*, *Poetics Today* 2008/4., 632.) Az 1998-ban Berlinben és Brémában megrendezett samizdat kiállítás a *Präprintium* címet viselte. (Sabine HÄNSGEN, *The media dimension of samizdat. The Präprintium exhibition project = Samizdat. Between Practices and Representations. Lecture Series at Open Society Archives, Budapest, February–June 2013*, szerk. Valentina PARISI, CEU–IAS, Budapest, 2015, 47–60.) A samizdat Gutenberg előtti jellegének klisévé válásához lásd Tomáš GLANC, „Music on ribs”. *Samizdat as a medium = Samizdat. Between Practices and Representations*, 36.

⁷ H. Gordon SKILLING, *Samizdat and an Independent Society in Central and Eastern Europe*, MacMillan – St Antony’s College, Oxford, 1989, 10.

⁸ Ehhez lásd Friedrich A. KITTLER, *Gramophon, Film, Typewriter*, ford. Geoffrey WINTHROP-YOUNG – Michael WUTZ, Stanford UP, Stanford, 1999, 183–263. Magyarul lásd Friedrich KITTLER, *Gramofon – film – írógép*. Bevezető, ford. TÓTH-CZIFRA Júlia, Prae 2014/4., 74–94.

⁹ Az írógép típusától függően egy gépelés kb. 5–15 másolt példányt jelentett. Vö. Aleksander MOTYL, *USSR’s Alternative Press, Index on Censorship* 1978/2., 24.

¹⁰ PAPP Tibor, *Műzsával vagy műzsa nélkül? Irodalom számítógépen*, Balassi, Budapest, 1992, 35.

¹¹ Wolfgang EICHWEDE, *Samizdat-szigetcsoport = Samizdat. Alternatív kultúrák Kelet- és Közép-Európában 1956–1989*, Stencil – Európai Kulturális Alapítvány, Budapest, 2004, 18.

A politikai és emberi jogi témájú szamizdat irodalom bő termése, a szamizdat hidegháborús politikai kontextusának évtizedekig tartó dominanciája sokáig háttérbe szorította azokat az alkotásokat, amelyek művészi formaként tekintve a szamizdatra, reflektáltak annak előállítási és terjesztési módjaira, anyagiságára. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy a szamizdat médiatechnológiai szituáltságából fakadó nemzetközi párhuzamokra irányítsam a figyelmet, amelyek rámutatnak a különböző szocialista országok alternatív művészetének hasonló stratégiáira és anyaghasználatára – s egyúttal a szamizdat „Gutenberg előtti korszakba való visszavettségének” tarthatatlanságára. Közös nevezőként a szamizdat klasszikus formájának jellegzetes eszközei és anyagai szolgálnak, ugyanis valamennyi egykori szovjet blokkba tartozó ország szamizdatkultúrájának kezdeti szakaszában felbukkan – és egyes országokban az 1980-as évek közepéig meghatározó marad – az írógép és az indigó használata. Ennek keretében röviden összefoglalom a szovjet és a csehszlovák szamizdat jellegzetességeit – kitérve Dimitrij Prigov moszkvai konceptualista művész néhány vonatkozó munkájára –, majd részletesen elemzem Szentjóbó Tamás *Tedd l/áthatóvá láthatatlan óhajod* című konceptuális művét, amely a magyar underground szcena korai folyóirat-kísérletében, a Szétfolyóiratban jelent meg az 1970-es évek elején. A mű az indigó kreatív alkalmazásával, a nyomtatás és a cenzúra kontextusában világítja meg a szamizdat anyagiságát és az underground kultúra archivációs stratégiáit.

I. Írógép – indigó – tűzőkapocs

„Emlékművet emelnék még az írógépnek is. Egy egészen új kiadási formát szült, a szamizdatot. Magam írom, magam szerkesztem, magam cenzúrázom, magam adom ki, magam terjesztem, és magam ülöm le az érte járót.”¹² Vlagyimir Bukovszkij szovjet disszidens és emberi jogi aktivista szamizdatdefiníciója alapvetően három állítást foglal magában. Egyrészt a nyomtatási eszközök felett gyakorolt szigorú állami ellenőrzés a magántulajdonban lévő írógépeket avatta a „kiadás” és a sokszorosítás legpraktikusabb eszközeivé.¹³ Másrészt az írógéppel sokszorosított szamizdat esetében nem különülnek el egymástól a modern nyomtatás kultúrájára jellemző intézményes szerepek: az író egy személyben szerkesztő, kiadó és terjesztő is. Végül az, aki szamizdatkészítésben részt vesz, kockázatot vállal: szembe kell néznie a szocialista szervek kemény repressziójával.

Az írógép technikája a terjesztés jellegére és a szövegek textualitására nézve egyaránt döntő befolyással bírt. Miután az írógép technikai lehetőségei nem tették lehetővé a nagy példányszámú anyagok sokszorosítását, ami egyúttal a központi elosztás elvét is kizárta, a továbbmásolt, kézzől kézre terjedő szamizdat anyagok körforgása rizomatikus és spontán formát öltött.¹⁴ Ludmila Mihajlovna Alekszejeva szovjet emberi jogi aktivista az írógéppel másolt szovjet szamizdatok hálózatát a gombák

¹² Vlagyimir BUKOVSKIJ, „...és feltámad a szél”, ford. GANCZER Sándorné – GANCZER Sándor, *Katalizátor* Iroda, Budapest, 1991, 116.

¹³ KOMAROMI, *The Material Existence of Soviet Samizdat*, 599.

¹⁴ ANN KOMAROMI, *Samizdat and Soviet Dissident Publics*, *Slavic Review* 2012/1., 74.

spóráihoz hasonlította, amelyek csöndben és láthatatlanul terjedtek újabb és újabb tenyészeteket létrehozva.¹⁵ Ann Komaromi a gépiratos szövegkultúra legalapvetőbb jegyeként tüntette fel a szövegek episztemológiai instabilitását, amely abból fakadt, hogy a gépiratok terjedési mechanizmusa kizárta a szövegek előzetes autorizációjának a lehetőségét.¹⁶ Ezzel párhuzamosan a szamizdat és a magnizdat – vagyis a kazettáról kazettára másolt hangfelvételek – kulturális gyakorlatait összevető Martin Daughtry amellettt érvelt, hogy a magnószalagokon kódolt hang mechanikai reprodukciója az „audio szövegeket” a szamizdatokhoz képest jóval szilárdabbá [more fixed] tette, hiszen a gépiratos szöveg esetében a másolónak minden egyes betűt fizikai értelemben kellett reprodukálnia, így minden egyes újragépelés tipográfiai hibák, fattyúsorok, és más akaratlan közbeavatkozások veszélyét hordozta magában.¹⁷

A szamizdat kiadványok esetében a másolási és terjesztési hatékonyság rendszerint fontosabb volt, mint a kiadványok professzionalizmusa. Az egyedi művészkönyv irányába mutató kísérletek, beleértve az egyes példányok ajándék vagy emléktárgy céljából való művészi kidolgozását, korlátozott számúak maradtak. A Szovjetunióbeli Lianozovo művészcsoporthoz tartozó Jevgenyij Kropivnyickij saját készítésű könyvei, amelyek bekötéséhez az alkotó házilagos szövetet használt, miközben az első és a hátsó borítót absztrakt expresszionista vagy ornamentális virágmotívumokkal díszítette, jól tükrözik a szamizdatok házilagos jellegét.¹⁸ Az effajta művészi kidolgozottság és a fizikai formára fordított figyelem azonban – ahogy Ann Komaromi Alexandr Ginzburg *Szintakszisz* [Синтаксис] (1960–1961) című költészeti almanachjával kapcsolatban megjegyezte – fényűzésnek számított a szűkös kiadói erőforrásokkal, a másolói aktivitással és a szövegek egyre növekvő underground keresletével szemben.¹⁹

A szamizdatok *szűk, behatárolt közönséghez* szóltak és olvasóikat egy privát, intim irodalmisághoz helyezték közelebb.²⁰ A szamizdatok privát, házilagos jellegét példázza a kéz- és gépiratos kötetekben található dedikációk nagy száma: sok esetben a címlapon szereplő dedikáció majdhogynem demonstratív módon helyettesítette a nyomtatott könyv borítóját.²¹ Ahogy Sabine Hänsgen írja, miközben a nyomtatott könyv (általában gondosan megtervezett és tipográfiaileg professzionálisan kivitelezett) borítójának címettje a névtelen vásárló vagy olvasó, addig a dedikáció egy adott személynek szól, aki ebben az esetben egyenesen a szerző kezéből vehette át a szamizdat kiadást.²² A jelenség szoros összefüggést mutat a magas esztétikai színvonalú

¹⁵ LUDMILLA ALEKSEYEVA, *Soviet Dissent. Contemporary Movements for National, Religious and Human Rights*, ford. CAROL PEARCE – JOHN GLAD, Wesleyan UP, Middletown, 1987, 284.

¹⁶ KOMAROMI, *Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon*, 629–667.

¹⁷ J. MARTIN DAUGHTRY, „Sonic Samizdat”. *Situating Unofficial Recording in the Post-Stalinist Soviet Union*, *Poetics Today* 2009/1., 35.

¹⁸ *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, Günter HIRT – Sascha WONDERS, Edition Temmen, Bremen, 1998, 29. Vö. HÄNSGEN, I. m., 50.

¹⁹ KOMAROMI, *The Material Existence of Soviet Samizdat*, 600.

²⁰ МИРОСЛАВ ЧЕРВЕНКА, К семиотике самиздата = Уб., Смысл и стих. Труды по поэтике, szerk. Т. ГЛАНЦА – К. ПОСТОУТЕНКО, ford. А. БОБРАКОВА-ТИМОШКИНА, Языки славянской культуры, Москва, 2011, 332–341.

²¹ *Präprintium*, 29. Vö. HÄNSGEN, I. m., 50.

²² Uo.

és exkluzív jellegű csehszlovák szamizdat jellegzetességeivel.²³ Csehszlovákiában számos kiadvány sokszorosítását a szerzők maguk vagy hivatásos gépírók végezték írógép és indigó segítségével, rendkívül kis példányszámban, miközben bevett dolog volt, hogy az egyes példányokat a szerzők látják el kézjegyükkel, megerősítve a kiadvány „szerzői kézirat” jellegét és ezáltal hangsúlyozva annak törvényes voltát. Bizonyos gyűjtemények elkészült példányainak száma a kötetben szereplő szerzőkével egyezett meg.²⁴ A Petlice [Lakat alatt] kiadó például, amely 1989 végéig több mint 400 címet adott ki cseh és szlovák szerzők prózai és költői műveiből, néhány tucatos példányszámmal ért el, előfizetői köre mintegy 20–24, nagyrészt Ludvík Vaculík közeli barátai, és a kiadó szerzői közé tartozó személyt foglalt magában. Mivel a kereslet sokkal nagyobb volt, mint a kínálat, gyakran az olvasók maguk váltak kiadvónak: lemásolták és barátaiknak, ismerőseiknek adták tovább a példányokat.²⁵

A hivatalos kiadványoktól való különbözőség a Szovjetunióban e szövegtárgyak fetiszálásához és egy disszidens dogma megszilárdulásához vezetett, amely a szamizdat gépiratot valamifajta idealizált „igazsághoz”, „heroizmushoz” és a szöveg mögött rejlő „génuszhoz” kötötte.²⁶ A disszidens ideológia a szovjet underground kulturális cserefolyamatainak hierarchikus rendszerében a szamizdat szövegeket – elválasztva attól az aktuális üzenettől, amelyet hordoztak – szövegtárgyakká vagy a baudrillard-i értelemben vett „jel-tárgyakká” redukálta. A hivatalos kiadványoktól való különbözőség, amelyet a szamizdat fizikai tulajdonságai kódoltak, a szamizdatot pozitív kulturális termékévé avatta a hivatalos nyomtatás kultúrájának termékeivel szemben. Ha valami hivatalos formában jelent meg, érdektelennek számított – szemben a szamizdat kiadással, amely az alternatív, „valódi” igazságot kínálta.²⁷ A disszidens dogma másik fontos elemét e „valódi” igazságot feltáró „génusz” képzelet képezte, amely összekapcsolódott az orosz kultúra hagyományos logocentrizmusával, az írott szónak tulajdonított rendkívüli tekintéllyel és a korszakra jellemző „grafomániával”.²⁸ Az 1970-es évektől színre lépő fiatalabb szovjet művészgeneráció tagjai kritikusan közelítettek a szamizdat fizikai formájához és az ahhoz kapcsolódó disszidens dogmához.²⁹

Dimitrij Prigov, a moszkvai konceptualizmus meghatározó alakja – előszeretettel reflektálva a szamizdat irodalom anyagi jellegzetességeire és terjesztési módjára, valamint a szöveg és a másolat, az egyedi mű és a reprodukció viszonyára³⁰ – a szamizdathoz mint fizikai tárgyhoz kapcsolódó disszidens dogmát is dekonstruálta. Prigov orosz ábécé köré épülő sorozatának 18. darabja, amely a *Kő és vízgyűrűk* [Камень и

²³ Jiří GRUNTORÁD, *Czeski samizdat*, Sowiniec 2002/21., 53–66.

²⁴ Uo., 57.

²⁵ Uo.

²⁶ KOMAROMI, *The Material Existence of Soviet Samizdat*, 609.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo., 611.

²⁹ Vö. Uo., 599.

³⁰ Az alábbiakban Jacob Edmondra támaszkodom, aki több helyütt is részletesen elemzi Prigov műveit és „iteratív poétikáját”. Vö. JACOB EDMOND, *Dmitrij Prigov's Iterative Poetics*, Russian Literature 2014/3., 275–308.; JACOB EDMOND, *Dmitri Prigov and Cross-Cultural Conceptualism* = Uő., *A Common Strangeness. Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature*, Fordham UP, New York, 2012, 125–163.

круги на воде] címet viseli, jellegzetesen szamizdat technikák és anyagok alkalmazása segítségével viszi színre a kő vízbe csapódásának jelenetét. A mű egy gépiratból és öt indigóval készült másolatból áll. E hat réteg az indigóval történő sokszorosításhoz képest fordított sorrendben helyezkedik el: a „tisztá” írásképpel rendelkező gépirat fekszik legalul, amelyet az egyre nehezebben olvasható másolatok mind megelőznek. Az alul fekvő gépirat csupán az oldalak közepén kivágott, egyre szűkülő átmérőjű koncentrikus körök legkisebbikén keresztül válik láthatóvá és olvashatóvá – ott, ahol a kő a vízbe csapódik és hullámokat kelt. A Prigov által használt és a szamizdat kultúrára jellemző vékony, áttetsző géppapír nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a felső rétegek írásképe ne csupán a másolás okozta minőségromlás miatt váljon elmosódottá, hanem a papírrétegek közötti áttünések révén is – a víz fodrozódásának illúzióját keltve. A becsapódó kő és az általa keltett hullámok összképe egyrészt a reprodukált mű által elért olvasók és nézők egyre táguló körének a metaforája (különös tekintettel a szamizdatra, amely esetében a kézzől kézre járó szöveg az újragépelések révén jut el egyre több olvasóhoz); másrészt színre viszi azokat a módosulásokat és torzulásokat is, amelyek a másolás során keletkeznek. Ahogy Jacob Edmond bővebben kifejti, Prigov könyvszobra azt a térben kimerevített időtartamot ábrázolja, ahogy a mű létrejöttének és terjedésének időben egymásra következő eseményei bekövetkeznek.³¹

A 18. ábécéhez [18-я азбука] hasonlóan Prigov ábécés sorozatának 22. darabja [22-я азбука] is egy háromdimenziós, szoborszerű mű, amely a csavar mozgását idézi fel.³² Az egymásra fektetett, egyre kisebb méretű, és az óramutató járásával ellentétes irányban finoman elforgatott, négyzet alakú gépelt lapok az orosz ábécé betűit tartalmazzák a legalsó szinten található „a”-tól a központi helyet elfoglaló legfelső rétegen olvasható „я”-ig. A csavarmozgás egyszerre foglalja magába a körkörös ismétlődést és az ismétlődések során keletkező különbséget, amely a papírrétegek eltolódásával – ahogy az ábécé betűi elkülönülnek egymástól – tapinthatóvá is válik. Más műveikhez hasonlóan Prigov az orosz ábécé utolsó betűjét – a „я”-t –, amely az orosz nyelvben az egyes szám első személyű személyes névmást is jelenti, itt is arra használja fel, hogy hangsúlyozza a kollektív rendszer és az egyéni cselekvés összjátékát.³³ Ezt az is nyomatékosítja, hogy – szemben a többi betű gépiratos jellegével – a jóval nagyobb „я” kézírással szerepel, amelynek idioszinkratikus volta ugyancsak az „én”-re utal. A „я”-t emellett jóval nagyobb mérete is kiemeli a betűsorozatból, továbbá az is, hogy minden oldalról tűzőkapcsok fogják körül. Edmond értelmezése szerint a tűzőkapcsok egy fém kalitkára emlékeztetnek, amely a nyelv középpontjában álló, törbeccsált „я”, vagyis „én”-t ölelik körül.³⁴

A szamizdat kultúrára jellemző tűzőkapcsok, amelyek a gépelt oldalak összetűzésére szolgáltak, Prigov más műveiben is szerephez jutottak. „Szövegsíroknak” vagy „verskoporsóknak” nevezett művei [Гробики отринутых стихов] tűzőkapcsok segítségével mind a négy oldalon lezárt papírcsomagokat alkotnak, amelyek Prigov

³¹ EDMOND, *Dmitrij Prigov's Iterative Poetics*, 286–288.

³² Lásd Uo., 284–286.

³³ EDMOND, *Dmitri Prigov and Cross-Cultural Conceptualism*, 136.

³⁴ EDMOND, *Dmitrij Prigov's Iterative Poetics*, 286.

„visszautasított verseit” tartalmazzák egész papírlapokon vagy konfettiszerű csíkokon. A „leszögelt koporsókat” természetesen nem lehet anélkül felnyitni, hogy a gépiratos címdoldal ne sérüljön számottevően, nem beszélve arról, hogy – Prigov saját szavai szerint – ez „tisztéletlenség volna az elhunyttal szemben”.³⁵ A mű hatalomkritikai kontextusban az orosz kultúra szamizdatban történő eltemetéseként értelmezhető, hiszen a szovjet cenzúra a közlés megtagadásával számos szöveget ítélte halálra. A „verskoporsók” sorozatának sorszámozásával (amely jócskán az ezres szám fölé emelkedik) Prigov ironikusan utal a szamizdat szövegek burjánzására és a szamizdat kultúrát átható grafomániára is.³⁶

A Prigov által alkalmazott technikák nagy része – a lapok gyűrése, szakítása, kivágása vagy ragasztása – összeegyeztethetetlen volt a hivatalos könyvkiadásával.³⁷ Hasonlóképpen, az általa használt anyagok – az írógép segítségével előállított gépirat, az indigó segítségével készült másolatok, a lapok összefűzésére használt tűzőkapcsok – a nem hivatalos kultúra és a szamizdat irodalom emblemikus alapanyagainak számítottak, amelyeket különösebb veszély nélkül be lehetett szerezni az egykori szovjet blokk országainak többségében. Médiatörténeti és hatalomkritikai szempontból magyarországi párhuzamok is vonhatók Prigov fent említett műveivel. Ezek egyike Szentjóbó Tamás 1972-es *Tedd l/áthatóvá láthatatlan óhajod* című konceptuális műve. Annak érdekében, hogy érzékeltesse az underground kultúra intézményes nyomtatáshoz való viszonyát, Szentjóbó döntően azokat a „szamizdatanyagokat” – a papírt, az indigót és a tűzőkapcsot – használta fel, mint később Prigov. A hasonlóságok számbavétele mellett az a kérdés is feltehető: vajon van-e és miben mutatkozik meg a különbség a két jelenség közt? Mielőtt erre választ adnék, Szentjóbó alkotását közelebbről is megvizsgálom.

II. *Tedd l/áthatóvá láthatatlan óhajod*

A kádárizmus évtizedeiben a független művészeti kommunikációs hálózat kiépítésének egyik első kísérletét az 1972–1973-ban a nyugati underground mintájára létrejövő, de a hatalmi szervek által illegális szamizdatként megbélyegzett Expresszió – Önmanipuláló Szétfolyóirat jelentette. A Szétfolyóirat, amely maga is egyfajta konceptuális mű volt, rendkívül precízen kidolgozott terjesztési modelljével a hálózatépítés és a sokszorosítás alternatív útját kínálta: a benne rejlő szabályzat értelmében az, aki megkapta a lap egy példányát, az *olvasó-szerkesztő* szerepében találta magát, s – a kapott szám felét felhasználva, valamint azt saját anyagokkal kiegészítve – új folyóirat-számot kellett készítenie, majd azt tovább kellett adnia öt különböző személynek. A neoavantgárd művészek körében terjedő Szétfolyóirat kezdeményezése nem csupán a nyugati művészeti irányzatokkal (fluxus, concept art, mail art), de a szamizdat klasszikus szovjet modelljével is rokonítható – legalábbis ami az írógép segítségével, kis példányszámban történő sokszorosítást, a rizomatikus terjedést, a textuális

³⁵ EDMOND, Dmitri Prigov and Cross-Cultural Conceptualism, 151.

³⁶ Uo., 153.

³⁷ HÄNSGEN, I. m., 50.

változékonyságot, valamint az író, a másoló, az olvasó és a terjesztő szerepeinek összeolvadását illeti.³⁸ A Szétfolyóirat mediális identitása ráadásul – a szamizdat eredetével párhuzamosan – részben ugyancsak a hivatalos kiadványoktól való radikális elkülönböződésből fakadt.

A lap Ajtony Árpád által szerkesztett száma a neoavantgárd szcena egyik legaktívabb tagjának, Szentjóbó Tamásnak [St. Auby Tamás] egy képzőművészeti jellegű munkáját is magában foglalta,³⁹ amely szorosan összefüggött az underground lap mediális identitásával. Szentjóbó munkája egy A4-es formátumú papírlap, egy azon síkban ferdén fekvő, körülbelül feleakkora papírdarab, és a két papír közé illesztett, a felső réteggel azonos méretű indigó rétegeiből állt. Az A4-es réteghez tűzőkapoccsal illeszkedő papír-, illetve indigódarab egy vörös színű nyíl jelezte irányból felhajtható volt, így a legalsó papírrétegen láthatóvá vált két kézírással, nyomtatott betűkkel írott felirat: „TEDD L/ÁTHATÓVÁ LÁTHATATLAN ÓHAJOD!”, valamint alább, körülbelül feleakkora betűkkel: „ÉS NEVESS A CSÁSZÁRI NYOMDÁN”. A beíródó feliratok értelmében Szentjóbó munkája maga is az intézményes nyomtatás kultúrájához fűződő viszonyt, valamint az írás, a materializáció és az archiválás lehetőségeit tematizálta.

Ebből a szempontból Szentjóbó alkotása olyan „írás-jelenetnek” tekinthető, amelyben a nyelv (az írás szemantikája), az instrumentalitás (az írás technológiája) és a gesztus (az írás testisége) „a maga heterogenitásában és instabilitásában önmagánál kezd elidőzni, magát teszi témává és problémává, magára reflektál”.⁴⁰ Milyen kulturális gyakorlatok uralják Szentjóbó alkotásának különböző rétegeit? Milyen technikai és szimbolikus feltételek mellett íródhatnak be a feliratok a mű írásjelenete szerint? Milyen együttesbe rendeződik a nyelv, az instrumentalitás és a gesztus e beíródás során és milyen tapasztalatokat közvetít arról a viszonyról, amely az underground írástechnikája és a hivatalos nyomtatás között állt fenn? Az alábbiakban Szentjóbó művének írásjelenetét a fenti kérdéseket szem előtt tartva vizsgálom meg.⁴¹ Annak érdekében azonban, hogy elválasszam a mű előállításának rekonstruálható eljárásait a mű – ezekkel természetesen sok tekintetben összefonódó – érték-hierarchikus, reprezentatív írásjelenetétől, kénytelen vagyok különbséget tenni „genetikus” és „reprezentatív” írásjelenet között.

Szentjóbó művében az indigó és a papírrétegek működése rendkívül közel áll a Freud által „varázsnóteszként” leírt emlékező-apparátuséhoz, amennyiben „az ingerfelvő réteg [itt a felső papírlap] nem alkot maradandó nyomokat, az emlékezet alapjai

³⁸ Ehhez lásd DANYI GÁBOR, *Az ajándékozás művészete. A Szétfolyóirat terjesztési modellje a szamizdat jelenségének szemszögéből*, It 2014/1., 48–67.

³⁹ SZENTJÓBÓ Tamás, *Tedd l/áthatóvá láthatatlan óhajod*, Artpool Művészetkutató Központ, Ajtony-Árpád Szétfolyóirat-száma, 60.

⁴⁰ MARTIN STINGELIN, „»Schreiben«. Einleitung = „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum”. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, szerk. MARTIN STINGELIN, Fink, München, 2004, 15. Idézi CHRISTIAN BENNE, *Tárgyiségjelenetek*, ford. TÓTH-CZIFRA Júlia = *Metafilológia 2. Szerző – könyv – jelenetek*, szerk. KELEMEN Pál – KULCSÁR SZABÓ Ernő – TAMÁS ÁBEL – VADERNA GÁBOR, Ráció, Budapest, 2014, 748.

⁴¹ Az írásjelenet kérdéséhez lásd RÜDIGER CAMPE, *Az írásjelenet. Írás*, ford. TAMÁS ÁBEL = *Metafilológia 2.*, 730–743.

a másik, hozzá illeszkedő rendszerben [itt az indigóéban és az alsó papírlapéban] jönnek létre”.⁴² Szentjóby munkája esetében ugyanis a felső papírréteg szolgáltatja a színteret a „skripció” vagyis „az írás, a betűvetés izommozgásos aktusa” számára,⁴³ annak ellenére, hogy ez az írás látszólag nyomtalan marad. Az indigó közbülső rétege másoló apparátusként működik: az izommozgás nyomatékát mechanikusan továbbítja az alsó papírréteg felé, miközben e nyomaték révén saját felületéről festékanyagot visz az alatta lévő felületre. Az elfedett legalsó papírréteg így a beíródás tényleges színterévé válik. A Szentjóby munkája és a „varázsnotesz” közötti párhuzamot még egy tényező támasztja alá: a felső réteg mindkét esetben „védőborító”, amelynek az a funkciója, hogy a „kívülről jövő, károsító behatásokat távol tartsa”.⁴⁴ A „varázsnotesz” való párhuzamok itt azonban véget érnek, Szentjóby munkájának írásjelenete ugyanis a felső papírlap szerepét egészen más kontextusba helyezi.

A Szentjóby művének létrejöttéhez vezető műveleteket rekonstruáló „genetikus írásjelenet” alapvető kérdése az, hogy mi történik a legfelső papírrétegen az írás aktusa során: miért marad láthatatlan és múlik el nyomtalanul a skripció ott, ahol tulajdonképpen végbemegy? A „genetikus írásjelenet” rekonstrukciója két gyakorlati megoldást kínál az instrumentalitás e problémájára. Az első lehetőség szerint a skripció egy olyan „íróeszköz” segítségével történt, amely – miközben a felszínre rányomódva „szabályos, ismétlődő, ritmizált formákat von[t]”⁴⁵ – sem tinta-, sem grafit-, sem más, szemmel látható nyomot nem hagy(hat)ott a papír textúráján, így „feladata” kimerült abban, hogy – „hegyes írón” módjára megkarcolva a felszínt – mechanikus nyomatékot fejtett ki. A másik lehetőség szerint a skripció egy szinttel feljebb – vagyis a felső papírlapra helyezett újabb papírrétegen – ment végbe. Ebben az esetben az újabb papírréteg olyan „kéziratként” képződik meg, amely később eltávolításra került, miközben a felső papírréteg – az első esethez hasonlóan – csupán a skripció nyomatékát vette át. A „genetikus írásjelenet” mindkét változata abban az értelemben válik reprezentatívvá, hogy a felső papírréteget a skripcióval szemben fellépő ellenállásként tételezi: míg az első esetben a felső papírréteg egyidejűleg válik a skripció, valamint az írás kitörlődésének/láthatatlan maradásának műveleti területévé, addig a második esetben a skripció színterét, vagyis a voltaképpeni „kéziratot” annak folyamatos „távolításában” képi meg.

Mivel a felső papírréteg anyagi értelemben semmiben sem különbözik az alsótól, gyökeresen eltérő „viselkedése” az azt uraló cenzurális gyakorlatokkal magyarázható, amelyek már a produkcióján elválasztják egymástól a testet és a papírt. Ezek a cenzurális

⁴² Sigmund FREUD, *Feljegyzés a „varázsnoteszről”, ford. V. HORVÁTH Károly = Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény, szerk. BÓKAY Antal – ERŐS Ferenc, Filum, Budapest, 1998, 287. Az emlékezés modellje és az indigó anyaga közötti lehetséges összefüggéshez lásd még Erdély Miklós *Emlékezetmodell* című kísérletét (I am – International Artists Meeting, Galeria Remont, Varsó, 1978). A kísérletről online: <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Emlékezet.html>. [Utolsó hozzáférés: 2017. május 1.]*

⁴³ Vö. Roland BARTHES, *Variation sur l'écriture = Uő., Oeuvres complètes, II., kiad. Eric MARTY, Seuil, Paris, 1995, 1535. Idézi: Uwe WIRTH, A szerző kérdése mint a kiadó kérdése, ford. L. VARGA Péter = *Metafilológia 2.*, 61.*

⁴⁴ FREUD, *I. m.*, 286.

⁴⁵ BARTHES, *I. m.*, 1535.; illetve WIRTH, *I. m.*, 61.

gyakorlatok az erőszak megnyilvánulásai, amennyiben erőszak „minden olyan cselekvés és magatartásforma, melynek keretében testek foglalnak el, avagy zárnak le tereket más testek ellenállásával szemben.”⁴⁶ Az illetén erőszak működése nemcsak a beíródásra alkalmas tér lezárásában, s az írás kitörlésében/láthatatlanná tételében érhető tetten. A felső papírlap alsó és jobb oldali éleinek egyenetlensége és roncsolt-sága – szemben a bal oldali és felső élek szimmetrikus metszésével – arra utal, hogy a felső papírlap korlátozott felületének létrejötté erőszakos beavatkozás következménye: a „genetikus írásjelenet” szerint a felső papírlap korábbi – minden bizonnyal az alsó felülettel azonos, A4-es méretű – felületének nagy részét úgy vesztette el, hogy azt nemes egyszerűséggel letépték róla. Az erőszak ékes bizonyítéka a fém tűzőkapcsok jelenléte is, amelyek – a papír anyagához képest idegen testként – fogják össze az alsó és a felső papírréteget és szilárdítják meg azok hierarchikus pozícióit, miközben a felső papírréteg pusztá jelenlétével egyúttal meg is fosztja az alsó papírfelületet a láthatóságtól.

A mű „reprezentatív írásjelenetében” az írás szemantikája, technológiája és testisége szempontjából tovább mélyül a különbség az indigó által elválasztott alsó és felső papírréteg között. Az alsó szinten beíródó felirat szemantikája értelmében, amely az írásjelenet instrumentalitására vonatkozik, a beíródással szemben cenzurális ellenállást gyakorló felső papírlap a „császári nyomda”, vagyis a nyomtatás intézményes kultúrájának szimbolikus tereként képződik meg, míg az indigó és az alsó papírlap „nyomtatóapparátusa”, amely a felső szinten kitörlődő skripció nyomait az alsó papírlap felületén teszi láthatóvá, a „császári nyomda” alternatívájává válik. Mindeközben a papírlapok rétegzettsége a „császári nyomda” és az „indigó” apparátusát a felszíni világ és az alatta rejlő underground szimbolikus térben helyezi el. A két szintér szimbolikus jelentéseit tovább árnyalja, hogy a felhajthatóság irányát, s egyúttal az underground bejárás útját jelző nyíl vörös színű, így egyrészt tilossá nyilvánítja az underground terét, másrészt – miután a kommunista hatalom emblémájaként is érthető – rámutat a cenzúrával védett, hivatalos kultúra határaitra. Ez utóbbi értelmezést az is megerősíti, hogy az intézményes tér ikonikus jelének hivatalos, személytelen ridegségével az underground nem-hivatalos, személyes jellege áll szemben, amelyet többek között a beíródó feliratok imperatívuszainak tegező formája dokumentál.

A felső papírréteg steril jellege után még szembetűnőbb az alsó papírréteg írásképe ikonikus tökéletlensége és manufaktúris jellege. Az írás testiségének e jegyei mindenekelőtt azt az erőforrás-hiányos környezetet tükrözik, ahol lényegében az indigó kénytelen betölteni a nyomtatóapparátus szerepét. Míg a skripció beíródását megakadályozó cenzúra a felső papírlap textúráját egyenetlennek, felületét érintetlennek hagyja meg, addig az alsó papírlap textúrája az indigóval való véletlenszerű sűrűlódások miatt egyenetlen és foltos, felületén elkenődött festékanyag hagy nyomot. A beíródó feliratok írásképe is rendezetlen, ami egyrészt abból fakad, hogy a feliratok elhelyezkedése sem az A4-es formátumú felület síkjával, sem egymáshoz képest nem

⁴⁶ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Mi a baj az erőszakkal? A rögbi és az amerikai futball szépségéről*, ford. BALAJTHY Ágnes, Prae 2013/2., 44. Vö. még Uő., *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010, 71.

szimmetrikus, másrészt abból, hogy a kézírással rótt nyomtatott betűk tipográfiai megformáltsága – természetéből fakadóan – nem szabványosan ismétlődő jellegű.

Az írás testiségének e kétarcúsága a nyomtatás kultúrájához fűződő parodisztikus viszonyt is kifejezi. Míg a beíródó feliratok nyomtatott betűi felidéznek a nyomtatás standardizált betűkészletét, addig a kézírás e betűk idioszinkratikus jellegét erősíti meg: így az egyes betűk ismétlődései során keletkező eltérések tipográfiai egyenetlenséget eredményeznek. A nyomtatás standardizált betűkészletének manufakturális jellegű újraírása összefonódik a második beíródó felirat – „ÉS NEVESS A CSÁSZÁRI NYOMDÁN!” – szemantikájával, amihez további parodisztikus elemként járul, hogy a felső papírréteg az általa gyakorolt cenzúra ellenére vesz részt a beíródás műveletében és tágabb értelemben az underground archivális stratégiáiban.

A kézírásos nyomtatott betűk kettőssége az underground korlátozott nyilvánosságának a szerkezetére is fényt vet. Szentjóbó művének esetében ugyanis az írás – amely az indigó segítségével a nyomtatás anonim külsőlegességébe transzformálódik – megőrzi a kézirat magánjellegű külsőlegességét is. Másképpen fogalmazva az írás testiségének kettőssége abban áll, hogy egyaránt magában foglalja a nyomtatott írást, amely jellegzetesen inkább a nagy szétszóródású nyilvános szövegek sajátja, és a kézírást, amely inkább a szűk kört érintő magániratoké. Az artefaktum „egyszerre kézirat és nyomtatott szöveg jellege”⁴⁷ ez esetben úgy is érthető, hogy az underground terében az idioszinkratikus kézírás válik nyilvános karakterűvé (vagyis „nyomtatottá”), de úgy is, hogy az undergroundnak – a rendelkezésre álló korlátozott erőforrásokat kihasználó barkácsoló technikával – egy privát szférában kell újra játszania a nyomtatás folyamatát. Az instrumentalitás szempontjából mindkét esetben az írógép az előfeltétele, amely – magában foglalva a kézírás médiumát – a nyomtatás és az alacsony példányszámú sokszorosítás folyamatát demokratizálta.

Az indigó alternatív nyomtatóapparátusa nem csupán abból a szempontból bír kiemelkedő jelentőséggel, hogy kiváltja a nyomtatás kultúrájának hozzáférhetetlen technológiai és anyagi eszközeit, hanem a rögzítés, az archiválás szempontjából is. „Az underground kultúra jellegzetes problémája önmaga megörökítése”, „a szubkultúra és a peremkultúra [ugyanis] gyakran frusztrált amiatt, hogy termékei megsemmisülnek, hogy semmi sem marad utána a jövőben”.⁴⁸ Szentjóbó művének tükrében az indigó archivális gépezetként is működik, hiszen – s itt ismét egy párhuzam kínálkozik a „varázsnótesszel” – az underground kultúrára egyáltalán nem jellemző „tartós emléknemeket” hoz létre. Az underground artefaktumok sérülékenységet és a hosszú távú megőrzésből való kirekesztettségét ugyanakkor erőteljesen aláhúzza, hogy az indigó nyomtatóapparátusa – mindenekelőtt a felső papírrétegre vonatkozó második „genetikus írásjelenet” szerint – olyan „másolatot” állít elő, amelynek nincs (meg az) eredetije.

Szentjóbó művének intermediális jellege abból fakad, hogy – azon túl, hogy értelemszerűen magában foglalja az írás médiumát – az írás, a másolás és a nyomtatás

⁴⁷ Ez a jelleg az 1960–1970-es évek időszakának underground/neoavantgárd szövegforrásaira jellemző. Lásd HAVASRÉTI, I. m., 15.

⁴⁸ Uo., 149.

egyidejű folyamatának térbeli ábrázolásával egy (a Szétfolyóiratba ágyazott) installációt hoz létre, miközben a konceptmunka csupán a vele interakcióba lépő befogadó performatív jellegű tevékenységének segítségével („l/áthatóvá tétel”, „nevetés”) teljessé válhat. Ugyanakkor a felső rétegeknek a beíródó feliratokat eltakaró fátyolszerűsége miatt a művel való interakció olyan „beavatási szertartásként” is értelmezhető, amely – a földalatti kultúra tilossá nyilvánított szimbolikus terét megnyitva⁴⁹ – egyszerre közvetít technikai és hatalomkritikai tudást. Az első felirat szerint ugyanis – TEDD L/ÁTHATÓVÁ LÁTHATATLAN ÓHAJOD! – a „láthatóvá tétel” úgy foglalja magában az „áthatóvá tétel”, ahogy a beíródás az indigó működéséhez szükséges nyomtató erejét feltételezi, amelynek a nyomtatás kultúrájának szimbolikus terén kell elemi erővel áthatolnia. A „láthatatlan óhaj” materializálódásának útja tehát az underground manufakturális írástechnikájának elsajátításán keresztül vezet, amely a produkció (írás) és a reprodukció (nyomtatás) aktusának szimultán egymásba csúsztatásával játssza újra a nyomtatás folyamatát. Szentjóbó műve, amelynek „reprezentatív” írásjelenete az underground perspektívájából juttatja kifejezésre a hivatalos nyomtatással szembeni kulturális ellenállás hatékony stratégiáját, így egyszerre érthető a keleti blokk monopolizált államkultúrájának, vagyis egy politikai rendszer elnyomó erejének, valamint – tágabb értelemben – az intézményes kultúra kizáró mechanizmusainak kritikájaként. Ez alól nem kivétel a tőkés gazdasági rendszer sem,⁵⁰ különösen akkor, ha figyelembe vesszük a Szétfolyóirat nyugati művészeti áramlatokkal való szoros kapcsolatát.

A Szétfolyóiratban helyet kapó Szentjóbó-mű a lap mediális identitását, amely az előállításához és a terjesztéshez az olvasó-szerkesztő „do it yourself” jellegű aktivitását követelte meg, az underground technikai és hatalomkritikai tudásának közvetítésével erősítette meg. Az underground lap – a benne rejlő útmutató értelmében – saját megsokszorozódásához és terjedéséhez csupán minimális anyagi erőforrásokat – géppapírt, indigót, írógépet – vett igénybe, s az olvasó-szerkesztőtől mindössze az „egyéni önkifejezni-akarás” követelte meg. Szentjóbó műve, amely magában foglalta a Szétfolyóirat előállításának írásjelenetét is, színre vitte az „egyéni önkifejezni-akarás” underground „know-how”-ját: a láthatatlan óhaj „l/áthatóvá” tevését.

III. Összegzés

Prigov és Szentjóbó említett műveinek közös metszéspontját az intermediális jelleg, a szinte megegyező anyaghasználat, valamint a szubverzív technikák alkalmazása

⁴⁹ E szempontból párhuzam vonható Szentjóbó egy másik tilossal foglalkozó művével, amelyet 1973 nyarán a Balatonboglári Kápolnatárlatok során állított ki. Szentjóbó egy „Légy tilos!” feliratú A4-es írólapot helyezett el az egyik oltár helyén, amely elé kordont húzott. A felirat betűi azonban olyan aprók voltak, hogy a publikum csak akkor tudta elolvasni azokat, ha átmászott a korláton. A felirat olvashatatlansága így annak az interakciónak lett a kiindulópontja, amelyet a kibetűzés már csak megerősíteni volt hivatott. Lásd online: <http://www.artpool.hu/boglar/1973/730624_sze.html> [Utolsó hozzáférés: 2017. január 28.]

⁵⁰ Párhuzamként vesd össze az Aktuális Levéllel. HAVASRÉTI József, Az Aktuális Levél esztétikája és (mediális) archeológiája = Uő., Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban, Gondolat – Artpool – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2009, 51–52.

képezi. Mindketten reflektálnak a „kényszerhelyettesítés” következményeire: az underground előállítási módjaira és kulturális termékeinek anyagságára, és ennek keretén belül az eredeti és a másolat, a produkció és a reprodukció viszonyára. Szentjóbtyól nem áll távol Prigov következtetése, mely szerint a szamizdat médiuma inkább egy reprodukciós módnak tekinthető, mintsem valamiféle fetiszizált eredetinek.⁵¹ A döntő különbség kettejük művei között az underground környezet jellegéből és az ahhoz fűződő temporális viszonyból fakad: míg Prigov művei a már létező, erős kulturális mintázattal rendelkező szovjet underground közegben vernek visszhangot, dekonstruálva az ott kialakult disszidens dogma-rendszert, addig Szentjóbty korábbi műve az underground kultúra életre hívásához szükséges technikai-hatalomkritikai tudást proaktív módon közvetíti, miközben a felszíni világ kulturális gyakorlataihoz (a cenzúrához és a nyomtatáshoz) képest igyekszik meghatározni a magyar underground szcena pozícióját és lehetséges stratégiáit.⁵²

A tény, hogy Szentjóbty műve a korabeli underground színtéren szinte észrevétlen és reflektálatlan maradt, nem jelenti azt, hogy teljesen elszigetelt jelenségről volna szó – legalábbis ami a lehetséges párhuzamokat illeti. 1972 májusában, nagyjából egy időben azzal, hogy a Szétfolyóirat első száma „megjelent”, Beke László írógéppel sokszorosított levél-folyóiratot indított Ahogy azt a Móriczka elképzeli címmel, amelynek gépiratos bevezetője így kezdődött: „Ez nem folyóirat, hanem levél. A levelet akkor írom meg, amikor kedvem tartja. Szeretek levelezni a levelezésért önmagáért. A levél külalakjával nem törődöm. Nem vállalok felelősséget a levellem lemásolásáért.”⁵³ A levélforma kötetlensége, a felelősség elhárítása a reprodukciót illetően, a külalak formai tökéletlenségére irányított figyelem az írás magánjellegét, a nyomtatás jellegzetességeitől – az engedélyezett folyóiratoktól, a formai tökéletességtől, a reprodukció jogi szabályozásától – való különbözőséget hangsúlyozták, amit Beke bevezető alatt szereplő sajátkezű aláírása szentesített. Ebben az értelemben az írógéppel sokszorosított és a szűk nyilvánosságnak szánt szöveget az aláírás visszabillentette a kézírás privát kontextusába – miközben a másolással járó felelősség ironikus elhárításával a bevezető elismerte, hogy igenis a nyomtatás és a sokszorosítás egy módjáról van szó.

Egy évtizeddel később a Beke-féle levél-folyóirat példáját követte az 1983–1985 között megjelenő Aktuális Levél című művészeti szamizdat folyóirat.⁵⁴ A lap Galántai György által megfogalmazott ars poeticája, amely kézírással szerepelt az első – egyébként fénymásolással sokszorosított – szám hátlapján, így kezdődött: „E levél célja, hogy olyan fésületlen és javítatlan gondolatokat közöljön, amelyeket általában nem írunk le, mert az írás sokkal több átgondoltságot és korrekciót igényel, és sokkal kevesebb spontaneitást tartalmaz.”⁵⁵ Havasréti József megkockáztatta azt az értelmezést,

⁵¹ Vö. EDMOND, *Dmitrij Prigov's Iterative Poetics*, 291.

⁵² Mondani sem kell, hogy e különbség mekkora mértékben fakad a moszkvai és a budapesti underground kulturális szcena eltérő meghatározottságából, amelynek tárgyalására itt nincs mód kitérni.

⁵³ Ahogy azt a Móriczka elképzeli, szerk. BEKE László, 1972. május 24. – június 18., Artpool Művészetkutató Központ, 1.

⁵⁴ Ehhez lásd HAVASRÉTI, *Az Aktuális Levél esztétikája és (mediális) archeológiája*, 43–74.

⁵⁵ AL 1. (1983. január), Artpool Művészetkutató Központ, online: <<http://www.artpool.hu/Al/alhu.html>> [Utolsó hozzáférés: 2017. január 28.]

hogy „az »átfésülés« és a »korrekció« kifejezések a hivatalos cenzúrára is utalnak, hiszen a lap engedélyzetlen volt”.⁵⁶ Ebben az esetben a folyóirat többek között a cenzúrázatlanság, az aktualitás és a spontaneitás jelentésével telítődött, miközben a fénymásolás sokszorosítási technikája révén kilépett a kézírás privát keretei közül.

További párhuzamként említhetők az illegális Beszélő folyóirat számai az 1980-as évekből,⁵⁷ amelyek technikai kidolgozottság és írástechnológia szempontjából változatos mintázatot hoztak létre. A Beszélő grafikailag precízen kidolgozott borítóját, amely a lap címének börtönrácsos fejlécéből valamint az aktuális folyóiratszám középre igazított számjeléből állt, sokáig az Inconnu művészcsoport sokszorosította.⁵⁸ Az elő- és a hátulso borító által közrefogott, kapsokkal összetűzött anyag formátuma jellegzetesen a gépirat volt, amelyet az éppen rendelkezésre álló technikai apparátus segítségével sokszorosítottak. Az 5–6. szám esetében a lap grafikailag professzionális fedőlapjának belső oldalán, valamint a hátsó borító mindkét felén kézírásos formátumú anyagok találhatók (a Beszélővel és annak szerkesztőségével kapcsolatos gyakorlati információk, valamint tartalomjegyzék), amelyeket stencilgéppel sokszorosítottak: itt – az AL-hez hasonlóan – az írás idioszinkratikus, privát jellege ötvöződött a sokszorosítás egy intézményes terekhez kötődő, bürokratikus eszközével. Míg egy indigós gépirat esetében – ahogy korábban láttuk – az írás és a sokszorosítás művelete – lévén, hogy egyazon időben és műveleti térben valósul meg – egybeeshet, addig a Beszélő esetében a grafikai munka, a gépirat és a kézirat formátumai nemcsak eltérő sokszorosítási eljárásokat rejthettek, de a folyóirat elkészítésének különböző – gyakran a körülmények befolyása alatt álló – munkafázisait is.

A monopolizált nyomtatás kultúrája által kikényszerített helyettesítés aktusai – a kézírással nyomtatott betűk paradoxonja és a nyomtatás parodisztikus újrajátszása Szentjóbtynál, valamint a többi vonatkozó példa – önmagában is cáfolják azt a klisé, hogy a szamizdat esetében a „Gutenberg előtti időkhöz való visszatérésről” lenne szó. E klisé meghaladására több javaslat is érkezett az utóbbi időben. Ann Komaromi a szamizdat klasszikus szovjet formájával kapcsolatban az „extra-Gutenberg” terminológiát javasolta,⁵⁹ míg Magyarországon Sükösd Miklós a szamizdat tiposzféraént való vizsgálatát indítványozva, mondván, hogy „a szamizdat kiadványok technológiai előállításának fejlődése néhány évtized alatt újrajátszotta a kommunikációtechnológia fejlődésének eredeti folyamatát”, amivel a szamizdat sikeresen vette fel a harcot cenzúrával szemben.⁶⁰ E nagy léptékben egyenletesnek tűnő fejlődés során azonban, amely a szóbeliség felől az íráson át a nyomtatás felé vezetett, gyakran megfigyelhető a különböző írástechnológiák összefonódása és kölcsönhatása, nem beszélve arról, hogy az egyes kommunikációtechnológiai stációk – például az „orális szamizdat”⁶¹ és a gépelt szamizdat – gyakran egymás mellett, egymást kiegészítve

⁵⁶ HAVASRÉTI, *Az Aktuális Levél esztétikája és (mediális) archeológiája*, 45.

⁵⁷ *Beszélő. Összkiadás 1981–1989, I–III.*, s. a. r. HAVAS Fanny, AB-Beszélő, [Budapest], 1992.

⁵⁸ HODOSÁN Róza, *Szamizdat történetek*, Noran, Budapest, 64.

⁵⁹ KOMAROMI, *Samizdat as Extra-Gutenberg Phenomenon*, 629–667.

⁶⁰ SÜKÖSD Miklós, *A szamizdat mint tiposzféra*, Médiakutató 2013/2., 15.

⁶¹ Szilágyi Sándor a Hétfői Szabadegyetemetek a „szóbeli szamizdat fórumaként” határozta meg.

voltak jelen. A szamizdat kultúrájának művészi megnyilvánulásai, amelyekben az írás reflektív módon, önmagánál elidőzve ölt testet, lehetővé teszi azoknak a jelentés-összefüggéseknek és kölcsönhatásoknak a visszaolvasását (s ezáltal értelmezését), amelyek az underground, valamint a szamizdat kultúrájának színterei, írástechnikái, materiális és stratégiai között jöttek létre – a szamizdat médiatechnikai szituáltsága miatt olykor közelebbi, olykor távolabbi párhuzamokat mutatva fel az egykori szovjet blokk országai között.

Austin és a *Hippolitosz**

Fiktív belső aktusok

Közismert, hogy amikor híres előadássorozata egy korai pontján – vagyis még jóval a „beszédaktusok” voltaképpeni fogalmának szisztematikus kidolgozását megelőzően – John L. Austin a „performatív” és „konstatív” nyelvi műveletek közötti, csakhamar fenntarthatatlannak bizonyult különbségtételét megragadó terminusok után kutatott, újra és újra a színjátszás, színlelés, (színpadi) előadás fogalomkörébe tévedt. Nemcsak a performatív („performative”, illetve a korábban mérlegelt „performatory”) megnyilatkozások elkeresztelése (ami persze maga is performatív művelet) során merít ebből a nyelvi tartományból, amelyben – a jogi nyelv által kínált, végül azonban elvetett „operatív” jelzővel¹ ellentétben – a végrehajtás, véghezvitel, teljesítés jelentésköre szükségszerűen kontaminálódik az előadás, eljárás, szerep- vagy színjátszás képzetével. Már a konstatívumoktól való elhatárolás első lépése is a színpadiasság régióit nyitja meg, amikor Austin azért nevezi előadásainak tárgyát „álarcos megnyilatkozásoknak”, „masqueraders”-nek (31/4), mert azok – ha nem is szükségszerűen, de gyakran – konstatívumoknak, leíró ténykifejezéseknek mutatkoznak. A szómagyarázat során Austin egyértelművé teszi, hogy a „to perform” szót elsősorban mint az „action” főnévhez tartozó igét kezeli (33/6),² amivel megint csak egy olyan ígére („to act”) visszavezethető nyelvi paradigmát nyit meg, amelyben hasonló módon ütközik össze a (valódi, akár törvényileg meghatározott jelentésében felfogott) cselekvés és a színjátszás értelmében vett előadás szemantikája.³ Ismeretes módon Austin szóhasználata még akkor is nyomatékot helyez erre a kettősségre, amikor éppen azoknak a feltétel-rendszernek vagy konvencióknak a szerepét igyekszik tisztázni, amelyek egy performatívum érvényességéről, sikerültségéről, illetve egyáltalán végbemenéséről határoznak – és amelyeket az „operatív” szerződési tényezők jogászai párhuzamában voltaképpen

* A tanulmány első felének korábban publikált változatát lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Fiktív, belső aktusok Austinnál*, Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio Philosophica 2016/1., 250–264.

¹ „Talán még az »operatív« szakkifejezés áll a legközelebb ahhoz, amire szükségünk van abban a szigorú értelemben, ahogyan a jogászok használják egy szerződés érdemi részére, azon pontjaira, amelyek a szerződésbe foglalt ügyletet (az átruházást és hasonlókat) befolyásolják, míg a dokumentum többi része pusztán »felsorolja« ('recites') azokat a körülményeket, amelyek közt az ügyletnek végbe kell mennie.” J. L. AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 34.; Uő., *How to Do Things with Words*, Clarendon, Oxford 1962, 7. A további hivatkozásokat a magyar fordításra, illetve – szükség esetén – az eredetire lásd a főszövegben.

² Maga a kommunikáció sem más, mint „an act which we all constantly perform”! J. L. AUSTIN, *Other Minds* [1946] = Uő., *Philosophical Papers*, Clarendon, Oxford, 1970², 115.

³ Hasonló észrevételként lásd Barbara JOHNSON, *Költészet és performatív nyelv*, ford. AMBRUS Judit, *Literatura* 1991/2., 153.

az ügylet végbemenetelének nem-operatív „körülmenyeit” felsoroló (de egyben: elszavaló, újramondó, elismétlő, *recitáló!*) pontokkal kellene összefüggésbe állítani. Visszatérően rítusokról, rituális aktusokról, (nem is feltétlenül nyelvi) ceremóniáról, ceremoniális aktusokról beszél (például 42, 44, 48)⁴, sőt az „explicit” performatívumoknak a *Tetten ért szavak* argumentációjában kulcsfontosságú problémakörét tárgyalva ezek egyik sajátosságát úgy jellemzi, hogy drámai, illetve színpadi instrukciókként is alkalmazhatók (88).

Nem meglepő, ugyanakkor módfelett zavarba ejtő tehát, hogy a harvardi előadások azon, talán legtöbbet idézett pontján, ahol Austin az üres (*hollow*), illetve érvénytelen (*void*) performatív megnyilatkozás egy *sajátos* módozataként utal a nyelv „komolytalan”, a „normális” nyelven *élősködő* használatára, amelyeket ezen a helyen egy voltaképpen performatív gesztusban (pontosabban – minthogy a performatív igék nem állhatnak folyamatos jelenben – inkább azt *leírva*) ki is zár a vizsgálódásból („Mindezekről most *eltekintünk*”; „all this we are excluding from consideration” – 45/22), példaként a – versszöveg, illetve a hallgatóság, azaz feltehetően nyilvános körülmények hiányában elhangzó magánbeszéd, „soliloquy” („magunkban motyogjuk el”) mellett – a színpadi előadásra is utal. Az így értve komolytalan és/vagy fiktív (vö. még 35–36, 110, 123) nyelvhasználat (a nyelv *kilúgozásának*, *etiolationjének*) kizárása a performatívumok birodalmából⁵ Jacques Derrida 1971-es Austin-tanulmánya és az általa kirobbantott hírhedt vita nyomán⁶ némi túlzással szólva egy egész irodalomelméleti vagy filozófiai altudományágnak adott munkát, aminek során számos, az említett kizárás végérvényességét enyhítő körülményt hoztak fel Austin *mentségére*.

A talán legérdekesebb összefüggést ebben a tekintetben Austinnak az ún. „fiktív belső aktusokat” megkérdőjelező érvelése nyújtja (35–37/9–11), amelyet még a *Tetten ért szavak* első előadásában, vagyis rögtön a performatívumok első elhatárolását követően vezet elő, a beszédaktus-elméletet valóban talán leginkább „lenyűgöző” performatívum, az ígéret példáján. Ha ő- vagy alpperformatívumnak nevezni ezen a ponton legalábbis még nem volna szerencsés, az ígéret valóban kulcsfontosságú eleme az egész koncepciónak, hiszen, többek között, a komolytalan nyelvhasználat kizárásának is ez a(z egyik) performatív alapformulája. „Ígérem, hogy komolyan beszélek” – ez felelhet meg (bár ez, a megfelelés mint feltétel önmagában is gyanút kelthet az iránt, hogy az ígéret performatívuma volna az első, az, ami valóban mindent megelőz) Austin imperatívuszának, miszerint „a szavakat »komolyan« kell kimondani, s úgy, hogy »komolyan« is vegyék.” Könnyen belátható már ezen a ponton is, persze, hogy az ígéret itt szükségszerűen további műveletekkel párosul, amelyek ráadásul nem nélkülöznek bizonyos performatív karaktert. Ahhoz, hogy egy meg-

⁴ Lásd már AUSTIN, *Other Minds*, 69.

⁵ Megjegyzendő ugyanakkor, hogy más összefüggésben a fikció és a performatív megnyilatkozások egyazon oldalon sorakoznak fel: olyan „masquerader”-ek, amelyekben közös az, hogy nem állítások (*statement*), vö. pl. J. L. AUSTIN, *Truth = Uő.*, *Philosophical Papers*, 131.

⁶ Vö. Jacques DERRIDA, *Limited Inc.*, ford. Samuel WEBER – Jeffrey MEHLMAN, Northwestern UP, Evanston, 1988. A vita rövid ismertetéseként lásd ROZSNYAI Bálint, *A józan ész elviselhetetlen könnyedsége. Derrida és Searle vitája*, Helikon 1994/1–2. Ugyanebben a számban részletek is olvashatók a vitából.

nyilatkozást „komolyan vegyenek”, aligha elégséges pusztán ígéretet tenni. A művelet implikál egy, Austin terminológiája alapján inkább perlokutívnek nevezhető (és emiatt sikerültességét tekintve konvencionálisan nem szabályozható – 121–123) beszédaktust (a meggyőzését), továbbá valamiféle apellálást a hallgatóságra: egyfelől egyáltalán a közlési szándék fel- és elismerésére és visszaigazolására, közelebbről pedig akár valamiféle szándékutalajdonításra (sőt szándékazonosításra) is.⁷ Ez egyfelől magyarázatot szolgáltat arra, hogy miért zárhatja ki Austin a magánmotyogást a performatívum köréből (noha, éppen a fenti okokból kifolyólag, egyben azt a kérdést is megfogalmaztatja, hogy lehetséges-e egyáltalán – a beszédaktus-elmélet szemszögéből – magányosan megszólalni, lehet-e valaki egyes-egyedül a *színen?*), másfelől bizonyos értelemben indokolja azt is, hogy miért helyezi idézőjelek közé a komolyság kifejezést az idézett utasításban. Arról van-e szó, hogy Austin, aki meglehetősen ironiával a könyv címe révén a használati utasítások, valamiféle DIY műfajába utalja az egész előadássorozatot (talán még pregnánsabb ebből a szempontból egy kicsit korábbi előadásának címe: *How to Talk – some simple ways*), maga is kételkedne még az explicit performatívumok imperatív erejében is, vagy pusztán arról, hogy – amire Derrida említett előadása irányította először a figyelmet⁸ – valójában a nyelv minden performatív utasítása idézet, amennyiben valamiféle – rituális, ceremoniális – konvencióhoz kell idomulnia? Esetleg egyszerűen arról, hogy Austin maga nem gondolja *komolyan* (vagy sok esetben legalábbis nem dönthető el, komolyan gondolja-e)⁹ az egészet?

Akárhogy is, Austin meghökentően morbid humort¹⁰ – vagy éppen, nézőpont kérdése, a filozófus sokat emlegetett, jellegzetes „Oxbridge ironiáját” – megnyilvánító, időnként akár a Monty Pythonra emlékeztető példái a beszédaktusok (és a „mindennapi” nyelv) teoretikusának féktelen, olykor már-már elviselhetetlen jókedvéről tanúszkodnak, bár ebből csak megalapozatlanul lehetne arra következtetni, hogy a beszédaktusokkal való foglalataskodás szükségszerűen könnyed mulatság volna. Austin tanulmányaiban spárgát feszít egy „törékeny rokon” útjába, csecsemőre tapos, letaszítja társát egy szikláról, kettéfűrészel egy lányt, keresztülhajt egy babakocsin, törött üvegeket hajigál a járdára, pingvineket mérgez meg, macskát fullaszt vajba, agyonlövi a tévesen sajátjának gondolt szamarat, mert rájön, hogy már nem szereti – a példák sora még folytatható volna. A *Tetten ért szavak* idézett helyén azonban nem egészen vagy nem csak ilyesfajta komolytalanságról van szó. Austin voltaképpen egy kulcsfontosságú összefüggést igyekszik tisztázni itt, egy az egész koncepció egyik sarokpontját fenyegető ellentmondás hatástalanítására vállalkozva. Amennyiben ugyanis a szavak

⁷ Vö. ehhez Peter F. STRAWSON, *Intenció és konvenció a beszédaktusokban*, ford. SEBES Gábor = *Beszédaktus – kommunikáció – interakció*, szerk. PLÉH Csaba – TERESTYÉNI Tamás, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest, 1979, 119–120.

⁸ Jacques DERRIDA, *Signature Event Context = Uő.*, *Limited Inc.*, 17–18.

⁹ Shoshana FELMAN, *The Scandal of the Speaking Body*, Stanford UP, Stanford, 2003², 95–96.

¹⁰ Lásd ehhez még Sybille KRÄMER, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 146–147. J. Hillis Miller összességében ugyan igazságtalanul szigorú látleletet felállítva, de nem minden alap nélkül tette szóvá az Austin viccelődései mögött rejlő politikai előfeltevések egyneműlyikét. Vö. J. HILLIS MILLER, *Speech Acts in Literature*, Stanford UP, Stanford, 2002, 41–50. Vö. még James LOXLEY, *Performativity*, Routledge, London, 2007, 4.

– „komoly” vagy „komolytalan” – kimondásáról meghozandó morális és referenciális ítélet egy „belső vagy szellemi aktus” külső jelére és/vagy leírására, ennek (referenciálisan) helyes vagy téves voltára vonatkozik, akkor ez az ítélet a filozófus által sok helyütt kárhóztatott tévedés vagy téveszme, a „descriptive fallacy” áldozatává válik. A performatívumok első és alapvető megkülönböztetése ugyanis éppen abból indult ki, hogy ezek nem tekinthetők olyan „állításoknak”, amelyekre az igaz/hamis különbségtétel alkalmazható volna. És noha Austin, mint az közismert, az előadások egy későbbi pontján ugyan visszavonja a kiinduló elhatárolást, ezzel éppen nem a „leíró” állításokat helyezi vissza az érvényükbe, hiszen pontosan az a felismerés kényszeríti az elmélet alapvető módosítására, hogy egy állítás megtétele maga is performatív aktus. A beszédaktusok „komolyságáról” tehát nem lehet – jobban belegondolva tulajdonképpen *per definitionem* lehetetlen – abban az értelemben beszélni, hogy ez valamely belső tevékenység és egy (szükségszerűen?) „külső” aktus, nevezetesen maga a megnyilatkozás közötti egybeesés feltétele vagy éppen jele, egyfajta tünete vagy bizonyítéka volna. Egy performatív megnyilatkozás komolyságának megítélése ugyan nem mondhat le az *intenció* mibenlétének és milyenségének megítéléséről (enélkül ugyanis tett helyett véletlenszerű esemény is lehetne csupán – akár beszédesemény –, amelyre aligha alkalmazhatók Austin érvényességi feltételei), ám ezt az ítéletalkotást valamiféle szubjektív szándék kifürkészése helyett a cselekvés konvencióinak ismerete és alkalmazása vezérli. Egyszerűbben szólva: az intenció helyére a ceremónia konvencionális szabályai lépnek¹¹, a belső aktusokat a ceremóniális végrehajtás ideája helyettesíti – ebben az értelemben jut érvényre Austinnál az *adott szó kötelez, my word is my bond* elve.

A beszédaktus-elmélet, vagy legalábbis az austini *intenció* olyan intézményesítő célzatú továbbfejlesztői számára, mint elsősorban a Derridával lefolytatott vitában kissé megtépázódó John Searle, a probléma, vagy legalábbis a probléma egy centrális aspektusa ezzel meg is oldódik, hiszen az intenciók kifürkészésének feladatát immár egy grammatizált (re-grammatizált),¹² személytelen konvenciórendszer tehermentesíti. Innen nézve, érvényes teljesülési feltételek között, egy őszintétlen beszédaktus (legyen szó ígéretéről, szándéknyilvánításról vagy éppen sajnálkozásról és mentegetőzésről) nem különböztethető meg az őszintétől.¹³ Austin maga azonban nem szabadul ennyivel a problémától, amit szimptomatikusan jelez az, hogy a tárgyalt összefüggésben egyszerűen képtelen hátrahagyni a morális vonatkozások kérdését. Ez akár az egész koncepció vonatkozásában is igaz lehet. Létezik olyan olvasat, amely – talán nem teljes indokoltsággal – már ezen a ponton Austin önnön előfeltevéseivel szemben megfogalmazódó kételyeit véli azonosítani (mármint annak gyanúját, hogy a megfelelő konvencionális kontextus sem kezeskedhet egy megnyilatkozás komolyságáért),¹⁴ de olyan is, amely egyszerűen arra hivatkozik, hogy Austin itt a voltaképpen filozófiai ellenfelére, a „mélységet” kutató vagy arra sóvárgó gondolkodás innen nézve álságos-

¹¹ Vö. ehhez Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, ford. MÓDOS Magdolna, Osiris, Budapest, 1997, 155.

¹² Geoffrey Leech fogalmát idézi KRÄMER, I. m., 61.

¹³ Vö. ehhez pl. J. R. SEARLE, *A Taxonomy of Illocutionary Acts* = Uő., *Expression and Meaning*, Cambridge UP, Cambridge 1979, 4–5.

¹⁴ Hent DE VRIES, *Must We (NOT) Mean What We Say?* = *The Rhetoric of Sincerity*, szerk. Ernst van ALPHEN – Mieke BAL – Carel E. SMITH, Stanford UP, Stanford, 2009, 97–98.

nak bizonyuló attitűdjére mér csapásokat.¹⁵ A „fiktív belső aktusok” kiiktatásával (Austin itt is a „to exclude” igét használja) a megnyilatkozások igaz vagy hamis referenciális státusza nem vagy csak kevés alapot szolgáltat a cselekedetek morális értékelése számára. Bár Austin végül elismeri, hogy „hamis ígéretekről” – ellentétben hamis fogadásokkal vagy keresztelőkkel – lehet ugyan beszélni (hogy mit lehet egyáltalán mondani, arról végső soron a „hétköznapi” nyelv, grammatikai és egyéb konvenciók döntenek), de csak annyira, amennyire „téves (sakk)húzásokról” (*false move*), vagyis szabály- és így konvencióértő műveletekről is lehet. Nem sokkal ezt követően egy nagyon fontos kitételben tisztázza, hogy az ilyen sikerületlen vagy érvénytelen (és a fenti, redukált értelemben „hamis”) műveletek nem azt jelentik, hogy ne valósult volna meg valamiféle cselekedet, ne történt volna semmi, még kevésbé azt, hogy ne történt volna semmi olyan, ami következményekkel bírhatna, amiképpen egy rosszindulatú házassági eskünek vagy a bigámianak nagyon is lehet gyakorlati következménye. Az érvénytelenség és a hatástalanság (*being void or without effect*) „természetesen nem jelentik azt, hogy semmit se tettünk. Számos dolgot tettünk (*lots of things will have been done!*) – legalább a bigámia aktusát elkövtük –, de *nem* hajtottuk végre azt, amit megkíséreltünk.” (41/17)¹⁶ Mégis, illetve éppen ezért a cselekedetek morális megítélése inkább a végrehajtási konvenciók megsértésének azonosításán alapulhat (ezek austini kategóriarendszere a semmisséghez vezető „mellélövésektől” [*misfires*] – téves vagy érvénytelen végrehajtásoktól – az – „üres” [*hollow*], mivel például őszintétlen – „visszaélésekig” terjed), mintsem a belső aktusok és a megnyilatkozás közötti (igaz vagy hamis) megfelelés vizsgálatán.

Mi több, Austin épp ez utóbbi relációhoz, egészen pontosan a belső és a külső aktusok megkülönböztetésének feltételéhez köti a morál ön maga ellen fordulásának azon, közismert mintázatát, amikor „a mélység vagy inkább a komolyság eltúlzása [...] kövezi ki az erkölcstelenséghez vezető utat” (itt a „seriousness” helyett érdekes módon egy ceremóniális vonatkozásokkal terhelt szóval, a „solemnity”-vel él!). A „szavahihető moralista”, aki – „felszínes elméletírók egész nemzedékével” szemben – nem fogadja el azt, hogy az ígéret nem egyéb, mint néhány megfelelő szó kimondása, lesz az, aki – „az erkölcsi úr láthatatlan mélységeit” fürkészve – mindig találni fog eszközöket ahhoz, hogy felmentse a bigámistát vagy a zugbukmékert rosszhiszemű beszédteikért. Ez az eszköz nem más, mint a „belső, fiktív (*fictitious*) aktusok létébe” vetett hit, maga is performatív színezetű feltételezés, amely ennyiben referenciális úton nehezen cáfolható. Szintén nehezen eldönthető, ám egyáltalán nem lényegtelen kérdés, hogy mit is jelent itt a „fiktív” jelző Austin számára, aki az esztétikai kérdéseket is a pragmatizmus keretei között közelítette meg.¹⁷ Legkézenfekvőbb talán az az olvasat,

¹⁵ Vö. pl. Stanley CAVELL, *Counter-Philosophy and the Pawn of Voice* = Uő., *A Pitch of Philosophy*, Harvard UP, Cambridge, 1994, 87–88.

¹⁶ Vö. ehhez Rodolphe GASCHÉ, „*Setzung*” and „*Übersetzung*” = Uő., *The Wild Card of Reading*, Harvard UP, Cambridge, 1998, 13–15. Érdemes ehhez az összefüggéshez hozzáolvasni Derrida egy nagyobbbrézt Paul de Mannak és a hamis eskü-, illetve tanúságtétel fogalmának, valamint általában a performativitás kérdéskörének szentelt esszéjét, amelyben a bigámia is fontos szerepet játszik: Jacques DERRIDA, „*Le Parjure*”, *Perhaps* = Uő., *Without Alibi*, Stanford UP, Stanford, 2002.

¹⁷ KÁLMÁN C. György, *Az irodalom mint beszédaktus*, Akadémiai, Budapest, 1990, 43.

amely szerint Austin itt egyszerűen annyit sugall, hogy számára ilyen belső aktusok nem léteznek, csak kitalálják vagy – mint egy nem teljesen idegen összefüggésben Nietzsche fogalmazott¹⁸ – *hozzáköltik* őket a valós (beszéd)tettekhez. Ez a fikció, továbbá, tekinthető egy téves vagy megalapozatlan felcserélés következményének is, amely verbalizált és ebben az értelemben „külsővé” tett intenciókat utal a szív, a tudat vagy az elme bensőségesebb régióiba. Minthogy az intenció totális verbalizációjának, kifejezésének, tanúsításának vagy explicitté tételének mindazonáltal még abban az esetben is lehetnek (maga Austin által számos példán szemléltetett) határai, ha ezt inkább egy szabályrendszer felidézésének (Austinnál: invocation), mintsem valamiféle vallomásnak kell tekinteni, a fikcionalitás vonatkozhat akár erre a hiányosságra vagy körülményre, tehát arra is, hogy az ilyen belső aktusok sohasem történnek meg vagy mennek végbe *teljesen*. A belső aktusok, ezen túl, akár a színlelés értelmében is lehetnek fiktívek, hiszen létükről csakis valamiféle imitativ vagy diszkurzív tanúságtétel nyújthat igazolást, amely viszont szükségszerűen külső aktusként is végbe kell, hogy menjen – ezt az összefüggést Austin amúgy az egyik legizgalmasabb, a színlelés fogalmát analizáló, később még említendő tanulmányában járta körül. Mint az később még szintén szóba kerül majd, Austin bizonyos tanulmányai akár emellett is szolgáltathatnak érveket, hogy az itt emlegetett belső aktusok igazából azért fiktívek, mert a róluk hírt adó külső aktusokkal ellentétben valójában *nem* aktusok. Noha a teatralitás vagy performativitás korszerű tanai felől illene gyanúval szemlélni ezt a különbségtételt, elvileg mégis lehetne arra hivatkozni, hogy, ellentétben a róluk tanúskodó beszéd- vagy egyéb aktusokkal, a „belső” érzésekről, szándékokról vagy indíttatásokról nem feltétlenül kell aktusként gondolkodni.

Austin legszembetűnőbb – és ismét az egész koncepciót kísérő teatralitás jelenlétét megnyilvánító¹⁹ – hivatkozása mindazonáltal az eminensen színpadi értelemben vett fikcionalitás fogalomkörét is megnyitja a jelző értelmezése számára, meghozza legalább kettős értelemben. Az Euripidész *Hippolitosz* című drámájának címszereplőjétől citált kijelentés, amely érdekes módon nem mindig váltott ki igazi figyelmet az Austint értelmező teoretikusok körében, ugyanis nem csupán egy drámai, vagyis ebben az értelemben legalábbis fikatív szövegből vett idézet, hanem ezen fikció keretei között, Austin ilyen típusú idézeteiben nem egyedülálló módon, egyfajta metafiktív vagy metateátrális vonatkozással is bír, hiszen éppen valamiféle színlelés, a belső (a szándék) és a külső (a megnyilatkozás) szétválása melletti öntanúskodás jelenetét alapozza meg: „Csak nyelvem esküdt, eszem nem volt velem” (612., „ἡ γλῶσσοῦ ὁμῶμοχ, ἢ δὲ φρήν ἄνωμοτος” – Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása). Bajosan lehetne továbbá teljesen eltekinteni attól az eshetőségtől, hogy – bár valóban nehéz megállapítani, vajon Austin céloz-e erre, és ha igen, pontosan milyen értelemben²⁰ – az idézet, ha elhangzik (márpedig, mint azt Derrida ki is pécézte, Austinnál minden beszédaktus

¹⁸ Friedrich NIETZSCHE, *Adalék a morál genealógiájához*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK GÁBOR, Holnap, Budapest, 1996, 44–45.

¹⁹ Vö. Rüdiger CAMPE, *Making It Explicit = Die Ordnung des Versprechens*, szerk. Manfred SCHNEIDER, Fink, München, 2005, 22.

²⁰ Vö. CAVELL, *I. m.*, 90.

el kell hogy hangozzék), egy színész szájából hangzik el valamiféle („belső” vagy „külső”?) színpadon, vagyis éppen az az eset forog fenn, amelyet Austin a fentebb már tárgyalt, híres helyen a parazitikus beszédaktusok egyik példaként emlegetett. Noha a kijelentés tartalmaz egy – az eskütételre vonatkozó – explicit performatívumot (igaz, erről inkább pusztán – és múlt időben, pontosabban befejezett jelenben, praesens perfectumban – beszámol vagy – itt viszont csak implicit módon – tanúságot tesz, nem hajtja végre), amelyet elvileg ki lehetne vonni a drámai fikció keretei közül Austin már idézett kitételére hivatkozva, miszerint az explicit performatívumok felfoghatók drámai instrukciókként is, ennek a képzelni instrukciónak vagy öninstrukciónak (‘esküszik’, pontosabban ‘beszámol arról, tanúsítja azt, hogy esküdt’) itt maga a fikció, Hippolitosz vagy a Hippolitoszt alakító színész a forrása. Nem teljesen jelentéktelen, hogy Euripidész drámájában maga az eskü nem hangzik el, az olvasó vagy néző csak a címszereplő és a Dajka párbeszédéből értesül róla.

Austint ez nem akadályozza meg abban, hogy Hippolitosz kijelentését – egy meglehetősen és könnyen észrevehető csavarral – valamiféle metateátrális allegóriaként értelmezze. Amennyiben a nyelv és ész (φρήν – ami lehet akár, amint azt az ennek a kissé komplikált és ennyiben akár feltűnőnek mondható szónak a fordítására tett eltérő kísérletek is tanúsítják, szív, lélek, elme, szellem, eredetileg pedig – ami a vicces kedvű szerző figyelmét akár fel is kelthette – rekeszizmot jelentett, de mindenképpen valamelyik belső, bezárt vagy bezáró, visszatartó autoritásra vonatkozik)²¹ szembeállítását a színpad és a színpad mögötti tartomány kettősével felelteti meg: „vagyis nyelvem (*tongue*) megesküdt, de szívem (vagy eszem, vagy valami más a színpad mögött [*other backstage artiste*]) nem.” Különösen érdekes, hogy Austin nem minden iróniát nélkülöző szóhasználata („backstage artiste”) arról tanúskodik, hogy a színpadiasságot és a ceremonialitást (amelyet egy kedélyeskedő, kissé talán szószaporító lábjegyzetben a színházi intézmény egész gépezetére kiterjeszt: a világosítótól az ügyelőig minden „offstage performer”-re!)²² éppen hogy a színpad mögött és nem a színpadon észleli vagy azonosítja. Úgy tűnik, a színpadi illúzió előállításáért szavatoló gépezet, vagyis, ha lehet így fogalmazni, az explicit „instrukciók” voltaképpen a birodalma maga sem mentes annak a teatralitásnak és fikcionalitásnak a beszívárgásától, amelyet maga állít elő.²³ És éppen ez volna a φρήν, az ész vagy a szív belső, fikatív aktusainak a játéktere: a színpad. Ehhez képest a szó (az esküdtető nyelv) térfele (Austin allegóriájában a valóságos színpad) nem hazudik, hiszen erre csak amiatt volna képes vagy azért gyanúsítható ilyesmivel, mert az Austin szépségszavának célkeresztjében álló moralisták a másik, jóval teátrálisabb térfélről nyújtandó igaz vagy

²¹ Lásd Hjalmar FRISK, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, II., Winter, Heidelberg, 1970, 1041.; Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, IV-2, Klincksieck, Paris, 1980, 1227–1228.

²² Vö. ehhez FOGARASI György, *Performativitás/teatralitás*, Apertúra 2010/1., <http://uj.apertura.hu/2010/osz/fogarasi-performativitas-teatralitas/>

²³ Érdemes itt megjegyezni, hogy Searle azon tanulmányában, amelyben mintegy megoldást vélt nyújtani a fikcionalitás problematikus státuszára az austin elméletben, a drámai instrukciók forrását, magát a szerzőt arra hivatkozva vonta ki a színpadiasság hatálya alól, hogy ténykedését a szerepjátszásban/színlelésben való részvétel helyett az annak kivitelezéséhez szükséges recept megírásában azonosította: John R. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse = Uő., Expression and Meaning*, 69.

hamis tanúskodásra kényszerítik, amely fölött voltaképpen nincs hatalma. Az ész (szívet, elmét) a szó szoros értelmében nem köti eskü, ὕμωτος, ami, jobban belegondolva, következetes is, hiszen a szóban forgó beszédművelet végrehajtása csak a másik térfélen lehetséges, a valóságos színpadon. A szív nem tud esküdni, csak a nyelv. Ez egyfelől megnyitja a lehetőséget a tettek (vagy a gondolatok) és a szavak emberei közötti naiv és bizonyos értelemben önfelszámoló különbségtétel számára (erre Austin jóval később vissza is tér: „Szembeállíthatjuk például a tettek emberét a szavak emberével, mondhatjuk azt, hogy nem *tett* semmit, csak beszélt és ezt azt *mondott*: ugyanakkor azt, hogy valamire *csak* gondolt, szembeállíthatjuk azzal is, hogy tényleg kimondta [hangosan], s ebben az összefüggésben a kimondás *annyi, mint* valaminek a megtétele.” – 100), másfelől azonban azt is sugallja, hogy az ilyen értelemben nem teátrális, hiszen csakis önmagával azonos eskü (a nyelv esküje) mégsem nélkülöz bizonyos imperatív karaktert,²⁴ hiszen, ha mást nem is, rögzít egy olyasfajta elköteleződést, amelynek az ész és/vagy a szív csak „fiktív” aktusok révén képes megfelelni. Ahogyan Austin a *Hippolütosz*-idézetet követően az ígéret beszédaktusával kapcsolatban fogalmaz (itt sem mondva le a színlelés vagy szerepöltés konnotációjáról), ez „figyelmeztet lelki bilincseink lelki hordozására (puts on record my spiritual assumption of a spiritual shackle!”).

Austin persze nem a „belső” (fiktív aktus vagy szándék) és a „külső” (megnyilatkozás vagy beszéd) közötti eltérés lehetőségét mint olyat veti el vagy utalja a moralisták aggodalmainak körébe: egyedül azt vonja kétségbe, hogy a „külső”, vagyis a voltaképpen megnyilatkozást minden esetben valamiféle belső eseményről adott, konstatív híradásnak lehetne vagy kellene tekinteni.²⁵ Mindemellett rendre nagy figyelmet szentel az olyan (nem feltétlenül, sőt talán nem is elsősorban beszéd-) cselekvési szituációknak, amelyek azt ígérnek, hogy bennük felfüggeszthető vagy hatályon kívül kerül minden ilyesfajta eltérés. Vagyis olyan eseteknek, amikor nem vagy legalábbis nem magától értetődő, hogy miként lehet mást mondani (tenni), mint gondolni. Az ilyen korlátozásokat egyfelől maga a nyelv, illetve a nyelv logikai, szemantikai és grammatikai szabályszerűségei (vagyis, tulajdonképpen: *imperatívuszai*) írják elő, erről tanúskodnak például az olyan híres filozófiai példamondatok, mint – Austin közismert példáját idézve – „a macska az ágyon van, de nem hiszem, hogy ott van” vagy az olyan, kanti értelemben analitikus ítéletek, mint amely szerint „minden agglegény nőtlen”. Előbbit nem, illetve csak a kijelentések ún. „implikációs” struktúrájának megsértésével lehet kimondani (67) – ami itt persze csak az explicitté tétel esetében igaz, hiszen „a macska az ágyon van” kijelentést önmagában nyilvánvalóan meg lehet tenni úgy, hogy a beszélő nem hisz abban a tényállásban, amire referál. A másik mondat²⁶ szemantikai okokból kifolyólag a priori (és tautologikus) módon igaz (illetve inkább következetes: következik egy konvencióból, illetve egy konvenció következtességéről tesz tanúbizonyságot), és módfelett körülményes volna úgy alkalmazni, hogy az, aki kimondja, nem hisz benne vagy (bár empirikusan nyilván találhatók –

intézményesen ugyan szükségszerűen érvénytelen – ellenpéldák) másként gondolja – hiszen ehhez voltaképpen az abba a nyelvbe vetett bizalmáról kellene lemondani, amelyen megszólal, vagyis amelynek szabályai szerint a kijelentést megteszi. Az egyik leghétköznapibb beszédaktuson, a bocsánat- vagy elnézést kérésen a probléma azon összefüggését lehet tesztelni, hogy vajon – a konvencionális érvényességi feltételek megléte esetén – korlátozható-e a beszédaktus abban az értelemben vett hatalma, hogy – mint azt Searle gondolta – akkor is végbemegy, ha a megszólaló tulajdonképpen egészen másként gondolja. Mivel mindennapos tapasztalatok sokasága tanúskodhat emellett, hogy az „elnézést kérek” formula olyan szándék kifejezésére is alkalmazható, amely egyáltalán nincs összhangban a frázis illokúciós értékével, aligha lephet meg, hogy Austin az őszintétlenséget a balfogások (*infelicities*) egyik alkategóriájaként az érvényességi feltételek megsértésének tekinti, vagyis az őszintétlen beszédaktust – amellyel persze „számos dolgot tettünk” – nem tekinti beszédaktusnak.

Nehezebb a helyzet persze az olyan, nem vagy csak részint nyelvi akciók esetében, amelyeknél csupán korlátozottan áll fenn az *explicitté tétel* (és ezáltal a – persze újabb hitelesítési deficitet kitermelő – explicit önmegjelölés) lehetősége. A színlelésnek szentelt esszé lényegében ennek a problematikának az egyik aspektusát járja körül, ahol Austin számtalan – javarészt grammatikai-szemantikai megfontolásokon alapuló – különbségtételen keresztül igyekszik eljutni a precíz (Searle híres, Derrida által jogos kritikában részesített Nixon-imitációs példájában²⁷ jócskán leegyszerűsített, sőt kissé talán félre is értett) fogalmi elhatárolásokhoz. Ezek rendkívül finom rendszerét itt nincs mód és szükség rekapitulálni, az esszét nyitó, Errol Bradfordtól kölcsönvett példa elemzését²⁸ mindazonáltal érdemes kiemelni, hiszen ez közvetlenül kapcsolható a *Hippolütosz*-idézet problematikájához. A düh és a színlelt düh közötti különbséget Bradford sugalmazása szerint lényegében a következmények, vagyis az Austin által perlokutívnak nevezett dimenzió engedi feltárulkozni: aki a lábával ingerülten a szőnyegre toppant, arról elmondható, hogy esetleg csupán színleli a haragot, aki azonban kárt is okoz (bele is harap a szőnyegbe), az valóban dühös – akár, lehetne hozzáfűzni, függetlenül attól, hogy mit érez valójában. A különbségtételből persze, emlékeztet Austin, csak az nem derül ki, mit is jelent tulajdonképpen dühösnek lenni, továbbá dühös anélkül is lehet valaki, hogy erőszakosan viselkedik, sőt arról, hogy dühös, a színlelésen és/vagy bemutatáson kívül más módon is meggyőzheti a környezetét (például – miért ne? – nyugodt hangon beszámolhat róla). Összességében tehát mégiscsak bajos volna arra következtetni, hogy a színlelt vagy valóságos cselekvés szükségszerűen reprezentál valamiféle „belső” érzést, intenciót vagy lelkiállapotot, de ugyanígy arra is, hogy – bármit feltételezzenek is e téren a teátrális performativitás elméletei – ez utóbbiakat csakis a színlelt vagy valóságos cselekvés képes létrehozni. Kétséggkívül lehetne itt, persze, mások mellett Judith Butler nyomán, arra hivatkozni, hogy a performatív praxisok, vagyis ismételhető, idézhető (és utánozható, színlelhető) cselekedetek hozzák létre azt, aki rajtuk keresztül kifejezi magát vagy azokat

²⁴ Vö. ehhez LOXLEY, *I. m.*, 38.

²⁵ *Uo.*, 11.

²⁶ Vö. *Uo.*, 28–29.

²⁷ SEARLE, *The Logical Status...*, 65.; Jacques DERRIDA, *Limited Inc a b c...* = *Uő.*, *Limited Inc.*, 105–106.

²⁸ Vö. J. L. AUSTIN, *Pretending* = *Uő.*, *Philosophical Papers*, 253–258.

látszólag végrehajtja, ezenközben azonban nem árt számolni azzal, hogy a színlelés (amit Austin gondosan elkülönít a színjátszás és a pusztá imitáció műveleteitől)²⁹ sem nélkülözi az intenciók heterogenitását. Színlelni vagy akár idézni egészen különböző intenciókat, olykor homlokegyenest ellentétes cselekedeteket jelenthet.

Austin (aki, és ez fontos lehet, a legtöbb esetben végül is azt a kérdést igyekszik megvilágítani, hogy mi is, illetve mit is jelent valójában egy cselekedet) természetesen nem mulaszt el kitekinteni a színlelés olyan eseteire,³⁰ amelyek, mintegy negatív úton, közelebb látszanak juttatni a szándék és a végrehajtott tett közötti egybeesés feltételeinek feltárásához. Bizonyos körülmények között valóban kevés értelme van arról beszélni, hogy valaki, aki ül egy széken, csak úgy tesz, mint aki ül egy széken vagy arról, hogy valaki *szándékosan* ül a széken, más esetekben viszont (az asztaltól – Austin példája szerint – nem látszik, hogy nincs is alatta szék; azért marad ülve a széken, hogy ezzel elutasítson egy tiszteletadási gesztust; szándékosan foglal helyet a széken, amellyel nem kínálták meg stb.) nagyon is jelentésszerű a hasadás a kivitelezett akció és a szándék (például a színlelés szándéka – vagy a színlelt szándék) között. Ugyanígy: egy szabályos keretek között zajló golfjáték során nehéz elképzelni, hogy a sikeres ütés tényén és eredményén változtathatna az, ha a játékos utólag bevallja, ő – valamely egyéb szándékot álcázva – valójában csak úgy tett, mintha a lyukba juttatta volna a labdát. De még az ilyen eseteknél sem árt gyanúval élni. Kontinentális filozófus számára talán jobban átélethető példával élve fel lehetne tenni a kérdést, vajon egy futballmeccsen változik-e valami, ha egy játékos bevallja, valójában csak színleg lött gólt (öngólt), csak be akarta mutatni, elő akarta adni, milyen a góllövés, esetleg egészen más szándéka volt vele. Szabályos körülmények esetén a bíró megadja, de mit jelent a sikeres akció státuszára nézve, ha kiderül, hogy például *bundáról* volt szó? De lehetne hivatkozni azokra a szabálytalanságokra is, amelyeket egyes játékosok azért követnek el, hogy gyorsan letudják az eltiltásukat egy következő, kevésbé fontos meccsen: a szándékos durvaságnak itt nem, legalábbis nem az aktuális ellenfél megállítására való rákérdezés különböző formáinak konvenciórendszeréhez fordulna,³¹ ám nyilvánvaló, hogy sok esetben ezek sem boldogulnak az olyan öntanúsítás felőli ítélethozatal nélkül, amely például az eskü formájában következik be („esküszöm, hogy csak ültem a széken”; „esküszöm, hogy nem tudtam, hogy nem szabad leülnöm a székre”; „esküszöm, hogy véletlenül rúgtam öngólt”). Mint azt Austin egy másik alkalommal maga is leszögezi,³² az ilyesfajta szorongatottság (amely egyszerre fakad az intenció felőli bizonytalanságból és az intenciótól való teljes körű eltekintés lehetetlenségéből) egyszerűen azzal magyarázható, hogy az ember (olyan lény, aki) beszél. Vagyis azzal, hogy „belső”, fiktív (?) aktusairól szükségszerűen a nyelv révén

²⁹ Uo., 266–267.

³⁰ Pl. Uo., 258–259.

³¹ Lásd ehhez szellemes tanulmányát a szándékosság különféle modalitásairól: J. L. AUSTIN, *A tinta kiöntésének három módja*, ford. KROKOVAY Zsuzsa – KROKOVAY Zsolt = *Felelősség*, szerk. KROKOVAY Zsolt, L'Harmattan, Budapest, 2006.

³² AUSTIN, *Other Minds*, 112–113.

ad hírt, illetve talán még pontosabb volna más szórenddel élni: a nyelv révén szükségszerűen hírt ad „belső”, fiktív (?) aktusairól. A nyelvvel nem rendelkező létezők is produkálnak jeleket, amelyek félreérthetőek, de nem tesznek félrevezető *kijelentéseket*, például nem hazudnak. Ez akár azt is jelentheti, hogy nem azért van nyelv, hogy biztosítson egy megbízható közeget a „belső” események közvetítése számára (nem ezt – ezt nem – teszi), hanem ez utóbbiak (és a körülöttük kibontakozó referenciális és etikai deficitek egész rendszere) léteznek azért – mert van nyelv. És éppen ezért kell időről-időre eskükhöz folyamodni.

De mi is egy eskü? Mit csinál egy eskü? Könnyen belátható módon nem feltétlenül belső aktusokra vonatkozik, mint ahogyan – ez látható volt Hippolütosz esetében – maga sem lehet az, annak ellenére sem, hogy ez utóbbiak törekvése teszi szükségessé. Mindenekelőtt a beszélő, az eskütevő viszonyát határozza meg elmúlt, jelenbeli (éppen az esküvel megvalósuló) vagy jövőbeli eseményekhez vagy tényállásokhoz. Szükségszerűen rendelkezik önreferenciális színezettel, amennyiben a beszélő és az általa előadott megnyilatkozás összefüggését stabilizálja, és bár köztudottan van referenciális aspektusa is (bírószékeken például eskü révén szokás szavatolni egy bekövetkezett eseményről nyújtott beszámoló helyes voltát), ebben a tekintetben is a beszélő és a megnyilatkozás közötti kapocs előállítása az elsődleges: egy tanú esküje talán mindenekelőtt a saját szavahihetőségét hivatott alátámasztani, és csak ezen keresztül annak empirikus helytállóságát, amiről tanúságot tesz. Teljesítményének performatív színezete sokféle lehet (az eskü éppúgy ígérhet – „esküszöm, hogy nem mondom el senkinek” –, ahogyan fenyegethet is: „esküszöm, ha te még egyszer x, akkor én y”), performativitása azonban elsődlegesen (vagy inkább: látszólag) nem abban rejlik, hogy előállít vagy létrehoz valamit, hanem inkább abban, hogy odaláncolja, felelőségre kényszeríti a beszélőt (és a tetteit) a saját beszédéhez, a saját beszédéért. Aligha szorul magyarázatra, hogy ez olyasvalami, amire a nyelv nem képes magától értetődően: az eskü formájában tulajdonképpen önmagát korigálja. Az eskü azt az egyetlen (fiktív) pillanatot igyekszik megragadni, amikor a beszélő azonos lesz a beszédével, jelen lesz a beszédében, amikor a nyelv (a beszélő test) és az ész (szív stb.) érintkeznek egymással. Gyakorlati értelemben vett gyengesége vagy ingatagsága nyilvánvalóan abból ered, hogy – ezt megint csak Hippolütosz vallomása teheti láthatóvá – az eskü maga nem bírhat tartammal, nem tartható ki – miközben éppen ezt, valamiféle időbeli állandóságot hivatott előállítani (hiszen aki úgymond komolyan gondolja, az „tartja magát” az esküjéhez). Miután elhangzott, csak utalni lehet rá, az ilyen utalásban viszont – mint Hippolütosz mondatában – szó és ész, szó és szív már nem szavatolhatnak egymásért: visszatekintve talán szükségszerű, hogy csak a nyelv esküdött, az eskü csak a nyelv esküjeként hagy nyomot. Az, hogy a híres (és meglehetősen radikális) evangéliumi tiltás nem csupán – a mózesi törvények előzményeire is visszautalva (főleg Lev 19, 12, de vö. még Kiv 20, 7; Szám 30, 1–17) – a hamis esküvéstől, hanem egyáltalán az – „igen igen, nem nem” mondásával felülbírált – eskütételről mint olyantól tanácsol el, innen nézve akár nyelvelméleti megfontolásokat is tükrözhet: „Hallottátok ezt a régieknek szóló parancsot is: Ne esküdjél hamisan, hanem tartsd meg az Úrnak tett esküdet. Én pedig azt mondom nektek: Egyáltalán ne esküdjetek,

sem az égre, mert az Isten trónja, sem a földre, mert az lába zsámolya, sem Jeruzsálemre, mert az a nagy Király városa. Még saját fejedre se esküdjél [ez persze nem az olyasfajta értelemben vett belső irányítóközpont utal, mint a φρήν: κεφαλή, vagyis a fizikai, testi értelemben vett fejről, azaz – mint azt a következő vers nyomatékosítja – a valójában uralhatatlan saját életnek az eskü garanciájaként való felkínálásról lehet szó], mert egyetlen hajszaadat sem tudod fehérré vagy feketévé tenni. Így beszéljétek inkább: az igen igen, a nem nem. Ami ezenfelül van, a gonosztól való.” (Mt 5, 33–37; a Szent István Társulat bibliafordítása alapján.) Jézus tanítása itt talán nem is elsősorban valamiféle egyértelmű, hiteles beszéd referenciális és morális követelményét fogalmazza meg, hanem – a nyelv performativitására emlékeztetve – egyszerűen arra szólítja fel és emlékezteti az embert, hogy ne esküdjön, nem esküdhet (legfeljebb érvénytelenül) olyasvalamire (égre-földre, saját életére), ami fölött nem rendelkezik.³³ Igent mondhat rá vagy nemet mondhat rá. És – mivel mindennek ellenére olykor mégiscsak esküdni kell, nem lehet nem esküdni – éppen ezek a nem kis mértékben rezponzív igenek és a nemek hordozzák az eskütétel egyedül releváns vonatkozásait.

Giorgio Agamben, aki a *Homo sacer*-sorozat egyik kötetében megkapó elemzést szentelt az eskü „archeológiájának”, abból a mozzanatból indul ki, hogy a fogalomtörténet görög forrásvidékén (Lükurgosznál és Hieroklésznál) az eskü, a „horkosz” olyan performatívum, amely ahelyett, hogy létrehozna valamit, arra szolgál, hogy fenn- és egybetartson valamit, amit más vagy mások hoztak létre (például szóbeli szerződést vagy ígéretet), és aligha érthetetlen módon csodálkozik azon, hogy miként futhatott be ekkora kultúrtörténeti karriert egy olyan beszédcselekedet, mely (például a hazugság büntethetővé tételéhez viszonyítva) teljességgel alkalmatlan volt arra a feladatra, amelyet el kellett látnia.³⁴ Válaszkísérletének két fontos tézise lehet különösen érdekes az itt nyomon követett problémakör szempontjából. Az eskü, egyrészt, Agamben számára a nyelv egy „eredendő tapasztalatáról” tanúskodik, amelyben az asszertív és a kötelezettségvállaló eskü még nem váltak ketté, és amelynek kései maradványai éppen az Austin módjára intézményesíthető performatív nyelvhasználat technicizált lehetőségében érhetők tetten. Ezen, nyilvánvalóan törekeny (és fiktív?) tapasztalat számára az igazságot a szavak és a dolgok közötti denotatív megfelelés lehetősége helyett a nyelv azon hatalma definiálja, hogy a beszéd mégiscsak képes arra, hogy megvalósítsa, életre hívja azt, amit mond. Ez a teljesítmény a jel helyett tulajdonnévként viselkedő nyelv teljesítménye, minthogy nem jelöli, hanem esküvel tanúskodik valaminek a létezéséről (ez magyarázza az eskütelek szoros affinitását a tulajdonnevek iránt: rendre valakinek vagy valaminek a *nevében* szokás esküdni).³⁵

Magától értetődik, hogy a nyelv ilyen tapasztalata csak a beszédben képzelhető el, és éppen ezért – ez volna Agamben másik fontos tétele – erre a tapasztalatra mutatna vissza az az ember nyelvét az egyéb kommunikációs formákkal szemben kitüntetett sajátosság, hogy az ember csak úgy, azon az áron szólalhat meg, hogy a beszédben

³³ Isten ellenben éppen azért esküdhettetett önmagára Ábrahámnak, mert „semmi nagyobbra nem esküdhettet” (Zsid 6, 13).

³⁴ Vö. Giorgio AGAMBEN, *The Sacrament of Language*, Stanford UP, Stanford, 2011, 3–8. (*Homo Sacer*, II.3)

³⁵ Vö. *Uo.*, különösen 53–57.

egyben *énné* is kell válnia. Ént kell mondania, énként kell a nyelvben kockára tennie magát, elkerülhetetlenül énként kell – hiszen máshogy nem lehet – esküdni vagy éppen hamis tanúságot tennie.³⁶ Ez az „eredendő” tapasztalat, amely az eskütétel és eskükényszer szorongatottságában mintegy negatív úton, a hiányában köszön vissza, határozza meg az embert a nyelvéhez fűző viszony *etikai* karakterét – legalábbis az olyan emberét, aki már nem hisz a név és a megnevezett tökéletes egybeesésében, aki éppen ezért újra és újra hiábavalóan, legalábbis potenciálisan hiábavalóan esküszik (az én nélküli diskurzusok kevésbé esküöznek). Aligha véletlen, hogy a beszédaktus-elméletek egyik kedvenc vitatémája éppen az egyes szám első személyű megszólalás jelöltségének hatása a beszédaktus státuszára: a *Tetten ért szavak* is számos alkalommal foglalkozik ezzel. Egy helyen éppen a Derrida által híressé tett,³⁷ az aláírás performatív funkcióját tárgyaló eszmefuttatás közvetlen közelében (74–76), ahol Austin a performatívumok egyes szám első személyű ígéretekre való „visszavezethetőségéről” beszél³⁸ (ez a teszt mutatja a veszélyes állatra figyelmeztető érvényes beszédaktusnak az egyszerű „Bika” feliratot). Másutt, például a fonetikus, fatikus és rétikus aktusok elhatárolásában, nem a grammatikai funkcionak, azaz a névmásnak, hanem a beszélő „én” emberi voltának lesz döntő szerepe: egy majom hiába hajtja végre ugyanazt a fonetikus aktust, mint egy ember, az nem lehet fatikus (103). Az eskühöz is (emberi) énné kell lenni, mi több, talán egyenesen az eskü tesz egy ént énné, az ezzel járó, úgy tűnik, elkerülhetetlen morális bonyodalmakkal (intencionálissal, átláthatatlan belső aktusokkal és hasonlók) egyetemben.

Hippolütosz

Austin, már idézett kijelentésében, talán ezért figyelhette meg – „nagy meglepéssel” – az Euripidészről vett példamondatán, „hogy a mélység vagy inkább komolyság eltűlése [mármint az esküben] hogyan kövezi ki az erkölcstelenséghez vezető utat.” Maga az eskütétel, vagyis, a fenti értelemben, az *énként* való bebocsátkozás a nyelvbe felelős az immoralitás lehetőségéért. Mindeközben Austin (talán rosszul emlékezve vagy a kontextustól eltekintve)³⁹ semmilyen formában nem utal arra a nem teljesen mellékes körülményre, hogy Euripidész darabjában Hippolütosz végül is nem szegi meg az esküjét! Mondhatni vizet iszik és bort prédikál. Igaz, a mondat antik recepciótörténete, az a tény, hogy – mint arról az azt egészen eltérő összefüggésekben recikláló különféle idézetek tanúskodnak – viszonylag hamar valamiféle szállóigévé vált, arra enged következtetni, hogy Euripidész korában, amikor a formális (explicit) esküket, általában véve legalábbis, teljes mértékben kötelezőnek tekintették az eskü

³⁶ *Uo.*, 71–72.

³⁷ DERRIDA, *Signature Event Context*, 19–20.

³⁸ Ami, tekintetbe véve a beszédaktusokat körülfogó, azokat meghatározó konvenciók teatralitását, persze szükségszerűen implikálja az első személy fikcionalizálását is, lásd erről JOHNSON, *I. m.*, 145–147.

³⁹ Vö. ehhez CAVELL, *I. m.*, 104–105.; *Foreword to The Scandal of the Speaking Body* = FELMAN, *I. m.*, xv.; Alan H. SOMMERSTEIN – Isabelle C. TORRANCE, *Oaths and Swearing in Ancient Greece*, Walter de Gruyter, Berlin, 2014, 246.

végrehajtója számára,⁴⁰ már az a pusztaság, hogy Hippolitosz ha nem is szegi meg, de mégis felveti vagy mérlegeli az eskü alóli kibújás opcióját, bizonyos megütközést kelthetett. Mint Arisztotelész *Rétorikájának* egy utalásából sejtethető (1416a28–35),⁴¹ lehetséges, hogy Euripidésznek egyenesen egy perben is védekeznie kellett az istentelenség vádjá ellen az esküszegésre „buzdító” mondat miatt. Platón *Theaitétosz* című dialógusában (amely egyébként az itt tárgyalt összefüggés szempontjából elsősorban azért lehet figyelemreméltó, mert az „igaz vélemény” és a „tudás” elhatárolása révén tulajdonképpen feltárta a tanúságtétel filozófiai problematikáját – 201a–b)⁴² Szókratész, miután önellentmondásba hajszolta ifjú beszédpartnerét egy bölcséleti kérdésben, voltaképpen az önellentmondás feloldásának egy lehetőségeként, azaz valamiféle kiútként hivatkozik – rögtön utána a szofisták gyakorlatára is utalva – Hippolitosz itt nem pontosan idézett, hanem – nagyon is jelentésszerűen – parafrázeált mondatára: „ha a nyelv cáfolhatatlan (ἀνέλεγκτος) is, a szív még megcáfolható” (154d–e).⁴³

A fenti idézetekkel ellentétben Arisztophanész úgy emelte át Hippolitosz mondatát két komédiájába is, hogy vele együtt az eskütétel nyelvi kontextusát is reflektálta. Mind a *Nők ünnepében* (vö. *Thesmophoriazusai*, 272–276; Arany János ford.), mind a *Békákban* (*Batrakhoi*, Arany János ford.) magával a színen megjelenített Euripidészszel fordítja szembe, olvassa vissza rá a hamis tanúságtételt (legalábbis) meglebegtető kijelentést. Különösen érdekes az utóbbi, hiszen itt Dionüszosz először többek között a szóban forgó – „magvas” – mondatot indokolja azt a szándékát, hogy Euripidész hozza vissza az alvilágból (98–102), majd egy sokszorosán rétegzett (színlelést, szerepcserét magában foglaló) metateátrális kontextusban, amely még az őszinteség kitudakolásának vagy kicsikarásának olyan szélsőséges praxisára is rátelepül, mint a kínvallatás (642–671),⁴⁴ a hírhedt mondatot megismételve válaszol a hoppon maradt drámaírónak, aki helyett végül Aiszkhüloszt viszi magával. Sokatmondó lehet, hogy itt Euripidész esküvel kapcsolatos kétes vagy legalábbis laza attitűdjét a szöveg azáltal húzza alá, hogy a *Hippolitosz* szerzője az Aiszkhülosszal lefolytatott, sajátos költői versengést követően Dionüszoszt elővigyázatosan arra emlékezteti (illokúcióját tekintve mondhatni egyszerre figyelmezteti és fenyegeti – ezzel azt is elárulva tehát, hogy mintha nem teljesen bízna sem magában – a költői-retorikai teljesítményében –, sem a döntőnkben), hogy eredeti szándékát istenekre tett esküvel pecsételte meg („Ne feledd, hogy istenekre esküvel: / Engem visesz föl; úgy válassz barátot.”; „Μεμνημένος νυν τῶν θεῶν οὐς ὤμοσας / ἢ μὴν ἀπάξειν μὲν οἴκαδ', αἰροῦ τὸς φίλους.” – 1469–1470) – miközben Dionüszosz ilyen esküt sehol a darabban nem mellékelte a fentebb említett szándéknyilvánításához. Dionüszosz voltaképpen ezt a manővert torolja meg (Euripidész ily módon mintegy kétszeresen leleplezve) akkor, amikor Hippolitosz

⁴⁰ Uo., 281. Az eskük kötelező erejébe és teljesítményébe vetett hit a Kr. e. 4. században látszik meggyengülni, lásd Uo., 381–393.

⁴¹ ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Telosz, Budapest, 1999, 169.

⁴² PLATÓN, *Theaitétosz*, ford., jegyz., komm. BÁRÁNY István, Atlantisz, Budapest, 2001, 106–107.

⁴³ Uo., 33.

⁴⁴ Lásd ehhez SIMON Attila, *Dionysos színrevitele* = Uő., *Dionysos színrevitele*, Ráció, Budapest, 2009, különösen 78–86.

mondatát – igaz, annak csak az első felét – immár másodszor, ezúttal azonban szó szerint idézve kommentálja az Aiszkhülosz melletti döntést: „»A nyelv megesküdött« – Aeschylot viszem.” („Ἡ γλῶττι' ὀμώμοκ', Αἰσχύλον δ' αἰρήσομαι.” – 1471).

Euripidésznel Hippolitosz a Dajkának tesz esküt, méghozzá – mint az alábbi párbeszéd tanúsítja – egy kettősen meghatározott, paradox összefüggésben, amelyben 1. utóbbi ismételt (elsőször: 603–604) arra igyekszik rávenni, hogy *ne szóljon* arról (Phaidra – varázsszer bevetésével orvosolni tervezett – szerelmi vágyáról), amit – Phaidra tiltása ellenére (520) – a Dajka a tudomására hozott, ám 2. ezenközben egy kimondott szóra apellál, arra, mely a színen ugyan nem hangzik el, de amelyről a Dajka figyelmeztetése tudósít:⁴⁵ arra a kimondott szóra, amely (a darabban nem utoljára) ön maga ellentéte, a hallgatás mellett kötelezi el magát.

Dajka: A szó maradjon csak kettőnk között, fiam!

ὁ μῦθος, ὃ παῖ, κοινὸς οὐδαμῶς ὄδε.

Hippolitosz: Ha szép a szó, szebb lesz kimondva hangosan.

τὰ τοι κάλ' ἐν πολλοῖσι κάλλιον λέγειν.

Da: Fiam, ne szegd meg semmiképpen esküdet!

ὃ τέκνον, ὄρκους μηδαμῶς ἀτιμάσεις.

Hipp: Csak nyelvem esküdött, szívem nem volt vele.

ἢ γλῶσσο' ὀμώμοχ', ἢ δὲ φρήν ἀνώμοτος.

(609–612)

Fontos, hogy ezenközben Phaidra maga is a színen van, és az irodalomban vitatott kérdésnek számít, vajon hallja-e ezeket az – esküszegést fontolgató, legalábbis azt nem kizáró – szavakat, és ugyanígy nem teljesen eldönthető, hogy legalább a Kar valódi tanúja-e ennek a dialógusnak, jelen van-e egyáltalán, illetve ha igen, Hippolitosz ignorálja-e a jelenlétét.⁴⁶ Mindenesetre nem egyértelmű, hogy vajon közvetlenül Hippolitosz mondata-e a forrása Phaidra azon gyanújának, hogy a fiú el fogja őt árulni, le fogja leplezni Thészeusz előtt (és így voltaképpen magának a tragikus cselekménynek is), vagy inkább a Dajka, akit Phaidra egy későbbi jelenetben, amikor számon kéri titkának kiadása miatt, tulajdonképpen felelőssé fog tenni Hippolitosz potenciális esküszegéséért, mintegy magát a bűnt is ráruházva („Ez itt haragtól éles nyelvvel mondja el / atyjának engem is gyalázó vétkeket.”, „οὗτος γὰρ ὄργῃ συντεθηγμένος φρένας / ἐρεῖ καθ' ἡμῶν πατρὶ σὰς ἀμαρτίας” – 689–690). A nő ellen intézett hosszas vádbeszédét Hippolitosz jó darabig meghatározott címzett nélkül és az elvileg még színen lévő Phaidrát negligálva adja elő.⁴⁷ A beszéd azon pontján aztán, ahol közvetlenül a Dajkához fordul (és ahol tesz egy – Phaidra által alighanem nem hallott, és egy implicit fenyegetéssel persze részint vissza is vont – utalást az őt, úgy tűnik, mégis-

⁴⁵ És amelynek performatív funkciója a narratív (és dramatikuss) keretbe helyezve szükségszerűen instabillá válik, vö. ehhez – egy Kleist-példa kapcsán – LŐRINCZ Csongor, *Eskük bálójában* = Uő., *Az irodalom tanúságtétele*, Ráció, Budapest, 2015, 248.

⁴⁶ Vö. W. S. BARRETT, *Commentary* = EURIPIDES, *Hippolytos*, Clarendon, Oxford, 1964, 274.

⁴⁷ Lásd ehhez Uo., 275–276.

csak kötő esküjére – 656–663),⁴⁸ ő maga is – noha a mértékadó szakirodalom ennek jobbra ellentmond – inkább a Dajkát, mint Phaidrát kezeli vétkesként (ezért valójában csak a végkifejlet felől mondható el, hogy „nem is jó helyre címezte szavait”).⁴⁹

Mint az a megelőző jelenetből kiderül, a Dajka és Hippolüosz tárgyalását, amely a palotában zajlik, Phaidra és a Kar *kihallgatják*. Phaidra Hippolüosz beszédét véli hallani (582), a Kar viszont nem tud egyértelmű kapcsolatot azonosítani beszélő és beszéd között, Phaidra tolmácsolására szorul:

Karvezető: Hallom a hangokat, de nem tudom
kivenni tisztán
hogya a kapun belül a szó kitől ered?
iàn μὲν κλύω, σαφὲς δ' οὐκ ἔχω
γεγώνει δ' οἶμαι
διὰ πύλας ἔμολεν ἔμολέ σοι βοά.
Phaidra: Hallom világosan: kerítőt emleget,
Gazdája ágyát hűtlenül bemocskolót.
καὶ μὴν σαφῶς γε τὴν κακῶν προμνήστριαν,
τὴν δεσπότην προδοῦσαν ἐξαυδαὶ λέχος.
(585–590)

Akárhogy is, Hippolüosz diskurzusa csak áttételesen érintkezik a Phaidráéval. Ellentétben mind Racine feldolgozásával, mind Euripidész első, elveszett változatával, amely a bevett feltételezés szerint éppen azért bukott meg, mert a korabeli athéni közönséget felháborította a királyné mostohafiához intézett direkt szerelmi vallomása, Hippolüosz nem a mostohájától, hanem egy közvetítőtől, a Dajkától értesül Phaidra szerelméről. Esküje nem *vallomásra*, hanem egy olyan tanú által rábízott titokra vonatkozik, aki nem nevezhető megbízhatónak, hiszen – ha nem is ártó szándékkal, de – maga is titkot árul el: „Híved az áruló” („πρόδοτος ἐκ φίλων” – 595), világosítja fel a Kar Phaidrát. További érvek is sorakoztathatók amellet, hogy Hippolüosz esküjének körülményei nem feltétlenül felelnek meg a sikerültség Austin által megjelölt kritériumainak, sőt talán az eskü performatív érvénytelenségét sem lehet teljes mértékben kizárni. Nem nyilvános eskütételről van szó (sem a közönség, sem a Kar nem hallhatta), továbbá az, hogy Hippolüosz szembeállítja a nyelv és az ész (szív) viselkedését, akár úgy is értelmezhető, hogy meggondolatlan, majdhogynem véletlen beszédművelet volt, valamiféle lapszus – ami persze ugyanígy elmondható az

⁴⁸ „És téged is jámborságom ment meg csupán; / az istenekre tett esküm ne kötne csak, / azonnal ezt apámnak jelenteném. / De most, míg Thészusz messze jár, én távozom, / s ajkamra néma hallgatást parancsolok. / Ha visszatérek majd atyámnak oldalán, / meglátom, hogy néz szembe asszonyod vele, / s te, bár szemérmelenségedet már ismerem.” („εὖ δ' ἴσθι, τοῦμόν σ' εὐσεβὲς σώϊζει, γύναι / εἰ μὴ γὰρ ὄρκους θεῶν ἄφαρκτος ἠϊρέθην, / οὐκ ἄν ποτ' ἔσχον μὴ οὐ τὰδ' ἐξεῖπεν πατρί. / νῦν δ' ἐκ δόμων μὲν, ἔστ' ἄν ἐκδημῆ χθονὸς / Θησεύς, ἄπειμι, σῖγα δ' ἔξομεν στόμα: / θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολῶν ποδὶ / πῶς νιν προσόψηι, καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή.” / [τῆς σῆς δὲ τὸλμης εἴσομαι γεγευμένος.]”)

⁴⁹ KARSAI György, „...száz az, aki senkinek se kell” = Uő., *A Szép és a Szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*, Osiris, Budapest, 1999, 120.

eskü tagadásáról is (mivel később végig tartani fogja magát hozzá, felmerül a gyanú, hogy esetleg pillanatnyi dühkitörésről vagy valami hasonlóról volna szó: megfontolatlan, vagyis nem teljes mértékben intencionális cselekvésről). Az eskü érvényét gyengíti továbbá az is, hogy a Dajka bizonyos szempontból nem tekinthető felhatalmazott személynek, hiszen olyasvalaki, akinek – mivel politikai értelemben nem minősül szabad embernek – társadalmi státuszánál fogva nincs is igazi joga esküket tenni és esküket követelni: Hippolüoszt valójában kevéssé köteleznék egy olyan eskü, amelyet inadekvát körülmények között, egy rabszolga felszólítására tett meg.⁵⁰ Ez persze nem jelenti az, hogy az érvénytelen körülmények között megfontolt (és végül végre sem hajtott) esküszegés ne járna (tragikus) következményekkel – ettől még, mint Austin már idézett figyelmeztetése sugallja – „lots of things will have been done” –, számtalan történést katalizál. Ezek a történések elsősorban az eskük, tanúságtételek, gyanakvások és igazolások, hiteladások és hitelmegvonások, belső (fiktív) aktusok és azok közvetítésére tett kísérletek történései. Ha nem lenne tautologikus (hiszen létezik-e olyan dráma, amely nem performatív műveletekben megy végbe?), úgy is lehetne fogalmazni, hogy a *Hippolüosz* a performatívumok drámája, amelyben a tragikus cselekmény mindenekelőtt egyes szereplőinek a szavak, tettek és intenciók viszonyával kapcsolatos feltételezései, nyelvszemléletek közötti konfliktus formáját ölti. Ezeket a feltételezéseket sok tekintetben eltérő perspektívák határozzák meg.

A Dajka az eskük azon hiányosságára érzékeny, hogy ezek egy önmagára szoruló és ennyiben szükségszerűen magányos *én* visszaigazolhatatlan intenciójára vonatkoznak, másként fogalmazva arra, hogy az eskütevő bizonyos értelemben ezt a magányát vagy szingularitását erősíti meg az esküvel: azért és voltaképpen *arról* esküszik, mert és hogy nincs senki, aki az intencióit igazolhatná. Ezt a hiányzó helyet igyekszik betölteni a Dajka. Bizalmasként sok mindennek a tanúja, többet tud, mint bárki, még talán a Karnál is jobban informált és, talán éppen ezért, egyfelől (mint a darabban mindenki) éles különbséget tételez a nyilvános megszólalás és a gondolat, a belső aktusok között, másfelől meg van győződve a szavak nehezen instrumentalizálható hatalmáról, amely kettős fegyvernek mutatja a nyelvet. Nemcsak arra van jó oka, hogy Hippolüoszt hallgatásra bírja, hanem már Phaidrát is óvja a gondolatait nyilvánossá tévő beszédétől (213–214), noha kevésbé az igazság lelepleződésétől, mint inkább a következményektől tartva. Később, amikor Phaidra számon kéri a balul elsült közbenjárás miatt, készséggel ítéli (morális megfontolásoktól kevéssé kötve) fölöslegesnek és hatástalannak a (beszéd)tetteit, hiszen ezeket, ezek okosságát (φρენας!) a szándék helyett egyedül a következményei igazolhatnák: „Célt értem volna, most okosnak mondanál, / a terv okos, ha véletlen sikert arat.” („εἰ δ' εὖ γ' ἔπραξα, κάρτ' ἄν ἐν σοφοῖσιν ἦ / πρὸς τὰς τύχας γὰρ τὰς φρენας κεκτῆμεθα.” – 700–701)

Phaidra, vagyis a dráma azon alakja számára, akiről elmondható, hogy tetteit Hippolüoszéhoz hasonló végzetességgel határozza meg az igazság és annak külső megjelenése közötti diszkrepancia,⁵¹ a nyelv egyrészt magának a tisztátalanságnak

⁵⁰ Ehhez a megfontoláshoz lásd SOMMERSTEIN–TORRANCE, *I. m.*, 247., ill. 166., 192–193.

⁵¹ H. C. AVERY, „My Tongue Swore, But My Mind Is Unsworn”, TAPA 99 (1968), 25.

a forrása. Noha amikor rászánja magát arra, hogy elmondja a Dajkának, kire irányul titkos vágya, a Dajka által a vallomás közben végig szorongatott kezének fehérségét állítja szembe lelkének (φρήν) beszennyezettségével (317) – ami mellesleg kiáltó kontrasztba helyezi a szüziés, Artemisz szolgálatába szegődő Hippolütossal, akit kívül, a fülén ért a szavak látszólag könnyebben lemosható mocska (653–656)⁵² –, többnyire ő is a nyelvet kárhoztatja. Az első, még nem teljes körű feltárulkozása után mindenekelőtt a szavait jelöli ki szégyenének okaként: a szavak (a tiltott vágyat nyilvánossá tevő vallomás) kimondását követően jelennek meg a szégyen nem (vagy para)verbális megnyilvánulásai az arcán és a szavak szégyene elől menekülve kéri meg a Dajkát arra, hogy fedje be a fejét (243–247). Később, a Karhoz fordulva kijelenti, hogy hasonló okokból (mivel leleplezi és így gúny tárgyává teszi a gondolatot) „a nyelvben bízni nem lehet („γλώσση γὰρ οὐδὲν πιστόν” – 395), majd több alkalommal is elhárítja a Kar, illetve a Dajka „szép”, találó, hízelgő vagy csúfos szavait (487, 498, 503). Ezen gesztusai azt sugallják, hogy – Hippolütoszhoz képest, aki csak végzetesen megkésve kényszerül majd hasonló belátásra – Phaidra jóval óvatosabb (vagy gyanakvóbb) annak megítélésében, hogy a puszta beszédtek mennyiben tarthatók távol a szív vagy a tudat belső régióitól.

Thészeusz megkésve jelenik csak meg az események helyszínén, ám aztán (amire Hippolütosz érvei [1051–1056] nyomán még nem, majd csak Artemisz isteni felvilágosítását követően döbben rá, mely utóbbi egyben részint fel is menti⁵³ – 1322–1326) annál elsietettebben cselekszik. Eskük által megpecsételt szavak helyett olyan vallomásnak ad hitelt, melyet a vallomástevő hiánya, illetve egyben kísérteties jelenléte szentesít: a halott Phaidra levele, illetve a nő holtteste (a kettőt összeköti, hogy Thészeusz Phaidra kezében talál rá a levélre, pontosabban írástáblácskára – 856).⁵⁴ A levél először, még olvasatlanul, egy irreleváns eskütételre indítja (860–861), tartalma révén (amelyet Thészeusz a fiú elől egy darabig talán elhallgat) pedig Hippolütosz vétke mellett tesz (hamis) tanúságot, amely meggyőzőerejét tulajdonképpen egy esküből nyeri. Abból, hogy a Kar – ironikus módon éppen Artemiszre, azaz Hippolütosz pártfogójára esküt téve – megfogadja Phaidrának, hogy hallgatni fog a királyné öngyilkosságának valós indítókáiról (713–714), és ezt az esküt – amelynek perlokúciós aspektusai között sorakozik fel Thészeusz jóvátehetetlen tévedése és Hippolütosz halála – meg is tartja, megint csak ironikus módon egy hazugság instrumentális közreműködésével, amely Phaidra intenciójának kifürkészhetetlenségét hivatott meg erősíteni:

⁵² A tisztaság motívumához vö. Uo., 25–27.; Charles SEGAL, *Shame and Purity in Euripides' Hippolytus*, *Hermes* 1970/3., 294.; KARSAI, „...szűz az, aki senkinek se kell”, 90., 118–120. Barrett szerint, mivel a korban még nem volt elfogadott a belső, vagyis a tettek helyett intenciókból vagy gondolatokból fakadó tisztátalanság képzelete, a Dajka szükségszerűen félreérti Phaidra vallomását (BARRETT, *I. m.*, 218.).

⁵³ A kilátásba helyezett isteni (és egyben törvényi hatályú: vö. 415) felmentést a darab végén végül maga a sértett, Hippolütosz ismétli meg és teljesíti ki (1449–1451).

⁵⁴ Lásd ehhez KARSAI György, „Ha már jogot tiporsz, uralmadért tegyed, de más dolgokban törvénytisztelő legyél!” = Uő., *A Szép és a Szörnyeteg*, 190–191.

Thészeusz: Mít mondasz? Meghalt hitvesem? Mi érte őt?
τί φής; ὄλωλεν ἄλοχος; ἐκ τίνος τύχης;
Karvezető: Nyakára illesztett kötél fojtotta meg.
βρόχον κρεμαστὸν ἀγχόνης ἀνήψατο.
Thé: Véletlenül, vagy bánat dermesztett meg?
λύπη παχνοθεῖς ἢ ἀπὸ συμφορᾶς τίνος;
Karv: Többet mi sem tudunk, csak az hozott ide,
Thészeusz, hogy együtt gyászoljak veled.
τοσοῦτον ἴσμεν ἄρτι γὰρ κἀγὼ δόμους,
Θησεῦ, πάρειμι σὼν κακῶν πενήθητριά.
(801–805)

Létezik persze olyan hely a szövegben, amely azt sugallja, hogy Thészeusz nincs teljesen meggyőződve a belső indítékok külső megítélhetőségéről, méghozzá egy nagyon is érdekesen megfogalmazott panasz, ahol a király arról beszél, hogy egyedül két olyan *hang* világos elkülönítése révén lehetne elkerülni a csalódást (a barát és a látszólagos barát összekeverését), melyek közül az egyik minden körülmények közül igazat, illetve szavahihetően beszél, a másik pedig ebből a szempontból közömbös vagy véletlenszerű: nem szükségszerűen megtévesztő, de nem hiteles abban a jogierkölcsei értelemben, amellyel Thészeusz (a király!) az első hangot, a *diké* hangját ez utóbbival, a *tükhével* szemben („τὴν μὲν δικαίαν τὴν δ’ ὅπως ἐτύχχανεν”) kitünteti. Másként fogalmazva: amellet, amellyel mindenki amúgy is rendelkezik, egy ahhoz képest elsődleges, törvényszerűen és minden körülmények között igaz hangot követel. Ezt mondja Thészeusz: „Jaj, lenne bár kétségtelen tanújelünk, / mely azt mutatná meg nekünk világosan, / ki az, ki hú barát s ki az, ki tetteti, / s két hangja lenne minden embernek belül, / az egyik bármilyen s a másik színigaz, / hogy egyik hang a másikat cáfolja meg, / csalódni akkor senkiben se kellene” (“φεῦ, χρῆν βροτοῖσι τῶν φίλων τεκμήριον / σαφές τι κεῖσθαι καὶ διάγνωσιν φρενῶν, / ὅστις τ’ ἀληθής ἐστιν ὅς τε μὴ φίλος, / δισσάς τε φωνὰς πάντας ἀνθρώπους ἔχειν, / τὴν μὲν δικαίαν τὴν δ’ ὅπως ἐτύχχανεν, / ὡς ἢ φρονοῦσα τᾶδικ’ ἐξηλέγγετο / πρὸς τῆς δικαίας, κοῦκ ἂν ἠπατώμεθα.” – 925–931). Nyilvánvaló, hogy ha Thészeusz (vagy bárki a darabban) rendelkezne ilyen tanújellel, akkor kevésbé esne nehezebbé biztosabban eligazodni a különféle eskük és tanúságtételek szövevényében. Hippolütosz különbségtételével a külső és a belső megnyilatkozás között persze még ez esetben sem volna egyszerű boldogulni, hiszen nehéz volna igazán megalapozott döntést hozni, hogy esetében melyik *hang* az igaz. (Az eredeti szövegben Thészeusznál egyébként közvetlenül nincs szó a hangok „belső” mivoltáról, annyiban azonban talán mégis, hogy a hangok által kivitelezett akciók maguk is intencionális megfontolásokat, meggondolásokat hordoznak: a φρονέω a φρήνre vezethető vissza!) Ha az a hang mond igazat, az ész vagy szív hangja, amely nem esküdött, akkor miként tudna cáfolni egy olyan esküt, amelyhez aztán mégis tartja magát? Ráadásul: ha az eskü volt igaz, azt viszont magára a kijelentésre is alkalmazni kellene (vagyis a „csak nyelvem esküdött, szívem nem volt vele” mondatban implikált tanúságtételre), amely ez esetben éppen, mert hitelesnek

tekintendő, tanúskodna arról, hogy az eskü nem érvényes! Bár Hippolütosz mondata sokrétű illokutív implikációval bír (esküt tesz, tanúsít, tulajdonképpen – Phaidra és a Dajka szempontjából – fenyeget is), performatív értelemben végső soron önmaga ellen fordul. Részint pontosan azért, mert, persze, nincs két hang, csak egy, vagy legalábbis (pontosabban) nem választható el egymástól a kettő, éppen ezért amikor Hippolütosz atyja panaszára válaszul annak józan eszét vonja kétségbe, talán nem is csupán az őt érő igazságtalan rágalomra vagy vádra céloz, hanem a két hang fikciójára. Thészeusz mindenesetre félre is teszi a kétségeit, és meggyőzi magát arról, hogy Hippolütosz külső jámborsága (többek közt *szavainak* a jámborsága, *σεμνοῖς λόγοισιν!* – 957) nem leplezheti el tettének gonoszságát – még akkor sem, ha ez utóbbiakat eskü (960–961) cáfolná (Hippolütosz, persze, mint az eddigre már tudható, nem szívesen esküszik, illetve még akkor sem esküszik feltétlenül, amikor esküszik).

Phaidra Hippolütoszt vádló levelében per definitionem lehetetlen két hangot (*δισσὰς τε φωνὰς*) elkülöníteni, a holt (de, és ez fontos lesz, holttestében jelenlévő) királyné mégis „biztos tanúként” tesz vallomást („*τί ταῦτα σοῖς ἀμιλλῶμαι λόγοις / νεκροῦ παρόντος μάρτυρος σαφεστάτου;*” – 971–972). Az írás erősebb bizonyíték, hatalmasabb az esküknél és a jósök szavánál is (1055–1057), ami némiképp ellentmondani látszik Thészeusz igaz és közömbös, esetleges hangok közötti megkülönböztetésekkel kapcsolatos rögeszméjének, bár ehhez rögtön hozzá kell tenni, hogy Thészeusz a levelet tanulmányozva hangokat adó – kiáltozó, sőt daloló – betűkből olvassa (és egyben hallja?) ki Phaidra vádjait: „Irtózatot levél! Kiált minden szava! / Hová futok? Terhét le nem rázhatom sehoh, / milyen, milyen dal zeng az olvasott betűk / közt a fülemben, jaji!” (*βοῶι βοῶι δέλτος ἄλαστα: πᾶι φύγω / βᾶρος κακῶν; ἀπό γάρ ὀλόμενος οἶχομαι, / οἶον οἶον εἶδον γραφαῖς μέλος / φθεγγόμενον τλάμων.* – 877–880). Ez a jelenet egyébként fontos bizonyítékként szolgált a néma olvasás görög praxisának elterjedésével kapcsolatos kutatások számára,⁵⁵ és így, úgy tűnik, Thészeusz azon képességének, hogy tud némán olvasni (és ezért beszámol a levél kiáltó tartamáról ahelyett, hogy felolvasná azt), köszönhető, hogy a drámában rajta kívül senki nem ismeri meg a levelet. Bár, mint arra Svenbro rámutat, a jelenet nem nélkülöz bizonyos (meta)teatralitást – a színpadiasan éneklő betűket a színész, a király ugyan nem adja elő, de némiképp analóg módon maga is (lírai metrumot alkalmazva) dalolva-jajongva ad hírt róluk –, Thészeusznak hitelt kell adni, el kell hinni, hogy Phaidra csakugyan azt írta, amit az uralkodó állít. Valójában persze nem pusztán a levél, hanem a levél és a holttest kettőse igazolja Phaidra szavait. Az, hogy a királyné önkezeléssel véget vetett az életének, Thészeusz számára megpecsételi levelének, vallomásának és vádjának az igazát, de vajon miért?

Az egyik lehetséges válasz abból következhet, hogy a holttest nem tud hazudni. Nemcsak, sőt talán nem is elsősorban azért nem, mert a halott Phaidra esetében nem áll fenn a belső szándék és a külső megjelenés közötti eltérés lehetősége (a levelet még életében írta). Sokkal inkább azért, mert a gyilkosság és az öngyilkosság (a kettő,

⁵⁵ Vö. Jesper SVENBRO, *Az archaikus és klasszikus Görögország = Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, szerk. Guglielmo CAVALLO – Roger CHARTIER, ford. Sajó Tamás, Balassi, Budapest, 2000, 57., 64–65. Vö. még BARRETT, *I. m.*, 332.

vagyis Hippolütosz, illetve saját halála közötti döntését Phaidra rövid ideig lebegteti)⁵⁶ olyan, bizonyos értelemben *őszinte* akció, amely nemcsak végzetes, hanem – mint arra a Kar sietve figyelmezteti is Phaidrát („Olyat tennél, mit jóvá tenni nem lehet?”; „*μέλλεις δὲ δὴ τί δρᾶν ἀνήκεστον κακόν;*” – 722) – végletes is. Mivel visszafordíthatatlan és kétségbevonhatatlan, a tett – innen nézve legalábbis – valóban azonos önmagával Austinnak a színlelés különféle módozatait szétszálazó tanulmányára visszagondolva lehetne amellettt érvelni, hogy a gyilkosság esetében talán még annyira sem áll fenn a lehetősége az olyan álcázott, színlelt vagy más megfontolást követő intencióra tett hivatkozásnak, mint a szabályos körülmények között végrehajtott golfütésnél. Aki megöli magát, nemcsak azért nem hivatkozhat arra, hogy tulajdonképpen csak mímelte az öngyilkosságot (vagy valamely más célból követte el – a véletlen balesetekről és hasonlóktól itt nyilvánvalóan érdemes eltekinteni), mert ez már nem igazán áll módjában (talán csak egy hátrahagyott levélben!), hanem azért sem, mert a végrehajtott tett mibenlétén és következményein nem sokat változtat az intenció potenciális többértelműsége. A megbundázott futballmeccsen elért szabályos gólt utólag még lehet érvényteleníteni a félrevezető vagy szabálytörő intencióra hivatkozva, az öngyilkosság vagy a gyilkosság esetében az ilyesfajta visszafordíthatóság nehezen értelmezhető. Mindazonáltal: köztudott, hogy lehet életet feláldozni olyan szándékkal (dicső módon a hazáért, valakinek a megmentéséért stb.), amely nem redukálható a saját élet (ön)büntetésére, a tettes önmaga feletti igazságszolgáltatására vagy valamely elviselhetetlen körülménytől való önmegszabadítására. Az élet szándékos elpusztítása mint intenció pedig ismeretesen hajlamos az olyan büntetőjogi kategóriák sokaságában továbbbomlani, mint „halált okozó testi sértés” vagy „aljas indokból” elkövetett gyilkosság, de lehetne a német büntetőjog egyik, a közéletben is időről időre felbukkanó nagy dilemmájára, a „Mord” és a „Totschlag” kategóriái közötti különbségtétel problémájára is utalni – a példák még hosszan sorolhatók. Vagyis: akár még az öngyilkosság sem szünteti meg és fagyasztja be az intencionalitás lebegését, nem ragasztja hozzá a tettet egy olyan szándékhoz, amelyet bekövetkezése végletesége révén igazol – és éppen ez, az intenció posztumusz továbbremegése a színen kiterített holttestben az, ami a *Hippolütosz* cselekményét a voltaképpen tragédiához vezeti. Phaidra ugyanis többféle intenciót (becsülete mentését, a szégyen elkerülését és részben ezek következtében Hippolütosz bajba sodrását: 715–722; 728–731) is mellékel (*explicitté* tesz) a Kar számára akkor, amikor utójára megszólal a drámában. Implicit formában pedig (mint gyakorlatilag végig a cselekmény során) mindenekelelt a vallomástétel elől menekül, ezért esketi meg – kevés sikerrel – a Dajkát és – többel – a Kart, mint ahogyan (ellentétben a Racine-i változattal) szintén a vallomást helyettesíti, fedi vagy hártja el a Thészeusznak immár halottként átnyújtott levelével is.

Hippolütosz nem él ilyen eszközökkel. Az eskütétellel kapcsolatos attitűdjét ismerve érthető módon nehezen kezd el a saját védelmében beszélni (990–991), és bár némi vonakodás után szabályos esküt téve igyekszik meggyőzni apját az ártatlanságáról (1025–1027), ezt is azzal vezeti be, hogy tanúságot tesz (implicit módon:

⁵⁶ *Uo.*, 296.

megesküszik) arról, hogy nincsen tanúja. Ez egyébként elsősorban Phaidra öngyilkosságának egyik teljesítménye (a Dajka, aki a királyné halálával értelemszerűen funkcióját, sőt identitását veszti, ekkorra már lép a színről, nem feltétlenül azonosítható még a színpalack mögül kiabáló hanggal sem, vö. 776–778⁵⁷ – Racine-nál egyébként először ő lesz öngyilkos). Phaidra ugyanis saját magával egyben azt a tanút is elpusztítja, akivel szavait szembeállítva Hippolüosz meggyőzőbbé tehetné vallomását: „Mindent elmondtam így, csak egy van hátra még: / ha volna mellettem tanú rajtam kívül, / vagy élne ő s vitát folytathatnék vele, / tények mutatnák, hogy ki bűnös és ki nem.” („ἔν οὐ λέλεκται τῶν ἐμῶν, τὰ δ' ἄλλ' ἔχεις: / εἰ μὲν γὰρ ἦν μοι μάρτυς οἴος εἰμ' ἐγὼ / καὶ τῆσδ' ὀρώσης φέγγος ἠγωνιζόμεν, / ἔργοις ἂν εἶδες τοὺς κακοὺς διεξιῶν” – 1021–1024). Pontosabban csak Phaidra holtteste marad az egyetlen, terhelő és néma tanú, amely nem vitatkozik. Hippolüosz csak annyit tanúsíthat, hogy nincs tanúja, illetve hogy saját maga az egyetlen tanúja, az öntanúsítás lehetőségéről pedig hírhedt mondata tanúsága szerint ellentmondásos tanúságot képes csak tenni. A Karvezető, egy univerzális tanú, egyfajta eskügép, ezúttal – miután korábban, Phaidrának tett hallgatási esküjével a vád előállításában működött közre – Hippolüosz segítségére siet és az esküre hivatkozva hitelt ad a fiú vallomásának (1036–1037), de Thészeusz nem győzi meg. Thészeuszt voltaképpen maga Hippolüosz győzi meg, hiszen a tanúk hiányára tett utalását (később egy néma tanút – a palota épületét, amelynek falain keresztül korábban éppen Phaidra hallgatta ki – igyekszik megszólalásra bírni: „Bárcsak te tudnál megszólalni, néma fal, / s ártatlanságom mellett tennél vallomást!”; „ὃ δῶματ', εἴθε φθέγμα γηρῦσαισθέ μοι / καὶ μαρτυρήσαιτ' εἰ κακὸς πέφυκ' ἀνὴρ.” – 1074–1075) egyrészt kézenfekvő módon, gúnyosan fordíthatja a fia ellen, másrészt figyelmezteti, hogy „nem beszéd, a tett vall ellened” („τὸ δ' ἔργον οὐ λέγον σε μὴνυει κακόν.” – 1077) – és ez a tett aligha lehet más, mint Phaidra végletes, végzetes cselekedete. Racine-nál egyébként – ez beszédes lehet az eskü kultúrtörténete szempontjából is – Thészeusz kifejezetten fia vétkességét látja bizonyítottnak már abban is, hogy Hippolüosz eskü, szerinte hamis eskü, *parjure* révén igyekszik tisztázni magát („Toujours les scélérats ont recours au parjure” – Racine: *Phèdre*, 1134), ami egyébként Somlyó György 20. századi fordításában tovább radikalizálódik, hiszen ott az eskütétel pusztá tényére hivatkozik Thészeusz, tekintet nélkül a művelet igazságértékére: „Eskühöz mindig a hitszegők folyamodnak”.

Innen nézve könnyen belátható, hogy Hippolüosz szükségszerűen kétértelmű, egyszerre nyugtalanító és megnyugtató magyarázatot ad arra a kérdésre, hogy miért tartja magát ahhoz az eskühöz, amelyet talán egyáltalán nem is gondolt komolyan. Miután Thészeusz felvillantja előtte, de valószínűleg nem olvastatja el vele a bizonyítékát, azaz Phaidra levelét (éppen Thészeusztól tudható, hogy Hippolüosz álnokságának, megtévesztő jámborságának az az egyik tanújele, hogy gyakran *olvas* – 954), bizonyos értelemben megadja magát, hiszen rájön, hogy lényegében nincs értelme a Dajkának tett esküjét megszegni: „De nem szólok, hitelt úgysem talál szavam, / nem érek célt, ha megszegném is eskümet” („οὐ δῆτα: πάντως οὐ πίθοιμ' ἂν οὓς με δεῖ, /

⁵⁷ *Uo.*, 312.

μάτην δ' ἂν ὄρκους συγγέαιμ' οὓς ὄμοσα. – 1062–1063).⁵⁸ A következmények – távolról akár József Attila hexameterreire („Miért legyen én tisztességes?...”) emlékeztető – etikai közömbössége az intenciók irányában (fontos megjegyezni, hogy éppen ez a közömbösség alapozza meg mindenfajta etika lehetőségét) többek között azt is leleplezi, hogy Hippolüosz voltaképpen nem áll rendelkezésére az a döntési lehetőség, amelyre korábbi beszédítettében célzott.⁵⁹ Valójában nem döntheti el (mert nem az intenciója dönt afelől),⁶⁰ hogy komolyan gondolta-e az esküjét vagy sem, hiszen akár megszegi (vagyis színlelte), akár megtartja (vagyis valóban esküdött), szavai nem találnak hitelt. Ez Austin számára tulajdonképpen egyszerre kínálhat megerősítést és kelthet aggályokat. Egyfelől Hippolüosz, függetlenül magát a belső aktuáktól és a következményektől, valóban visszaigazolja a „my word is my bond” elvét, hiszen implicit módon belátni kényszerül, hogy a kimondott szó végül csakugyan azonossá vált a végrehajtott tettel (Austin közismert példája szerint, bizonyos, igaz, nem csekély megszorítások között, egy tettet végrehajtani, például megnősülni „annyi, mint kimondani néhány szót” – 34). Másfelől viszont azt is fel kell ismernie, hogy – és ez különösen aggasztó lehetne az eskütétel morális struktúrájára, struktúrájának elvi moralitására nézve – ez az elv nem garantál semmifajta erkölcsiséget, többek között azért sem, mert nem lel hitelt: amint arra egyébként voltaképpen itt-ott maga Austin is gyanakszik, még a megfelelő kontextusokban, szabályosan kimondott performatívumok sem feltétlenül szavatolnak a komolyságukért, képesek helytállni magukért. Továbbá, Hippolüosz védekezésének gyengesége arról is tanúskodhat, hogy egy szó kimondása – ebben Thészeusznak igaza van – nem ítéltető (és, példának okáért, bocsátható) meg úgy, mint egy tett,⁶¹ hiszen nem oldódik fel egy világosan vagy nyilvánosan azonosítható cselekedetben (ha ugyan létezik ilyen). Nem csoda, hogy Hippolüosz (részint isteni, ráadásul majdhogynem fizikainak mutató ráhatásra is apellálva: „Ὁ istenek, mi is bénítja nyelvemet [tkp. 'számat']; „ὃ θεοί, τί δῆτα τοῦμὸν οὐ λῶω στόμα” – 1060) vonakodik attól, hogy beszéd, újabb eskü megtétele és/vagy az előző megszegése révén tisztázza magát.

Ezen a ponton talán nem teljesen érdektelen rövid kitérőt tenni arra a még nem tárgyalt Platón-helyre és szövegkörnyezetére, amely szintén citálja Hippolüosz nyelvi és belső esküt kettéválasztó mondatát. A *lakomában* Szókratész ott idézi, igaz, töredékesen, Euripidész sorát, ahol belekezd a maga beszédébe Erósról és mintegy tisztázza saját megszólalásának performatív kereteit: ahhoz, hogy az igazságot tudja elmondani, szakítania kell egy elhamarkodottan elfogadott (performatív és műfajiszónoki) konvencióval, azzal az ígérettel, hogy dicsérni fogja Erószot („Csakhogy én nem ismerem a dicséretnek ezt a módját, s tudatlanságomban egyeztem bele, hogy én is dicsérni fogom Erószot, ha rám kerül a sor; »ígéretet a nyelv tett, nem a szív« [ἢ γλῶσσα” οὖν ὑπέσχετο, „ἢ δὲ φρήν” οὖ] – most már nincs mit tenni.” – 199a).⁶²

⁵⁸ Vö. ehhez KARSAL, *I. m.*, 205.

⁵⁹ Vö. CAMPE, *I. m.*

⁶⁰ CAVELL, *Counter-Philosophy...*, 108.

⁶¹ *Uo.*, 104–105.

⁶² PLATÓN, *A lakoma*, ford. TELEGDY Zsigmond, átdolg. HORVÁTH Judit, jegyz., utószó STEIGER Kornél, Atlantisz, Budapest, 2005, 63.

Két fontos, az egész dialógusra kiterjedő momentum érdemelhet itt megkülönböztetett figyelmet. 1. Az egymással versengő szónokok rendre vonakodnak a megszólalástól vagy legalábbis attól, hogy az általuk elmondottakat saját maguk mint beszélő autorizálják vagy értelmezzék, sőt mintha egyenesen az arra vonatkozó kételyt igyekeznének felkelteni, hogy tudják vagy értik-e egyáltalán azt, amit mondanak. Szókratész közismerten Diotima szájába adja az Erósz ügyében feltárulkozó igazságról szóló tanítást. Előtte Agathón azzal kezdi, hogy elmondja, „miképpen kell beszélnem, s csak azután akarok beszélni” (194e).⁶³ E nyitányt követően szinte nem is igazán meglepő, hogy a beszéd befejeztével, Szókratész keresztkérdései nyomán el kell ismernie, hogy „semmit sem értettem abból, amiről az előbb beszéltem.” (erre Szókratész: „Pedig milyen szép beszéd volt, Agathón!” – 201b-c).⁶⁴ Arisztophanész pedig egy csuklásroham miatt elsősre el sem tudja kezdeni a maga szónoklatát. 2. Mindez összefügghet azzal is, hogy az egész dialógust borgőz lengi be. Ami a másnapos kellelenség kissé levert atmoszférájában veszi kezdetét (a jelenlévők meg is egyeznek, hogy ezúttal nem fognak inni, „csak amennyi jólesik”⁶⁵ – 176e), a beszédek után újabb tivornyába torkollik – magyarázatként szolgálhat persze, hogy a drámai versenyek (egy ilyen követően kerül sor *A lakomára* a győztes Agathónnál) és az italozás felügyeletéért ugyanaz az isten, Dionüszosz a felelős, aki itt, ily módon, Erósz dicséretére is kiterjeszti a fennhatóságát. Amikor, Szókratész beszédét követően, beront a részeg Alkibiadész, éppen mámorittas állapotára hivatkozva követel hitelt Szókratésztől előadott, dicséretet szerelmi vallomással kombináló beszédének („ami ezután következik, azt soha meg nem hallanátok tőlem, ha először is nem lenne a borban az igazság” – 217e). Csak azért nem tesz esküt (ὀμόσας) akkor, amikor Szókratész beszédének (215d–e) rá gyakorolt hatását ábrázolja a hallgatóságának, mert attól tart, „hogy teljesen részegnek gondolnák”!⁶⁶ Nem csoda, hogy miután kinevetik a tekervényes beszéd mögött lelepleződő féltékenysége, vagyis amiatt, hogy nagyon is tudatában van annak, hogy mit akar elérni, azaz mit tesz azáltal, hogy beszél (Szókratész állapítja meg, hogy „mégsem sikerült álcáznod magad”), egyenesen a józanság vádjával kell szembesülnie („Úgy látom, Alkibiadész, józan vagy” – 222c).⁶⁷

A két kiemelt momentum közötti összefüggés nyilvánvalóan abban áll, hogy *A lakoma* szónokai nem tudják vagy legalábbis szembesítenek és szembesülnek azzal a gyanúval, hogy nem tudhatják pontosan, mit is beszélnek, mert az, amit mondani szándékoznak vagy vélnek, vagy az, ahogyan a mondottakhoz valójában viszonyulnak, nem áll(hat) ott hitelesítő instanciaként amögött, amit előadnak. Aki esküszik, vagyis valamilyen – implicit vagy explicit – módon autorizálja a saját beszédét (és ez a művellet teljes mértékben egyetlen megszólalásból sem hiányozhat), voltaképpen arról tesz tanúságot, arról esküszik, hogy nem tudja, mit is beszél valójában. Aki esküt tesz, az (olyan, mint aki) részeg vagy másfajta elragadtatottság áldozata, például a szerelemé,

⁶³ Uo., 56.

⁶⁴ Uo., 67.

⁶⁵ Uo., 32.

⁶⁶ Uo., 87.

⁶⁷ Uo., 95.

és – mint az Pauszaniász beszédéből megtudható – a szerelmesnek (ellentétben a pénzért, hivatalért vagy hatalomért esküdözőkkel) az istenek éppen ezért meg is bocsátják az esküszegést, „mert a szerelmi eskü – úgy mondják – nem eskü” („ὁ δὲ δεινότατον, ὅς γε λέγουσιν οἱ πολλοί, ὅτι καὶ ὀμνῶντι μόνῳ συγγνώμη παρὰ θεῶν ἐκβάντι τῶν ὄρκων – ἀφοροῖσιον γὰρ ὄρκον οὐ φασιν εἶναι” – 183b).⁶⁸ A nyelv beszél, az ész nincs vele – ez a konstelláció ugyan a részek, a szerelmesek, és az Agathónhoz hasonló, nem teljesen megfontolt szónokok vagy a Hippolütosz-féle színlelők vagy színészek nyelvében tárja fel magát a legpregnansabb formában (a *Nikomakhoszi etika* egy idevonatkozó, különösen érdekes helyén [1147a18–24] Arisztotelész éppen a színészek és a részek között állít fel párhuzamot azt bemutatva, hogy valamit elmondani nem feltétlenül egyenlő azzal, hogy a beszélő tudja is, amit mond!),⁶⁹ de, úgy tűnik, teljesen nem kiiktatható lehetőségként kísért minden olyan megszólalást, amely esküre szorul annak érdekében, hogy hitelessé tegye önmagát. Amikor Platón eszelős dialógusa végén, miután egy újabb betévedő, mulatozó társaság végképp felbontotta a rendet és „mindenki kénytelen volt nagyon sok bort inni”, az utolsó, még virrasztó drámaírókat Szókratész (az egyetlen, aki köztudottan sosem részeg) azzal a tézisével traktálja, hogy „a tragédiaírás művésze egyben komédiaíró is” (223c),⁷⁰ akkor egyebek között talán éppen arra céloz, hogy a megnyilatkozások austin értelemben vett komolysága mindig ki van téve annak a sikerületlenségnek, amely abból fakad vagy abban jelentkezik, hogy aki beszél, végső soron nem tudhatja teljesen, hogy mit tesz és mond akkor, amikor komolyan gondolja azt, amit mond. Minthogy valóban nemigen lehet kizárni, hogy Austin – még ha (bár az iméntiek alapján felmerülhet a gyanú, hogy talán csak látszólag) téves összefüggésben idézi is Euripidész – nem gondolt egyben a mondat antik recepciótörténetének fentebb tárgyalt kontextusára is, nem mondható teljesen indokolatlannak Cavell felvetése,⁷¹ aki szerint Szókratész különös célzása komolyság és komolytalanság, tragédia és komédia forrásainak egybeesésére, a komolyság komikummal való fertőzöttségére voltaképpen valamiféle sajátos, rejtett önkomentár funkcióját töltheti be kései, oxfordi szaktársa hivatkozásának látens hátterében.

Visszatérve immár a *Hippolütoszra*, innen nézve különösen feltűnőnek mondható a cselekvő, esküdöző vagy vádaskodó emberi szereplők és az istenek közötti különbség. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy az istenek performatív szempontból sokkal ügyesebbek. Ez az ügyességük nem is annyira az eskük, mint inkább a komplementer beszédaktus, az átkok terén a legnyilvánvalóbb – a kettő, eskü és átok (különös tekintettel az eskükben gyakran implikált feltételes önmegátkozásra) az antik kommunikációs praxisban (és Euripidész darabjában is) szoros összefüggésben áll.⁷² Az istenek

⁶⁸ Uo., 41.

⁶⁹ ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi etika*, ford. SZABÓ Miklós, Európa, Budapest, 1997, 221–222. Lásd ehhez SIMON Attila, *Performativitás és actio = A forradalom ígérete?*, szerk. BÓNUS Tibor – LŐRINCZ Csongor – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2014, 179.

⁷⁰ PLATÓN, *I. m.*, 96.

⁷¹ CAVELL, *I. m.*, 124.

⁷² Lásd erről SOMMERSTEIN–TORRANCE, *I. m.*, 6–19. A *Hippolütosz* kapcsán: Charles SEGAL, *Curse and Oath in Euripides' Hippolytus*, Ramus 1972/2.

érthető módon nem esküsznek, ám közismert módon ritkán hiányozhatnak az esküből – az antik praxisban nem is annyira rájuk hivatkozva vagy nem is csupán az eskü által előidézett jelenlétükben esküsznek, nem pusztán tanúi, hanem tulajdonképpen közvetlen tárgyai az eskünek.⁷³ A *Hippolütosz*ban két esetben is Artemisz szobrának jelenlétében hangzik el egy eskü⁷⁴ és ugyancsak az istennő lesz az, aki – amikor felvilágosítja Thészeuszt az igazságról – végre képesnek mutatkozik arra, hogy mintegy áthidalja a kimondott szavak és a valódi intenciók közötti szakadékot.⁷⁵ Ugyancsak Artemisz az, aki – mint az már szóba került – ezzel nemcsak, sőt – hiszen mindenekelőtt bűnösnek deklarálja (1316, 1320, 1325) – nem is elsősorban felmenti Thészeuszt, hanem a megbocsátás lehetőségére rávilágítva, mintegy feltárva a megbocsátás helyét az átkok és eskük bonyolult szövedékében, lehetővé teszi Hippolütosz számára, hogy végül ő maga bocsássa meg apja vétkét, oly módon méghozzá, hogy egyszerűen megismétli vagy idézi Artemisz gesztusát. Beszédkatapult elméleti terminusokba átfordítva voltaképpen arról van szó, hogy egyedül az istennőnek van hatalma arra, hogy létrehozza vagy hitelesítse azokat a kondíciókat és konvenciókat, amelyeket Hippolütosz előállítani ugyan nem, idézni vagy aktualizálni viszont már képes. A performatívumok, a performatív erő forrása az istenség – ez nem túl meglepő. Bizonyos (bár, mint rögtön látható lesz, paradox értelemben) az egyetlen performatív művelet, amelyet Hippolütosz ténylegesen sikerrel visz véghez, a kétszer is előadott (pontosabban második alkalommal a Hírnök beszámolójában idézett) önmegátkozása (1025–1031, 1191–1193). Ezek a beszédkatapultok a másik két főszereplő bizonyos műveleteiben tükröződnek. Phaidra a darab során rendre kilátásba helyezi (de esküvel vagy átkokkal nem szentesíti) saját halál(vágy)át, Thészeusz ellenben – az ilyenkor rendre saját apjaként említett⁷⁶ Poszeidón egy ígéretére apellálva vagy azt behajtva (887–890, 1167–1170, 1316–1318) – isteni úton sikerre vitt átok révén küldi halálba a fiát. Hippolütosz önmegátkozása azonban még Poszeidón hatékony közbeavatkozása ellenére sem nevezhető performatív értelemben teljességgel sikerültnek: mint az az első ön-átok bevezetéséből egyértelműen kiderül, Hippolütosz itt voltaképpen esküt próbál tenni (egyenesen Zeuszra), és lényegében feltételes átkot ad elő, amely az esküt hivatott autorizálni. Halála (az átok beteljesedése) tulajdonképpen cáfolná az esküt, a Dajkának tett kijelentését voltaképpen magára Hippolütoszra visszafordítva arról tanúskodna (és ezt a tanúságtételt csak Artemisz igazítja helyre), hogy saját mentségére hamis esküvel próbálta bizonyítani ártatlanságát apja előtt: „Így hallgasd meg szent eskümet: Zeusz és a Föld / tanúm, hogy hitvesed nem érintettem én, / nem is kívántam, rá se gondoltam soha. / Hír nélkül, név nélkül pusztuljak akkor el, / hazátlanul, mint bujdosó föld-vándora, / tenger be ne fogadja, vesse ki a föld / holttestemet, ha bármi bűnt követtem el.” („νῦν δ’ ὄρκιον σοι Ζῆνα καὶ πέδον χθονὸς / ὄμνυμι τῶν σῶν μήποθ’ ἄψασθαι γάμων / μηδ’ ἂν θελῆσαι μηδ’ ἂν ἔννοϊαν λαβεῖν. / ἢ τᾶρ’ ὀλοῖμην ἀκλεῆς ἀνώνυμος / [ἄπολις ἄοικος,

⁷³ SOMMERSTEIN–TORRANCE, *I. m.*, 1–2.

⁷⁴ *Uo.*, 134–135.

⁷⁵ AVERY, *I. m.*, 32.

⁷⁶ Lásd ehhez BARRETT, *I. m.*, 334.

φυγὰς ἀλητεῦων χθόνα.] / καὶ μήτε πόντος μήτε γῆ δέξαίτο μου / σάρκας θανόντος, εἰ κακὸς πέφυκ’ ἀνήρ”).

Felvethető természetesen a kérdés, hogy miért marad el vagy legalábbis késik végzetesen az isteni igazságszolgáltatás, miért nem akadályozza meg Artemisz, aki ráadásul tud az ártatlanságáról, feltétlen hívének a pusztulását. Itt természetesen nincs mód belebocsátkozni a görög istenek sajátos igazságszolgáltatási konvenciónak bonyolult kérdéskörébe, és alighanem az arra tett hivatkozás sem nyújtana igazán meggyőző magyarázatot, hogy Hippolütosz valójában nem tekinthető teljesen bűntelennek (kissé flegmán viszonyul az eskütételhez, amelynek eszközét később, még ha vonakodva is, de maga is igénybe próbálja venni; burkoltan fenyegeti vagy legalábbis bizonytalanságban tartja a Dajkát és így közvetve Phaidrát; visszaél, pontosabban kilátásba helyezi, hogy visszaél a rá bízott titokkal; totálisan ignorálja, sőt tagadja annak a tartománynak a, ha lehet így fogalmazni, törvényeit vagy jelentőségét az ember számára, amely fölött egy másik istennő, Aphrodité regnál; a nők ellen előadott kirohanása, amely – egyfajta átkokba átfordulva – egyébként bizonyos értelemben Phaidra halálát előlegezi meg [616–668],⁷⁷ mai magyar nyelven szólva pedig legalábbis *véleményes*). Performatív szempontból ennél jóval beszédesebb Artemisz Thészeusznak adott magyarázata, amely egy istenek közötti *törvényre* (νόμος), mondhatni valamiféle *szereződésre*, performatív konvencióra hivatkozik, amely tiltja azt, hogy egymás szándékait keresztezék: „[...] S törvény az istenek között, / hogy egymás szándékát sosem keresztezék, / az egyik a másik útjából félre áll. Hidd el, Zeusztól ne kellett volna tartanom, / ilyen szégyent nem tűrtem volna el soha, / hogy tétlenül nézzem, mikor legkedvesebb / hívem hal meg. [...]” („[...] θεοῖσι δ’ ὄδ’ ἔχει νόμος / οὐδεὶς ἀπαντᾶν βούλεται προθυμῖαι / τῆι τοῦ θελοντος, ἀλλ’ ἀφιστάμεσθ’ αἰεὶ. / ἐπεὶ, σάφ’ ἴσθι, Ζῆνα μὴ φοβουμένη / οὐκ ἂν ποτ’ ἦλθον ἐς τὸδ’ αἰσχύνῃς ἐγὼ / ὥστ’ ἄνδρα πάντων φίλτατον βροτῶν ἐμοὶ / θανεῖν εὔσαι.” – 1328–1334). Vagyis Artemisz nem állhat útjába Poszeidón, illetve Aphrodité akciójának (az ígéretét betartó tengeristent fel is menti a bűn alól: 1318–1320), tehát annak a törvénynek, amelyet Zeusz képvisel, aki itt persze inkább csak mint a törvény képviselője vagy az azt betartató hatóság releváns.

Ez az isteni megállapodás kardinális összefüggésre világít rá. Nem cáfolja, hogy az isteni performatívumok az egyedüliek, amelyek abszolút erővel bírnak, minden körülmények között (azaz körülményektől függetlenül) végbemennek, vagyis rendelkeznek a performatívumok ama *tisztaságával* (*purity*), amelyről Austinnak előadás-sorozata végén be kellett látnia, hogy nem, vagy legfeljebb „mint szélsőséges határeset” valósul meg, ad hírt magáról az emberek nyelvében (144/149).⁷⁸ Ugyanakkor ezek az isteni szuperperformatívumok nem valamiféle mértéktelenség vagy meghatározhatatlan végtelenség képlékeny állapotában lépnek a színre, mely állapotban mindig rájuk

⁷⁷ Vö. különösen: „Pusztuljatok! Nem fér belém a gyűlölet / a nők iránt, bár gúnyolnak, hogy nem tudok / más semmit: ők se, csak mi megvetést fakaszt. / Az asszonyok tisztességet tanuljanak, / vagy engem hagyjanak, ha őket átkozom.” („ὄλοισθε. μισῶν δ’ οὐποτ’ ἐμπλησθήσομαι / γυναικάς, οὐδ’ εἰ φησί τις μ’ αἰεὶ λέγειν· / αἰεὶ γὰρ οὖν πῶς εἰσι κάκειναι κακαί. / ἢ νῦν τις αὐτὰς σωφρονεῖν διδάξατο / ἢ κᾶμ’ ἐάτω ταῖσδ’ ἐπεμβαίνειν αἰεὶ.” – 664–668).

⁷⁸ Vö. ehhez DERRIDA, *Signature Event Context*, 18.

tapadhatna a gyanú, hogy voltaképpen vagy elméletileg lehetne náluk még nagyobb, még végletesebb, még erősebb vagy még tisztább. Éppen azzal, hogy az Artemisz emlegette törvény voltaképpen egymáshoz méri őket és így formát, konkrét erőmértéket szab nekik, vagyis abban a meghatározott értelemben mutatja egyenlőnek az istenek performatív erejét, hogy nem tudják egymás akcióit megakadályozni vagy inkább (hiszen az, hogy Poszeidon végrehajtja a megígért átkot, értelemszerűen megakadályoz másvalamit, például Artemisz lehetséges ellenakcióit) érvényteleníteni, azon tulajdonságukkal definiálja ezeket a szuperperformatívumokat, hogy kivitelezésüket és végbemenésüket lehetetlen sikerületlennek (érvénytelennek vagy üresnek) nyilvánítani, mivel nem bizonyulhatnak – Austin terminológiája szerint – „mellélövésnek”. Ezen a ponton csábító volna annak a meglehetősen érdekes kérdésnek a nyomába eredni, hogy miféle, itt bővebben nem tárgyalható *politikai* („politikai teológiai”?) vonatkozásai vagy következményei lehetnek a (beszéd)tettek konvencionálisáról alkotott ilyen, alternatív, ámde isteni felfogásnak. Az itt nyomon követett probléma szempontjából ez a kérdés mindenestre elsődlegesen azon performatív ellentmondások számára képezne horizontot, amelyek abból fakadnak, hogy az emberi nyelv minden jel szerint ki van szolgáltatva az olyan szuperperformatívumoknak, amelyekkel nem rendelkezik és amelyeket nem is tud véghezvinni, sőt igazából idézni sem, legfeljebb eskük, átkok, ígéretek és hasonló formájában *szimulálni*. Az emberi beszédaktusok eme alárendeltsége vagy kiszolgáltatottsága teszi szükségsszerűvé azokat a defenzív karakterű intézményeket, amelyekből Austin végső soron a beszédaktusok sikerültségi feltételeit származtatja: az Artemisz által jellemzett isteni törvénytől minden tekintetben eltérő emberi *konvenciókat*.

KRITIKA

KONKOLY DÁNIEL

Táguló körök, szerk. Buda Attila „...mi szépség volt s csoda”, szerk. Buda Attila – Nemeskéri Luca – Pataky Adrienn

Az utóbbi néhány évben egyre élénkebb figyelem övezi az egykori Újhold folyóirat szerzőinek munkásságát, különösképpen Nemes Nagy Ágnesét. Nem csak a szerzőnő életművéhez kötődő konferenciák, monográfiák, valamint az eddig meg nem jelent költeményeket is közlő, újra kiadott *Összegyűjtött versek* tanúsítja ezt, hanem az Újhold körével foglalkozó tanulmánykötetekben megfigyelhető népszerűsége is. Ezt érhetjük tetten a Buda Attila által szerkesztett *Táguló körök* (továbbiakban I. kötet), illetve a „...mi szépség volt és csoda” című (továbbiakban II. kötet), némileg rendhagyó szerkezetű kiadványok tartalomjegyzékeiben is. A szóban forgó kötetek ugyanis nemcsak tanulmányokat, hanem az Újhold szerzőihez kapcsolódó különböző kiadatlan vagy nehezen hozzáférhető dokumentumokat is közölnek. Például Nemes Nagy, illetve Rába György szakdolgozatát, valamint a költőnő és Lengyel Balázs külföldi utazásai során született leveleket, naplőfeljegyzéseket.

A *Táguló körök* első tanulmánya Hernádi Mária írása, amely az Újhold folyóirat és évkönyv történetét dolgozza fel. Hernádi szövege nemcsak a szóban forgó folyóirattal most ismerkedők számára nyújt kitűnő bevezetést, hanem a periodika és annak szélesebb vonzáskörébe tartozó szerzők kutatói számára is tartogat érdekességeket. Elsőként arról a hatástörténeti horizontról olvashatunk, amelybe az Újhold alkotói tudatosan igyekeznek beilleszteni magukat. (I, 12–14) Ottlik Géza a háború utáni hónapokban nem is egy új folyóiratnak, hanem a Nyugatnak az újraindításán gondolkodik. Az ebből a törekvésből kinövő csoportosulás fő törekvései közé tartozott, hogy irodalomon kívüli szempontoknak alá nem rendelhető művészetet alkossanak, publikációs lehetőséget biztosítson nemzedéküknek, a háború túlélőinek, amiként szívesen tekintettek magukra. Így tehát nem meglepő, hogy inkább Babits Mihály és Kosztolányi Dezső műveikhez nyúlnak vissza szívesebben, mint Ady Endrééhez. Az említett szerzők mellett még József Attilát deklarálták elődjükként. A tanulmány azonban a lap alapításakor leszögezett egyik szándékkal mintha nem számolna, mikor

rendre a versek genezisének idején működő kultúrpolitikai viszonyok tényéből vezeti le Nemes Nagy bizonyos poétikai eljárásait. Jóllehet az említett körülmények hatása eltagadhatatlan az adott korpuszra nézvést, mégis célravezetőbb lenne ezek vizsgálatakor az irodalom „belpolitikáját” figyelembe vevő szempontokat is mozgósítani.

Érdeemes lehet elidőznünk a több tanulmány által is csupán említés szintjén szereplő költőelődöknél, ez a jelenség ugyanis az írások irodalomtörténeti reflektálatlan-ságát tükrözi. Kivételt képez Pataky Adrienn (II, 27–53) és Lénárt Tamás (II, 18–26) tanulmánya, melyek igyekeznek a hazai irodalomértésben bizvást legproduktívabban alkalmazható történeti modell (klasszikus modernség, történeti avantgárd, későmodernség) hálójában elhelyezni Nemes Nagy költészetét. A tanulmányok irodalomtörténeti aluldetermináltsága többször kétséges értelmezői lépésekre ad okot. Ilyen például az a jelenség, hogy több írás is kontinuitást tételez Nemes Nagy költeményei és értelmező esszéi között. Ezzel azonban a szóban forgó értekezések éppen azt hangsúlyozzák, amit az irodalomtörténet határozottan tagad, vagyis azt, hogy az újhaldas költészet nyelve egy szubjektum fennhatósága alatt állna. Az eljárás, amely Nemes Nagy költeményeinek értelmezését poetológiai írásaiból vezeti le, tehát egy olyan nyelvszemlélet viszonyai közé utalja vissza az alkotásokat, amely leginkább a klasszikus modernségnek sajátja. Legerőteljesebben talán Lehóczky Ágnes tanulmánya (I, 44–60) feltételez összefüggéseket Nemes Nagy esszéi és versei között, ellentmondásba keveredve így nem csak önmagával, de a felhasznált Nemes Nagy-írásokkal is, melyek közül az egyiket függő beszédben a következőképpen idézi: „hatalmas a távolság aközött, amiről írni akarunk, és amiről írunk”. (I, 48) A dolgozatban Nemes Nagy nyomán felbukkanó nyelvválságról is szólnunk kell. (I, 52) A fogalom ugyanis rendszerint úgy kerül elő a tudományos közbeszédben, mint amely a 20. századi traumatikus események okán áll elő. Ez a megállapítás azonban azt sugallja, mintha ezt megelőzően adott lett volna egy olyasfajta kommunikációs szituáció, melyben a nyelv a gondolatok maradéktalan továbbítójaként képes funkcionálni. Ha lett volna is ilyen, az valószínűleg nagyban csökkentette volna a költészet lehetséges teljesítményét, melyet az egyik Nemes Nagy-értekezés éppen nyelv által és másképpen nem, csupán a nyelv által bejelenthető tapasztalattal azonosít. (I, 54) Lehóczky mellett Pataky tanulmánya is említ olyan helyeket Nemes Nagy esszéiből, amelyek fölött korántsem járt el az idő. A költő Rilkéről írt esszéjében például így fogalmaz: „a vers nem próza [...] nem azért nem-próza, mert »formája« van, ríme, ritmusa, hanem azért, mert közlendő – saját szavain kívül – közölhetetlenek”. (II, 34) Itt tehát a modern irodalom létjogosultságának kritériumát, a mediális fordíthatatlanságot fedezi fel Nemes Nagy.

A modern irodalom mediális fordíthatatlanságát példázza kitűnően Gagy Miklós Ottlik-tanulmánya (II, 124–137), amely az *Iskola a határon* megfilmesítésének terveihez, majd kudarcához köthető dokumentumokat dolgozza fel. Első ízben Jancsó Miklós vállalkozott a regény adaptációjára, de a szerző a terveket végighallgatva gyorsan elutasította a filmrendezőt. Végül Bereményi Géza javaslatára Gothár Péter lett a következő vállalkozó, aki Kapecz Zsuzsa és Pataki Éva segítségével el is készíti a forgatókönyvet. Ottlik azonban nem elégedett a végeredménnyel, anyagi okokra hivatkozik az adaptáció kudarca kapcsán, bár Bereményi szerint ez nem lehetett

probléma. A tanulmány részletesen elemzi Ottlik bejegyzéseit az elkészült forgatókönyvbe, innen tudhatjuk meg, hogy a filmadaptáció jelentősen kilúgozta volna az irodalmi mű sajátos teljesítményeit, például az idősíkok és a nézőpontok összetettségét. Ottlik Gézának azonban nem csak a film, hanem a rádió médiumával is meggyűlt a baja. Thimár Attila tanulmánya (I, 74–84) Ottlik rádióról írt esszéit veti össze a *Valencia-rejtély* című rádiójátéknak szánt, de ilyen formában soha be nem mutatott alkotásával. Thimár kimutatja Ottlik fennmaradt forgatókönyve alapján, hogy a *Valencia-rejtély* nem tudta kihasználni a műfaj adottságait. Nincsenek instrukciók a hangkulisszák alkalmazására, vagy ahol említ akusztikai effekteket a szöveg, ott a kivitelezhetőség kérdőjeleződik meg, például a hóesés vagy az idősíkok közötti ugrások hangkulisszákkal való leképezhetősége.

Mint azt az imént részletezett dolgozatok is mutatják, a gyűjteményekben nemcsak műértelmező, hanem az újhaldas szerzők alkotói tevékenységének tágabban értett kontextusát feltáró tanulmányok is helyet kapnak. Az első kötet második írása (Hernádi Mária: *Rónay György és az Újhald*) az újhaldasok által Rónay Györgyre testált spiritus rector-szereppel vet számot. A Nyugat harmadik generációjához tartozó alkotó alakja köré csoportosuló „csütörtöki találkozások” – melyeket „Rónay-asztalnak” is neveztek – valójában egy olyan szellemileg pezsgő közeget igyekezett megteremteni – az ötvenes évek pártpolitikailag irányított kultúrájával szemben –, melyben a fiatal alkotók megismerhették és kritizálhatták egymás alkotásait. Itt említhetjük Nemeskéri Luca tanulmányait is, amely a Magyar Orfeusz című folyóirat 1956 őszére tervezett, de végül meg nem valósuló megjelenésének körülményeit járja körül. Nemeskéri másik tanulmánya (I, 85–94) pedig Nemes Nagy önéletrajzaiban elő-, illetve eltűnő életrajzi részletek miértjeit vizsgálja. Hasonlóan nem a szoros értelemben vett műértelmező tanulmányok közé sorolhatjuk Z. Urbán Péter tanulmányait is (I, 95–106; II, 101–123), amelyek Lakatos István hagyatékával foglalkoznak. Az első átfogó képet nyújt a hátrahagyott írások Lakatos által a jövőbeli filológusok számára gondosan előkészített mivoltáról, míg a második a *Száz arcod* ciklusát megelőző és előkészítő levélformában írt naplót dolgozza fel a költemény vázlatos értelmezése előtt. Talán nem teljesen érdektelen párhuzamot tételezni Lakatos szóban forgó verse és Kassák Lajos 1920-as években született költeményei között, hiszen – ahogy erre Lakatos kapcsán Urbán céloz is (II, 103) – mindkét költő alkotásai bizonyos technikai eszközök működése mentén értik meg a költészet teljesítményét (Kassáknál a gramofon, lásd 22. sz. *költemény*, míg Lakatosnál a hang reprodukcióját elsőként lehetővé tevő eszköz mellett a „mozilámpa” is megjelenik).

A kötetekben olvasható írások közül több is megkísérel új szempontokat bevezetni a szóban forgó korpusz értelmezésébe. Ilyen például Nemeskéri Luca egyik tanulmánya (*Testek és szerepek: 'nő' és 'férfi' Nemes Nagy Ágnes korai, kötetbe fel nem vett verseiben*, I, 38–43), amely Schein Gábor egy Nemes Nagy költészetéről tett megállapítását problematizálva azt vizsgálja, hogy miként jelennek meg a nemi szerepek a költő bizonyos verseiben. Nemeskéri az *Alkony* című vers kapcsán jut arra a megállapításra, hogy a nemi szerepek gyökeresen nem mozdíthatnak ki a vers által, de a férfi és a női attribútumok határai elbizonytalanodnak, tehát az értekezés végül azt

bizonyítja, amivel szembe akart helyezkedni, tudniillik, hogy a nemi szerepek nem válnak élesen szét Nemes Nagynál. Sajnos kevés alkalommal érvényesített szempont a költő verseinek értelmezésében a szövegek textualitásának játékba hozatala, annak ellenére is, hogy Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténete már 1993-ban felhívja erre a figyelmet. Ezt a hiányosságot akarja orvosolni Lengyel Valéria *Szavak és sorok között* (II, 54–64) című írása, amely Nemes Nagy *Között* című versének értelmezése közben igyekszik érvényesíteni az adott szempontrendszerrel. A versben központi szerepet játszó közöttség eddig ki nem aknázott jelentésrétegére kerül a hangsúly, vagyis arra, hogy mi a jelentősége annak, hogy a közöttség a vers címét szerepeltető, különálló sorok esetében az ekképpen elválasztott strófák közöttségére is utalhat. (II, 59) Jóllehet a tárgyalt névutó legalább még egy, a vers szempontjából korántsem mellékes konnotációt, a közvetítés aktusát is tartalmazhatja. Ez pedig a közöttséggel összefüggésbe hozott levegő szempontjából válik érdekessé, amely maga is egy közvetítő médium, de ez a mivolta csupán egy másik közegen (ruhaujj) keresztül válik nyilvánvalóvá a költemény első soraiban. Mindez pedig azért lehet izgalmas, mert az egész vers működésének kicsinyítő tükröként gondolható el a jelenség.

Hernádi Mária Nemes Nagy példázatverseivel foglalkozó tanulmánya (II, 65–100) is újszerű szempontokat érvényesít, amikor az életmű lírai darabjait négy típusba véli besorolhatónak. Ezek a következők: dalszerű, példázatos, dramatikus, illetve szonáta formájú költemények. (II, 65) A jelen dolgozatban tárgyalt verstípus (példázatvers) is tovább bontható két kategóriára: a szentenciaszerű és az allegorikus példázatversre, amelyek Hernádi szerint a „jelölő” és a „jelölt” kifejtettségének mértékében különböznek. Némileg azonban problematikus az imént említett két terminus, hiszen azokat a szaknyelv kevésbé a hasonlat két tartománya közötti distinkcióra, mint inkább Saussure nyomán a jel két alkotóelemének megnevezésére használja. A tanulmány által javasolt kategorizálás megkönnyítheti a versek interpretációját, de éppen ezáltal, a típusba történő besorolás a költemények értelmezésén való gyors továbblendülést is magával vonhatja.

Urbanik Tímea tanulmánya (II, 138–148), amely Mészöly Miklós hetvenes években született prózai műveinek recepcióját tekinti át, egy inkább provokatívnak, mintsem tényszerű közlésnek szánt mondattal indít („Mészöly Miklós irodalomtörténeti elhelyezése valójában még várat magára”, II, 138), melyet az általa feldolgozott tanulmányok sem látszanak visszaigazolni. Nem világos tehát miként, talán a tárgyalt értelmezők által javasolt irodalomtörténeti besorolással szembeni polémiaként kell értenünk a kijelentést, erre viszont a dolgozat későbbi részei nem kerítenek sort.

Végezetül két dologról kell még szót ejtenünk. Egyrészt arról, hogy bizonyos el nem hanyagolható életművel rendelkező újhaldas szerzők (például Pilinszky János és Mándy Iván) alkotásai miért nem jutnak szóhoz az értekezők tanulmányaiban. (Utóbb a szerkesztők biztosítottak róla, hogy a sorozat harmadik kötetében helyet kapnak az említett szerzők is.) Másrészt a kötetek műfajilag eklektikus szerkezetéről és az ezekben olvasható tanulmányok bizonyos eljárásai közötti lehetséges összefüggésről is szólnunk kell. Ugyanis a gyűjtemények második felében olvasható szö-

vegközlések arra a nem minden esetben adekvát lépésre csábíthatják az irodalomtudóst, hogy ne csupán a primer szövegek olvasásából bontsa ki a szövegek lehetséges értelmét, hanem bizonyos szerzői élmények, vagy poetológiai fejtegetések segítségével spórolja meg az olvasás „nehéz textuális munkáját”.

(Ráció, Budapest, 2014–2015.)

JÓZSA GYÖRGY ZOLTÁN

Dukkon Ágnes: *Az Aranykortól az Ezüstkorig. Fejezetek az orosz irodalomkritika és irodalomtudomány történetéből*

Belinszkij sommás értékítéletével szemben, miszerint orosz irodalom „nincs”, az olvasót épp a 19. század orosz irodalmának kimeríthetetlen és feldolgozatlan vagy újraértelmezésre váró forrásainak gazdagságának feltárulkozása lepi meg Dukkon Ágnes könyve olvastán. Méltán elmondható, hogy mind a hazai, mind a nemzetközi szakirodalom szemszögéből nem pusztán hézag-, hanem hiánypótló munkát tart kezében az olvasó. A munka ívét kijelölő perspektíva kilenc fejezetben vállalkozik az orosz kritika közel 200 évének áttekintésére; kiemelkedik a 19. század első felére vonatkozó, a magyar olvasó és szakemberek számára is kevésbé ismert tényanyag, a 19. század végén létrejövő irodalomtudományi iskolák tárgyalása, valamint az ezt követően születő, részben az orosz specifikus szimbolista esztétika elméleti folyamányaiból kialakuló esszéisztika bemutatása. Minthogy a könyvet bőséges angol és orosz nyelvű tartalmi összefoglaló zárja, a legfontosabb alapelvek és konklúziók értékelésére szorítkozunk. Hangsúlyozottan figyelmet érdemelnek az elsősorban a 18–19. század nagy korszakaira vonatkozó, komparatistikai vizsgálódásokkal megalapozott következtetések, melyek a magyar és orosz irodalmi fejlődés különféle tendenciáiban markánsan megmutatkozó analógiákra mutatnak rá, példák sorával igazolva a specifikus eltérések okait. Nemcsak a professzionális kritikusok nézetei, az azok háttérben rejlő filozófiai indíttatások képezik tárgyát a kötetnek, számos fejezet igazolja, hogy a szépírói elmélkedések, reflexiók, poétikai tárgyat is felölelő munkák kezdetektől az önreflexivitás gesztusát az orosz irodalom sine qua non-jává avatják. Belinszkij lesújtó helyzetképe közel egyidejűleg keletkezik Csaadajev Oroszországot időn és történelmen kívül helyező, a katolikus és misztikus filozófia égisze alatt létrejövő, vizionárius megfogalmazásával. Miközben Csaadajev tehát azt tételezi, hogy Oroszországnak nincsen történelme, s Belinszkij analóg kinyilatkoztatásával nem csekély, ám igen termékeny ontológiai zűrzavart kelt, éppen Puskin az orosz irodalmi kritika hiányát rója fel (58).

Az orosz irodalomtörténet valóban nem tárgyalható a kritikátörténet bevonása nélkül: a kortárs kritika és az egyes művek kortársi fogadtatása valamint a polémiák, az irodalmi közélet az orosz irodalomban specifikus kánonalkotó szerepre tesznek szert, ami azért is döntő, hiszen a mindmáig változó kánont különféle vektorok diktálják. Az egyes művek ezért korántsem kezelhetők ezoterikus textusok gyanánt, következképp kontaktológiai és tipológiai vizsgálatuk sem elégséges az interpretációhoz,

olvasatuk maradéktalanul csak a kortárs kritika fényében tárulkozik fel. Ez teoretikus hozadékként merül fel az ismertetés tárgyát jelentő könyvben. Az a közismert és széles körben kutató elméleti alapvetés továbbá, miszerint a kritika kényszerűen egy vagy több metanyelv létrehozásán munkálkodik, ennek differenciálódása és tökéletesedése pedig a szépirodalmi és kritikai textusok párbeszéde révén visszahat az alkotói modellekre és folyamatokra, tekintettel az orosz irodalom spirituális, transzcendens irányultságára (vö. 53), azt eredményezi, hogy ez a metanyelv javarészt teológiai, vallásfilozófiai és filozófiai konceptusokkal egy mezsgyén jár (olykor a távolodás kényszerével), miközben axiológiájának középpontjában jellemzően a vallásfilozófiai vertikális áll, mely a Dukkon Ágnes által bemutatott *mindenegység* kategóriájával írható le. Pontosan ezért adekvát a szerző közelítése, hiszen a szellem történeti alakulását vizsgáló irracionalista Wilhelm Dilthey, a komparatistikai módszer híve és művelője, – aki az absztrakt filozófiai kategóriák nyelvén a kritikát a „hermeneutikai folyamat részeként” írja le – lényegében hasonló irányba tart, mint az apokaliptikus vízióban gyökerező (a kép már Csaadajevnél megfogalmazódik, orosz kulturális hagyománya még ősbib) orosz kritika. A Gogol és követői esetében alkalmazott „típus” és „tipizáció” terminusok ugyancsak Dilthey fogalmai szerint a „szimbólumképzés” alkotói módszerét elővételezik, mely „vezetőként” kalauzol a „látáshoz”. Ennek felismeréséből kristályosodik ki majd Goncsarovnál a *kép és öskép, eikón és eidosz* viszonyának összetett rendszere. Ez a 18. századtól átalakuló és felerősödő spirituális és misztikus hang polifonikussá válik, hogy a vallásos szimbolista és dekadensek filológiai pontossággal kimunkált esztétikája, egyetemes kulturális szintézisre törekvő költészettana egy olyan absztrakcionizmus útjára lépjen, mely művészet- és irodalomelméleti hozadékán túlmenően kihat a társadalomtudományok és a természettudományok későbbi alakulására (markáns és köztudomású példája ennek a jelenségnek C. G. Jung analitikus pszichológiája). Ezt töri meg a Nietzsche által megfogalmazott alexandriai ember, Csernisevszkij fellépése, akit A. Livri szerint Nabokov *Adomány* című enciklopédikus metaregényében épp ennek kapcsán parodizál. A klasszikus értelemben vett, intézményesült kritika megszületésének tárgyalásában a kötet fontos nívója, hogy a szerző behatóan vizsgálja azt a szellemi műhelyt, az 1820-as évek Moszkvai Egyetemét, ahol Ny. Nagyvezsgyin schellingianizmus és filozófiai műveltsége Belinszkijt útnak indította pályáján. Itt a moszkvai ljubomodri „bölcsekkedvelők” ezoterikus tanítások által is megérintett társasága készíti elő, egyebek között, Vlagyimir Szolovjov misztikus vallásbölcseletét. Megjegyzendő, hogy recepciótörténeti vonatkozásban jelentős, hogy Magyarországon Szolovjov tanai elsődlegesen Bíró Bertalan 1935-ben megjelent írása nyomán válnak ismertté. Nagyvezsgyin eszmekörének tárgyalása azért is elengedhetetlen, hiszen az ő érdeme az is, hogy önkéntelenül az orosz kultúra dualizmusának gnosztikus gyökereire irányítja a figyelmet (60–61).

A magyar irodalom fejlődéstörténete – részint azért, mert a régió történetének alakulása hasonló irányokban és körülmények közepette zajlott, másfelől a nyugat-európai szellemtörténet emblematikus figuráinak fogadtatásában és átértelmezésében sok a rokon vonás, végül a 19. század derekára datálható, a fordításirodalom nyomán egyre terebélyesedő orosz–magyar irodalmi kapcsolatok költészeti, kritikai,

filozófiai és társadalomszemléleti síkján jelentkező számtalan párhuzamnak betudhatóan – mindmáig számos kontaktológiai és tipológiai témát rejteget a magyar–orosz-kapcsolatokat tanulmányozó kutatók egyre szűkülő köre számára. A klasszicizmus és romantika, a felvilágosodás és a 19. század első fele (a magyar Reformkor eltérő vektorai dacára) különösen sok megegyező jelenséget kínál, jóllehet az orosz szimbolizmus istenkereső, spirituális és vallásos meghatározottsága ellenére nyilvánvalóan a monográfia szabta keretek miatt a szerző nem tér ki az Ady és Babits „istenes”, mitikus költészetében mutatkozó túlon túl is nyilvánvaló párhuzamok vizsgálatára.

A budapesti Kruzsok szlavista kör a kötet bemutatójának szentelt ülésén a kötet kiadói szerkesztője, Kalafatics Zsuzsa a kritika- és irodalomtudományi monográfiát módszertanilag a „protestáns hermeneutika” köréhez utalta. Dukkon a fenti gondolatkörnek megfelelően filozófia-, szellem- és vallástörténeti erőterbe helyezi a vizsgált korszakokat, ezek irodalom- és politikatörténeti vitái így újszerű megvilágítást nyújtanak nemcsak az orosz kritikátörténetre, hanem épp az irodalmi művekre, illetőleg a kritikára reflektáló művészi intencióktól ihletett művek keletkezéstörténetére nézvést is. A Dilthey és Northrop Frye képviselte kultúra- és szövegértelmezési elvek jogosultan válnak módszerré a korszak kritika- és irodalomtörténetének újraértelmezéséhez, a szovjet irodalomtudomány zártsága miatt ezek igen csekély módon szüremkedhettek be, hogy alternatívát kínáljanak az irodalmi örökség olvasatához. R. H. Stacy munkája, *A Short History of Russian Criticism* (1974) – mely némileg a megírás korszakát jellemző konfliktusok nyomait viseli, a nyugati orosz irodalomkutatás első ilyen tárgykörben született önálló feldolgozása a Wellek által felvázolt, meglehetősen kivonatolt áttekintés után –, közel sem nyújt oly beható elemzést a kritika egésze, a kritika által írt konkrét szövegek, esztétörténeti érintkezéseik és irodalmi művek szövevényes összefüggérendszerének tekintetében, mint a jelen recenzió tárgyát képező munka. Jóllehet Stacy két fejezetben beiktatja a formalisták, illetőleg a marxista és szovjet irodalomkritikai áramlatok elemzését. Kitekintést kínál az emigráns és „másként gondolkodó” irányzatokra is, külön fejezetben kap helyet Paszternak, Szolzsenyicin, Szinyavszkij és Nabokov kritikai munkásságának lakonikus összefoglalása. Angolszász nyelvterületen keletkezik még V. Erlich *20th-century Russian Criticism* című szakmunkája, azonban egy jelentős kritikai antológiát leszámítva a 19. század korszaka kevésbé kutatott terület (Nabokov számára az orosz irodalom Gorkijjal véget is ér, *sub specie mortis* állapotába kerül).

Dukkon Ágnes kötetének köszönhetően tanúi lehetünk a dualisztikus szemléletű orosz kultúra nemcsak nyugat-európai elődeivel és kortársaival folytatott párbeszédének. Ennek során a kritika mint tükör és görbe tükör különös elméleti esszenciát képvisel, a tükrök sorozata pedig az orosz irodalom *gnoszeológiai* jellegének irányába mutat. A hit és mítosz jegyében formálódó orosz irodalom kritikai iskoláinak története számos komparatív elemzés kiindulópontjává szolgál: Arany János „hitregetan” fogalmának tartalma és F. I. Buszlajev „verovanyijá”-ról szóló elmélete azonos tőről fakad, a két szerző egyező indokokat sorakoztat fel „naiv eposzunk”, illetőleg a görög-höz képest kevésbé differenciált szláv pantheon kérdésében is (192–193). A fentiekben

jelzett gnoszeológiai megközelítés híján sem olvasó, sem szakember, lett légyen az orosz kultúra hordozója, hiteles kulcsot nem kaphat az egyes művek interpretációjához, hiszen épp a 19. században az orosz irodalomban szerző–mű–olvasó–kritikus–irodalomtudomány közötti viszonyrendszer ötvözete az alkotások genezisének háttéranyagául szolgál. Fontos megállapítás, hogy Belinszkij ebbe a dialektikus és duális kontextusba beemeli az individuum és kollektívum örök orosz dilemmáját, s próza és költészet dichotómiájával állítva párhuzamba azt, poétikai elvű lépteti elő (95). A gondolat folytatódik Goncsarov olvasatának ismertetésével, aki szerint Belinszkijben egybeforr a *homo aestheticus* és *homo ethicus* (169). Ez az eszmény az orosz kultúra ősbib korszakában gyökerezik, mely a klasszicizmus irodalmának öndefiníciós és normatív, normát megszegő jelenségei mellett színeződik a nemzeti nyelv és tudás-művelődés spirituális áhításával és szükségességének gondolatával, mely rokon vonásokat tár fel Lomonosov és Krilov, Bessenyei és a testőrírók művészetről alkotott ideáljában és gondolkodásmódjában. Árnyalja továbbá az orosz kritikáról alkotott fogalmainkat a szerző által markánsan tételezett kritika és publicisztika szimbiozisa, valamint az orosz kritika későbbi, a tradíció folytán bűvópatakként ismét megjelenő publicisztikai felhangjai. A *l'art pour l'art* irányzata ezáltal csupán kérészetű felvillanásaival szemben ez a hagyomány mindmáig elkülönítő jegyként mutatkozik. Elméleti hozadékként kezelhető tehát, hogy miközben az orosz irodalomban a szigorúan vett kritika szövegeiben a publicisztika tere Puskin korától egyértelműen szélesedik, egyetemes érvényű és ideológiai tartalmakkal bővül, addig a magyar irodalomban ezen értékek továbbra is a szépirodalom szövegeinek határán belül maradnak, ahogyan Kölcsey és Vörösmarty esetében tapasztalható. Itt jegyzendő meg, hogy mind Berzsenyi, mind a vele alkatában és formaművészetében egyaránt rokon Gyerzavin lírájában a két elv még nem válik szét. Mindennek következtében a monográfia műfaja által megkívánt sajtótörténeti, az irodalmi közélet fórumait taglaló, kritikusi és írói levelezéseket bevonó, az irodalmi ízlés és korszakváltások specifikumait széleskörűen feltáró fejezeteken alapuló, az egyes kritikusi életpályákat differenciáltan megközelítő kötetben az olvasó távolról sem pusztán kritikátörténettel, hanem az orosz kultúra egy közeli olvasatával szembesül annak nyugat-európai és magyar kontextusa tükrében. A választott közelítést nem is csupán a 19. századi orosz irodalmat döntően meghatározó filozófiai esztétika ténye sugallja, sokkal inkább az a tény, hogy az orosz kultúrában a filozófia (és számos tekintetben a vallásos érzület valamint a teológia) kifejezésformájává maga az irodalom válik. Az ezt a szemléletmódot szem előtt tartó monográfia szükségképpen számol a tolsztoji tézissel, miszerint az irodalom „antitudományos” tudatformaként értelmezhető, s így a megismerés másféle útját kínálja.

A számos irodalmi mű elemzését is magába foglaló metikulózus munka, egyebek közt rámutatva a komparatisztika 19. századi közvetlen orosz forrásaira és előzményeire is, a klasszicizmustól az akmeizmusig ívelő kritikátörténeti korszak egyes bélyegekké vált alakjai (példának okáért Belinszkij, akinek egyházkritikája mögött az felvilágosodás banalizált eszmeköre húzódik meg) esetében alapos vizsgálattal deríti fel kevésbé ismert nézeteiket, fogalomhasználatukat a mai olvasó számára is

tisztázva, ezáltal objektívabb értékelési szempontokat kínál életművükhöz. Korszakok és áramlatok vonatkozásában ugyanakkor rávilágít, hogy az európai irodalomtörténet fogalomkészlete (például a klasszicizmus, romantika, realizmus esetében) elővigyázatosan és különös distinkcióval alkalmazandó. Ezen korántsem a nemzeti jegyekkel tarkított izmusok szokványos bemutatása értendő. Maga az izmus fogalom vonható kétségbe a 19. századi és 20. század eleji orosz irodalom történetében. Tüneteszerűen ez a kortársi vitákban nyilvánul meg, ahol az egyes áramlatok (például klasszicizmus, romantika) kortárs kritikusai meghatározásai jelentékenyen eltérnek a nyugat-európai értelmezésektől. A klasszicizmus és a tudományban sokáig marginalizált romantika önmeghatározását az orosz irodalomban elsősorban inkább a verses és prózai formák kollízióin keresztül élte át, nyelv és nyelvi rétegekhez fűzött poétikai normák valamint azok átértelmezésének kérdése volt. A szerző ugyanakkor magyar irodalmi párhuzamok említésével indokoltan mutat rá az irodalmi folyamatokban nyomon követhető hasonlóságokra is. Ezen viszonyrendszerben továbbá ugyanis az eredetiség–utánzás valamint antimimetikus művészetideál kortársi fogalmai mérvadóak. A mindmáig döntően félreértelmezett realizmus jelensége ennek révén a fejlődéstörténet fényében kerül eltérő kontextusba. Az orosz romantika kialakulásának tárgyalása számba veszi a szakmunkákban alig emlegetett keleti hatást is (a *Korán*, Háfiz). Érdekes ráébrednünk, hogy Küchelbecker dolgozatának jóvoltából a romantika és a trubadúrlíra kapcsolata mennyire meghatározó a kortárs alkotói tudatban (35).

Tipológiai és komparatistikai szemszögből a monográfia aprólékosan mutatja ki a kelet-európai nyelvújítás párhuzamait, a téma magyar-orosz irodalmi kapcsolatokban, recepciótörténetben megmutatkozó megkerülhetetlen vonatkozási pontjait, szlavistaként mélyreható képet kínál a magyar irodalomtörténetben megtalálható markáns analógiákról. A nálunk Kazinczy alakjával egybeforrt nyelvújítás Oroszországban szerteágazóbb mind céljaiban, mind megnyilvánulási formáiban, hiszen a nemzeti nyelv idegen elemektől való megtisztítása mellett, az óegyházi szláv fordulatokkal való szakítás szándékával, a Boileau stíluselméletét a klasszicizmus kora óta hordozó irodalom a közérthetőbb beszélt nyelv irányába történő elmozdulás válaszútja előtt áll. A főképp az A. Sz. Siskov és Nyikolaj Karamzin körül csoportosuló táborok vitái, tagjaik változatos nézeteivel, radikális és megengedőbb politikai szemlélettel fellépő képviselőivel azonban hevességükben nem maradnak alul.

A munka több ponton meggyőzően írja felül az eddig meghonosult irodalomtudományi és kritikai kánont, kevésbé prominens, háttérbe szorított, ám az egyes korszakokban nagy hatású szerzők beemelésével, így a hazai és nemzetközi faktológia gyarapításán túlmutatóan, egyben olvasatokat nyújtja. Ennek eklatáns példája, hogy a szerző az orosz és nemzetközi szakirodalomban egyedülállóan, az orosz kritikai kezdeteit Feofan Prokopovics tudós szerzetes írásaira vezeti vissza, vagyis a késő barokkra, korai klasszicizmusra. Maga a kötet az akmeizmussal bezárólag nyújt áttekintést. Paradox jelleggel nemritkán az egyes alkotók, kritikusok tárgyalása az irodalom ontológiájának kérdésével indul, ennek tudható be, hogy egy olyan folyamat egyre koncentráltabban mutatkozó lényege válik nyomon követhetővé, mely csúcspontját az orosz szimbolizmus önmeghatározási kényszeréből fakadó poétikájának

nyelv és kép, szimbólum és művészet viszonyaival kapcsolatos teoretikus fejtegetéseiben és ezen gondolatok által sugallt alkotásaiban éri el. Az orosz irodalom egyik fő témája voltaképpen a „Mi az irodalom?” kérdésben ragadható meg, a kritikátörténet mint ennek absztrakt fejlődését láttató lenyomat ezért is döntő. A korábbi, ezen tárgyban közölt orosz és idegen nyelvű monográfiák irányzatos szemléletével szemben az ismertetésünk tárgyát képező kötetben közelebbi, jóval árnyaltabb megvilágítást nyernek az irodalmi művekre és kritikai írásokra ható politikai stimulusok. Kritikát és irodalmat a 19. század orosz kultúrájában egyféléképp hatja át a humanisztikus elhivatottság, mely majd az ethosz hirdetéséig emelkedik (81) (a terminus kapcsán pontosítjuk: a nyugat-európai értelmezéstől eltérő, azzal szemben álló, különféle kritikai álláspontokat képviselő irányról beszélhetünk). Ezért is figyelemreméltó az orosz hagyományban nemtőként számon tartott Puskin (akinek megszámlálhatatlan hamis imágója körül kialakult misztikumot a szerző aprólékosan felfedi) polemikus álláspontjának ismertetése: a forma és tartalom definícióját övező vitában elhangzó, a klasszikus és romantikus költészetről Puskitól származó megfogalmazás Byron (akit B. Russell találóan beiktat a filozófiatörténetbe) líráját illetően akár a Weltschmerz bárdja, akár a nemesi forradalmár megjelölést érvényteleníti (73). Hasonlóképpen tárgyilagosabb kép bontakozik ki a kevésbé emlegetett, hagyományosan sematikus felfogással és distanciával kezelt szlavofil kritikusok csoportjáról, akik az „alapeszme” keresésével épp azt a folyamatot katalizálják, amely a századelő és századforduló részben szimbolista törekvéseiben érlelődnek ki, s melynek eredményei napjaink orosz irodalomtudományában vizsgálati módszerként a fősodor részét képezik. A korábbiakban említett párhuzamos jelenségek törvényszerűségeinek körét tágítja az a tény, hogy míg a magyar irodalomban Vörösmarty „summa bonum”-jának üzenete a *Gondolatok a könyvtárban* című műben lírai formában fogalmazódik meg, addig a „tett-filozófusok”, Dobroljubov és Csernisevszkij irodalmi kritikáiban az oblomivizmus tárgyalása valamint Hamlet és Don Quijote alakjainak szembeállításuk kapcsán az orosz irodalomban ezek a kérdések a harcos publicisztikai kritika tárgyát képezik.

A monográfia, melyet igen hasznos tárgymutató és bőseges irodalomjegyzék egészít ki, tárgyalja a mitológiai iskola képviselőinek irodalomkritikai munkásságát. Egyik további érdeme, hogy eloszlatja a szakirodalomban unos-untalan ismétlődő tévképzetet, miszerint D. Sz. Lihacsov lett volna a *kettős hitről* (двоеврие) szóló elmélet megalkotója, rámutatva a multidiszciplináris tudós, F. I. Buszlajev szerepére, akinek kutatásai Dosztojevszkijre is hatottak. A mű a korábbiaknál szélesebb kontextusra apellál, átfogóbb magyarázatokat tartalmaz orosz szimbolizmus és dekadencia, mint gondolkodásmód és világszemlélet alakulásáról, kiegészítve a magyar szakirodalmat Vlagyimir Szolovjov kritikai hagyatékának vizsgálatával.

(Protea, Budapest, 2014.)

V. SZABÓ LÁSZLÓ

Wissen – Vermittlung – Moderne. Studien zu den ungarischen Geistes- und Kulturwissenschaften um 1900, szerk. Csongor Lőrincz

A neves osztrák–német kiadónál megjelent német és angol nyelvű tanulmánykötet szerkesztője, Lőrincz Csongor, a berlini Humboldt Egyetem Magyar Irodalom és Kultúra Tanszékének vezetője által szerkesztett kötet tizenöt tanulmányban nyújt átfogó képet a magyar modernitásról, beleértve a magyar irodalom, történet- és irodalomtörténet-írás, filozófia, esztétika, pszichológia, sőt filmművészet nagyjait is Lukácstól Babitsig, Thienemann Tivadartól Hajnal Istvánig, Ferenczi Sándortól Balázs Béláig, és a sort folytathatnánk. E tudományokat az alcímben a „magyar szellem- és kultúra-tudományok” fogalma fogja össze, kerülve a „századforduló” már elcsépeltnek tűnő fogalmát, 1900-ban jelölve meg azt az időpontot, mely körül a „századvég” (*fin de siècle*) éppúgy tematizálható, mint például Thienemann Tivadar messze a 20. századba bele-nyúló munkássága.

A széles tematikus spektrumot igyekszik lefedni a kötet címében szereplő három fogalom is: tudás – közvetítés – modernség. Lőrincz az előszóban foglalja össze a három fogalom kötetben tárgyalt kontextusait: a „tudás” először is mint a „tudattalan tudása”, értsd: mint a tudattalanról való tudás (Ferenczi Sándor, Zalai Béla) nyer értelmet, másodsorban mint ennek közvetítése, mediatizációja társadalmi-történeti kontextusban, egyrészt mint tudásszociológia, másrészt mint hermeneutikai tudás, mint megértés (például Fogarasi Bélánál). Szó van itt az „észlelés mediatizációjáról és temporalizációjáról”, de mediális kultúrtechnikákról, kommunikációról és kultúrák közvetítéséről is, főként az Osztrák–Magyar Monarchia korát illetően, olyan tudományterületeket is beleértve, mint az esztétika vagy a klasszika-filológia. A Monarchia tudáskultúrája, hangsúlyozza Lőrincz, erőteljesen multi- és interdiszciplináris jellegű volt, így a szellem- és természettudományok közötti határátlépés sem volt ritka, ahogy az például Polányi Mihály esetében is látható. Utóbbi neve a fizikához és a filozófiai antropológiához egyaránt köthető, míg Hajnal István figyelme többek között az írástörténetre, illetve a technika társadalmi összefüggéseire irányult. A medialitás problémakörébe illeszthető továbbá az „irodalmi alapviszony” thienemanni fogalma, miként természetesen Balázs Béla filmelmélete is.

Amit az előszó kevésbé hangsúlyoz, bár a kötet tanulmányaiban hangsúlyozottan jelen van: a modern esztétika, poétika, illetve irodalomtudomány kérdései, melyek például a Lukácsról vagy a Nyugatról, illetve annak alkotóiról, szellemiségéről szóló tanulmányokban kerülnek előtérbe. Az, hogy Lukács esztétikájával a kötet három

tanulmánya is behatóan foglalkozik, nem meglepő: akárhogyan is ítéljük meg Lukács György munkásságát mi, magyarok, a (főleg nyugat-)németektől eltérő történelmi tapasztalatok okán, aligha vitatható, hogy a modern irodalmat és (esztétikai) filozófiát érintő német nyelvű diskurzusokból máig nem hiányzik, nem hiányozhat. Fanyaloghadtunk ugyan azon, hogy például Hamvas Béla miért nem elég ismert nyugaton, illetve a német nyelvterületeken, vagy hogy méltatása miért maradt ki a jelen kötetből is (egyetlen utalástól eltekintve), de tény, hogy Lukács Györgyöt német nyelven megjelent írásai tették messze földön híressé. Azt persze már némileg nehezebb megindokolni, hogy a kötet miért nem szentel több figyelmet például Kerényi Károlynak, akinek többnyire németül publikált mitológiai kutatásai a mai napig az európai élvonalhoz tartoznak. Mindamelllett a kötet erényei közé tartozik, hogy nem a kitaposott ösvényen halad; Lukács is olyan összefüggésekben tűnik fel, amelyek főleg a német olvasóközönség számára nagyon is eredetiek és tanulságosak. Gondolunk itt például Lőrincz Csongor egyik kötetbeli tanulmányára, mely a rendszer, a forma és a médium kategóriái mentén úgyszólván párhuzamosan tárgyalja Lukács György, Zalai Béla és Fülep Lajos filozófiáját. Zalai rendszerelméletének hatásából kiindulva, mely egyszerre mutatható ki Fülep esztétikai elméletében, Fogarasi Béla értelmezés-elméletében vagy Szilasi Vilmos és Mannheim Károly ismerelméletében, Lőrincz tanulságos példával szolgál „arra az interdiszciplináris kultúrára, mely 1900 körül alapvető gyakorlat volt Magyarországon” (112). Mi több, Lőrincz kijelenti, Zalai Béla sokkal fontosabb integratív szerepet is betölthetett volna a magyar filozófiában, mint akár Lukács, ha élete nem tört volna ketté (orosz hadifogságban hunyt el 1915-ben; filozófiai írásait éppen Lukácsra bízta). Eközben a rendszer, nyelv, kommunikáció, médium/medialitás összefüggésében Lukács jól ismert gondolatai és fogalmai is új megvilágításba kerülnek, főleg egy német nyelvű olvasó számára. Nem beszélve arról, hogy több olyan magyar gondolkodó, illetve tudós is az elemzések homlokterébe kerül, akikről a szakavatott német olvasók is vajmi keveset tudhatnak; Lőrincz átfogó Fülep-tanulmánya például, mely a művészettörténész és filozófus emlékezet-, illetve modernitás-fogalmát járja körül a Benedetto Croce esztétikájával folytatott vitája mentén, rámutat arra, hogy Fülep gondolatai a Bergson vagy Freud által fémjelzett korabeli diskurzusokba helyezik őt. Ez persze eléggé merész kijelentés egy nem magyar olvasó számára, de jelzi egyszersmind azt is, hogy filozófiatörténetünk is számos olyan értékkel bír, melyek külföldön kevésbé ismertek, de amelyeket annál is fontosabb lenne közkinccsé tenni.

A kötet szerkesztésének egy további szempontjáról a szerkesztő a kötet legelején tesz említést, ti. az inter-, illetve transzkulturalitás modern fogalmairól. Lőrincz megállapítja: „Az interkulturalitás és transzkulturalitás különös módon összefonódnak Közép-Európában, ami olyan folyamatoknak köszönhető, melyekről bebizonyosodott, hogy többszörösen is átívelik a kultúrákat.” (7) A tanulmány szerzői ugyan *expressis verbis* nem igazán használják az említett fogalmakat, ám azok implicite mégis szinte a kötet egészében jelen vannak. Számos példát említhetnénk erre, így Kulcsár Szabó Ernő tanulmányát a budapesti–bécsi–berlini modernitás átfedéseiről, korreláló kérdésfelvetéseiről (például a kulturális, illetve irodalmi megújulás lehetőségeiről), mely rámutat arra, hogy nemcsak Berlin és Bécs (vagy esetleg még Prága) voltak a modernitás

fontos közép-európai központjai 1900 tájékán, ahogy azt a német olvasók általában vélik, hanem Budapest is, vagyis nemcsak német és osztrák modern esztétika létezett a régióban, hanem magyar is, mely számos vonatkozásában hasonlít az előbbiekre, azokkal párhuzamba állítható. Az, hogy a Nyugat, ellentmondásai vagy dichotómiái ellenére, milyen fontos szerepet játszott a modern eszmék elterjedésében, számunkra ugyan evidensnek tűnik, német perspektívából azonban ennek jelentősége talán kevésbé felmérhető. Az, hogy a kötet két tanulmánya is kiemelt figyelmet szentel a Nyugat szellemi áramlatainak, esztétikai problémafelvetéseinek, éppúgy dicséretes, mint például Babits munkásságának méltatása, akiről Európának szintén többet kellene tudnia. Kulcsár Szabó Ernő említett tanulmánya mellett (*A Nyugat és a közép-európai modernség* című tanulmány a magyar olvasók számára a Holmi hasábjairól lehet ismert) a másik – Fehér M. István tollából – a Nyugat és egyáltalában a filozófia viszonyát, de mondhatnánk úgy is: a Nyugat filozófiáját vizsgálja. A szerző itt abból a megállapításból indul ki, „mely szerint a filozófia avagy a filozófiai kérdések iránti kitartó érdeklődés kezdettől fogva jelen van a Nyugat hasábjain, s több mint három évtizedes története során különböző [...] formákban végig jellemezte a folyóirat kulturális orientációját” (59), majd a Nyugat egyik jeles képviselőjének, Ignotusnak a *Kelet népe* című írásában megfogalmazott igénye mentén vázolja a folyóiratnak a (nyugati) filozófia iránti érdeklődését. Kiderül, hogy a Nyugat szerves részét alkotta a korabeli filozófiai diskurzusoknak, amennyiben a kor híres filozófusai különféle tanulmányok, recenziók, reflexiók formájában voltak jelen a folyóirat hasábjain. Fehér M. itt Szilasi Vilmos Husserl-tanulmányát emeli ki (1930), mely a fenomenológia husserli koncepciójának bemutatása mellett a Heideggerhez való kapcsolódási pontokra is kitér.

A korabeli filozófiai diskurzusok egy jelentős résztvevője volt Babits Mihály is, legyen szó egyáltalán a tudomány és a filozófia vagy a „praktikus tudományok” és a művészetek viszonyáról, vagy akár Kantról és az örök béke eszméjének aktualitásáról, értelmezhetőségéről. Fehér M. tanulmányának fontos részét képezi a Babits és Lukács közötti vita beható elemzése is, melyet Babits egy recenzióval indított el Lukács *A lélek és a formák* című esszékötetéről, szemére vetve, hogy „az író maga, akiről szól, mindig sokkal kevésbé fontos előtte, mint a saját gondolatai”, amit Fehér M. a „szektaképzés vádjának” nevez, s ami mögött „a Nyugat kulturális küldetésére vonatkozó állásfoglalását” is feltételezi. Kétségtől olyan esztétikai-filozófiai vitáról van szó, melyre ugyan német nyelvterületen is találunk példát (például a George-kör kapcsán), de amely Lukács vonatkozásában ugyanott aligha ismert, így fontos kiegészítésekkel szolgálhat egy tágabb európai összefüggésben.

Lukács és Babits neve a kötetben az irodalomtörténet-írásnak szentelt fejezetben is felbukkan, így Fehér M. másik tanulmányában is, melyben a fiatal Lukács *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* című írását veszi górcső alá. Annak jár utána, hogy miként próbálta meg a fiatal Lukács feloldani az irodalomtörténet és esztétika dichotómiáját, felülbírálni az irodalomtörténet azon törekvését, hogy alárendelje magának az esztétikát. A hagyományos (19. században gyökerező) irodalomtörténet ugyanis egyfelől megpróbált megszabadulni „az esztétika ballasztjától”, másfelől instrumentalizálta és degradálta azt. Az esztétika szerepe így arra redukálódott,

hogy megfelelő formával lássa el a tartalmat. Ezzel szemben Lukács azt az álláspontját fogalmazta meg, miszerint irodalomtörténet nem írható esztétika, illetve poétika nélkül. Ugyanakkor nem tagadta a forma jelentőségét az irodalmi jelenség vonatkozásában, és óvott attól, hogy az irodalom feloldódjon egy olyan irodalomszociológiában, mely az irodalmat csupán mint társadalmi jelenséget hajlandó tudomásul venni. Az esztétikára így éppen az a feladat hárul, hogy meghatározza a forma fogalmát, világosan elkülönítve azt a történeti és társadalmi élet szférájától. Fehér M. ugyanakkor arra a dichotómiára is rámutat, mely magánál Lukácsnál húzódik meg az esztétika forma-meghatározó szerepe és a történeti-társadalmi dimenzió az esztétikába való beemelése között, ahogy az „a forma a leginkább társadalmi az irodalomban” (220) lukácsi kijelentésében is tetten érhető.

Érdekes lenne megvizsgálni, hogy Lukács ilyen esztétikai alapvetése mennyiben valósul meg Babits – akit a fentiek alapján akár Lukács ellenlábasának is tekinthetnénk – irodalomtörténetében, illetve irodalomelméletében. Utóbbinak Hansági Ágnes járt utána Babits (Barta János által kiadott) irodalomelméleti előadásai alapján. A német olvasók számára különösen érdekes lehet az a tény, hogy Babits irodalomelmélete több ponton is kapcsolódik korabeli német nyelvű diskurzusokhoz, legyen szó Heinrich Rickert valóságtudomány vs. törvénytudomány fogalompárosáról, Wilhelm Dilthey szellemtudomány-, illetve élmény-fogalmáról, vagy éppen Julius Petersen irodalomtörténetéről (*Literaturgeschichte als Wissenschaft*, 1914). Interkulturális átfedésekről lehet szó ugyanakkor – Lukács és Balázs Béla Vasárnapi Körébe tartozó – Fogarasi Béla esetében is, akinek hagyatékából több német nyelvű írás is előkerült (további írásai korábban német fordításban is megjelentek). Ő is jó példa arra, miként fonódtak össze a német- és magyar nyelvű esztétikai, illetve irodalomtörténeti és -elméleti diskurzusok a 20. század elején.

A kötet számos hasonló példával szolgál e tekintetben is, ami fölöttébb tanulságos lehet a magyar és német olvasóknak egyaránt. Úgy véljük, egy hasonló, átfogó kötet magyar nyelven is roppant hasznos lenne. Az a tény azonban, hogy a kötet német (illetve két tanulmány erejéig angol) nyelven látott napvilágot, semmivel sem csökkenti az értékét; sőt, azt kell mondanunk, hogy ilyen és hasonló tanulmányok, illetve az ilyen színvonalas kötetek hiánypótlóak és kiemelkedően fontosak a magyar kultúrának és tudományoknak az alaposabb európai megismertetése szempontjából.

(Böhlau, Köln–Weimar–Wien, 2016.)

BIRÓ DÁNIEL

Dobos István: *Az olvasás esemény*

Dobos István új, 2015-ben megjelent tanulmánykötete, *Az olvasás esemény* nehezen körvonalazható tematikájú munka. A cím ugyan megfelelő orientációs pontként szolgál, hiszen elsősorban az *olvasás eseményszerűségének* meghatározása szervezi a tanulmányok gondolatmenetét, mégsem áll össze a kötet „rendszeres” olvasáselemletté. Így az olvasás eseményszerűsége mellett olyan főbb „elméleti csomópontokat” is azonosíthatunk, mint a jelentés/jelenlét viszony, az irodalmi mű performativitása vagy az irodalmi nyelv, illetve általában a nyelv medialitásának mibenléte. A kötet három nagyobb egységre oszlik, az *elméleti megközelítéseket*, a *műértelmezéseket* és az *értékeléseket* követik. Tekintve, hogy a műértelmezések, illetve az értékelések az elméleti megközelítések felől szerveződnek, a hely szűkössége miatt elsősorban erre az egységre koncentrálok.

Mind a *műértelmezésekben*, mind pedig a szaktudományos munkákról írt *értékelésekben* az elméleti megközelítések tanulmányaiban felszínre hozott, s végül középpontba állított fogalmak köré építi fel érvelésmenetét a szerző, melyek a címekben is visszaköszönek. A *performativitás*, a *jelenlét/jelentés viszony*, az *olvasás eseményszerűsége*, az *újraolvashatóság kérdése*, az *irodalmi szöveg medialitásának kérdése* mind-mind kulcsfontosságú fogalmak, melyek természetesen másképp mutatkoznak meg egy elemzőközpontú szövegben, mint egy sokkal absztraktabb, elméleti közegben, azonban véleményem szerint mégis ez utóbbira kell hangsúlyt helyezni a kritika írójának. A szerző ugyanis itt határozza meg legcélzottabban, és legkimerítőbben, hogy miként használja ezeket a fogalmakat, hogy milyen pozícióból tekint ezekre a jelenségekre (pl. a mediális kultúratudományra).

Amellett, hogy az elméleti megközelítéseket a sokszínűség, a sokrétűség jellemzi, a tanulmányok esszéisztikus vonásokat is mutatnak. Az alábbiakban néhány részletesebben tárgyalt példát emelek ki állításom alátámasztására.

A legelső tanulmány, *A ∞ jel értelmezése* jelelméleti okfejtés, amely Krúdy *Az óramutató vigyáz az óbudai kisasszonyokra* című novellájának egy leíró részletéből von le messzemenő következtetéseket. Ebben Szindbád a „∞-hoz” hasonlítja Iréne homlokát. „Az alfabetikus jel, a betű hanggá változtatható, a számjegy elfordított képe ellenben aligha szólaltatható meg ilyen egyszerűen. A szövegben a »∞-hoz« alak fordul elő. Hogyan adható hang a jelnek? Értelmezés függvénye. Fektetett nyolcas? 180 fokban elfordított nyolcas? E két utóbbi esetben a számjegy hangsora változatlan marad, ugyanakkor a látható alakzat már nem »számít« számjegynek. A végtelen jele ugyanakkor az által mondható ki, ha a jel észleleti képét valami hasonló alakzattal azonosítjuk: vízszintes nyolcassal.” (9-10) E mondatok csupán kezdőpontját képezik egy

hosszabb érvelésmenetnek, s végezetül az „önmagát állító nyelv” (14) illuzórikus, fenntarthatatlan képzetére mutat rá a szerző, amely *egyértelmű nyelvként* csupán a *paradicsomi állapotban* (12) létezhetne. Dobos végkövetkeztetése tehát egy mára messzire ívelő nyelvfilozófiai hagyományba írja be magát.

Úgy vélem, Dobos fentebb idézett kiindulása legalábbis elbizonytalanítható. „Hogyan adható hang a jelnek? Értelmezés függvénye” – ettől a ponttól kezdve a ∞ a 8-as számjeggyel kerül függő viszonyba. Úgy gondolom, ebben az esetben nem beszélhetünk értelmezésről, hiszen Dobos egy „köznyelvi fordulatból”, illetve egy „grammatikai konvencióból” indul ki, amikor a 8-as számjeggyel (s végül – szintén megkérdőjelezhető módon – 8-as *alakzattal*) azonosítja a ∞-t. A határozóragból *eo ipso* a 8-as számjegyre következtet, holott például a *lemniskáta* is ugyanazt a ragot feltételezi. A végtelen jele tehát *többféleképp is kimondható*, akár *végtelenként*, ahogy a statisztikában is, például: „ $N = \{0, 1, 2, 3, \dots, \infty\}$ ” a természetes számok halmaza esetében, vagy ebben az inverz értelemben: $1/\infty$. „Az egyetemes nyelvtan hívei ki akarták küszöbölni a fonetikus nyelv természetes életéből eredő bizonytalanságokat, ezzel szemben Krúdy a hanggá nem alakítható jellel a többértelműséget és a pontatlanságot őrzi meg a jelentésteremtő irodalmi olvasás számára.” (12) A többértelműség, s különösen a *pontatlanság* mint potencialitás, mint valami megőrzésre méltó, s nem *felszámolandó* – izgalmas elméleti álláspont, amely épp az információ létrehozásában/feldolgozásában érdekelt technikai médiumokhoz képest pozícionálhatná a „jelentés közegét”. Bármennyire is szuggesztív Dobos felvetése, az általa hozott példában véleményem szerint nem a *teremtő pontatlanság* munkál. Számomra az sem teljesen világos, hogy jelen esetben mit kell értenünk a „hanggá nem alakítható jel” kifejezésen. Feltehetően azt, hogy: „Az alfabetikus jel, a betű hanggá változtatható, a számjegy elfordított képe ellenben aligha szólaltatható meg ilyen egyszerűen.” Amennyiben a betű jel, ami hanggá változtatható, miközben a „számjegy elfordított képe” nem, akkor ennek alapján már a számjegy sem. Így azonban kérdés marad, hogy miért lenne egyáltalán alkalmas az „alfabetikus jelen, a betűn” kívül bármi más arra, hogy a *megszóllaltatás bizonyosságát* garantálja.

Dobos érvelésében látensen végig jelen van a *180 fokban elforgatás* képzele, holott ha a 8-as számjegyet kívánjuk ∞-ként „ábrázolni”, akkor 90 fokos elforgatást végzünk. A 180 fok ellenben „teljes fordulatként”, „180 fokos fordulatként” mint szólás van jelen a köztudatban, amely ebben az okfejtésben végig fenntarthatja a „szimbólum elkülönülő játékának” (14) képzetét.

Az olvasás mint olyan kiemelt elméleti pozíciót foglal el a tanulmánykötetben, melyhez a szerző többször is visszatér, különböző utakon közelítve, különböző perspektívákból szemlélve ennek folyamatát, mégis az *eseményszerűség* tézisének állandóságával. Az eseményszerűség meghatározása szintén többretegű, azonban Dobos egy helyütt kifejezetten Kosztolányira hivatkozva fejt ki, hogy mit is ért ezen a kifejezésen: „Kosztolányi szövegmagyarázatai alapján indokolt eseménynek nevezni az olvasást, mivel csak részlegesen tekinthető olyan akaratlagos tevékenységnek, amelynek minden mozzanata reflektálható és közvetíthető.” (61) Hangsúlyozandó, hogy e megállapítás *Az olvasás esemény* elméleti súlypontja, melyből számos egyéb

következtetés adódik, például: „Amennyiben a jelentés közvetítésének képességével rendelkező materiális hordozó nyugalmi állapotát a társalkotó olvasó képes megszüntetni, vagyis képződménnyé változtatni a szöveg közlésével, tehát megszólaltatásával, akkor ebből az következik, hogy az olvasás eseményében változik át immateriális szellemi létezővé az anyagszerű szöveg.” (58) Talán utalni sem kell arra, hogy az *olvasás aktusának* (performativitásának) ez az értelmezése szintén egy jelentős elméleti iskola alapjaira épül, s itt elég csak Iser *átlényegülés* fogalmára utalni, amelyet ő maga Ricœur „mimézis triászából” vesz át.

Azonban ezen a ponton, tehát az elméleti súlypont körül is vannak olyan részek Dobos érvelésében, amelyek esetenként az egyértelműnek tűnő végkövetkeztetéseket is elbizonytalanítják. Az *olvasás ütközetei* című tanulmányban az „előadás színpadi, illetve elbeszél formája” közötti kapcsolatról értekezik a szerző. Alapvető tézise, hogy Erika Fischer-Lichte elméletével ellentétben az „önmagára vonatkozó” (színpadi) előadás, amely „felszámolja a jel kétértelmű fogalmát”, s ezáltal „befogadása [...] nem hermeneutikai folyamatokban történik” (21), – hasonlóan az „egyértelmű nyelv” képzetéhez: illuzórikus. Dobos inkább egy intermedialis folyamatot képzel el színpadi és irodalmi műalkotások között, amelynek katalizátora a mindkét „közegben” érvényesülő performativitás. Így természetesen az irodalmi mű (vö. elbeszél előadás) is részesül jelenléthatásból, illetve a konvencionálisan a színpadi előadásra jellemző érzékiségből, miközben utóbbi sem mentesül a jelentésalkotás, az értelmezés akár a *nyelvi emlékezeten* alapuló, szükségszerű mozzanatától.

Dobos az *első olvasás* kapcsán írja: „A néző az előadás anyagi terében szükségképpen résztvevő. Az egyidejű jelenlét, s a lineáris észlelés határozza meg helyzetét. Ehhez foghatót leginkább az első olvasás kínál, amikor a szöveg mintegy magába vonja a befogadót, aki még nehezen tud távolságot tartani az először észlelt jelektől.” (17) Az „esztétikai érzékelés mint előzetes megértés”, illetve az „érzékelő olvasás”, úgy gondolom releváns viszonyítási pont lehet Dobos meghatározásához az általa „letapogató érzékelésnek” nevezett első olvasáshoz. Véleményem szerint az „előadás anyagi tere” és az „először észlelt jelek” (halmaza) között teremtett párhuzam, illetve a „letapogató” képzele rámutat Dobos „első olvasatának” radikalitására. Ha akár csak $A \infty$ jel értelmezése jelfogalmából indulunk ki, könnyen arra a következtetésre juthatunk, hogy amennyiben az olvasó valóban az *először észlelt jelekhez* képest alakítja ki viszonyát a szöveggel, akkor az olvasás maga kerül veszélybe, amennyiben épp maga az olvasás nem történik meg: az „olvasó” jeleket észlel, mintegy (kidomborodó) jeleket „tapogat le”.

Az érzékiség problematikája mind a jelentés/jelenlét viszonyának meghatározásában, mind a nyelv, illetve az irodalom medialitásának kérdésében jelen van, s ezek fontos szerepet játszanak *Az olvasás esemény* tanulmányaiban. Éppen ezért tartom fontosnak, hogy az első olvasás kapcsán megmutatkozó anyagság-fogalmat még egy szöveghellyel példázzam. Az *olvasás medialitásának összefüggései Kosztolányi irodalomértelmezésében* című tanulmányból emelem ki a következő néhány sort: „A szem szerkezetéről adott élettani leírás segítheti az irodalmárt abban, hogy a megjelenő nyelv optikai működését jobban értse, de a vers szerveinek fiziológiai megközelítése

legfeljebb kiegészítője lehet a nyelvi hatás értelmezésének.” (62) Azt gondolom, hogy a „megjelenő nyelv optikai működése”, amelyet valamiképp specifikusan az irodalmároknak kellene megértenie, kimerítőbb magyarázatot érdemelne, hiszen közel sem magától értetődő, hogy mit érhetünk rajta. Az ide tartozó lábjegyzet sem könnyíti meg e sorok értelmezését. Ebben Dobos kifejti, hogy Kosztolányi a technikai médiumokat nem az emberi test protéziseiként fogta fel, *ugyanis* Kosztolányi leírásaiba (a látókörébe kerülő technikai médiumokról) antropomorf és nem-antropomorf metaforák is keverednek. Feltételezem, hogy itt a (nyelv) *optikai működése* áll valamilyen kapcsolatban a *technikai médiumokkal*, amennyiben az értekező végül ez utóbbi elégtelenségét hangsúlyozva emeli ki az *irodalmi olvasás* potenciálját mint nélkülözhetetlen, „le nem váltható”, „túl nem haladható” tapasztalati formát.

„Milyen értelemben tekinthető médiumnak az irodalmi szöveg” (102) – teszi fel a kérdést Dobos, mely problémakör relevanciája, aktualitása aligha vitatható. Azonban úgy gondolom, hogy egy direkt, kettősségen alapuló válasz elfojtja a távlatos kérdés eredendő potencialitását. Ha ugyanis ezt a kérdést, a szellem/anyag régi opozícióján keresztül akarjuk megközelíteni, s az anyagot mint valami *külsőt, érzéket, s tökéletlent* (38) határozzuk meg, akkor a kérdés eleve magába foglalja a választ. „Azt jelentené ez, hogy az anyagot a szellem kelti életre? Ebben az esetben megbomlik az egyensúly hermeneutika és mediális kultúratudomány között, egyértelműen a hermeneutika javára billentve a mérleg nyelvét. Amennyiben a jelentés *közvetítésének* potenciáljával rendelkező materiális hordozó inaktivitását a társalkotó olvasó képes megszüntetni, vagyis képződménnyé változtatni a szöveg megszólaltatásával, akkor ebből az következik, hogy az olvasás mediális eseményében változik át immateriális létezővé az anyagszerű szöveg.” (103) Az idézet első feléhez pedig az értekező még lábjegyzetként hozzáfűzi: „A magam részéről ezt nem érzem különösebb veszteségnek” – mármint azt, hogy „a mérleg nyelve” a hermeneutika javára billen. Véleményem szerint Dobos eredeti felvetésében, mely rákérdez az irodalmi szöveg medialitásának mibenlétére, több rejlik egy poláris ellentét felmutatásánál, mely végül is mindig magában hordozza a felcserélhetőség lehetőségét. A szerző által is több alkalommal idézett gumbrecht-i jelenlét-elmélet talán alkalmasabb viszonystruktúrát kínál az *ingadozás* jellegzetes átmenetiségével, mint amelyet a poláris ellentét a maga kényszerítő stabilitásával.

Az olvasás eseményben Dobos István olyan fontos, az irodalomtudomány szempontjából nagyon is aktuális kérdések megfogalmazására vállalkozik, mint amilyen az olvasás eseményszerűsége, a jelenlét és jelentés viszonya, illetve az irodalmi szöveg medialitása. Válaszai az irodalomtudomány felől nézve kifejezetten csábítóak, s noha érvelésmenete több esetben saját színvonalához képest elbizonytalanodik, ösztönző értékei kétségtelenek.

(Kalligram, Pozsony, 2015)

Szépirodalmi Figyelő

Irodalmi, kritikai, szemlélő folyóirat



2017
2

Csaplár Vilmos prózája | Lapis József, Németh Zoltán,
Tózsér Árpád versei | Balogh Ádám, Magyar Vivien,
Bakos Árpád tanulmányai | Kritikák Aleš Debeljak,
Milen Ruszkov, Miljenko Jergović, Slobodan Tišma,
Pajtim Statovci és Plamen Dojnov 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) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Szeretettel várja az érdeklődőket
a kápolnásnyéki
Halász Gedeon Központ



- kiállítások
- konferenciák
- koncertek
- bérelhető terek és termek



Velencei-tavi Kistérségért
Alapítvány

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

KONCERTEK A KANAPÉN AZ A38 HAJÓ A YOUTUBE-ON



A38 VIBES

ZENE A LEGEMLÉKEZETESEBB ESTÉIDHEZ

A38 ROCKS

AHOL A HANGERŐ
MEGMOZGATJA
A HAJÓT



A38 WORLD

AHOL A ZENE NEM
ISMER HATÁROKAT

A38 FREE

AHOL A SZABADSÁG
SZÁRNYAKAT AD



NÉGY CSATORNA // TÖBB SZÁZ TELJES KONCERT // TÖBB EZER SZÁM //
LIVE STRÉAMEK // HD MINŐSÉG // PLAYLISTEK // HETI FRISSÍTÉS //
TIZENKÉT ÉV TERMÉSE // A LEGNAGYOBB MAGYAR KONCERTKÍNÁLAT



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



HALÁSZ
GEDEON
KÖZPONT

Kiemelt támogató:



Halász-kastély

Kápolnásnyék,
Deák Ferenc u. 10.

A kápolnásnyéki **Halász-kastély**
új kiállítása

Egy család – három iskolateremtő művész

FERENCZY KÁROLY

FERENCZY NOÉMI

FERENCZY BÉNI

Megtekinthető
2017. május 1-től!



Ferenczy Károly: *Artistapár* (1912, olaj, vászon)

Ferenczy Károly (1862–1917) a századelő magyarországi festészetének kiemelkedően fontos mestere volt.

Lánya, Ferenczy Noémi (1890–1957) a gobelinművészet legnagyobb hazai alakjaként,

fia, Ferenczy Béni (1890–1967) a modern magyar szobrászat nagy hatású megújítójaként került be a művészet történetébe.

A szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrum által rendezett kiállítás e három korszakos jelentőségű alkotó műveiből ad reprezentatív válogatást.