

4

2019

irodalomtörténet

Tüskés Gábor:
A 18. századi irodalom
korszakolása

Gerencsér Péter:
Az irodalmi népiesség
hagyományozódása
az 1910-es évek
filmadaptációiban

**Buda Attila–
Major Ágnes:**
A Babits-versek
kritikai kiadásának
átalakulásáról

irodalomtörténet

100. ÉVFOLYAM (C.) • 2019 • 4. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő

Felelős szerkesztő Eisemann György

Szerkesztőbizottság Gintli Tibor
Margócsy István
Szilágyi Márton

Szerkesztők Buda Attila
Reichert Gábor

Kritika Bartal Mária



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.



25nka
Nemzeti Kulturális Alap

KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023
e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kiadói 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**TÜSKÉS GÁBOR**

A 18. századi irodalom korszakolásának kérdéséhez 369

HOJDÁK GERGELY

A politika színpada / a színpad politikája
Teleki László: *Kegyenc* 393

GERENCSÉR PÉTER

Az irodalmi népiesség hagyományozódása az 1910-es évek
filmadaptációiban 413

MŰHELY**BUDA ATTILA – MAJOR ÁGNES**

A Babits-versek kritikai kiadásának átalakulása,
avagy a kéziratos hagyaték változásának következményei 435

MÁRJÁNOVICS DIÁNA

„A kétértelműség bölcsessége” – *Saulus*-pretextusok a Mészöly-hagyatékban 448

KRITIKA**SIMON ATTILA**

Ritoók Zsigmond: *Homéros Magyarországon. Adalékok* 462

SZMESKÓ GÁBOR

„temetetlen árvaságban”
Káleck-Simon Orsolya, *Egzisztencialista líra a közép-európai régióban.*
Pilinszky János és Slavko Mihalić költészetének komparatív elemzése 470

JABLONCZAY TÍMEA

Zsadányi Edit: „Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő”.
Kulturális másság feminista kritikái értelmezésben

476

IN MEMORIAM

Czibula Katalin (1962–2019)

486

SZÁMUNK SZERZŐI

Tüskés Gábor, tudományos tanácsadó, osztályvezető (BTK Irodalomtudományi Intézet)

Hojdák Gergely, irodalomtörténész (Budapest)

Gerencsér Péter, egyetemi adjunktus (Milton Friedman Egyetem)

Buda Attila, irodalomtörténész, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetében működő, Babits Mihály verseinek kiadását végző kutatócsoport tagja

Major Ágnes, tudományos segédmunkatárs, a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetében működő, Babits Mihály verseinek kiadását végző kutatócsoport tagja (BTK Irodalomtudományi Intézet)

Márjánovics Diána, tudományos segédmunkatárs – fiatal kutató (BTK Irodalomtudományi Intézet)

Simon Attila, egyetemi docens (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Szmeskó Gábor, PhD-hallgató (Szegedi Tudományegyetem)

Jablonczay Tímea, főiskolai docens (Milton Friedman Egyetem)

Demeter Júlia, irodalomtörténész (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

TANULMÁNYOK

TÜSKÉS GÁBOR

A 18. századi irodalom korszakolásának kérdéséhez*

Ismert tény, hogy a korszakok meghatározása, értelmezése körüli viták kezdettől fogva jelen vannak az irodalomtudományban, és folyamatosan ösztönzik azt. A dekonstruktivisták álláspontok nyomán kibontakozott diskurzus tanúsága szerint az 1980-as évektől kezdődően egyetértés mutatkozik abban, hogy a „korszak” fogalma rendkívül problematikusává vált, hermeneutikai értéke jelentősen csökkent, de mással – legalábbis egyelőre – aligha helyettesíthető a rendszerezésben. Világossá vált, hogy a korszak-elképzeléseknek szükségszerű velejárója a homogenizálás, a különböző, gyakran ellentétes jelenségek, koncepciók szintetizálása és az elhatárolódás az oda nem illőnek tartott szerzőktől, művektől. Egy, a korszakküszöbökéről és korszakszerkezetekéről 1985-ben kiadott német tanulmánykötet történész, irodalom-, művészet- és zenetörténész szerzői egyetértettek abban, hogy a „korszakok” nem eleve adott formái vagy struktúrái a történelemnek.¹ A *Poetik und Hermeneutik* című sorozat 1987-ben megjelent, a korszakküszöb, korszaktudat és korszakillúzió fogalmait tematizáló kötetében a történész Karlheinz Stierle egyenesen úgy fogalmazott: „Es gibt keine Epochen”, azaz „korszakok nem léteznek.”²

A tanulmányban arra a kérdésre keresek választ, le lehet-e mondani, s ha igen, hogyan a „korszak” elvont, konstruált fogalmáról a 18. század vonatkozásában a tervezett irodalomtörténeti kézikönyvben – anélkül, hogy beleesnének egyfelől a „nagyelbeszélés”, másfelől az „anekdotikus elv”³ alkalmazásának csapdáiba. Másként fogalmazva:

* A dolgozat rövidített változata előadásként elhangzott *Az értelmezés hatalma V.* című, 2019. március 20-án az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében rendezett tanácskozáson. Szövegét megvitattuk a XVIII. századi Osztály 2019. április 30-ai vitáin. Ez úton is megköszönöm a felkért hozzászólók, Bene Sándor, Bíró Ferenc, Csörsz Rumen István, Debreczeni Attila, Szilágyi Márton és Vadera Gábor ott előadott megjegyzéseit.

¹ *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. Hans-Ulrich GUMBRECHT – Ursula LINK-HEER, unter Mitarbeit von Friderike HASSAUER, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1985.

² Karlheinz STIERLE, *Renaissance. Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts = Epochenchwelle und Epochenbewusstsein*, hg. von Reinhart HERZOG – Reinhart KOSSELCK, Wilhelm Fink, München, 1987, 453–492, itt: 453.

³ A Szegedy-Maszák Mihály főszerkesztésében megjelent tanulmánygyűjteményhez hasonlóan az évszámok szerinti elemi kronológiát követi pl. *A New History of German Literature*, eds. David E. WELLBERY

szabad-e, s ha igen, milyen határok között szabad alkalmazni az irodalomtörténet strukturálisan meghatározott nézőpontját olyan időszakokra, amelyek nem rendelkeztek ezzel a látószöggel.

A válasz keresése során a korszakkonstrukciók hermeneutikai megalapozottságának értelmében fogom fel a kérdést. Szeretném elkerülni a vitát az „objektíven” meghatározható korszaksajátosságokról és a korszakhoz tartozás „szubjektív” tudatának begyökerezéséről az ilyen sajátosságokba.⁴ Töreksem ellenállni a kísértésnek, hogy a korszakot mint rendező- és mérőegységet egy empirikusan igazolható, összeteveszhetetlen, egyedi „szellem”-ben tárgyasítsam. Igyekszem távol tartani a feltevést a csupán heurisztikus értékkel rendelkező korszakterminológiák kizárólagos kötődéséről az irodalomtörténész nézőpontjához. A kézikönyv előkészítése során többször, többektől elhangzott: a 18. század kulcskérdés az egész vállalkozás szempontjából, mivel ez az időszak a kora újkor „beteljesítője” és egyben a modernség „előtörténete”.⁵

Definíciós kísérletek

A periodizáció az irodalomtörténet-írás egyik legnehezebb vállalkozása, a tan- és kézikönyvek egyik állandó problémája. Bármely korszakolási kísérlet tájékozódási pontjainak kiválasztása szükségképpen értékelő jellegű. A nézőponttól való függés miatt, továbbá mivel számtalan eltérő és folyamatosan változó sajátosságot kell figyelembe venni, minden korszakolási kísérletben van valami bizonytalan. A többé-kevésbé autonóm elveken nyugvó stílus-, poétika-, szerkezet- vagy diskurzustörténeti korszakbeosztások képviselői rendszerint szemben állnak azokkal, akik az eszme-, a társadalom- vagy a politikátörténet eseményeit helyezik előtérbe. Minden korszakolás bizonyos mértékig eltakarja a lemaradásokat, gyorsulásokat, átfedéseket és regionális különbségeket; az „új” mibenléte egyetlen időszakban sem határozható meg általános érvénnyel.

– Judith RYAN, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 2004. (Német kiadása: *Eine neue Geschichte der deutschen Literatur*, übers. von Christian DÖRING u. a., University Press, Berlin, 2007.)

⁴ A „Spenót” periodizációs vitájának anyaga: Az irodalomtörténeti kézikönyvek szerkesztőségi dokumentumai és fennmaradt kéziratok. MTA BTK ITI Archívum, 20–2. Fond. Ugyanitt megtalálható a kézikönyvet előkészítő periodizációs vitákról Tolnai Gábor által készített összefoglaló „Jelentés” egy teljes és egy csonka példánya, 1954. március 23-i keltezéssel, az Irodalomtörténeti Főbizottság anyagából. A jelentés mutatja a periodizációs elképzelések korai stádiumát. Gyökeres szemléletváltást tükröző, igen jelentős különbségek figyelhetők meg ezen első tervezet és a megvalósult kötetek periodizációja között, mind a korszakelnevezések, mind az időhatárok tekintetében. A jelentés 18. századot érintő egyik megjegyzése szerint „Más álláspontot képvisel a felvilágosodás-kori irodalom kezdetében a régi, (1790) és mást a felvilágosodás reformkori munkaközösség (1772).” A 2. számú javaslat szerint „[a]z 1772, illetőleg 1790-es perióduskezdést meg kell vitatni előre elkészített referátum alapján, akár sajtóban, akár nyilvános vitán.” A 18. századi anyagrésszel kapcsolatos további dokumentum, mely érinti a periodizáció kérdését is: BENDA Kálmán, *Lektorai jelentés a Magyar Irodalomtörténeti Kézikönyv 1772–1825 közti részéről*, 1964, MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Archívum, 20–2/29. Vö. SIMON Zsuzsanna, *A Nagyboldogasszony úttól a Ménesi útig. Történetek és dokumentumok az MTA Irodalomtudományi Intézet évtizedeiből*, Nap, Budapest, 2011, 144, 164–165. Ez úton is megköszönöm Simon Zsuzsanna segítségét az archív anyagok hozzáférhetővé tételében.

⁵ Így pl. a 2013. június 18-án tartott kézikönyv-megbeszélésen.

A fenti állítások érvényét aláhúzza, egyben a további elméleti megfontolások kiindulópontjául szolgálhat *Az irodalomtörténet korszakolásáról* címmel az MTA Irodalomtörténeti Intézetében 1968. július 18-án rendezett vita alapjául szolgáló sokszorosított tanulmánygyűjtemény⁶ és a vitáról szóló beszámoló.⁷ A beszámoló szerint a vita három intézeti tervmunka előkészítése, a Kézikönyv tervezett új kiadása, a kelet-európai irodalmak összehasonlító kutatásának szervezett megindítása és az európai irodalmak történetének megírása keretében illeszkedett. A vitaanyag első részében található Szili József „Adalékok az irodalomtörténeti korszakolás elméletéhez”, Hankiss Elemér *A világirodalom korszakolásának néhány gyakorlati kérdése* című és Kenyeres Zoltán *A magyar irodalom történetének periodizációs elveiről* című referátuma. A szöveggyűjtemény-rész tartalmazza öt idegen nyelvű tanulmány, köztük Welles és Warren *Theory of Literature* című 1949-es könyve 1956-ban megjelent második kiadásából a korszakkal kapcsolatos részletének magyar fordítását, három összefoglalót az orosz, az angol és a német irodalom periodizációjáról (közülük egy fordítás) és öt magyar szerző dolgozatát a társtudományok periodizációs problémáiról. Az összeállítást bibliográfia zárja, melynek második része az irodalomtörténeti korszakolások tízféle típusa szerint tagolódik.⁸ Szili József referátumának több ponton átdolgozott változata 1989-ben,⁹ Kenyeres Zoltán referátuma 1969-ben jelent meg nyomtatásban.¹⁰

Az összeállítás fő tanulsága, hogy fellazult a korábban többé-kevésbé mereven elgondolt periódus-fogalom, hitelüket veszítették az egységes, zárt, tipológiaiilag és kronológiailag szűk határok közé szorított korszakok és a nekik megfelelő „organikus” fejlődéskoncepciók, s az egymást követő korszakok meghatározásának eltérő alapja lehet. Mind a korszakelvű, mind az áramlatelvű fejlődéskoncepció csupán hipotézis, s az irodalom „önelvű” korszakolásának abszolutizálása „abszurd eredményekhez vezet”.¹¹ A vitában az összegzés szerint nem alakult ki egységes álláspont a korszakolás alapelveit és módjait illetően. Vajda György Mihály a világos periódus-határokat gyakran elmosó ún. „dinamikus korszakolás” mellett érvelt, Sötér István szerint a periodizáció elvének „antropológiai jellegűnek kellene lennie”, s „az egyetemes történethez igazodó kortudat-periódusokat” kellene kialakítani. Varjas Béla a magyar irodalom művelődéstörténeti szempontú periodizációja mellett foglalt állást, Bodnár György szerint a helyesen értelmezett önelvűség magában hordja a társadalmi,

⁶ *Az irodalomtörténet korszakolása. Tanulmányok és bibliográfia*, szerk. BOR Kálmán – TÁLASI István – VUJICSICS D. Sztoján, Budapest, 1968, kézirat gyanánt, 231 lap. A vitaanyag egy példánya: MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Archívum, Fond 23–2/1.

⁷ RIGÓ László, *Az Irodalomtörténeti Intézet vitáulése az irodalomtörténeti korszakolásról*, Irodalomtörténeti Közlemények 1968, 495–497.

⁸ A típusok: nemzedéki, társadalomtörténeti, irányzatok és mozgalmak szerinti, művelődés- és eszmétörténeti, stílustörténeti és nyelvi, tipológiai és ciklikus, evolucionista, pszichológiai, strukturalista, vegyes szempontú.

⁹ SZILI József, *Az irodalomtörténeti korszakolás = Az irodalomtörténet elmélete. Tanulmányok*, I., szerk. SZILI József, Akadémiai, Budapest, 1989, 315–377. Vö. továbbá: SZILI József, *Egyetemes korszakok az irodalomtörténetben*, Literatura 1974, 1/5–14.

¹⁰ KENYERES Zoltán, „A magyar irodalom történetének” periodizációs elveiről, Irodalomtörténet 1969, 40–60.

¹¹ SZILI, *Az irodalomtörténeti korszakolás*, i. m., 350, 371–373.

kultúrtörténeti szempontokat is. Szabolcsi Miklós az irodalmi irányzatok szerinti korszakolást támogatta, Pirnát Antal az irodalmi fejlődés autonómiájának relatív voltát hangsúlyozta. Baróti Dezső az antropológiai megközelítést részesítette előnyben, de a kortudat helyett a mentalitás-fogalmat ajánlotta alapul venni.¹²

A „korszak” fogalmával kapcsolatos nehézségek az újabb nemzetközi kutatások szerint a 18. században jelentek meg, amikor megfogalmazódtak az újkorral mint történeti korszakfogalommal és az újkor kezdetével kapcsolatos első reflexiók.¹³ A 18. századot már a kortársak a felvilágosodás századaként reflektálták, s Voltaire minőségileg is elkülönítette a megelőző századoktól. Reinhart Koselleck szerint ekkor ment végbe az újkort meghatározó fő kritériumok – a gyorsulás, a nyitott jövő és a *saecula* mint összefüggő időegységek jelölésére alkalmas, önálló történeti jelentéssel telítődött fogalom, továbbá az egyidejű események különböző idejűségének, a történeti perspektíva korhoz kötöttségének és az átmenet tapasztalatának – az egymásra vonatkoztatása.

Az utóbbi huszonöt évben megjelent nemzetközi kézikönyvek „korszak”-definíciói igen változatosak. A Walther Killy főszerkesztésével jegyzett *Literatur Lexikon* „Epoche” szócikke például három jelentésréteget különíti el a fogalomnak: 1. egy jelentős következményekkel járó esemény időpontja, történeti folyamat kezdete; 2. ilyen események által határolt időszak; 3. változás, átalakulás.¹⁴ A *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* meghatározása szerint a „korszak” az irodalomtörténet hosszabb-rövidebb időegysége, melyet egy adott irodalmi rendszer közös sajátosságai határoznak meg, és különítenek el az érintkező periódusoktól.¹⁵

A korszakok ontológiai státuszának különféle meghatározásai ismertek. Napjainkban egyetértés látszik kibontakozni arról, hogy a korszakok az irodalomtörténet-írás elméleti konstrukciói, viszonylagos érvényű segédfogalmak, melyek nem nélkülözhetetlenek a variációs, szelekciós, stabilizációs, elkülönülési, kombinációs és más mechanizmusok megragadásához. A korszakfogalmakat a különféle korszakolási kísérletek hozták létre, többnyire utólagos megfigyelés eredményeként. A „korszak” egy hosszabb vagy rövidebb időszak irodalmi jelenségeinek sajátosságaiából megalkotott absztrakció, amely bizonyos sajátosságokat „tipikus”-nak határoz meg, s ezzel egyszerre szegényíti és torzítja, illetőleg gazdagítja és pontosítja a megismerést.¹⁶

A korszakmegjelölések használata ebből következően magában foglalja a következő állításokat: 1. Egy korszak irodalmi szövegei közös sajátosságokat, közös nor-

¹² RIGÓ, *Az Irodalomtörténeti Intézet vitaülése, i. m.* Klaniczay Tibornak a vita tanulságait hasznosító álláspontjához vö. KLANICZAY TIBOR, *A múlt nagy korszakai*, Szépirodalmi, Budapest, 1973, különösen a *Kísérletek a magyar irodalom periodizációjára, A történeti korszakolás egysége és Az irodalmi korszak fogalmáról* című fejezetek.

¹³ Reinhart KOSELLECK, *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit = Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, i. m.*, 269–282, itt: 270.

¹⁴ Rainer ROSENBERG, *Epoche = Literatur Lexikon*, hg. von Walther KILLY, Bd. 13, *Begriffe, Realien, Methoden*, hg. von Volker MEID, Bertelsmann, Gütersloh – München, 1992, 228–230.

¹⁵ Michael TITZMANN, *Epoche = Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, gem. mit Harald FRICKE – Klaus GRUBMÜLLER – Jan-Dirk MÜLLER, hg. von Klaus WEIMAR, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1997, 476–480.

¹⁶ SZILI, *Az irodalomtörténeti korszakolás, i. m.*, 326.

makészletet és normakezelést mutatnak. 2. A közös sajátosságoknak legalább egy része az adott korszakra jellemző, azaz a megelőző és a rákövetkező korszakra nem érvényes. 3. A korszakon belüli közös sajátosságok mennyisége nagyobb és jelentékenyebb, mint a megelőző és a rákövetkező korszakokkal szemben fennálló közös sajátosságoké. A korszakon belüli eltérések mennyisége kisebb és kevésbé jelentékeny, mint a megelőző és a rákövetkező korszakokkal szemben fennálló eltéréseké. 4. A diakron különbségek mellett mindig vannak szinkron egységek, melyek rövidebb-hosszabb időn át, a korszakhatárokon átnyúlva összekapcsolják az eltérő sajátosságokat.

Egy korszak meghatározása rendszerint az adott időszakban keletkezett irodalmi szövegek minőségileg és mennyiségileg reprezentatívnak tartott korpuszát jellemző vonások alapján történik. Ezt kiegészítheti – többek között – a kortársak önértelmezésének, a művek megjelenési idejének, a programatikusan megnyilvánulásoknak, az irodalomkritikának, az eszme-, politika- és társadalomtörténet eseményeinek, továbbá más tényezők figyelembevétele. A korszakok irodalmi rendszere folyamatos mozgásban van; a változások mennyisége és intenzitása a posztulált korszakhatárok körül számottevően megnő. A korszakhatárok a múltat konstituáló jelek,¹⁷ a korszakhatárt jelölő évszámoknak legfeljebb szimbolikus érték tulajdonítható.

Minden korszakban számos különféle, nemegyszer egymással ellentétes irodalmi törekvés, irányzat él együtt, melyek kölcsönösen hatnak egymásra. Az új legitimitációja gyakran a régi segítségével történik. A történeti idő hermeneutikai elmélete csak korlátozott érvénnyel tudja kezelni a marginális részjelenségek domináns tényezőkké történő átalakulásának folyamatát. Egy-egy korszakon belül, sőt adott esetben a korszak-fogalom használata helyett is célszerűbb mozgásokról, folyamatokról és konkrét időhatárokról beszélni.

Egy korszak meghatározása mindig a hagyományhoz viszonyítva történik. A hagyomány Wilfried Barner szerint nem annak az összessége, ami fennmaradt, hanem az, ami kiválasztódott, azaz szelekció eredménye.¹⁸ A hagyománnyal ellentétes fogalmak egyrészt az újítás, fejlődés, átalakulás, fordulat, másrészt a szerző, a mű és a befogadó egyedisége. Egy mű, ami pusztán hagyományos mintákra és normákra épül, lehet esztétikailag érdektelen; más, például tárgy-, befogadás- vagy eszmetörténeti szempontból viszont figyelmet érdemelhet. A saját nemzeti irodalmi hagyomány radikális tagadása és a lemaradás behozása lehet alapvető korszakkonstituáló tényező, mint például a német és a magyar irodalomban a 18. század utolsó harmadában. Ugyanakkor a kezdetben hagyománytagadó, normaszegő művek idővel maguk is hagyományképző tényezővé, egy új hagyomány részévé válnak; a radikálisan megtagadott hagyomány idővel ismét produktív erőként léphet elő.¹⁹ A hagyomány nyílt, programszerű tagadásainál nehezebben ismerhetők fel a lassú, „lappangó” változások, elhúzódó fordulatok.

A korszak-fogalmak fő funkciói az irodalomtörténet-írásban az anglista Ansgar Nünning tipológiája szerint a következők: 1. az előfeltevések és tagoló elvek megvilá-

¹⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az olvasás lehetőségei*, József Attila Kör – Kijárat, Budapest, 1997, 18–19.

¹⁸ Wilfried BARNER, *Über das Negieren von Tradition. Zur Typologie literaturprogrammatischer Epochenwenden in Deutschland = Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, i. m.*, 3–54, itt: 13–15.

¹⁹ BARNER, *Über das Negieren, i. m.*, 42.

gítása, tudatosítása; 2. kérdésfeltevések és hipotézisek megfogalmazása; 3. elhatárolás, megnevezés, leírás; 4. a tárgy szinkron és diakron strukturálása, a művek elhelyezése a történeti folyamatokban; 5. összehasonlítás; 6. történeti összefüggések érthetővé tétele.²⁰

A korszak-fogalom reflektált használatának fontos feltétele a tárgyalt művek kiválasztási elveinek és az alapul szolgáló irodalom-fogalom kritériumainak a pontos rögzítése. Az „anekdotikus elv” alkalmazása ezt nem igényli, ebből fakad az ilyen típusú irodalomtörténeti munkák erős szelektivitása és az olvasó jogos hiányérzete. A korszak-fogalom reflektált használatának feltétele az is, hogy kerüljük az irodalmi valóság „objektív” bemutatásának igényét, és elismerjük az állítások nézőponthoz kötöttségét, viszonylagosságát.

Az irodalomtörténeti periodizációs diskurzusban hasznos lehet néhány, jórészt az elmúlt évtizedek historiográfiájában megalkotott, részben metaforikus fogalom figyelembevétele. A „korszakküszöb” fogalmát Hans Blumenberg hozta létre a középkor és az újkor közti, mintegy két évszázadot átfogó érintkezések és átmeneti időszak jelölésére.²¹ Blumenberg szerint „kérdésfeltevéstől függően különböző korszakküszöbök állapíthatók meg, eltérő lemaradások és gyorsulások, melyek regionális és nemzetek közti időbeli eltolódással lépnek fel.” Fontos szempont az „előtte még nem” és az „utána már nem” minimális feltételeinek a rögzítése meghatározott szempontok szerint. Reinhart Koselleck dolgozta ki a 18. századról mint a modern világ kialakulásának időszakáról, az 1750 körüli korszakváltásról és az 1750–1850 közötti ún. „nyereg-idő”-ről szóló, mára erősen vitatottá vált elképzelést.²²

A „korszaktudat” ugyancsak Koselleck által megalkotott, a 18. század vonatkozásában többek által alkalmazott fogalma a kortársak fordulópont-tudatát emeli ki korszakgeneráló tényezőként, mely az újat a saját történeti horizontján ismeri fel.²³ A fogalom finomítására hozta létre Wilfried Barner a „korszakillúzió” terminust, melynek alapja „a megtapasztalt dolgok szükségszerűnek láttatott, perspektivikus összekapcsolása a kortársak által.”²⁴ A kortársak „korszaktudat”-a Barner szerint többnyire nem más, mint a tényszerűn és megtapasztalható felülemelkedő értelemadási kísérlet, történelemértelmező konstrukció, mely adott szükségletet elégít ki. A kortársak által posztulált korszakváltások, az irodalmi reformszándékok és programiratok önmagukban nem feltétlenül jelentik azok tényleges megvalósulását; az eredményt is mérlegelő kritikai vizsgálat tükrében sokszor csupán részleges érvényűnek, egyének vagy csoportok elképzeléseinek bizonyulnak.

²⁰ Ansgar NÜNNING, *Kanonisierung, Periodisierung und der Konstruktcharakter von Literaturgeschichten. Grundbegriffe und Prämissen theoriegeleiteter Literaturgeschichtsschreibung = Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*, hg. von Ansgar NÜNNING, Wissenschaft-Verlag, Trier, 2004 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, 2), 1–24.

²¹ Hans BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1966, 9–142.

²² Reinhart KOSELLECK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1979.

²³ Lásd pl. Iwan-Michelangelo D'APRILE – Winfried SIEBERS, *Das 18. Jahrhundert. Zeitalter der Aufklärung*, Akademie, Berlin, 2008, 16–17. (Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft)

²⁴ Wilfried BARNER, *Zum Problem der Epochenillusion = Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, i. m.*, 517–530.

A „horizont” Hans-Robert Jauß által körülírt fogalma nyitottságot, perspektivikusságot és felülvizsgálati lehetőséget foglal magában, egyben implikálja az ún. „beállítottságok” (Einstellungen) és azok összefüggéseinek, azaz a világhoz, önmagunkhoz és az időhöz való viszonyulások figyelembevételét.²⁵ Jauß szerint a „beállítottságok története” – a horizontszerkezet két- és többértelműségekkel szembeni nagyobb rugalmassága miatt – pontosabban képes megragadni az irodalomtörténeti folyamatok összetettségét a stílustörténeti alapú korszakfogalmaknál, mivel a rejtett jelenségeket nem iktatja ki az uralkodó formák javára, számot ad a folyamatok többirányú kiterjedéséről, és elősegíti az irodalmi gyakorlat különféle játéktereinek bemutatását. Jauß határozottan ellentmond Blumenberg tézisének, mely szerint „a korszakváltásoknak nincsenek tanúi.” Rousseau két, 1750-es és 1754-es nevezetes *Discours*-jára hivatkozva állítja, a polgári felvilágosodás közepén van egy korszakküszöb, mely nem pusztán a visszatekintés során azonosítható. Jauß felhívja a figyelmet arra is, hogy az európai kultúra ún. csúcskorszakait a felvilágosodást megelőzően többé-kevésbé mindig az adott periódusok recepciója hozta létre.

A korszak-fogalomról lefolytatott elméleti viták hatása jól kimutatható az utóbbi húsz, huszonöt évben megjelent nemzeti irodalomtörténetekben. A korszakok egyszerű egymás mellé helyezése vagy szembeállításuk ma már nem járható út. Több esélye van a megközelítésnek, mely szerint a korszakok, áramlatok és tendenciák újra meg újra egymásba érnek, áthatják és átfedik egymást, s gyakran megfigyelhető az eredetileg különböző időben keletkezett jelenségek egyidejűsége. Jórészt a korszak-fogalmakkal szembeni fenntartások eredményezték a „kora újkor” történeti makro-korszakot jelölő fogalmának időközben széleskörűen elfogadott irodalomtörténeti alkalmazását. Előnye, hogy több periódust fog át, ugyanakkor lehetővé teszi a belső tagolásokat és regionális változatok elkülönítését. Hátránya, hogy nem alakult ki egységes felfogás a „kora újkor” lezárásának idejéről, s számos opció lehetséges a 18. századon belül. Erősödik a törekvés, mely az ún. átmeneti időszakokra vonatkozó elképzeléseket összekapcsolja a hosszabb időszakokkal a korszakelnevezésekben (pl. elő- vagy korai felvilágosodás). A szerző fogalmáról az 1960-as, 70-es években lefolytatott viták nyomán ma már megengedhetetlen leegyszerűsítésnek számít egy korszak megjelölése valamely reprezentatív szerző nevével.

A kora újkor korszakproblémájának és belső tagolásának egyik vallás- és felekezettörténeti, politika-, társadalom- és művelődéstörténeti szempontokat egyaránt figyelembe vevő megközelítését hozta létre Hans-Georg Kemper az 1987–2002 között megjelent hatkötetes német költésztörténeti kézikönyvében.²⁶ Kemper nem él az irodalom- és műfaj történetből adódó periodizáció lehetőségével: a „reformáció kora” és a „felvilágosodás” közti időszak, azaz az 1555/1563 és 1685 közti periódus jelölésére a hagyományos „ellenreformáció” helyett a „konfesszionalizmus” és a „barokk” („barokk-misztika” és „barokk-humanizmus”) kifejezéseket használja; a periodizáció és a tárgyalás alapjául az irodalom elvilágiasodásának folyamata szolgál.

²⁵ Hans Robert JAUSS, *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno = Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, i. m.*, 243–268.

²⁶ Hans-Georg KEMPER, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, 1–6 Bd., Niemeyer, Tübingen, 1987–2002.

A 18. századon belül a „felvilágosodás” mellett a „pietizmus”, az „érzékenység” és a „Sturm und Drang” terminusokat emeli ki kötetcímként. Míg a Kemper által alkalmazott korszakmegjelöléseket a kutatás jórészt elfogadta, az „elvilágiasodás” fogalmának erőteljes hangsúlyozása éles kritikát váltott ki. A *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* első kötetének címe a középkorból az újkorba történt átmenetet tematizálja, s a 17. századot átfogó második kötet programszerűen nyitva hagyja a „barokk” periodizálását.²⁷ Az első kötet eredményesen használja a „longue durée” Fernand Braudel által kidolgozott fogalmát a hosszú távú folyamatok és struktúrák jelölésére, többek között az egyházi irodalomban végbement átalakulások megvilágítására. A Michel Prigent főszerkesztésében 2006-ban megjelent *Histoire de la France littéraire* három kötete szimbolikusan tekinthető fő- és az ezeket pontosító, többnyire századokat jelölő alcímeken látott napvilágot:²⁸ 1. *Naissances, Renaissances* (középkor–16. század); 2. *Classicismes* (17.–18. század); 3. *Modernités* (19.–20. század). Az 1. kötetben a négy nagy témakörön belül kettős, „középkor” és „reneszánsz” felosztás található, a 2. és 3. kötetben azonban csupán néhány, időbeli tagolást jelölő fejezet-cím van a témakörökön belül. A 2. kötet fejezetcímei többször is használják a „metamorfózis” és „mutáció” fogalmakat a folyamatok jelölésére. A friss eredmények összefoglalása révén a kötetek értékes kiindulópontot és ösztönzést jelentenek a további kutatásokhoz, oktatási kézikönyvként azonban kevésbé használhatók.

Míg a kora újkori német irodalom történetének 2008-ban megjelent, Kai Brenner-féle áttekintése tematizálja a „barokk” korszakolásának problémáit,²⁹ Andreas Keller ugyanezt a kort tárgyaló, azonos évben megjelent munkája nem használja ezt a fogalmat.³⁰ Klaus Garber szerint a „barokk” abban az esetben alkalmazható eredményesen korszakfogalomként, ha retorikai, poetológiai és műfaj történeti szempontok lépnek előtérbe, s szorosan összekapcsolódnak a vallási, felekezeti és társadalmi folyamatok vizsgálatával.³¹ A sor hosszan folytatható; a kora újkor periodizációjának 18. századot érintő része és annak szempontrendszere szinte minden kézikönyvben eltérő.

A „kora újkor” mint irodalomtörténeti korszakmegjelölés fenntarthatóságát és termékenységét befolyásolja, hogy az elválasztó és ellentétes tendenciák mellett be-

mutatásra kerüljön az is, ami összeköti ezt a közel háromszáz éves időszakot.³² Folyamatos átalakulása ellenére az egyik fő összekötő kapocs a retorika, az irodalom alapvetően retorikai meghatározottsága. Egy másik átfogó sajátosság a művészi, a tudományos és a pragmatikus formák szoros összefüggése, átjárhatósága. A harmadik közös vonás a szerzők két- és többnyelvűsége, a latin és az anyanyelvű irodalmak együttélése, kölcsönhatása. A retorikai írásmód felszámolása, az irodalom mint autonóm szféra elkülönülése, az irodalmi intézményrendszer és a szerzőség társadalmi státuszának megváltozása, valamint az anyanyelvű irodalom kizárólagossá válása jelzi a 18. század második felében a kora újkor mint irodalomtörténeti korszak végét.

Felvilágosodás

A felvilágosodás az európai irodalomtörténet-írásban az egyik legrészletesebben kidolgozott, különösen nagy integratív erejű, változatos tartalmú koncepció. A „felvilágosodás kora” a maga sokarcúságával számos új módszertani kezdeményezés kísérleti terepének bizonyult az utóbbi évtizedekben. Ezzel egy időben felerősödött a „felvilágosodás”-sal mint eszmetörténeti jelenséggel és korszakfogalommal szembeni bizalmatlanság.³³ Elfogadottá vált a felismerés, hogy „a” felvilágosodás helyett a jelentős regionális különbségek és időbeli eltolódások miatt helyesebb felvilágosodásokról beszélni. A történetfilozófiai elképzeléssel, mely szerint a felvilágosodás „az újkor befejezetlen projektje”, szemben áll a felfogás, mely szerint történetileg többé-kevésbé jól körülhatárolható, kb. 1650 és 1800 közé datálható, lezárt folyamatról van szó.

A felvilágosodás-kutatás módszertanilag, tematikusan és szemléletileg egyaránt rendkívül tagolt terület, számos folyóirattal, könyvsorozattal, kézikönyvvel³⁴ és intézménnyel, párhuzamosan a 18. század egészét tematizáló nemzetközi folyóiratokkal, sorozatokkal. Az utóbbi évtizedekben a hangsúlyok a szűk társadalomtörténeti megközelítésről áttevődtek a mentalitás-, diskurzus- és intézménytörténeti összefüggésekre. Az irodalomban, a művészetekben és a tudományokban a 18. században létrehozott önértelmezéseket az újabb kutatások nem hozzák közvetlen összefüggésbe a polgári társadalom keletkezésével, s egyre nagyobb teret nyer a funkcionális differenciálódás modellje.³⁵ A monolit felvilágosodás koncepciója az ezzel járó iro-

²⁷ *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, begr. von Rolf GRIMMINGER, Bd. 1., *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, hg. von Werner RÖCKE – Marina MÜNKLER, Carl Hanser, München, Wien, 2004; *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, begr. von Rolf GRIMMINGER, Bd. 2., *Die Literatur des 17. Jahrhunderts*, hg. von Albert MEIER, Carl Hanser, München, Wien, 1999.

²⁸ *Histoire de la France littéraire*, publ. sous la dir. de Michel PRIGENT, tome 1., *Naissances, Renaissances. Moyen Âge–XVI^e siècle*, dir. par Frank LESTRINGANT – Michel ZINK, tome 2., *Classicismes. XVII^e–XVIII^e siècle*, dir. par Jean-Charles DARMON – Michel DELON, tome 3., *Modernités. XIX^e–XX^e siècle*, dir. par Patrick BERTHIER – Michel JARRETY, Quadrige / PUF, Paris, 2006.

²⁹ Kai BRENNER, *Literatur der Frühen Neuzeit. Reformation – Späthumanismus – Barock*, Fink, Paderborn, 2008, 12. (UTB Literaturwissenschaft elementar)

³⁰ Andreas KELLER, *Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter*, Akademie, Berlin, 2008. (Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft)

³¹ Klaus GARBER, *Barock = Fischer Lexikon Literatur*, Bd. 1., hg. von Ulfert RICKLEFS, Fischer Taschenbuch, Frankfurt/M., 1996, 190–249, itt: 195.

³² Gerhard SAUDER, *Frühe Neuzeit – frühe Aufklärung: Epochenprobleme = Epoche und Projekt. Perspektiven der Aufklärungsforschung*, hg. von Stefanie STOCKHORST, Wallstein, Göttingen, 2013, 25–46, itt: 43.

³³ Lásd pl. Daniel FULDA – Sandra KERSCHBAUMER, *Kulturmuster der Aufklärung. Ein neues Heuristikum in der Diskussion, Das achtzehnte Jahrhundert* 2011, 145–153; Roland KANZ – Johannes SÜSSMANN, *Quo vadis Aufklärungsforschung? Eindrücke vom 13th International Congress for Eighteenth Century Studies* 25.–29. Juli 2011 in Graz, *Das achtzehnte Jahrhundert* 2012, 8–15; *Die Sachen der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2010 in Halle a.d. Saale*, hg. von Frauke BERNDT, Daniel FULDA, Meiner, Hamburg, 2012; Daniel FULDA, *Gab es die Aufklärung? Einige geschichtstheoretische, begriffsgeschichtliche und schließlich programmatische Überlegungen anlässlich einer neuerlichen Kritik an unseren Epochenbegriffen*, *Das achtzehnte Jahrhundert* 2013, 11–25; *Bilan et perspective, Des recherches dix-huitièmistes aujourd’hui*, *Revue dix-huitième siècle* 2014, 9–376 (tematikusszám).

³⁴ Lásd pl. *Handbuch Europäische Aufklärung*, hg. von Heinz THOMA, J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 2015.

³⁵ Lásd pl. Siegfried J. SCHMIDT, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1989.

dalomtörténeti le- és felértékelések sorával együtt mára a múlté. A kutatások tematikája jóval tágabb, módszertana változatosabb a korszakot érintő irodalomtörténeti kutatásokénál, részben azonban érintkezik azokkal; a felvilágosodás-kutatásnak alig van olyan kérdése, melynek ne lenne valamilyen irodalmi vonatkozása.³⁶ Erősödik a meggyőződés, hogy a korszak egységéről folytatott régebbi és újabb viták helyett nagymennyiségű új forrás módszeres feltárására és a különböző megközelítések együttes alkalmazására van szükség a továbblépéshez a periodizáció kérdésében. Szembetűnő, hogy a nemzetközi kutatásokból lényegében hiányzik a magyar felvilágosodás saját profilja, s csak az utóbbi időben tapasztalható némi változás e területen.³⁷

Míg a felvilágosodás külső és belső periodizációjával, intézményeivel, nemzeti változataival, valamint a 18. század közepén kezdődő szakasz sajátosságaival hatalmas mennyiségű szakirodalom foglalkozik, a korai felvilágosodást, annak fogalmát és a felvilágosodás előzményeit az európai irodalomban jóval kevesebb szakmunka vizsgálta.³⁸ Az országok és a diszciplínák között jelentős különbségek vannak a korai szakasz kezdeteinek (1650–1680), befejezésének (1720–1750) és az ún. „előzmények” időbeli meghatározásában. Vitatott az is, hogy irodalomtörténeti szempontból mire alapozható az ún. „hosszú felvilágosodás” belső tagolása. Másfelől egyetértés látszik kialakulni abban, hogy a korai felvilágosodás az irodalomban sem koherens folyamat, nincs éles szakítás a hagyományokkal, hosszú időn át meghatározó elvként működik a használni akarás, s ekkor jelennek meg a mérsékelt társadalomkritika, a gáláns viselkedés és antropológia új irodalmi kifejezésformái. A radikális felvilágosodás modellje a különböző európai régiók irodalom- és eszmetörténetében csak jelentős megszorításokkal, nagy körültekintéssel adaptálható.³⁹

Az újabb politika- és jogtörténeti kutatások módosították a felvilágosodás mint eszmetörténeti korszak kezdetére vonatkozó korábbi elképzeléseket. A Koselleck-féle „nyereg-idő” koncepciót a német kutatásban felváltotta az elképzelés, hogy az antropológiai megalapozású világi természetjog 17. század második felében végbement kialakulása az az újítás, amely elindította a különféle területeken, így az irodalomban az 1700 körüli és utáni évtizedekben bekövetkezett változásokat.⁴⁰ Az egyik fontos változás, hogy a kor irodalmi szövegeiben növekvő szerepet kapnak a társadalmi rend, a társadalmi viselkedés szabályrendszere, a társiasság normái, az ember társadalmi önértelmezésének és azonosságának kérdései. Az érzékenység és az esztétikai nevelés koncepciói is e magatartási minták közelében jönnek létre a század második

felében. Az ún. radikális felvilágosodással kapcsolatos eszme- és irodalomtörténeti kutatások is visszavezetnek a 17. századba: ekkor jelenik meg a vallás és a filozófia szétválasztása, a bibliai szövegek hitelességének kétségbevonása és az uralkodó tudásrendszerek megkérdőjelezése. A vallási diskurzus a tudós kultúra és a laikus elképzelések egyik fő ütközőpontjává válik.

Az 1990-es évek közepén jelent meg a német kutatásban az 1750-es, 60-as években végbement „antropológiai fordulat”-ra vonatkozó elképzelés.⁴¹ Ennek lényege, hogy a jelzett időszak irodalmában – az esztétikai gondolkodás megjelenésével egy időben⁴² – előtérbe léptek a tapasztalati lélektan kérdései, s az „egész ember”, az ember testi-lelki, társadalmi és kulturális meghatározottsága lépett az irodalmi és tudományos érdeklődés előterébe. Az irodalmi antropológia paradigmája figyelemre méltó eredményeket hozott az emberrel kapcsolatos 18. századi tudás irodalmi ábrázolásának, a „tudás poétikájának” és a természettudományos próza esztétikai alakzatainak feltárásában, s hozzájárult a klasszicizmus és általában az esztétikai gondolkodás európai elterjedésének jobb megértéséhez. A kérdés, hogy ebből a szempontból mennyiben beszélhetünk valódi fordulatról a század második felének irodalmi folyamataiban, továbbra is nyitott; az ezzel kapcsolatos hazai vizsgálatok éppen csak elkezdődtek.⁴³

Mátrai László több mint fél évszázada leírt figyelmeztetése, mely szerint „[a] magyar felvilágosodás kutatásában [...] ne 'európai felvilágosodásról' vagy felvilágosodásról általában beszéljünk, hanem mindig a konkrét jelenség történetileg rögzített, hiteles mibenlétéről” [kiemelés T. G.], ma is megfontolandó.⁴⁴ Mátrai emlékeztetett arra is, hogy a materializmus a felvilágosodás egyik, de nem döntő ismertetőjegye:

[H]elytelen volna a francia felvilágosodást idealizálnunk oly módon, hogy a másutt létrejövő hasonló mozgalmakat ne tekinthetnők – mutatis mutandis – ugyancsak felvilágosodásnak. [...] [A] többi nép felvilágosodása – igen változatos módon – csak részben közelíti meg a francia felvilágosodás következetességét [...].

A fenti állítás helyességének megerősítésére egy személyes példát idézek. Eddigi kutatásaim során igyekeztem mértéktartóan használni a „felvilágosodás” fogalmát, egyszer azonban mégis kivívtam egy másik időszakkal foglalkozó, nagyra becsült kollégám egyet nem értését. Hopp Lajos és mások korábbi eredményeivel, meg a saját kutatásaimmal egybehangzóan kétszer is a korai felvilágosodás magyarországi irodalma egyik első, és művészileg legjelentősebb képviselőjének neveztem Mikes Kelemt.⁴⁵

³⁶ Lásd pl. *Aufklärung. Stationen – Konflikte – Prozesse. Festgabe für Jörn Garber zum 60. Geburtstag*, hg. von Wilhelm KÜHLMANN – Ulrich KRONAUER, Lumpeter und Lasel, Eutin, 2007.

³⁷ Lásd pl. Orsolya SZAKÁLY, *Enlightened self-interest: the development of an entrepreneurial culture within the Hungarian elite = Peripheries of the Enlightenment*, ed. by Richard BUTTERWICK – Simon DAVIES – Gabriel Sánchez ESPINOSA, Voltaire Foundation, Oxford, 2008.

³⁸ Stefanie STOCKHORST, *Aufklärung – Epoche, Projekt und Forschungsaufgabe = Epoche und Projekt*, i. m., 7–23.

³⁹ *Concepts of (radical) Enlightenment. Jonathan Israel in Discussion*, hg. von Frank GRUNERT, Mitteldeutscher Verlag, Halle (Saale), 2014. (Kleine Schriften des IZEA, 5)

⁴⁰ Friedrich VOLLHARDT, *Gotthold Ephraim Lessing. Epoche und Werk*, Wallstein, Göttingen, 2018, 11–12.

⁴¹ Carsten ZELLE, *Anthropologie: Literatur – Wissen – Wissenschaft. Aussichten einer „literarischen Anthropologie der Aufklärung = Epoche und Projekt*, i. m., 285–302.

⁴² HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Esztetikai gondolkodás a felvilágosodás korában 1650–1800. Az ízlésesztétika paradigmája*, Gondolat, Budapest, 2013.

⁴³ Lásd pl. DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*, Universitas, Budapest, 2009.

⁴⁴ MÁTRAI László, *A magyar felvilágosodás kutatásának néhány filozófiai problémája (1954)* = *Uő.*, *A kultúra történetisége*, Gondolat, Budapest, 1977, 56–66, itt: 62–63.

⁴⁵ Tüskés Gábor, *Mikes-problémák*, *Irodalomtörténeti Közlemények* 2010, 291–314, itt: 291; *Uő.*, *Az új Mikes-kutatásokról*, *Magyar Tudomány* 2112, 299–303, itt: 299.

Egy-két évvel később említett kollégám angol nyelvű tanulmányban hasonlította össze Voltaire híres filozofikus költeményét a lisszaboni földrengésről Mikes 198. levelének ezzel kapcsolatos rövid híradásával, s határozott ellenvéleményét fejezte ki a végkövetkeztetésben: „Unlike Voltaire, Mikes does not represent the Enlightenment.”⁴⁶ A Jób könyvének Isten büntetésével kapcsolatos egyik részletét (1,18–22) a két szöveg lehetséges közös archetípusaként használó érvelés szerint míg Voltaire számára a katasztrófa lehetőséget ad az isteni mindenhatóság megkérdőjelezésére, és tanúsítja az ember alapvető kiszolgáltatottságát, bibliai gyökerű vallásossága, a földrengést Isten igazságos büntetésének tekintő és az ő akaratában megnyugvó felfogása szerint Mikes 17. századi alak:

But – és itt meglepő fordulat következik az értelmezésben, T. G. – he can be seen as much more ahead of his time, as a predecessor of our own age, as an early advocate of facing any disaster without the complacent self-deception that would assume that we would run the universe better.

Azaz Mikes mégis megelőzte korát, s a mi korunk egyik elődének tekinthető; egyszerre 17. századi és modern figura, de *nem* a felvilágosodás képviselője.

A kérdéstről folytatott baráti eszmecsereinkben annak idején egyrészt azzal érveltem, hogy aránytalan összevetni a francia és a magyar szerzőt a két mű alapján. A jóval fejletlenebb történelmi, társadalmi és kulturális viszonyok, továbbá a száműzetés körülményei miatt Mikestől nem várható el a francia felvilágosodás meghatározó személyiségének felfogásával megegyező szemlélet. Mikesnek nem Voltaire az elsődleges kontextusa, még akkor sem, ha vannak közös témáik, hanem sokkal inkább például Apor Péter, Forgách Simon, II. Rákóczi Ferenc, Bél Mátyás, Maróthi György, Hermányi Dienes József, Faludi Ferenc és mások. Másfelől ha megnézzük, hogy hányféle viszonyulás volt lehetséges a lisszaboni földrengéshez és a theodicea problémájához a korabeli Európában, az irodalmi megnyilatkozások zavarba ejtő sokféleségére, különféle átmenetekre, a részletek más-más hangsúlyaira bukkanunk, a deizmuson és a keresztény teológián belül és kívül egyaránt.⁴⁷ Az esemény Voltaire-nél és másoknál valóban a leibnizi theodicea összeomlását eredményezte, de ez korántsem tekinthető általánosnak, s Voltaire verse maga is több, egymástól eltérő szemléletű reflexiót eredményezett (lásd pl. Rousseau, Gottsched, Uz, Schubart). Zolnai Béla hívta fel a figyelmet arra, hogy érdemes lenne módszeresen feltárni

⁴⁶ Péter DÁVIDHÁZI, *A Tribute to the Great Code. Voltaire's Lisbon Poem, Mikes's Letter CXCVIII and the Book of Job = Northrop Frye 100. A Danubian Pestpective*, ed. by Sára Tóth et al., KGRÉ–L'Harmattan, Budapest, 2014, 109–139, itt: 132–135. (Károli Könyvek)

⁴⁷ Horst GÜNTHER, *Das Erdbeben von Lissabon und die Erschütterung des aufgeklärten Europa*, Fischer, Frankfurt/M., 2005; Uő., *Das Erdbeben von Lissabon. Wie die Natur die Welt ins Wanken brachte – von Religion, Kommerz und Optimismus, der Stimme Gottes und der sanften Empfindung des Daseins*, Corso, Wiesbaden, 2016; *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*, hg. von Gerhard LAUER – Thorsten UNGER, Wallstein, Göttingen, 2008; Christoph Daniel WEBER, *Vom Gottesgericht zur verhängnisvollen Natur. Darstellung und Bewältigung von Naturkatastrophen im 18. Jahrhundert*, Meiner, Hamburg, 2015.

a theodicea kérdésének magyarországi irodalmát;⁴⁸ ez is hozzátartozik a Mikes-level kontextusához.

Végül azzal érveltem, a felvilágosodás semmiképp sem egyszerűsíthető le a szabadgondolkodásra, a voltaire-izmusra és az *Encyclopédie* szellemére. Mikes világ felé fordulása, történeti-kritikai gondolkodása, a hamis morál elleni lázadás, a társadalmi ellentmondások bírálata, a klérus- és egyházkritika, a libertinus érintettség, a mélyebb vallási-teológiai problémák iránti érzéketlenség, tovább az, hogy hite az isteni előrelátásban nem mentes a kételytől, mind arra utal, hogy alakja jól elhelyezhető a korai felvilágosodás európai összefüggéseiben. Vitapartnerem bonmot-ját variálva, nem vagyok teljesen biztos abban, ha Mikes és Voltaire személyesen találkozott volna, nem értették volna meg egymást. Diderot 1762. szeptember 29-én Voltaire-hez intézett levelében megfogalmazott önjellemzésével azonban, mely szerint „Notre devise est : sans quartier pour les superstitieux, pour les fanatiques, pour les ignorants, pour les fous, pour les méchants, et pour les tyrans [...]”⁴⁹ (Jelmondatunk: nincs kegyelem a babonásoknak, a fanatikuskoknak és a tudatlanoknak, nem szívelem a bolondokat, a hitványakat és a zsarnokokat), feltehetően Mikes is azonosulni tudott volna. Ma ehhez annyit teszek hozzá, Mikes valóban nem felel meg a „felvilágosítók” francia mintára megrajzolt ideális képének, s kérdés, a magyar felvilágosodásnak van-e egyáltalán ilyen típusú kollektív azonossága. Mindezt azért idéztem fel, hogy érzékeltessem: a szerzők és művek korszakhoz rendelésével rendkívül óvatosan kell bánnunk, különösen egy olyan összetett fogalom, mint a felvilágosodás esetében.

A XVIII. századi Osztály és a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszéke által „Felvilágosodás, Erdély” címmel 2006-ban rendezett konferencia *A felvilágosodás határai és határtalansága* című nyitó előadásában Margócsy István revízió alá vonja a „magyar felvilágosodás irodalma” és a „felvilágosodás kora” fogalmakat.⁵⁰ Állást foglal az egész korszak irodalmiságának egységes beállításával, megítélésével és értékelésével szemben, s megfogalmazza a feltételezést: „alighanem épp e korszak (vagyis a XVIII–XIX. század fordulóját keretező 50–70 év) az a magyar irodalomtörténetben, melynek megrajzolásához ma a legtöbb általánosító, szintetizáló koordinátákat megadó eszmetörténeti-irodalmi kategória [...] hiányzik”, beleértve az időhatárok kérdését. Következtetése szerint „[a] felvilágosodás szintetizáló kategóriája [...] mint magyarországi kultúrtörténeti korszakalkotó elv, [...] mint nagy narratíva-szervező principium, [...] nem működtethető tovább.” „[A] felvilágosodás kora [...] talán úgy lenne átfogalmazható[,] mint néhány, az európai felvilágosodás eszmei hatása alatt álló gondolkodói és írói tendenciának, valamint sok, a felvilágosodás által alig vagy egyáltalán nem érintett, de irodalmilag

⁴⁸ ZOLNAI Béla, *Magyar janzenisták, I–II*, Minerva 1924, 66–97, 1925, 10–40, 129–164, itt: 37–39.

⁴⁹ Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*, éd. par Jean Assézat, vol. XIX, *Correspondance*, 2, Garnier, Paris, 1876, 464.

⁵⁰ MARGÓCSY István, *A felvilágosodás határai és határtalansága. Kételyek és tézisek az irodalomtörténet historiográfiáját illetően = Felvilágosodás, Erdély. A 2006. október 12–14-i kolozsvári tudományos tanácskozás tanulmányai*, szerk. EGYED Emese et al., Erdélyi Múzeum Egyesület, Kolozsvár, 2007, 6–14, itt: 13–14. (Erdélyi Múzeum); vö. Tüskés Gábor, *A konferencia-kötet elé = Felvilágosodás, Erdély, i. m.*, 3–5.

mégis ható és továbbható tendenciának vitázó, összhangzó, szétforgó összjátéka.” Még ennél is radikálisabb következtetésre jut Hegedüs Béla *Mikor mi a felvilágosodás az irodalomtörténeti kézikönyvek szerint?* című, 2007-ben megjelent tanulmányában.⁵¹ Mint írja:

Túl sok mindent, olykor egymásnak ellentmondó dolgokat jelenthetett a felvilágosodás fogalma az elmúlt évszázadban. S ez csak egy ok, amiért nem tartom alkalmasnak arra, hogy egy új irodalomtörténeti összefoglalásban irodalomtörténeti korszakot jelöljön.

Ugyanilyen irányba mutatnak Szilágyi Márton *Vallás, felvilágosodás, irodalom* címen 2009-ben közreadott megfontolásai.⁵² Diagnózisa szerint:

a valóban a felvilágosodás korszakára és mibenlétére kíváncsi történeti és irodalomtörténeti kutatás az utóbbi időben az egységes korszakfogalom fönntartása helyett a fogalom széttördelését végzi el egyre határozottabban, felekezeti, regionális s egyéb változatokat mutatván fel.

Szilágyi hiányolja a „laicizálódás” fogalmának gondos fogalomtörténeti elemzését, s Dávidházi Péterrel egyetértve megkérdőjelezi annak irodalomtörténeti érvényességét. Ösztönzi a rákérdezést a „laicizálódás”-hipotézis teherbíráására, felhívja a figyelmet az esztétikai értelemben szűkített irodalomfelfogás ezzel kapcsolatos veszélyeire, és sürgeti a problémák induktív módon történő megközelítését.

A 2015-ös szegedi Rebakucs-konferencia előadói az 1650–1750 közti száz évben kutatták a felvilágosodás eszme- és irodalomtörténeti előzményeit.⁵³ Nyitó előadásának írott változatában Boros Gábor úgy fogalmazott, a felvilágosodás „megkövült (filozófia)történeti metafora”, mely

[p]eriodizációs elvként csak akkor működhet, ha valamely partikuláris értelemben vett tudás, tudásfajta hivatkozásaként tekintjük, más tudásfajták kibontakozásával szemben. Ha történelmi megvalósulásában tekintjük, akkor ezt a partikularitást a *pusztán az emberre, az ember hatalmában álló körülményekre, dolgokra* [kiemelés az eredetiben, T. G.] való reflexió egyoldalú felfokozódásával azonosíthatjuk.⁵⁴

⁵¹ HEGEDÜS Béla, *Mikor mi a felvilágosodás az irodalomtörténeti kézikönyvek szerint?* Irodalomtörténet 2007, 536–544, itt: 544.

⁵² SZILÁGYI Márton, *Vallás, felvilágosodás, irodalom. Kételyek és megfontolások*, Korunk 2009/10., 12–19.

⁵³ *A felvilágosodás előzményei Erdélyben és Magyarországon (1650–1750)*, szerk. BALÁZS Mihály, BARTÓK István, SZTE Magyar Irodalmi Tanszék, Szeged, 2016.

⁵⁴ BOROS Gábor, „Felvilágosodás”, „előzmény”. *Elmélkedés a megkövült (filozófia)történeti metaforák felpuhításáról* = *A felvilágosodás előzményei*, i. m., 13–21, itt: 15.

A 18. század periodizációjának újabb hazai kísérletei

A 18. századi irodalom periodizációjának kérdésében az 1964–1966 között megjelent kézikönyv kritikai visszhangjának korszakolásra vonatkozó részéből,⁵⁵ Kenyeres Zoltán ezt összegző és továbbgondoló dolgozatából,⁵⁶ valamint Szauder József 1969-es programtanulmányából és annak vitájából érdemes kiindulni.⁵⁷ Kenyeres Zoltán, Bán Imre és Nemeskürty István egyaránt az ún. „ölelkező korszakhatárok”, az „összefonódó (dialektikus) korszakolás” alkalmazása mellett foglalt állást, Bán Imre a Bessenyeivel kezdett negyedszázadra hivatkozva.⁵⁸ Bán javaslata szerint a „barokk” 1790-ig, a „felvilágosodás és klasszicizmus” 1740-től 1830-ig tárgyalandó. Tarnai Andor, Bán Imre, Szauder József és Esze Tamás kutatásaira hivatkozva Kenyeres javasolta, „hogymódosítani kell az 1772-es határ szemléletét.” Felvetette azt is,

talán gyümölcsöző lenne [...] 1730 és 1750 között kijelölni a korszakhatárt, ahonnan lassan elindul a nemzeti megújulás eszméje s irodalma, 1772 után megélnékül s elérkezik az 1790-es évekig, innen gördül tovább a romantika kezdetével jelentkező szemléleti változásig, 1815–20-ig [...].⁵⁹

V. Windisch Éva a kézikönyv 2. kötetének bírálatában nem tartotta meggyőzőnek az 1690–1740 közti szakasz egységét. Javasolta a felső korszakhatár visszatolását 1720-ra, s felvetette, hogy egy ilyen lépés maga után vonhatja az 1772-es korszakhatár módosítását is.⁶⁰ Bán Imre szerint azonban „semmit sem nyerünk [...], ha a korhatárt 1720-ra tesszük”; „[ú]gy látszik, az 1772-es korszakhatár is 'kiszolgált' már [...]”.⁶¹ A 4. kötet bírálatában Szauder József egy olyan periodizáció mellett érvelt, „mely az 1740-es, 50-es évektől kb. 1830-ig tartó felvilágosodás és klasszicizmus, majd az 1810-es évek végén megjelenő, de inkább csak 1830-tól kibontakozó romantika stílustörténeti korszakában fogná át az idetartozó irodalmi jelenségeket [...]”.⁶²

Körülmekintő érvek nyomán, Tarnai Andor és mások kutatásaira hivatkozva 1969-es tanulmányában Szauder határozottan bírálta a 18. századi „kétféle magyar irodalom”-fölfogást és szemléletbeli kettősséget. Amellett érvelt, hogy nem az 1772-es korszakhatárt, hanem a „szemléletet kell módosítani”. Mint írta, „[a] harc

⁵⁵ *A magyar irodalom történetének periodizációs elveiről*, Irodalomtörténet 1969, 347–376. A kézikönyv köteteit történészek is megvitatták: TARNAI Andor – RIGÓ László – VARGA Rózsa, *Történészek vitái az irodalomtörténeti kézikönyv hat kötetéről*, Irodalomtörténeti Közlemények 1967, 366–380.

⁵⁶ KENYERES, I. m.

⁵⁷ SZAUDER József, *A XVIII. századi magyar irodalom és a felvilágosodás kutatásának feladatai*, Irodalomtörténeti Közlemények 1969, 131–156 (hozzászólások: 156–175); Uő., *Az estve és az álom. Felvilágosodás és klasszicizmus*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 5–56.

⁵⁸ KENYERES, I. m., 45; *A magyar irodalom történetének periodizációs elveiről*, i. m., 358, 360, 362.

⁵⁹ KENYERES, I. m., 49, 51–52.

⁶⁰ V. WINDISCH Éva, *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*, Irodalomtörténeti Közlemények 1966, 220–226, itt: 222.

⁶¹ *A magyar irodalom történetének periodizációs elveiről*, i. m., 357–358.

⁶² SZAUDER József, *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*, Irodalomtörténeti Közlemények 1966, 462–467, itt: 467.

a felvilágosodással jóval korábban indul el, mint 1770 körül és után, [...] a barokk viszont [...] 1772 után sem szűnik meg”. „1772 nem éles határvonal, hanem oly korszakforduló jele, melyen túl nem változik meg egyhamar a folyamat [...]”.⁶³ A felvilágosodás fogalma kapcsán nélkülözhetetlenek nevezte a magyar helyzet sajátosságaival jobban számoló összehasonlító kutatásokat. A korstílus, stílusirány terminusok és a felvilágosodás kapcsolatát elemezve nemzetközi példák nyomán a „többféle klasszicizmus” koncepció mellett foglalt állást. Hozzászólásában Kosáry Domokos helyeselte, hogy a 18. századot az irodalomban is „a fokozatos fejlődés, a folyamatosság időszakának tekintjük”; az „új” szerinte „valahol az 1760-as évek közepén jelentkezik”, a felvilágosodás „az 1760-as évek közepe táján indul.”⁶⁴ Hopp Lajos Barta Jánossal együtt kételyét fejezte ki „azzal a hamis látszattal szemben, mintha 1772-ön innen és túl két egészen külön világ volna”. Kiemelte, Szauder „[a]z 1772-es korszakhatárhoz fűződő, a fejlődési folyamatot [...] mesterségesen kettévágó, az ismeretlenség homályában hagyott [...] előzményeket alábecsülő szemlélet módosítására ösztönöz.”⁶⁵

Az 1772-es korszakhatár részletes historiográfiai elemzését Mezei Márta végezte el.⁶⁶ Felhívta a figyelmet arra, hogy a hatkötetes irodalomtörténet 3. kötetében 1772 korszakhatár maradt ugyan, de az 1968-as periodizációs vitában „fölmérültek a korszakhatárt módosító érvek: az 1740-es, 60-as évek, illetve az 1790-es esztendők jelentőségét hangsúlyozták.” Amellett érvelt, hogy „Bessenyei fellépésének kezdete 1772-ben [...] *szimbóluma* (kiemelés az eredetiben) [lehet] az 1770-es években beálló változásoknak.” Fontos következtetése, hogy „egy korszakot megismerni csak a maga konkrét adottságai szerint lehet, a fejlődés ellentmondásos fázisaiban.” Az 1772-es korszakhatár és a historia litteraria keretében megfogalmazódott más periodizációs elképzelések Toldy Ferenc előtti hagyományának kérdését Mezey Márta nem vetette fel.

Szauder tanulmánya után tíz évvel, 1979-ben jelent meg Bíró Ferenc *A felvilágosodás kori magyar irodalom értelmezéséhez* című, ugyancsak programadónak tekinthető dolgozata, mely két alfejezetben foglalkozik a periodizáció és az ún. Kazinczy-kor kérdéseivel.⁶⁷ Bíró arra hívja fel a figyelmet, hogy az újabb kutatások tükrében „Bessenyei (és íróbarátainak) működése az 1770-es években nem csupán kezdete, előképe a későbbi kibontakozásnak, hanem maga is eredmény és bizonyos előzmények beérése”. „Az 1772-es korszakhatár kijelölése így éppen azt takarja el, ami [...] fellépésének igazi jelentősége, [...] a felvilágosodás terjedésének magyarországi útján jelent új szakaszt, új fázist az elvilágiasodásnak a századközép táján megindult lassú folyamatában.” „[E] tagolással a reformkort jellemző minőség vetül vissza s takarja el a felvilágosodás saját minőségét. Így alakult e korszak a közvélekedésben 'előtörténetté', [...]”.

⁶³ SZAUDER, *Az estve és az álom*, i. m., 25–26, 22.

⁶⁴ Kosáry Domokos *hozzászólása*, Irodalomtörténeti Közlemények 1969, 159–161, itt: 160.

⁶⁵ Hopp Lajos *hozzászólása*, Irodalomtörténeti Közlemények 1969, 161–163, itt: 162; Barta János *hozzászólása*, Irodalomtörténeti Közlemények 1969, 173–174.

⁶⁶ MEZEI Márta, *Periodizáció és korszakelmélet. 1772 értékelésének története = Irodalom és felvilágosodás. Tanulmányok*, szerk. SZAUDER József – TARNAI Andor, Akadémiai, Budapest, 1974, 143–175, itt: 173–175.

⁶⁷ BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás kori magyar irodalom értelmezéséhez*, Irodalomtörténeti Közlemények 1979, 316–328.

Bíró szerint „[a] felvilágosodás kori magyar irodalom [...] meglehetősen elmosódó kontúrokkal bontakozik elő a későbarokk világból, és ugyancsak elmosódnak határvonalai a következő időszak, a romantikába való átmenet idején is”. Bessenyei megjelenésére és Kisfaludy Károly 1810-es évek végén történt fellépésére utalva megjegyzi, „helyesebb, ha mind a két esetben fokozatos átmenetről beszélünk”. „A [...] magyar felvilágosodás korának kulturális és irodalmi fejlődésében tehát nem a külső határvonalak tűnnek elsősorban elő, inkább két belső cezúra [...]: 1780 körül az egyik, a századforduló táján pedig a másik.” A Kazinczy-kor „alapvető tendenciája [...] az elvilágiasodás volt, s ebből a szempontból [...] egyenesen a felvilágosodás kori eszmei fejlődés tetőzésének tekinthető.”

1980-ban megjelent művelődéstörténeti szintézisében Kosáry Domokos – a Szauder-tanulmány vitájában kifejtett álláspontjának megfelelően – 1765 táján két részre osztva tárgyalja a 18. századot, pontosabban annak 1711 és 1790 közé eső időszakát.⁶⁸ Alapvetően fejlődéstörténetként rekonstruálja a kor jelenségeit; a szerzőket és műveket aszerint értékeli, hogy elérték vagy meghaladták-e a mércéül választott szintet. A társadalom viszonyát az új eszmékhez a különböző rétegek helyzetéből és érdekeiből kiindulva, a felvilágosodás francia és német modelljéhez viszonyítva határozza meg. A kötet bírálataiban Tarnai Andor úgy foglalt állást, hogy „a könyvből kivehető tényleges gyakorlat ellentmond mind az 1765-ös, mind az 1790-es korszakhatárnak”, s kezdőpontnak 1690 tája, belső időhatárnak – a hatkötetes irodalomtörténeti szintézis Kosáry által is átvett rokokó-koncepciójának megfelelően – inkább az 1740-es évek látszik indokoltnak.⁶⁹ Tarnai felveti a kérdést, „nem lehetne-e e nagy korszakot valahol az 1820-as évekkel, például 1825-tel, legkésőbb 1830-cal lezárni.” A francia és a magyar felvilágosodás viszonyát vizsgálva Köpeczi Béla a könyv kapcsán arra hívta fel a figyelmet, hogy a késő barokk és a felvilágosult, jozefinista eszmék merev szembeállítását megtevesztő lehet, mivel mindegyik eszmerendszeren belül különféle tendenciák jelentkeznek, ugyanakkor van átjárás is az eltérő törekvések között.⁷⁰

A Tarnai Andor és Csetri Lajos által összeállított, 1981-ben kiadott kritikátörténeti szöveggyűjtemény 1770 táján osztja két részre az 1510-es évektől a romantikáig terjedő időszakot.⁷¹ A szigorú kronologikus rendet azonban több esetben felülírja a tematikus csoportosítás, melynek következtében árnyalt képet kapunk az irodalmi gondolkodás folyamatairól, elméleti igényének alakulásáról, a különféle koncepciók egymás mellett éléséről, kapcsolatáról és belső konfliktusairól. A 18. század első két-harmadának jellemzésére itt jelenik meg először az egyházi értelmiség laicizálódásának a modellje. A kommentárokban a bemutatott jelenségek időbeli alakulásának,

⁶⁸ KOSÁRY Domokos, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*, Akadémiai, Budapest, 1980.

⁶⁹ TARNAI Andor, *Kosáry Domokos: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*, Irodalomtörténeti Közlemények 1982, 363–370.

⁷⁰ KÖPECZI Béla, *A francia és a magyar felvilágosodás*, Irodalomtörténet 1986, 3–26.

⁷¹ TARNAI Andor – CSETRI Lajos, *Rendszerek a kezdetektől a romantikáig*, Szépirodalmi, Budapest, 1981 (A magyar kritika évszázadai). A kötetről mértékadó folyóiratokban megjelent bírálatok nem érintik a periodizáció kérdését: HORVÁTH Iván, *A magyar kritika évszázadai*, Hungarológiai Értesítő 1983, 3–4/113–115; FRIED István, *A magyar kritika évszázadai*, Kortárs 1983, 474–476.

kezdetének és végének vagy esetleges megszakadásának lehető legpontosabb jelölése helyettesíti a periodizációt. A „világosság” korának irodalomszemléletét tárgyaló rész bevezetőjében Csetri Lajos mellett foglal állást, hogy „a magyar felvilágosodás kezdeteit – a korai felvilágosodásnak az 1730-as évek óta egyre szaporodó tünetei után – az 1760-as évek közepe tájára ajánlatos tenni.”

Bármilyen új periodizációs javaslat egyik próbaköve a határokat konkretizáló szintetikus korszakmonográfia lehet.⁷² Ilyen az elmúlt ötven évben mindössze egy készült: Bíró Ferenc *A felvilágosodás korának magyar irodalma* című, 1994-ben megjelent monográfiája.⁷³ Könyvében Bíró az 1740-es évekkel kezdődő, mintegy negyed százados átmeneti időszak után az 1770-es évek korszakos jelentőségét hangsúlyozza. A periodizációnak az 1979-es programtanulmány és a „laicizálódás” eredetileg a francia historiográfiában kidolgozott modellje szolgált alapul. A modell érvényességével kapcsolatban Dávidházi Péter jelezte elsőként kételyeit.⁷⁴ Mint fogalmazott, „[e]z az értelmezői beállítódás [...] olyan ideológiai örökség, amelynek végső értékrendje lassanként megkérdőjeleződött, módszerkészlete pedig sokat finomodott az utóbbi évtizedek magyar irodalomtudományában, de hallgatólagos (és a tisztázás elől rejtőzködő) előfeltevésekbe húzódva vissza még mindig érezteti hatását.” A laicizálódás-modell nem veszi figyelembe, hogy az egyházi személyek világi dolgokkal való foglalkozása önmagában nem jelentette a hagyományos világkép megváltozását, s a század utolsó harmadában épp az egyházi literátorok tevékenysége volt az egyik forrása az értelmiség kialakulásának.

A *Folytonosság vagy fordulat?* című, Debreczeni Attila által szerkesztett, 1996-ban megjelent konferenciakötet tanulmányai is azt tanúsítják, hogy erősen megoszlik a vélemény a felvilágosodás mint irodalmi korszak periodizációjáról, folyamatosság és változás kérdéseiről, a hagyományosan 1772-es kezdő év számmal jelölt korszak végéről.⁷⁵ Mint Thimár Attila kiemelte, a tanulmányok többsége – noha nem kapcsolódik közvetlenül az 1795-ös korforduló kérdéséhez – „a folyamatosság, a továbbvitel, az összekötés szerepét tulajdonítja az 1790-es éveknek és a középpontba állított dátumnak.”⁷⁶ Csetri Lajos konszenzust vélt felfedezni abban, „hogy a felvilágosult boldogság-filozófia és a nemzeti tudat bontakozása közötti folyamatok jelentenek valamilyen fordulatot a korszakon belül.”⁷⁷ Egyben jelezte, hogy „az 1820 körül tartó magyar felvilágosodás-koncepcióval” ért egyet. Vajda György Mihály az 1789–1820 közötti időszakot „Európa egésze felől nézve” az átmenet időszakának, „döntő változások

korá”-nak látta.⁷⁸ 1795 mint korszakmeghatározó dátum történetét vizsgálva Mezei Márta arra hívta fel a figyelmet, hogy a korszakhatárok meghúzása előtt érdemes tisztáznunk saját irodalomtörténeti előfeltevéseinket, „a normák alakulásának változatait, összetett tényezőit”, „s korfordulókat csak óvatos fenntartásokkal jelölhetünk ki.”⁷⁹ Kötet záró dolgozatában Bíró Ferenc úgy fogalmazott, „1795 [...] nem jelent fordulatot a magyar irodalom történetében, annak ellenére, hogy számos magyar író életében drámai fordulatot hozott.”⁸⁰ A MAMŰL „felvilágosodás kori irodalom” című, Debreczeni Attila által írt szócikke szerint:

[m]ára szakmai konszenzus alakult ki arról, hogy 1772 szimbolikus dátumként megtartható, az 1770-es évekkel a felvilágosodás jegyében egy új korszak különíthető el, amely a századközép folyamatainak szerves folytatása. Abban a kérdésben azonban, hogy e korszak meddig tart, nem alakult ki egységes álláspont.⁸¹

Ismét tíz évet előre lépve, eljutunk az új kézikönyv tervezésének első időszakához. Bene Sándor és Kecskeméti Gábor *Régi ötletek az új irodalomtörténethez (5+1)* című, 2006-os tanulmányában a „2. ötlet” a kronológia kérdésére vonatkozik.⁸² Bene Sándor javaslatának lényege: „Minél tágabb korszakokat, minél formálisabb korszakhatárokat jelölünk ki, annál kisebb erőszakot kell tenni történeteink szereplőinek saját időtudatán.” Fontos állítása a javaslatnak, hogy „[a] korszakhatárok kijelölése [...] döntően befolyásolja magát a narrációt”, s hogy adott időszakban a kortársak egymáséttól eltérő idő- és korszaktudatával kell számolnunk.

Debreczeni Attila 2009-ben megjelent tematikus korszakmonográfiája az 1780-as, 90-es évek tágan értelmezett fordulóját, a Batsányi–Kazinczy-nemzedék elméleti teljesítményét, azon belül a nemzet-eszme, az érzékenység, az identitásképzés, a művelődés, a nyilvánosság, az ízlés és a hasznos tudás diskurzusait, programjait és vitáit állítja a középpontba.

A század végének irodalmi gondolkodását „önnön logikája szerint”, a változás keletkezésének és állapotának leírásával kívánja megérteni. Külön tematizálja a korszak és a nemzedék nézőpontjainak különbségét. A vizsgált időszakon túlmutató, fontos megállapítása, mely szerint „[a] korszakban szemlélt nemzedékek egymásmellettisége a változás állapotát rajzolja ki, míg a korszakban domináns nemzedék aktivitásának értelmezése a változás keletkezésére vet fényt.”⁸³

⁷² *A magyar irodalom történetének periodizációs elveiről*, i. m., 351 (Barta János).

⁷³ BÍRÓ FERENC, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Balassi, Budapest, 1994.

⁷⁴ DÁVIDHÁZI PÉTER, „Az Úrnak útait az emberek előtt igazgatni”. A Bessenyei fivérek és a vindictio szerep-hagyományja = Uő., *Per passivam resistentiam. Válogatott hatalom és írás témájára*, Argumentum, Budapest, 1998, 90.

⁷⁵ *Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)*, szerk. DEBRECZENI ATTILA, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996. (Csokonai Könyvtár, 8)

⁷⁶ THIMÁR ATTILA, *Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)*, Irodalomtörténeti Közlemények 1999, 529–538, itt: 530.

⁷⁷ CSETRI LAJOS, *Folytonosság és változás a felvilágosodás kori magyar irodalomban = Folytonosság vagy fordulat*, i. m., 15–33, itt: 23–24.

⁷⁸ VAJDA GYÖRGY MIHÁLY, *A felvilágosodás századának fordulója: döntő változások kora az európai irodalomban = Folytonosság vagy fordulat*, i. m., 34–54, itt: 34.

⁷⁹ MEZEI MÁRTA, *Egy korszak vége az irodalomtörténet-írásban = Folytonosság vagy fordulat*, i. m., 389–397, itt: 397.

⁸⁰ BÍRÓ FERENC, *1795: fordulat, korszakhatár vagy valami más? = Folytonosság vagy fordulat*, i. m., 401–410, itt: 409.

⁸¹ DEBRECZENI ATTILA, *Felvilágosodás kori irodalom = Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor*, III. k., főszerk. KŐSZEGHY PÉTER, Balassi, Budapest, 2005, 59–63, itt: 60.

⁸² BENE SÁNDOR – KECSKEMÉTI GÁBOR, *Régi ötletek az új irodalomtörténethez (5+1)*, *Literatura* 2006, 2, 238–251, itt: 243–245.

⁸³ DEBRECZENI, *Tudós hazafiak*, i. m., 49.

A Gintli Tibor főszerkesztésében 2010-ben megjelent, *Magyar irodalom* című „akadémiai kézikönyv” tudomásom szerint az első figyelemreméltó kísérlet a felvilágosodás fogalmának teljes mellőzésére magyar irodalomtörténeti szintézis periodizációjában.⁸⁴ A hármas tagoláson („rég” – „klasszikus” – „modern és kortárs”) belül a „rég” és a „klasszikus” közti korszakhatár „kb. 1750”, az ezt megelőző időszak (1670-től) a függetlenségi küzdelmek, az ezt követő (kb. 1830-ig) az irodalom intézményesülésének kora elnevezést kapta. A kötet szerkezetét az előszó szerint „[a] poétika alakulástörténetének vezérfonalul választása határozta meg”; „[a] felvilágosodás utópikus művelődési programjainak sorozatát”-t a második korszak bevezetése épp csak megemlíti. A korszakbeosztást és 1750 hangsúlyos kiemelését 1772 helyett az előszó nem reflektálja, és sommásan „a kialakult oktatási gyakorlat”-tal, „a hazai egyetemek tanszéki struktúrájával” indokolja. „A reformáció kora (1526–1600)” című alfejezet bevezetőjében minden kifejtés nélkül azt olvassuk: „A kora újkori irodalom három alkorszakra tagolódik [!], melyek időhatárai: 1526–1600, 1601–1670, 1671–1750.”, és „A régi magyar irodalom Kazinczy Ferenc által kitűzött szimbolikus záró dátuma 1772.” „A klasszikus magyar irodalom (kb. 1750-től kb. 1900-ig)” című második nagy rész első fejezetének bevezetője utal a 18–19. század „tárgan értelmezett fordulóján” „az irodalmi nyilvánosság intézményrendszerében” lezajlott „nagy hatású változások”-ra. A Kulcsár Szabó Ernő főszerkesztése alatt 2013-ban megjelent német nyelvű magyar irodalomtörténet vezérfonala ugyancsak a történeti poétika.⁸⁵ A „rég” magyar irodalom” utolsó képviselője itt Faludi Ferenc; a második rész – alcíme szerint – a klasszicizmusok, rokokó, érzékenység fogalmakkal jelölt tendenciákat foglalja össze az 1770-es évektől 1825-ig terjedő időszakban.

Következtetések, javaslatok

Tizenkét évvel ezelőtt tíz-tíz javaslatot fogalmaztam meg és közöltem a tervezett kézikönyv egészére és a 18. század bemutatására vonatkozóan, közülük három érinti a periodizáció kérdését.⁸⁶ A „Magyar Remekírók” sorozatban megjelent, *Magyarországi gondolkodók 18. század, Bölcsészettudományok I–II.* című kötetek utószavaiban is foglalkoztam a „korszak” és a „felvilágosodás” fogalmakkal.⁸⁷ E megjegyzéseket szükségtelen megismételni, s csupán a most felvázoltakból levonható néhány követ-

⁸⁴ *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 18, 112, 313–314. (Akadémiai Kézikönyvek) Vö. VASY Géza, *Irodalomtörténetünk új kézikönyve – kritikai jegyzetek. Magyar irodalom*, Kortárs 2012, 6, 66–77.

⁸⁵ *Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung*, hg. von Ernő KULCSÁR SZABÓ, Walter de Gruyter, Berlin – Boston, 2013.

⁸⁶ Tüskés Gábor, *Javaslatok az új akadémiai irodalomtörténet előkészítéséhez = Summa. Tanulmányok Szelestei N. László tiszteletére*, szerk. MACZÁK Ibolya, PPKE BTK, Piliscsaba, 2007, 333–335. (Pázmány Irodalmi Műhely, Tanulmányok)

⁸⁷ Tüskés Gábor, *Utószó = Magyarországi gondolkodók 18. század, Bölcsészettudományok I*, vál., szerk. utószó Tüskés Gábor, a szerk. munkatársa LENGYEL Réka, Kortárs, Budapest, 2010, 1070–1071; Tüskés Gábor – LENGYEL Réka, *Vallási, nevelési, társadalmi és művészeti gondolkodás a 18. században = Magyarországi gondolkodók 18. század, Bölcsészettudományok II*, vál., szerk., utószó Tüskés Gábor – LENGYEL Réka, Kortárs, Budapest, 2015, 1354–1358.

keztetésre és új javaslatra szorítkozom. Itt jegyzem meg, hogy a XVIII. századi Osztály tagjai által közösen kimunkált elképzelés a 18. századi kötettrész szerkezetére egyrészt messzemenően figyelembe veszi a Bene Sándor és Kecskeméti Gábor által az első kötetre kialakított koncepció tartalmi-műfaji egységeit, és az egész századot átfogó fejezetek sorában dolgozza ki azokat. Másrészt *Irányszatok, folyamatok a század második felében* címen foglalja össze az ezen egységeken túlmutató, új jelenségeket tárgyaló fejezeteket. A határoknak és átmeneteknek ez a „lebegtetése” megítélésünk szerint kellően tág lehetőséget kínál a korábbi időkkel mutatóközös összefüggések és a 18. századon időben túlnyúló folyamatok differenciált bemutatására.

1. Az irodalmi korszakok megnevezése, lehatárolása, belső egysége és tagolása mindig problematikus. A periodizációs problematika a tárgy konstituálásával, az alapul vett irodalom-fogalom tisztázásával kezdődik. A korszakjelölés alárendelt probléma; nem immanens irodalomtörténeti kérdés, hanem heurisztikus eszköz. A periodizációs eljárások csupán felületi tájékozódási segítséget adhatnak. A kérdést tematizálni kell a tervezett kézikönyv bevezetőjében. Elkerülhetetlen lesz az eklektikus tudatos vállalása, beleértve a különböző időkkel alkalmazott eltérő korszakolási szempontokat.

2. Minden korszak konstrukció: nézőpont, ahonnan a jelenségek egy bizonyos módon látszanak elrendeződni. A periodizáció kompromisszum,⁸⁸ szükségképpen torzításokkal jár, jelentőségét nem szabad sem túlértékelni, sem alábecsülni.⁸⁹ A fő kérdés az, többet és pontosabban tudhatunk-e meg, ha vállaljuk a sajátos nézőpontból adódó torzításokat, mekkora egy-egy korszakkonstrukció magyarázó értéke, s tudjuk-e érzékeltetni folyamatosság és szakaszosság kölcsönhatását, változás és folytonosság dialektikáját.

3. Az irodalmi folyamatok ábrázolásának egyik módja az, hogy a szerzőket, műfajokat és eszmei áramlatokat elválasztó, élesnek feltételezett határvonalakat hangsúlyozzuk. Egy másik lehetőség, hogy az előremutatónak tartott teljesítményeket mintegy kiemeljük történeti kontextusukból, és szerepüket felnagyítva, a korszak jellegzetes sajátosságaiként mutatjuk be. Egy harmadik megközelítés a jelenségek komplex kölcsönhatását, keveredését állítja a középpontba, s tartózkodik éles határvonalak meghúzásától.

4. Egy irodalomtörténeti munka tagolásában sem eszmetörténeti, sem politikatörténeti, sem társadalomtörténeti időhatárok nem vehetők alapul. A tagolás fő kritériuma az irodalom belső mozgásainak, a retorikai, poétikai és esztétikai törekvések alakulásának a messzemenő figyelembevétele lehet. Ugyanakkor tekintettel kell lenni az irodalomtörténeti fejleményeken látszólag kívül eső jelenségekre, folyamatokra is.⁹⁰ Megfontolandónak tartom a századok szerinti tagolás alapul vételét és a századhatárok rugalmas kezelését az egész vállalkozásban.

⁸⁸ KENYERES, I. m., 41.

⁸⁹ *A magyar irodalom történetének periodizációs elveiről*, i. m., 357 (Bán Imre).

⁹⁰ HITES Sándor, *Az irodalom és a gazdaság valóságáról és fiktitivásáról = Tény és fikció. Tudomány és művészet a nemzetéptítés bukókorában a 19. századi Magyarországon*, szerk. LAJTAI Máttyás – VARGA Bálint, MTA BTK Történettudományi Intézet, Budapest, 2015, 131–163, itt: 157.

5. Minden periodizációnak a vizsgált időszak tendenciáinak és műveinek konkrét elemzésére kell támaszkodnia. A 18. század periodizációjáról akkor lehet érdemben véleményt formálni, ha elkészült a századot tárgyaló fejezetek sora. Előre kijelölt, szigorú korszakhatárok esetén fennáll a veszély, hogy a kész fejezetek nem követik vagy nem mindenütt követik a periodizálási elveket. A periodizációról alkotott előzetes elképzelésnek rugalmasnak kell lennie, ellenőrizhető tényeken kell alapulnia, és világos agendát kell tartalmaznia a szerzők számára.

6. A 18. század túlnyomó részében a későhumanista tudós kultúra adta az elsődleges műveltségi hátteret az irodalom magyarországi művelőinek. A különbségek az e műveltséghez való viszonyulás milyenségében és mértékében ragadhatók meg elsősorban. Az újabb európai irodalomtörténetek nem elhanyagolható része egyre inkább a klasszicizmusok regionális és időbeli változataiként írja le a 18. századi folyamatokat. Hazai vonatkozásban számos különféle, egymásnak gyakran ellentmondó megállapítás született a század irodalmának időbeli tagolhatóságáról, az elhúzódo modernizálódásban betöltött határ-szerepéről az elmúlt évtizedekben. Nincs olyan évtized a században, melyhez ne kapcsolódna valamilyen periodizációs elképzelés.

7. Nincsenek századindulástól századzárásig tartó irodalomtörténeti egységek, a 18. században sem. Az irodalom egyetlen kiválasztott, még oly rövid időszakon belül sem mutat homogén képet. Az átfogó folyamatok és az egyének szintjén egyaránt mindvégig megfigyelhető a „régí” és az „új” különböző formájú és arányú keveredése, évtizedekig tartó egyidejűsége. A 18. század kutatóinak ismétlődő tapasztalata: ha figyelembe vesszük bizonyos gondolati, retorikai struktúrák továbbélését és műfaji hagyományok áthajlását, a bevett korszakhatárok feloldódnak.⁹¹ Az ún. előremutató változások többnyire beágyazódnak a kortársak tradicionális mentalitásába, s konfrontálódnak azokkal. Az újítások mibenlétének és jelentőségének felmérése csak a hagyomány kontextusának ismeretében lehetséges. Az „új” differenciált megközelítésének feltétele, „ha nem általában ’új’-ról, hanem ’az új elemei’-ről beszélünk”, s a kontingencia-elv értelmében „heterogén [...] változások együttállásaként” látjuk az „új” keletkezését.⁹²

8. Nem zárom ki a lehetőséget, hogy van empirikus alapja a korszakelvű koncepció alkalmazásának a 18. századra nézve, de az általam jelenleg ismert forrásanyag és szakirodalom alapján nem tudok megjelölni egy, két vagy három olyan határponthoz a századon belül, melyek segítségével egyértelműen tagolható lenne az irodalmi folyamatok összessége. A cezúrák, ha vannak, szinte minden területen másutt húzódnak. A különböző irodalmi regiszterek, az integrációs és dezintegrációs folyamatok más-más határokat jelölnek ki; a lokális jelenségek gyakran saját időbeliség szerint alakulnak. Nem látom értelmét bármilyen, mégoly kifinomult vagy éppen elnagyolt, homogenizáló korszakkonstrukció előzetes létrehozásának. Ennél sokkal fontosabbnak tartom a részfolyamatok minél pontosabb időbeli meghatározását és az egy időben zajló történések differenciált ábrázolását.

⁹¹ VOLLHARDT, Gotthold Ephraim Lessing. *Epoche und Werk*, i. m., 2018, 370.

⁹² DEBRECZENI, Tudós hazafiak, i. m., 21–22.

9. Akkor lehet valóban újat mondani a század irodalmáról és irodalmi gondolkodásáról, ha homogenizáló korszakfogalmak alkalmazása helyett kísérletet teszünk az irodalmi kultúra regionális sajátosságainak, a különböző diskurzustípusok egyidejűségének, az irodalmi törekvések szerteágazó útvonalainak, hordozóinak és közvetítő csatornáinak a bemutatására. A konstruált korszakhatárok által nem megszakított, szigorú kronológiai elrendezés kínálja a legjobb lehetőséget a művek keletkezési feltételeinek, funkcionális összefüggéseinek és befogadási kontextusainak pontos leképezésére.

10. A 18. század irodalmi jelenségeinek időbeli tagolását mára jórészt korszakfogalomra asszociáló, kiüresedett metaforák, irodalomtörténeti tényekkel nem vagy csak részben igazolható gondolati alakzatok és hangzatos kifejezések terhelik (pl. „felvilágosodás”, „hanyatlás”, „felemelkedés”, „hajnalhasadás”, „előzmények”, „elvilágiasodás”, „paradigmaváltás”, „áttörés”). Ezek következetes mellőzése nem kis mértékben növelheti az ábrázolás hitelességét.

11. Mesterséges időbeli tagolás helyett fontosabbnak tartom a maguk valós összetettségében, a retorika-, poétika-, eszme- és egyháztörténeti, történeti antropológiai, esztétikai és más vonatkozások figyelembevételével szemlélni az irodalmi folyamatokat, műveket és életműveket. Az irodalmi nyelv nyelvújítás előtti alakulását is messzemenően tekintetbe kell venni.⁹³ A szerzők és művek egyedi jellegzetességeinek kiemelése révén lehet megragadni a példaértékűt, s az egyeditől az általános felé haladva, a mikro- és makroszintek összekapcsolásával, empirikus-induktív módszerrel, a jelenségcsoportoktól, áramlatoktól, irányzatoktól próbáljunk meg eljutni a korszakig.

12. Viszonylagos természete miatt az újítás igénye vagy valóságos jelenléte nem lehet az egyetlen, kizárólagos szempont sem a válogatásban, sem a periodizációban. A 18. század irodalmát különösen nagyszámú áramlat és ellenáramlat, hagyomány és újítás keveredése, kölcsönhatása határozza meg. A változás dokumentálása mellett nem feledkezhetünk meg a „tehetetlenségi erők”-ről, a korábbi időszakokhoz kötődő és a ma „félirodalmi”-nak, „irodalom alatti”-nak minősülő jelenségekről sem.

13. Túl kell lépni a század irodalmát „barokk” és „felvilágosodás”, „felvilágosodás” és „ellenfelvilágosodás”, „világi” és „egyházi”, „latin” és „magyar nyelvű” ellentétekben és más dichotóm szerkezetekben tárgyaló megközelítéseken, az ezeknek megfelelő prioritásokon. A „felvilágosodás” önmagában nem az irodalom egészére vonatkozatható kategória; az irodalmi megformálás kérdéseiben a „felvilágosodás” hatása mellett nagyon sok más tényezőt is figyelembe kell vennünk.

14. Messzemenően tekintetbe veendő a 18. századi irodalom többszintű történeti beágyazottsága az európai összefüggésekbe és sokrétű viszonya a nemzetközi irodalmi központokhoz. Ugyanakkor mellőzendő az „elmaradottság”, „megkésetttség” és „egyenlőtlen fejlődés” tematizálása. A század utolsó harmada és a századforduló irodalmának leírásakor különösen fontos a szerzők minél teljesebb körének és a teljes életműveknek a figyelembevétele.

⁹³ Vö. KERESZTURY Dezső, *A XIX. század második fele*, Kritika 1965/12., 58–62, itt: 61.

15. „Nagyelbeszélés”-ből több is született az elmúlt tíz-tizenkét évben, ezért most két, a periodizáció problémáját megkerülő, illetőleg fel sem vető, más típusú kézikönyv-sorozat megvalósítási lehetőségének mérlegelésére teszek javaslatot, a jövő számára. Nemzetközileg mindkét típus messzemenően elfogadott, a hazai gyakorlatból azonban hiányzik; avulási idejük általában hosszabb, mint a kronologikus narratíváké. Saját szempontjai szerint mindkettő felöleli az irodalmi jelenségek igen széles, pontosan meghatározott körét, ösztönzi az alapkutatót, ugyanakkor szintetizáló igényt testesít meg, s olvasói érdeklődésre is számíthat, nem csak az egyetemi hallgatók körében. Ideális esetben kutatási segédletként is használhatók. Mindkettő gondos tervezést, jelentős munkabefektetést, egybehangolt összintézeti és intézményközi összefogást, egységes koordináták mentén történő, közös gondolkodást, nem kevés kutatói fegyelmet és önkorlátozást igényel. Ha bármelyik megvalósulna, a hálózati változatok időről időre viszonylag könnyen módosíthatóak, tetszés szerint tovább bővíthetőek.

Az egyik a magyar (nem csak a magyar nyelvű) irodalmi műveket azonos kritériumok szerint, egyenként, a lírai életműveket összegző módon bemutató és elemző *műlexikon*, a szerzők és műcímek betűrendjében elrendezve, a névtelen alkotásokat és szövegegyütteseket külön kötetben csoportosítva.⁹⁴ Ideális esetben a kötetek egyszerre jelenhetnek meg, de századok szerinti tagolás és rövid időtávon belüli folyamatos megjelenés is elképzelhető. A másik egy *szervezői kézikönyv-sorozat*, a kiemelkedő életművek azonos szempontrendszer követő, monografikus feldolgozásaival.⁹⁵ Az egy-egy szerző életrajzát, műveit, a művek keletkezését, kontextusát és hatástörténetét egyaránt számba vevő, a kutatási tendenciákat is bemutató kötetek tetszőleges sorrendben készülhetnek, és jelenhetnek meg. A két kézikönyv-típus megvalósítása más-más nehézségeket és probléma-halmazokat vet fel, az azonban biztos, hogy a „korszakok” fantomjával egyiknek sem kell megküzdenie.

A politika színpada / a színpad politikája

Teleki László: *Kegyenc*

Teleki László *Kegyenc* című öt felvonásos szomorújátékát még az első nyomtatott kiadás¹ megjelenésének évében, 1841. szeptember 6-án mutatta be az akkor már negyedik éve működő Nemzeti Színház. A mű mérsékelt sikerét jelzi, hogy a második előadásra csak a következő év januárjában, a harmadikra pedig 1845-ben került sor. Kerényi Ferenc becslése alapján az első három előadás összes nézőjének száma 2500 körül lehetett, hozzátéve, hogy „az első kiadás példányszámának ez is vélhetően többszöröse.”²

A szerző életében még egyszer, 1860. szeptember 19-én (letartóztatása előtt három hónappal) mutatták be a darabot, majd legközelebb csak 1865-ben. Fontos még megemlítenünk Paulay Ede rendezéseit 1880-ból, amikor is a magyar drámai hagyományt bemutató sorozatában három alkalommal újra műsorra tűzte Teleki drámáját „meinigeni” – történeti realista – stílusban. (Ugyanennek a sorozatnak volt része a *Csongor és Tünde* ősbemutatója 1879. december 1-jén, valamint *Az ember tragédiája* ősbemutatója is 1883. szeptember 21-én). Nevezetes még természetesen Hevesi Sándor szövegátolgozása is, amelyet a tanítvány Horváth Árpád visz színpadra 1931-ben, a hármas évfordulón (a szerző születésének 120., halálának 70., és az ősbemutató 90. évfordulóján) mindössze három alkalommal, felhasználva a színházi modernizmus széles eszköztárát („pszichológiai” szemlélet, expresszív hangulatfestés, forgószínpad stb.). A II. világháború valóságos nemzeti tragédiái közepette zajló centenáriumi előadás (Galamb Sándor rendezése) volt a huszonötödik a sorban, amelyet a 20. század második felében további próbálkozások követtek.

Ezekkel itt már – beleértve Illyés Gyula 1963-ban készült, 1968-ban színpadon is bemutatott „egzisztencialista” jellegű átdolgozását – érintőlegesen sem tudunk foglalkozni.

A *Kegyenc* viszonylagos színpadi sikertelensége ellenére a legutóbbi időkig kitüntetett figyelmet kapott a reformkor reprezentatív magyar tragédiái közül – kritikái megítélése a lentebb részletesen is bemutatott korabeli kritikusok ellenérzéseitől

¹ TELEKI László, *Kegyencz. Szomorújáték öt felvonásban*, Heckenast Gusztáv, Pest, 1841. A hivatkozásokban a római szám a felvonást, az arab szám az oldalt jelöli.

² KERÉNYI Ferenc, *Drámaíró, színházbarát, műkedvelő színész: Teleki László = Teleki és kora*, szerk. PRAZNOVSZKY Mihály – ROZSNYÓI Ágnes, Nógrád Megyei Múzeumok Igazgatósága, Salgótarján, 1987, 148. (Discussiones Neogradienses 3.)

⁹⁴ Lásd pl. *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, 1–21 Bd., hg. von Walter JENS, Studienausgabe, Kindler, München, 1996. Vö. *Művek lexikona*, I–III, főszerk. SZLÁVIK Tamás, Magyar Nagylexikon Kiadó, Budapest, 2008.

⁹⁵ Lásd pl. Monika FICK, *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar, 2010; *Goethe-Handbuch*, 4+3 Bde., hg. von Regine OTTO – Bernd WITTE, u. a., Metzler, Stuttgart–Weimar, 2004–2012. A meghatározott időszak íróit, költőit tudományos igénnyel bemutató kézikönyv-sorozat típusát képviseli pl.: *Frühe Neuzeit in Deutschland: 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon*, 1–7 Bd., hg. von Wilhelm KÜHLMANN – Johannes Klaus KIPF, u. a., de Gruyter, Berlin, 2011–2019; Jean-Paul BARBIER-MUELLER – Nicolas DUCIMETIÈRE – Marine MOLINS, *Dictionnaire des poètes français de la seconde moitié du XVI^e siècle (1549–1615)*, 1–3 tomes, Droz, Genève, 2015–2017 (*Travaux d’Humanisme et Renaissance*, 556, 567, 582).

Péterfy Jenő³ poétikailag-mediálisan árnyalt kritikáján át Zilahy Károly⁴ és Hevesi Sándor⁵ explicit rajongásáig terjed. Ez a fokozott kritikai érdeklődés – nézetem szerint – egyrészt a főszereplő sokat hangoztatott, tipikusan romantikus „kettős természetének” (érzékeny férj és gátlástalan intrikus) köszönhető, amit egyébként a legnehezebb színpadon eljátszani.⁶ (Alkalmasint kisebb mértékben, de némi ingadozás a többi szerepkörökben is megfigyelhető, így például Júliát hol naiva, hol tragika alakította, Aetius megformálása a „kedélyes apától” a faragatlan, nyers, érzéki barbárig terjedt, III. Valentinianus volt félelmetes intrikus és nőies futóbolond is; csak Eudoxiát adta mindvégig tragika, Placidiát pedig hasonló evidenciával naiva).⁷ Másrészt – és főleg a színház esetében ezt a szempontot aligha lehet túlhangsúlyozni – a szerző személye és a darab implicit politikai tartalma kiváló lehetőséget ad a különböző történelmi kontextusokban történő aktualizálásra. Egy drámán „belüli” és „külső” politikai szempontok megkülönböztetése persze meglehetősen problematikus, hiszen végső soron mindkettő feloldódik a szöveggé (hanggá, képpé, mozgássá stb.) formálás poétikai aktusában.

A recepciótörténet „esztétikai” (azaz kimondva-kimondatlanul a mű esztétikai autonómiájának előfeltevéséből kiinduló) és „politikai” (ami alatt most a referenciális olvasás hagyományait értem) szempontrendszerének szálait szétbogozva is ráta-pinthatunk a két jelenségkörnek a drámapoétika terében végbemenő szükségszerű összefonódására. Ez tehát a másik olyan szempont, amely a *romantikus ironia* erőteljes jelenléte mellett Teleki *Kegyencét* – túl politikai rendszereken és esztétikai paradigmaton – ma is érdekes darabbá teszi.

³ „Mély, tragikus világnézet s gyötrelmes romantika, erős pátosz és körmönfont számíttatás, kitűnő expozíció s folyton szálát vesztő, újra és újra nekiinduló cselekmény, zsenialitás és még nem tisztult műértelem: mindez összejátszik, hogy a *Kegyenc*-et részben nagyon érdekes, nagyon becses, de általános hatást nem keltő, népszerűtlen drámává tegye.” Péterfy Jenő, *A kegyenc. Gróf Teleki László szomorújátéka* = *Uő. Válogatott művei*, gond. Sőtér István, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 781.

⁴ „Teleki műve, nemében a legérdekesebbek közé tartozik nemcsak irodalmunkban, hanem a jelen századbeli ismeretes szinklétészet termékei közt is.” Zilahy Károly, *A tragédia bölcselése, vonatkozással Teleki László Kegyencére* [törredék, 1864] = *Uő. Munkái*, Eggenberger Ferdinánd, Pest, 1867, 103.

⁵ A Nemzeti Színház igazgató-főrendezője a Teleki-dráma 1928-as kiadásának előszavában „a legnagyobb, a legtípusosabb, a legsikerültebb” magyar romantikus drámának nevezi a *Kegyencet*. Teleki emberismeretét és lélekábrázolását Hugo, a politika dramatizálását és a tömegjelenetek ábrázolását pedig Shakespeare hatásának tulajdonítja. Katona József, *Bánk bán* – gróf Teleki László, *A kegyenc*, Franklin, Budapest, 1928, I–XII (Hevesi Sándor előszava).

⁶ A szerepformálás lehetséges irányai már az első években kitűntek. Fánicsy Lajos az ősbemutatón még az intrikát hangsúlyozta, míg 1845-ben Lendvay Márton hősszerelmeként már a liberális színházpolitika magasztosabb – erkölcsnemesítő – szempontrendszerét érvényesíti. Egressy erősen eltúlozva, ironikusan ábrázolta a heroikus bosszúesztusokat, amivel kivívta a liberális színházpolitika talaján álló Bajza rosszállását is (lásd később). Paulay 1880. évi rendezésében E. Kovács Gyula mindkettő érzékeltetésére kísérletet tesz, ami a gyakorlatban az indulatos, szaggatott és a suttogó, fojtott beszéd-mód váltogatásával történhetett. Innentől a legtöbb előadásban ez az irány érvényesült hol több, hol kevesebb sikerrel. Vö. Kerényi Ferenc, *Teleki László „Kegyence” és színház-történetének néhány tanulsága* = *Hagyomány és ismeretközlés*, szerk. Kovács Anna, Nógrád Megyei Múzeumok Igazgatósága, Salgótarján, 1988, 80–99. (Discussiones Neogradienses 5.)

⁷ *Uo.*

Átpolitizált recepciótörténet

Fontos kérdés, hogy vajon mennyire befolyásolja a recepciótörténet meglehetősen változékony érdeklődését és értékelését Teleki aktuális politikai megítélése. Annál is inkább, hiszen gróf Teleki László maga is gyakorló politikus (a reformkori főrendi ellenzék meghatározó alakja, 1847-től az Ellenzéki Kör elnöke, a forradalom és szabadságharc leverése után a Magyar Nemzeti Igazgatóság franciaországi megbízottja, majd a kiegyezés előtt nevezetes öngyilkosságáig⁸ a Határozati Párt vezetője) volt, így hagyatéka aligha vonható ki teljesen az ilyen szempontú értékelések alól.

Ez a referenciálisan értett politikai szerepkör a vezérfonala Kemény G. Gábor *Kegyenc*ről írott tanulmányának is, amely azonban – bár nagyon részletesen járja körbe a témát – kiindulásánál fogva nem adhat választ arra a par excellence poétikai kérdésre: *hogyan* formálja át Teleki az első kézből vett politikai tapasztalatait drámai műalkotássá? A mű „drámai alapeszménye politikai indítékának nyitjához” például a tanulmányíró szerint Teleki politikai karrierjének alaposabb feltárásán át vezet az út, ezért a mű politikai szempontú „részletes elemzésére az elkészítendő Teleki-monográfia hivatott.”⁹ Az említett Teleki-monográfia még ugyanabban az évben meg is jelenik, szerkesztette és a bevezető tanulmányt írta: Kemény G. Gábor.¹⁰ A szerző tehát – amellet, hogy figyelemre méltó tudatossággal gyakorolja azt, amit ma szerzői önmenedzselésnek szokás nevezni – egy szélsőségesen referenciális megközelítéshez jut: egy műalkotás politikai implikációi szerinte a szerző politikai tevékenységéből vezethetők le adekvát módon...

Ennél talán a mai irodalomtudományos gondolkodás számára érvényesebb megállapításokat is tehetünk, ha – Kerényi Ferenc nyomán – a *krónikásdrámák* hagyományából indulunk ki.¹¹ A korábbi vitézi drámák „formai shakespeare-izálásából” létrejött színházi műfaj közös jegye a *hatalmi tematika*, amely az uralkodót már nem a történelmi folyamatok allegóriájaként állítja középpontba, mint a német szomorújátékban,¹² hanem a *hatalomhoz fűződő különböző viszonyulási lehetőségeket*. A *Kegyenc*

⁸ Részletesebben lásd: Csorba László, *Teleki László halála: 1861. május 8*, Rubicon 2002/3., 45–50; Dániel Anna, *Hamisítók: Teleki László halála*, Liget 2002/8., 19–26; Tarján M. Tamás, *Teleki László öngyilkossága*, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1861_majus_7_teleki_laszlo_ongyilkossaga/. (Utolsó letöltés: 2019. november 25.)

⁹ Kemény G. Gábor, *Teleki László és a „Kegyenc” alapeszméje*, ItK, 1961/2., 137. Kemény kiindulásként Hevesi Sándor – jelen dolgozat 5. lábjegyzetében említett – tanulmányát idézi, amely szerint három legnagyobb klasszikus drámánkat – a *Bánk bán*, a *Kegyencet* és *Az ember tragédiáját* – a politikum közös nevezője hatja át „nemzeti”, „világtörténelmi” és „általánosan emberi” szinten.

¹⁰ Teleki László *válogatott munkái*, I–II, szerk., bev. Kemény G. Gábor, Szépirodalmi, Budapest, 1961. Bevezető tanulmány: 5–125.

¹¹ Kerényi Ferenc, *A régi magyar színpadon. 1790–1849*, Magvető, Budapest, 1981, 374–402.

¹² A német szomorújáték „[t]artalma, igazi tárgya a történelmi élet, úgy, ahogy ezt a kor elképzelte”. Walter Benjamin, *A német szomorújáték eredete*, ford. Rajnai László = *Uő., Angelus Novus*, szerk. Radnóti Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 239. „Az uralkodó, mint a történelem első exponense, közel van ahhoz, hogy a történelem megszemélyesítéseként fogják fel.” (Uo.) Így analogikus módon ő kell, hogy legyen a szomorújáték főszereplője, rendszerint a mártír vagy a zsarnok archetipikus szerepkörében. A szomorújáték eszmei terében a legrosszabb lehetőség a döntésképtelen hatalom (a történelem „elakadása”), amelyben a kor válságtudata tükröződik: habzsolása a világi javaknak, a túlvilág szertelen képekkel történő ábrázolása, amely így az evilágiságtól „tisztá”, vákuumszerű tér benyomását keltheti. Uo. 243.

előszavából (ami persze alapesetben csak a nyomtatott drámában érvényesül, a színpadon nem) és a Liviusától vett mottókból¹³ megtudjuk, hogy a Caesar (és vele az egész arisztokrácia, Maximot is beleértve) lealacsonyodása itt a kései Róma allegóriája, egyszersmind a magyarság egy múltba vetített jövőlehetősége, amit a reformkori befogadók többségének és a kritikusoknak aligha okozott nagy gondot dekódolni. (Emellett – főleg a második mottó esetében – a paratextus az arisztokrata Teleki személyes életproblémáival is összefüggésbe hozható). Ennélfogva – bár ezt a cenzúra miatt nyilván sokáig nem lehetett kimondani – a dráma *politikai tere* eleve a titkos összekacsintás ironikus gesztusa mentén jön létre. Ezt a politikai teret a szerző maga kapcsolja rögtön össze az *esztétika terével*, amikor – szintén az előszóban – erkölcsi felmentést vindikál magának a kor szigorú irodalmi-világnézeti normái alól a mű világának esztétikai státuszára való hivatkozással. Így tehát – nézetem szerint – a dráma nyomtatott szövege explicit módon kínálja fel azt az „átpolitizált” irodalom- és recepciótörténeti szituációt, amelynek kérdésesi iránya és intenzitása természetesen nem függetleníthető a szerző (aki mellesleg politikus is) aktuális politikai megítélésétől. (Még élesebben ütközik ez ki a viharos rezsim- és ideológiaváltásokat megélt 20. században).

Színházpolitika és kritika

A korabeli értelmezési kontextus felvázolása

A korabeli kritikai diskurzust tüzetesebben szemügyre véve az is látható, hogy a mű megítélésénél a (színház)politika és a (dráma)esztétika szempontrendszere már ekkor szorosan összefonódik. E tekintetben fontosnak tartom hangsúlyozni azt az alapvető *mediális* különbséget is, amelyet az eddigi szakirodalom – bár tudott róla – talán nem mindig hangsúlyozott eléggé. Nevezetesen, hogy a két első kritikus, a *Kegyencet*, ha kifogásokkal is, de alapvetően értékelő Vörösmarty a dráma ősbemutató előtti *nyomtatott* verziójából, míg Bajza az első színházi előadásokból indult ki.¹⁴ Érdemes ezeket a korabeli kritikákat részletesebben is megvizsgálni, mivel valóban példázat-értékűek nemcsak a korabeli viszonyokra, hanem a későbbi recepcióra nézvést is.

Vörösmartynak a nyomtatott drámáról írott – a jövőbeni előadást megelőlegező – kritikája két részben, az *Athenaeum* 1841. május 9-ei (55.) és május 11-ei (56.) számában jelent meg.¹⁵ A gyakorló drámaíró (háta mögött ekkor már a *Salamon király* című szomorújátékkal, *A bujdosókkal*, a be nem mutatott *Csongor és Tündével*, a korabeli színpadon is nagy sikert arató, díjnyertes *Vérnásszal*, az *Árpád* ébredésével, a *Marót*

¹³ Itt érdemesnek tartom megjegyezni, hogy a második mottó („abundantes voluptates desiderium per luxum atque libidinem pereundi perendique omnia invexere” – Amíg a túlhajtott élvezetvágy be nem csempészte annak az óhaját, hogy tönkremenjünk magunk is, és tönkretegyünk mindent körülöttünk) Teleki saját arisztokrata körének életmódjára utaló áthallás is lehet.

¹⁴ Szász Károly már felveti ezt a szempontot, konzekvenciákat azonban nem von le. Vö. Szász Károly, *Teleki Kegyence*, Budapesti Szemle 1932/2., 184.

¹⁵ Kötetben: VÖRÖSMARTY Mihály, *Teleki László Kegyencéről* = Uő., *Vegyes prózai dolgozatok (1826–1841)*, s. a. r. HORVÁTH Károly – KERÉNYI Ferenc, Akadémiai, Budapest, 2000, 196–203. (Vörösmarty Mihály Összes Művei, 15.)

bánnal, *Az áldozattal*, valamint a *Julius Caesar*-fordítással) sokra értékeli Teleki művét – *legalábbis papíron*. A kritika első része voltaképpen a cselekmény ismertetése, ezéért ezzel nem is foglalkozunk részletesebben. A második rész viszont azért (is) érdekes, mert Vörösmarty dramaturgiai nézeteiről legalább annyit elárul, mint magáról a szóban forgó drámáról. A kritikus az „eszme’ nagyszerűsége” mellett értékeli „azon gazdag erőt, képdús előadást, melly a’ művet végiglen érdekessé, s a’ költőnek félre ismerhetetlen hivatását kétségkívül teszi.”¹⁶ A drámaírói jártasság mellett minden bizonnyal az előbb említett alapvető mediális különbségnek is köszönhető, hogy Vörösmarty – Bajzával ellentétben – sokat foglalkozik a darab belső arányaival, a jelenetek hosszával és dramaturgiai indokoltóságával, „mert nem az alapeszményben, az anyagban, egyedül csak a’ ruha’ szabásában, a’ részek’ elosztásában fekszik az ok, ha a’ mű érdemlett méltánnyal nem fogadtatnék...”¹⁷ Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy az általa javasolt dramaturgiai változtatások nagyrészt megvalósultak, és ennek köszönhetően a *Kegyenc* valóban játszható(bb) darab lett. A rövidebb, arányosabb és dramaturgiailag indokoltabb, azaz színpadképesebb kompozícióra való törekvés már-már tendenciózus a dráma színház-történetében.¹⁸

A liberális színházi nevelőprogram részben épp Vörösmarty által kidolgozott¹⁹ koncepciója szerint (a színpadon ábrázolt bűn ellenszenvessé válik a nézőnek) akár erény is lehetne a *Kegyenc* kritikusra gyakorolt hatása: jelesül az az „utálat, mellyet ref. a’ hős iránt nem érezni nem tudott”, és amely „nagyon csökkenté az az iránti részvétet.”²⁰ Petron Maxim alakja tehát Vörösmarty szerint nem felel meg a tragédiával szemben támasztott arisztotelészi követelménynek, nevezetesen, hogy a hős érdekekkel bírjon a számunkra, azaz valamilyen énrészünk azonosulni tudjon vele. (Victor Hugo gonoszainak például mindig van valami jellegzetes, rokonszenves tulajdonságuk is). „A’ nyelv erőteljes” – véli a kritikus, de itt-ott azért kifogásolja a „túláságos tömörttség”-et is, a nehezen kimondható rövidítéseket, a germanizmusokat, a nyelvjárási variánsokat és a nyelvtani hibákat.²¹ Vörösmarty a francia romantikus irányzathoz sorolja a *Kegyencet*, közelebről – a szükséges változtatások megtételének függvényében –

¹⁶ Athenaeum 1841. május. 11., 886. („41” aláírással).

¹⁷ Uo.

¹⁸ Már az első előadásoknál „[a]z egész III. felvonást egyetlen színhelyen játszották; a IV. felvonás 1–3. jelenete, valamint a »tér, fényes csarnokokkal« (azaz a 2. szín a IV. felvonásban) áttevődött a császári palota szobájába, ahová a tömegnek csak zúgása hallatszik be. Jelentősen meghúzták az V. felvonás jeleneteit, a cselekményt felgyorsítandó a végkifejlet előtt. Az 1842. évi második előadásra további húzásokat alkalmaztak, így kimaradt Sidonius jós teljes szerepe – ami azzal a gyakorlati haszonnal is járt, hogy nem kellett bajlódni (hátsószínpad híján) a színpad mélyén, pantomimmal megoldott jós-látomásokkal. A dráma így akár három díszlettel is előadható lett: szoba (variálva), terem, kert. A színpadtechnikai szempontok ilyen súlyát az indokolta, hogy a Nemzeti Színház kénytelen volt díszlet- és jelmezraktáraiból gazdálkodni, általában az új produkciók esetében is.” KERÉNYI, *Teleki László „Kegyence” és színház-történetének néhány tanulsága*, 81.

¹⁹ Vö. KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, 321.

²⁰ Athenaeum 1841. május. 11., 886. („41” aláírással).

²¹ Szellemes hírlapírói élc: „Ha Aëtius: Aëtnek, Petronius Maximus: Petron Maximnak irathatik, miért nem Cajus: Caj-nak. – A’ szép zengésű, gyönyörű római nevek ezáltal képtelenül eltörpülnek”, ’s fáj azokat így elcsúfítva kimondani. Illy törpült nevek már jelentik az ötödik századi Róma törpült szellemét, ’s ha a szerző ezt akarja az anglizált nevekkel jelenteni, ám legyen.” Uo., 888.

Dumas *Caligulája* mellé helyezné a születőben lévő magyar drámairodalom pantheonjában.²² (Az 1837-ben megjelent francia darabot már 1838-ban színre vitték Pesten Vajda Péter fordításában).

Bajza, aki a második (1842. januári) *színházi előadás* után ragadott tollat az *Athenaeumban*,²³ szintén Arisztotelészre hivatkozva utasítja el élesen Teleki drámáját („alapjában elhibázott mű”), minthogy a tragikus hatásmechanizmus gerincét képező „nálunk kiválóbbak” utánzása szerinte itt nem teljesül. Kérdés persze, hogy pontosan mit értett ezalatt Arisztotelész és Bajza, mert azért egy államcsíny végrehajtásához is szükség van bizonyos fajta – leginkább hatalomtechnikai – kiválóságra.

Jellemző, hogy Bajza Arisztotelész mellett a kor másik fő drámapoétikai tekintélyére, az angol Shakespeare-re hivatkozik, akinek a nevével szerinte szintén nem lehet Teleki darabját „menteni”. Mégpedig azért, mert a főhős jelleme következetlen, mi több, ellentmond „a’ természet’ örök, kétségbe nem vonható” törvényeinek – miért akarja Maxim a végén visszakapni a nejét, ha előzőleg ő maga szolgáltatta ki a kéjenc császárnak? (Sokszor ismétlődő érv a későbbi szakirodalomban).

A darab korabeli előadásainak technikai részleteiről az ő közvetítéséből tudhatunk meg a legtöbbet, például azt is, hogy a Maxim szerepét alakító Egressy Gábor erősen eltúlzott gesztusokkal játszott („erején fölüli kiáltozás és tagjai dísztelen vonaglása”),²⁴ ami Bajza szemében ékes bizonyítéka annak, hogy „a’ magyar színészek’ legjobbjai is művészi tekintetben csak természet’ fiai.”²⁵ Egressy egyrészt ismert (politikai) radikalizmusa okán mindig igyekezett egy kicsit ellenszenvenné formálni az arisztokrata szereplőket,²⁶ másrészt a *Kegyenc*-alakításával (ahogy az ezt követő *Coriolanus*-alakításával és Antonius-alakításával a *Julius Caesarban*) a kísérleti színház alapjait rakta le. A színész-rendező ugyanis – amint ez éppen a Bajzával folytatott hosszas színházi polémiájából kiderül²⁷ – ezekben a darabokban is tudatosan kereste „azokat a kifejezőeszközöket, amelyekkel a hatalom birtokába vagy annak közelébe jutott főrangúak szükségszerű tragédiáinak színpadi ábrázolása révén a társadalmi változtatás elkerülhetetlenségére figyelmeztethetett.”

Megjegyzendő az is, hogy a Bajza és Munkácsy János (sikeres bohózatíró, a *Rajzolatok* szerkesztője, a konzervatív színházpolitika Béccsel együttműködő ügynöke) közt zajló „színi vita” középpontjában éppen az Egressy Petron Maxim-alakításánál is kifogásolt *természetes* fogalma állt, ami alatt a színházigazgató-kritikus a mindennapin vagy művészietlen felülemelkedő feszesség nélküli, nem erőltetett játékot

²² Uo., 886.

²³ Athenaeum 1842. január 6., 111–112. (Szebeklébi aláírással) Kötetben: BAJZA József *Összegyűjtött munkái*, V., szerk. BADIĆ Ferenc, Franklin, Budapest, 1899, 241–242. (Magyar játékszini krónika, 1842/XLVIII).

²⁴ Uo., 112.

²⁵ Uo.

²⁶ Kerényi Ferenc is említi, hogy Egressy Gábor, aki rendszerint „az arisztokrata szereplőket alakította, jelmezben és játékban csaknem mindig megtoldotta a szöveget, egyértelműbben ellenszenvenre formálva őket.” KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, 419.

²⁷ Vitájuk rövid tartalmi összefoglalása: EGRESSY Gábor *Válogatott cikkei (1838–1848)*, s. a. r. KERÉNYI Ferenc, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1980, 193.

értette.²⁸ Ezt a fajta természetességet vagy fesztelenséget Bajza – meglehetősen logocentrikus módon – a beszéd primátusához köti.²⁹ A színházigazgató egyébként hasonlóan lesújtó kritikát fogalmazott meg a pesti színészek által előadott *III. Richárd*-dal – „sötét és iszonyú” dráma³⁰ – kapcsolatban, de még az *Othello* kvázi szó szerinti fordításában is olyan kifejezéseket (például szajha, ringyó) talált, melyek „magyar közönség elé nem valók, botrányosak.”³¹

Mindenesetre Bajza kritikája – ahogy Vörösmartyé is – nagy hatást gyakorolt a későbbi recepcióra, a mű valós vagy vélt hibára vonatkozó észrevételeinek ismétlését még az összességében pozitív kritikák is kötelezőnek tartották magukra nézve. Amint az a fentiekből látható, ezekben a korabeli kritikákban az esztétikai és a színházpolitikai szempontok még aligha különültek el élesen: a francia romantikus dráma és a természetes játéktípus esztétikai normául állítása liberális színházpolitikai állásfoglalásnak (is) tekinthető az új Nemzeti Színház körül zajló „irodalmi” polémiák kontextusában.

Ugyanebbe a kontextusba illeszkedik a harmadik korabeli kritikus, Henszlmann Imre kritikája is,³² aki elsősorban Petron Maxim kettős jelleméért bírálja meg a darabot, Hugo *Lucrezia Borgiájához* hasonlítva azt. Amíg azonban a francia darab hősnője a „természetes” anyai érzés és a képmutató reneszánsz udvari élet közt hasonlik meg (s az efféle meghasonlás Henszlmann nézete szerint egyértelműen kerülendő a drámában), addig Maxim férjként és udvaroncként is kifogásolhatóan viselkedik. „Korunkban illy bánásmódot a’ politikában ugyan találunk, s’ olly ember, ki azt használja, utoljára új műkitétel szerint elmellőzhetetlenné válik: de vajjon ezen bánásmód összeférhet-e indulatos, szenvedélyes szerelemmel, ez más kérdés...”³³ – írja Henszlmann, ami azért is figyelemre méltó, mert a politika és a színház kapcsolatára ő más írásaiban is nagyon tudatos reflektált. A székkfogaló előadásában például a retorika, a hatás és a pátosz keresése miatt bírálja a magyar drámaköltészetet (a némethez képest), amely bár korántsem független a politikától, a tanácsstermek szónoklatai mégsem színpadra valók.³⁴ *A Miért tetszik a francia dráma?* című tanulmányban mindez tematikusan is megjelenik: „Életünk legnagyobb részint politikai levén [...] a színházban is főképp a politikára vonatkozó helyeket szoktuk megtapsolni”, [minthogy] „mi a politikai tekinteteket a művészetétől elválasztani még nem értjük.”³⁵ Márpedig a műkritika

²⁸ „Szerencse, hogy némelly kritikásaink’ tanításai nem lehetnek olly veszedelmesek fogamatjokban, a’ milly rosszak és hamisak elvökre nézve. Mi magyarok, kik a’ szépnék philosophiájával olly keveset törődünk, minduntalan a’ természetre hivatkozunk s’ ezt akarjuk kizárólag művészeink’ iskolájává tenni, s’ ehhez méregetjük a’ művészi szépet s’ feledjük, hogy magának a’ művészetnek is van természete...” BAJZA József, *Dramaturgiai és logikai leczkék magyar színbírók számára*, Kritikai Lapok VII, Buda, 1836, 70.

²⁹ „A’ művészi érdemeket nem lármáktól, nem a’ tagok’ vonagló mozgatásától kell mérni, hanem onnan, hogy bizonyos öntudatos mérséklet korláti közt csupa hanglejtés által mit tud a’ színész kifejezni, mert a’ drámában a’ fő kép csakugyan maga a’ beszéd.” Athenaeum 1842. január 16., 112.

³⁰ BAJZA József *Összegyűjtött munkái*, V., 317. (Magyar játékszini krónika 1843/XCI).

³¹ Uo., 296. (Magyar játékszini krónika, 1842/LXXVII).

³² Regélő Pesti Divatlap 1842. január 12., 27–30.; január 15., 37–39; január 19., 44–47.

³³ Regélő Pesti Divatlap 1842. január 12., 28.

³⁴ Regélő Pesti Divatlap 1842. május 8., 291–293.

³⁵ Regélő Pesti Divatlap 1842. április 17., 242–243.

gyakorlati célja – Henszlmann szemében – éppen az ízlésbeli öntudat kibontakozásának elősegítése.³⁶

Henszlmann kritikája ugyanakkor megint csak a *szabadelvű politikai kánon* jegyében kéri számon Teleki darabján a „szuverén egyéniség ábrázolását, a szabad akarat és felelősség elemzését”, és utasítja el „a személyiség eszközzé való lefokozását.”³⁷ Ebből az elvárásrendszerből következik az is, hogy Teleki darabjában szerinte – a hasadt jellemű Maxim, a zsinóron rángatott bábként feltűnő Valentinian császár és a schilleri módon idealizált Pallad helyett – Júlia a „legsikerültebb”, a „valódi személyes jellem” (sic!), mert „benne a férje iránti szerelem erős kapcsolatban és viszonzásban áll gyöngéd nőiségével”, mert „gyöngéd női a halált választani, midőn szégyen nélkül többé nem élhet.”³⁸ A nők ideális (értsd: normatív) viselkedésére vonatkozó társadalmi nézetek megerősítésével azonban Henszlmann implicit módon maga is kvázi politikai agitációt folytat, miközben explicit politikuma miatt kritizálja Teleki darabját – az efféle kettősség általánosságban is elég jellemző az erkölcs- és ízlésnevelés jegyében álló polgári drámaesztétikára.³⁹

A politikai, mégpedig par excellence emlékezés-politikai kiindulás (legalábbis annak embrionális, a személyes gyászról még nehezen leválasztható formájában) aligha vitatható el Salamon Ferenc magasztaló írásától, amely 1861 májusában, közvetlenül Teleki tragikus öngyilkossága után született. Az emlékezés-politikai szándék itt – többek között – abban nyilvánul meg, hogy Salamon konkrétumok említése nélkül, de következetesen az ekkorra már kanonizálódott *Bánk bán* kontextusában emlegeti a *Kegyencet*.⁴⁰ Ez a hasonlítás, bár újra és újra felmerült a szakirodalomban, komoly buktatókat rejt magában – jó példa erre Galamb Sándor 1941-es, az ősbemutató centenáriumára készült rendezése.⁴¹ Bár mindkét műben központi jelentőségű a grandiózus (romantikus?) sértődés és bosszú motívuma, a két karakter „lélektana”, avagy a drámák kompozíciója lényegi különbségeket mutat. Bánk sértődése fokozatosan,

³⁶ Vö. KOROMPAY H. János, *„jellemzetes” irodalom jegyében. Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása*, Akadémiai – Universitas, Budapest, 1998, 105–106.

³⁷ Uo. 160.

³⁸ Regélő Pesti Divatlap 1842. január 12., 29–30.

³⁹ „A norma az esztétikum immanenciájának gondolatára enged következtetni, a gyakorlati kritika azonban mégis megőriz valamennyit a meghaladottnak látszó felfogásból...”; „Az elv romantikus, de alkalmazása nem az, az ízléstörténet jellegzetes, kettős produktumaként.” KOROMPAY H. János, *„Jellemzetes” művészet – „Jellemzetes” irodalom: (Henszlmann Imre) = Uő., A „jellemzetes” irodalom jegyében*, 110, 119.

⁴⁰ „Volt a roppant gyászoló tömeg közt egy istennő, ugyanaz, ki Katona felett oly fájdalmas könnyeket hullatott [...] [Teleki] Műve 1841-ben jelent meg, midőn az egy »Bánk bán«-t kivéve min a drámában, mind költszetünk más ágaiban a szónoki dagály, a hazafiság hevenkedő és pattogó phrasissai divatoztak. A »Kegyenc« ép oly külön álló tünemény e részben, mint »Bánk bán,« - mintha nem is e korban iratott volna.” Szépirodalmi Figyelő 1861. május 30., 468–469.

⁴¹ „Amíg Telekinél csak a végleges kidolgozásra és annak is főleg zárójelenetére, az életben maradással bűnhődésre hatott Katona József 1840-ben második kiadásban megjelent drámája, addig Galamb változatában Teleki első hiteles mondata csupán a szöveggönyv hatodik oldalán található. Az új első jelenetben Fulgentius (aki Petronius és Aetius összefogását és barátságát óhajtáná) Palladiusszal teljesen Petur mintájára keresi a mulatságon a szenátort, akinek tragédiája, hogy az államügyekbe avatkozott: »csak messze, mentül messzebb a trónustól, mentül messzebb az államügyek forgatagától.« [...] S ráadásul magával hozta fiatal, szép feleségét. Ugyancsak a *Bánk bán*t idézte Júlia holttestének behozása a palotába, keresztény temetési énekekkel, ami viszont *Az ember tragédiája* római színére is utalhatott. Mint említettük: a Melindát is játszó Tasnády Ilona Júlia szerepében a rendezés oldaláról erősítette ezt a nézői benyomást.” KERÉNYI Ferenc, *Teleki László „Kegyenc” és színháztörténetének néhány tanulsága*, 91.

dramaturgiailag szervesen épül fel Katonánál, amely a dráma csúcspontján a zsarnokölés szenvedélyes, a pillanat hevében elkövetett, provokációból fakadó tettébe torkollik – itt csak a hős életben hagyása, mely bűnhődésének formája, tér el a klasszikus dramaturgiától. Bánkra olyannyira nem jellemző a féltékenység, hogy Biberach (az intrikus szerepkör) mesterkedése szükséges ahhoz, hogy a mások számára nyilvánvalót észrevegye – ilyen értelemben még bizonyos fajta (a neveltetéséből és rangjából fakadó tekintélytisztelettel magyarázható) idealizálással, pszichológiai háritással vagy valóságtagadással is vádolható. Teleki drámájában a bosszú terve legkésebb az első felvonás híres nagymonológjában („jelszava ez egy dicső játéknak, melyt én adandok mulatsággul Rómának...”) megszületik, majd kifejezetten hűvös ésszel, úgymond (a korabeli társadalmi sztereotípiák szerint) polgári precizitással kerül végrehajtásra⁴² – a zsarnokölés csak ennek a folyamatnak egy logikailag utolsó, de minőségileg nem „magasabb rendű” láncszeme.

A *Kegyenc* cselekményének nagy része tehát – szemben a klasszikusabb dramaturgiára épülő *Bánk bánnal* – egy jellegzetesen romantikus „kizökkent időben” játszódik. Ez akár indokolhatná is Salamon másik magasztaló hasonlatát, a *Hamlettel* való összevetést, a kritikus azonban nem ezt az érvet hozza fel. Amíg a dán királyfi szerinte tépelődő, mimóza lélek, addig Maxim célratörő, férfias jellem (!). A jellegzetes, romantikus gyökerű Hamlet-olvasat itt tehát leginkább a kritikus nemzetkaraktrológiájának poentírozására szolgál.

Hatalmi játék a színpadon

Egy lehetséges olvasat szerint a *Kegyenc* nem más, mint a politikai manipulációk (és ezek erkölcsi-pszichológiai vetületének) nagyszabású *allegóriája*. A politika pedig – ahogy George Steiner drámatörténész írja⁴³ – jelentős részben retorikai teljesítmény. Ez az értelmezés különben – ha a fonákjáról is – már Rákosi Jenőnél megjelenik, aki a tragikummal épp ellentétesen működő „csodarendszerként”, a képmutatás magasiskolájaként írja le Petron Maxim viselkedését; majd – a saját korára vetítve mindezt – a politikai korrupcióról, prostitúcióról és a családi válságokról kezd értekezni.⁴⁴

⁴² Maxim válaszolja az őt nyugtatni igyekvő feleségének: „Egy kevés türelmet, nekiszokik agyvelőm a csodarendszernek, s végre megtanulom érteni azt is, miként lehet embernek élni, gyilkolva önmagát, s miként válhatik gyámoaltalan polgár mérgiből habzó tenger, mely egy hatalmas fejedelmet biralmastul elborít!” (I/2.)

⁴³ George Steiner – a második világháború kataklizmái után – a reveláció erejével fedezi fel magának a francia klasszicista szöveggörpuszt az angolszász kritikai gondolkodásban mindmáig uralkodó shakespeare-i drámaforma háttére előtt: „A nyugati irodalom politikai tragédiáinak ezek a drámák teszik ki a zömét. Shakespeare-nek is vannak tragédiái, amelyeknek erős politikai háttérük van, de úgy vélem, bennük nem jut teljes mértékben kifejezésre a politikai hatalom tragikus természete. [...] A formális megfogalmazás (a *tirade*) hajthatatlanná változtatja az elmét. A szavak olyan ideológiai ellentétekbe sodornak minket, melyekből nincs visszaút. Ez a politika alaptragédiája. Az elméleti jelszavak, közhelyek, szónoki absztrakciók és hamis ellentétek kerítik hatalmukba (az »ezeréves Reich«, »feltétel nélküli kapituláció«). A politikai viselkedés elveszti spontaneitását, és nem reagál többé a realitásokra. Összefagy a halott retorikus mag körül.” GEORGE STEINER, *A tragédia halála*, ford. SZILÁGYI Tibor, Európa, Budapest, 1971, 53–55.

⁴⁴ „A szakadást jelleme, természete, lelkülete és cselekedetei közt, nem tölti be semmi kor, semmi idő, a legszörnyűbb se.” RÁKOSI Jenő, *A tragikum = A századvégi tragikum-vita. Forrágyűjtemény*, s. a. r. jegyz. TÖRÖK Lajos, AmbróoBook, Győr, 2015, 344.

Péterfy Jenő hangsúlyozza először a kockajáték-motívum poétikai jelentőségét, mondván, hogy a nevezetes jelenettől kezdve az amúgy is látens játékszenvedéllyel bíró Maxim csak „azon van, hogy Caesarnak ad oculos bebizonyítsa, hogy ő különb kockázó. [...] Innen van, hogy a szenvedélyes kitörések helyébe nála az ambiciozus játékos feszült nyugalma lép.”⁴⁵ Péterfy amolyan romantikus egzaltáltságnak tudja be ezt a játékszenvedéllyel párosult grandiózus bosszút, melynek egész kiindulópontja (Júlia Caesar általi elcsábítása) fikció, pontosabban a túlérzékeny jellem mániás féltékenysége. (Mindez persze Freud óta már nem is tűnik annyira „romantikusnak”, hanem olyan patológiás személyiségnek, amely plauzibilis poétikai ábrázolása épp a kockajáték-motívum beillesztésével volt lehetséges Teleki számára).

A történet e jellegzetes kiinduló motívumának az irodalmi mintáját egyébként még nem sikerült kielégítően tisztázni.⁴⁶ Érdekes, hogy például Gvadányi József 1797-ben megjelent népszerű világtörténete eddig fel sem merül lehetséges forrásként, noha ez is közli a történetet, mégpedig a dráma cselekményéhez egész hasonló narratívában.⁴⁷ A dráma első kidolgozásában például még egy meglehetősen epikus zárlat, Maximus három hónapos uralkodása és a vandál betörés szerepel, amit Teleki később dramaturgiai módon, a főhős „uralkodásra kárhoztatásával” és a római nép lázadásával oldott meg.⁴⁸

A történet egyébiránt már Antiochiai János 7. századi bizánci történetíró *Historia chronike* című nagy világtörténelmében is szerepel, amelyből csak fragmentumok maradtak ránk. E fragmentumok Teleki korában a Claudius Salmasius szerkesztette

⁴⁵ PÉTERFY, A *kegyencz*. Gróf Teleki László szomorújátéka.

⁴⁶ Mérei Kálmán szerint, aki a *Kegyencz*nek szentelt vastos monográfiájában a legalaposabb forráskutatást végezte, Teleki elsősorban Edward Gibbon brit történetíró 1776 és 1788 között keletkezett világtörténetéből (feltételezhetően annak német fordításából) meríthetett. De mivel ennek narratívája több ponton is eltér a dráma cselekményétől, Mérei feltételezi, hogy a szerző esetleg más, kevésbé ismert történeti munkák (Millot 1772 és 1783 között kiadott világtörténete vagy Condillac világtörténete) bedolgozásával „ollózhatta össze” a dráma cselekményét. MÉREI Kálmán, *Teleki László gróf „Kegyencz”-e*, Franklin, Budapest, 1893, 209. Gibbon történeti munkája egyébként Teleki halála után magyarul is megjelent: Edward GIBBON, *A Római Birodalom hanyatlásának és bukásának története*, ford. HEGYESSY Kálmán, Ráth Mór, Pest, 1868, 228–294.

⁴⁷ „Harmadik Valentiniánusnak az ő gonoszságai szint oly meg-rontók voltak, mint a Barbarusoknak az ő fegyverei. Ő magát otsmány henyelésre, és motskos hívságokra adta, és Maximusnak feleségét meg-is fertőztette, a’ ki nagy tekintetű Polgár vala, mely gazságáért bosszút kívánt rajta állani. Aetius tsak maga vala, a’ ki még az egész birodalmon tudott volna segíteni, de Maximus kétségessé tette őtet Herácliusnak egy merzettnek segítségével, mintha ő párt-ütésről gondolkodna, a’ melyre Valentiniánus maga kezével meg-is ölte őtet. [...] Már nem volt senki, a’ ki Maximusnak ellent álhatott, hogy bosszúját Valentiniánuson ki ne töltse, hamar-is két katonák általa, és az Aetius barátjaitól fel-bíztatataak Valentiniánus meg-ölésére, a’ kik meg-is ölék őtet 30 esztendeig tartott uralkodása után az úgy nevezetett Martius mezején. Maximus leg-ottan-is magát Tsácsárnak ki-kiáltatta. Eudoxiát Valentiniánus özvegyét erővel el-ragadta, azt kívánván, hogy vele házasságra lépjen, sőt aztat mondotta nékie, hogy tsak hozzája viselhető nagy szeretetből ölette volna-meg a’ férjét. Fel-indult nagyon Edoxia, és Genzerichust hívta meg-szabadítására, és aztat ígérte nékie, hogy tsak segítsen rajta, maga fogja be-vezetni Rómába. Ezen Vandalusok Királya mingyárt katonáit hajókra szállíttatta, és meg-indúla velek. Meg-hallván jövetelét Maximus, szaladni kezdett, de a’ Római Néptől kövekkel agyon hagyigáltatott, és annakutánna ízekre fel-kontzoltatott, és fel-szabdalt tagjai a’ Tiberis vizébe hanyattattak.” Gvadányi József, *A’ világnak közönséges históriája*, IV., Weber Simon Péter, Pozsony, 1797, 216–217.

⁴⁸ ROMHÁNYI Gyula, *A Kegeyenc vázolata és első kidolgozása*, ItK 1941/4., 374–382.

Codex Parisinusban (1763), illetve annak angol átiratában (Cramer, *Anecdota Graeca e cod. mss. regiae Parisiensis*, II, Oxford 1839, 383–401.) voltak hozzáférhetőek.⁴⁹ Annyit tehát minden bizonnyal kijelenthetünk, hogy a színpadi illúziókeltés („játék”) drámán belüli önreflexióját, és ezzel a különböző értelmezési lehetőségeket megalapozó jelenet nem Teleki saját költői leleménye – ez persze semmit sem von le az adott drámapoétikai keretben történő szellemes felhasználásának, kompilációjának értékéből.

A *Kegeyenc* cselekményének kiindulási pontja egy politikai érdekházasság: III. Valentinian császár odaígérte lányát, Placidiát a tehetséges hadvezér, Aet fiának, Glaudentnek. Az efféle érdekházasság egyrésztől – történetileg nézve – a dinasztikus politika alapintézménye, ahol a testi-vérségi és a szimbolikus-jogi folytonosság elválaszthatatlanok egymástól; másrészt az érzelmek és a személyes szabadság elnyomása elleni romantikus tiltakozás közismert toposza is. Ez utóbbinál legtöbbször épp a politikai érdekházasságot teszi kritika tárgyává a politika világából mesterségesen kirekesztett (ám hiányával nagyon is jelen lévő) romantikus szerelem.

A hercegnőt itt, bár politikai érdekből Aet fiához, Glaudenthez kell mennie, Petron Maxim Pallad nevű fiához fűzik gyöngéd érzelmek, amiről a befogadó az eljegyzési lakomán tanúsított viselkedéséből (például rosszsullétéből) értesülhet. (Gibbon történeti munkájában Valentinianus halála után a lányát hozzákényszerítették Maximus fiához). A hercegnő megingása az éles szemű Aet figyelmét sem kerüli el, akinek jellegzetes reakciója („Semmi! hajlania kell vagy törnie – a mit választ” – I/5.) a hagyományos politikai és a romantikus rend összecsapását vetíti előre. Ugyanez a választási kényszer ismétlődik később Petron Maxim és a Caesar, a Caesar és Júlia, illetve Júlia és Petron Maxim viszonyaiban is. A hanyatló római udvar (analóg módon: a reformkori bécsi császári udvar) politikai berendezkedése tehát nem elsősorban „historikus íz” Teleki reformkori drámájában (ahogy azt például közel száz évvel később a Horváth Árpád-féle „modernista” rendezés recipiálta),⁵⁰ hanem a drámapoétika egyik kulcstényezője.

A *Kegeyenc* nyitójelenete annyiban tényleg emlékeztet a *Bánk bán* nyitójelenetére, amennyiben mindkettő egy uralkodói udvar pattanásig feszült légkörét tárja elénk. A feszültséggóc középpontjában Katona drámájában egy erős akarató nő (Gertrudis királyné) áll, akit a távozó lovagkirály (II. Endre) ruházott fel különleges hatalmi státusszal. Gertrudis drámai ellenfele – politikai és érzelmi síkon is – csak egy hasonlóan erős akarató férfi lehet, akit a király hasonló jogkörrel ruházott fel. Valentinian udvarában a feszültséget nem az uralkodó erős akarata, hanem épp gyengesége teremti meg. Bánk bán a haza iránti kötelesség szent eszméjével palástolja személyes bosszúját, Maximnál a személyes sértettség felszámolja magát a hazát is (vagy éppen a haza számolja fel önmagát, amennyiben ennek a velejéig romlott rendszernek a része

⁴⁹ Vö. Antiochiai János 200–201. töredéke = *The Age of Attila. Fifth-Century Byzantium and the Barbarians*, szerk. Colin Douglas GORDON, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1960, 51.

⁵⁰ A Hevesi Sándor átiratából kiinduló rendező a *Kegeyencet* „atmoszféra-darabnak tartotta, a hanyatlás, a széthullás drámájának”; miközben „a XIX. századi szenvedélyt a lélektani árnyalás, addig a romantikus szélsőségeket a hangulati kontrasztok voltak hivatva pótolni.” KERÉNYI Ferenc, *Teleki László „Kegeyenc” és színháztörténetének néhány tanulsága*, 89–90.

Maxim is). Az uralkodó itt voltaképpen egy báb, akit a közvetlen alattvalói dróton rángathatnak. A császár figyelmét az újabb és újabb szerelmi kalandok kötik le (kerítője a mindig készsleges Heracles), miközben a hanyatló birodalmat minden oldalról támadások fenyegetik. „Ágyas, körszínház, lakoma – hidd el, főlebb nem emelkedik.” (I/9.)

Az ősi római arisztokráciát (analóg módon: a bécsi arisztokráciát) páváskodó ficsúrok képviselik, akik a komikum állandó forrásai a műben: már első megszólalásukkal közneveltség tárgyává válnak, amikor – Heracles példáján felbuzdulva – a Caesartól hadvezéri pozíciókat kérnek. A befogadó minden pillanatban érzi, hogy dörzsölt udvaroncok szónokolnak a színen, akiknek még egy tivornya közepette is minden szava rejtett intenciókkal teli. A *hatalomhoz való viszony* ábrázolása kerül itt előtérbe, ami – mint korábban említettük – a krónikásdrámák poétikáját idézi. Aet, az udvar erős embere körmönfont retorikával fojtja iróniába a Caesar képtelen rendeletét, amely az eunuch Heraclest (úgymond a haza érdekében tett szolgálatai fejében) szenátornak nevezné ki. „Jóízű furcsaság” (I/6.) – reagál erre a diplomatikus Avien „gúnynyal”; „Ez minden fogalmat túlhalad” (Uo.) – véli a kevésbé diplomatikus Maxim „szomszédhoz fordulva”.

Mint már említettük, a drámai konfliktus *retorikai játszma*ként való értelmezését poétikailag Petron Maxim és a császár kockajátéka alapozza meg, amit Heracles talál ki, mivel jó udvaroncként ismeri a szenátor gyenge pontját: játékszenvedélyét. Nem szükséges a modern játékelmélet átfogó ismertetése annak konstatálásához, hogy a legszerencsésebb kimenetelű „win-win” (mindenki győz) végeredmény helyett itt a par excellence tragikus „lose-lose” (mindenki veszít) kimenetel valósul meg – minden bizonnyal nem függetlenül attól, hogy képletesen szólva a Caesar (s így nyomában majd Petron Maxim is) cinkelt kockákkal játszik...

Nemi és társadalmi szerepek

A dráma alapkonfliktusát adó féltékenységi jelenettel kapcsolatban ismét fel szeretném hívni a figyelmet a patriarchális társadalmi kódok fontosságára. A Caesar csábítási kísérletéről a néző – Petron Maximhoz hasonlóan – először magától a feleségétől, Juliától értesülhet („Aljas szavak, mellyeknek kimondásuk is erkölcsöt sért, - jelentésük: fajtalanság! kerítés! Oh! nem, nem, még elmésebben aljasak – rima hitves, kerítő férj! mi ehhez képest a bérlt édelgés szemtelenül tárt laka?” – I/23.). Aki ugyanakkor állítja, hogy a tényleges megbecstelenítésre végül nem került sor, az éretnyes asszonymnak az utolsó pillanatban a kerti ablakon keresztül sikerült elmenekülnie a csábító karjaiból: „Semmi sem történt, min előttd s magam előtt pirulnom kellene. Csupán az ellenedi gyanú sujtott le; alacsony gyanú; de ő a gyűrűre mutatva esküdött. Azért ama kemény szavak.” (I/25–26.) Júlia – nyilván ismerve férje játékszenvedélyét – joggal hihette azt, hogy a férje „eladta” őt, miután a kockajátékon elnyert jegygyűrűvel vezették félre. (A császár csábítási kudarca egyébként akár uralkodói impotenciájának allegóriájaként is értelmezhető). Maxim, mint válaszából kiderül, semmit sem tudott az esetről, és ettől Júlia megnyugszik: a világ rágalmaival mit sem törődve, vidéki birtokukon remélné folytatni „édes honi békénket”. (I/27.)

Az egész drámai konfliktus alapja tehát egy olyan erőszak, amely (ellentétben a *Bánk bánnal*) valójában meg sem történt, de a felkorbácsolt féltékenységet már nem lehet lecsillapítani. A kijátszott férj – továbbra is a patriarchális regiszterben maradván – azt hiszi, hogy a felesége nem tartja őt elég erősnek a bosszúálláshoz, ezzel együtt a felelősséget is rögtön ráhárítja:

Kétkedel talán erőmben? de mit te túléltél, miért ne birnám én is el, a férjfiu? S miért ne férne meg ennyi gyötrellem, hol egykor elfért annyi boldogság? [...] (*közelit nejéhez s örülten vizsgálja*) Az ő lehelete, mely tiédde egybevegült! csókja helye ez a folt! itt nyugodtak karjai! Várnod kellett volna legalább, míg a jelek elmúltak. De mit szégyenled? csak rablott kegy volt; isten nem hívand ágyasnak! Ha! ha! ha!” (I/26.)

A túlhevült képzeletű Maxim rettenetes bosszúra határozza el magát, nem törődve felesége ma már kissé barokkosnak ható figyelmeztetésével: „Csak bosszút ne Petron, ne azt a nehéz két élű pallost, mely csupán istennek kezibe való, - s mely, midőn haldandó daczolva nyúl hozzá, egy csapásra sújt le bűnöst és büntetőt!” (I/27–28.) A józan ész és a férfiúi önbecsülés belső konfliktusának lélektanilag összetett költői ábrázolása minden bizonnyal maradandó becse a drámának. Ennek ellenére a cselekmény eddig nem több egy érdekesebb historikus melodramánál – erős politikai áthallással.

Mise en abyme-szerkezet

Ugyanebben a jelenetben már felmerül a dráma öntükröző olvasatának a lehetősége is (a Lionel Abel-i „metadráma”⁵¹ értelmében), ami – mint látni fogjuk – a végén még inkább megerősítést nyer. (Már az is figyelemre méltó, hogy a császár először a körszínházban veszi észre Maxim nejét – I/1.) Maxim először „tökéletes tivornyai részeg bohózat”-nak (I/24.) minősíti felesége (valójában meg sem történt) elcsábítását a kockajátékon elnyert jegygyűrűvel, majd nagymonológban bejelenti, hogy ő maga – nyilván erre válaszul – szintén borzasztó (szín)játékba kezd:

[J]elszava ez egy dicső játéknak, melyt én adandok multságul Rómának [...] hogy a nézők belei kimozdulandnak helyükből! Szökdelni, kerengni fog egy fejdelem egész időszaka hatalma s dicsével, míg elszedül s egyberogyik. Egy játék! hogy borzasztó meseként regélje azt egymásnak a maradék, hosszú viharos estéken! (I/29.)

(Péterfy Jenő ezzel kapcsolatban a „bosszú véres komédiásá”-nak nevezi Maximust, akinek „a veséjéig hatott a színházi romantika.”)⁵² Olvasatunk szerint ez az a bizonyos „kizökkent idő”, amely a korban népszerű melo- és krónikásdrámák közül a rendhagyó poétikájú romantikus drámák fiktív sorába helyezi Teleki művét – a kockajáték-

⁵¹ Lionel Abel amerikai drámaíró és -teoretikus terminusa az olyan drámákra, amelyek „egy már eleve színrevitelként tekintett életről szóló színdarabok”. Lionel ABEL, *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*, Holmes&Meiser, New York – London, 2003, 134.

⁵² PÉTERFY, *A kegyencz. Gróf Teleki László szomorújátéka*, 781.

motívummal együtt az értelmezési lehetőségek széles skáláját nyitva meg.⁵³ Talán az sem véletlen, hogy ez a monológ már az 1842. évi második előadásban az első felvonás végére került, így kimaradt Sidonius jós teljes szerepe, „ami azzal a gyakorlati haszonnal is járt, hogy nem kellett bajlódni (hátszínpad híján) a színpad mélyén, pantomimmal megoldott jóslat-látomásokkal.”⁵⁴ (Ahogy Szigligeti Ede 1860-as és Paulay Ede 1880-as rendezéséből is). Fontosnak tartom azonban megjegyezni, hogy az általam ismert rendezések közül egyik sem hangsúlyozta vizuális és színpadtechnikai eszközökkel ezt a dráma által kifejezetten felkínált „mise en abyme” lehetőséget – holott ezt a modern színpadtechnika már minden további nélkül lehetővé tenné.

Teleki darabjában a drámanyelv ráadásul fokozatosan aláaknázza az integráns (akár csak a következetes önmeghasonlásban integráns) jellem/zés lehetőségét a főhős esetében. Másképp fogalmazva: Petron Maxim csak a hatalmi játszmák, intrikák retorikai útvesztőiben képes kivitelezni nagyszabású bosszúját – míg végül ő maga válik e nyelvi labirintus két lábbon járó allegóriájává.⁵⁵ Ez a világ „természetes” rendjét felrúgó, összezavaró és megtévesztő viselkedés az, amit a zsidó-keresztény hagyomány a sátán (héber: vádló), illetve diabolosz (görög: szétdobáló, összezavaró) alakjához kapcsol. Nem mellékesen az újkor óta ez a színház elleni egyik fő vádpont is a teatrofób érvelésekben, és ugyanakkor – a teológia területéről az ismeretelméletére fordítva – a performativitás esztétikájának az alapja.⁵⁶

Figyelemre méltó, hogy Teleki drámájában először a Caesar „idézi meg” az ördögöt, miután meglátta Maxim nejét a körszínházban (I/1.). Legközelebb már Júlia nevezi ördögnek a saját férjét, mikor az a császárhoz kíséri (II/4.). A császár halálakor is előkerül a metafora („Ördög, pokol! Tigrisi körmeidre nincs szükség!” – V/2.). Végül Maxim nevezi magát ördögnek Júlia önmérgezéséről értesülve („Most ha! ha! ha! ördöggye gyötresz, sebhedt fenevaddá!” – V/2.). Ezen kívül még kétszer fordul elő a szó káromkodásként, és ehhez kapcsolódik a második felvonás egyik nagymonológja is:

El van hát vetve a koczka! Emelkednem kell, hogy czélt érjek, magasbra, mint valaha kívántam. A teljes bosszú trónon vár reám. Jó! fölrohanok érte oda, a mint, ha nem lelné meg másutt, fölkeresném a vesztőpadon is. Az út mindenesetre egy egész borzasztó poklon vezet át. Pokol az? – nem, nem, több, elmésebb – lángba süllyedt éden. (II/58.)

⁵³ Ezzel kapcsolatban lásd még: SZILÁGYI Márton – VADERNA Gábor, *Krónikásdráma, szomorújáték vagy a színpad illúzió mechanizmusa? Teleki László: Kegyenc = Magyar irodalom, főszerk.* GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 608–611.

⁵⁴ KERÉNYI, Teleki László „Kegyence” és színháztörténetének néhány tanulsága, 81.

⁵⁵ Vértessy Jenő – a századforduló „pszichológiai” antropológiájának talaján állva – Maxim elhibázott jellemével szemben meggyőzően érvel a körülményeknek a személyiségre gyakorolt hatásával: „Maximus is benn él korában, ő is beszívta a kor rothadt levegőjét. Bosszút akar és a bosszú eszközei galádok lesznek. Agyába bevészlik az utolsó, a mit józanul látott: a dorbézolás a catalaunumi csata után, a hol a császár koczkán elnyerte a feleségét.” VÉRTESY Jenő, *Teleki László és a Kegyenc*, Egyetemese Philológiai Közönlöny 1908/6–7., 423.

⁵⁶ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor, Pécs, 2001, 7–18. (Színház és identitás)

Igazat adhatunk Székely Györgynek és Kerényi Ferencnek,⁵⁷ akik Teleki drámájában a Victor Hugo-i drámaesztétika hatását is felismerni vélik (vö. *Cromwell-előszó*), különös tekintettel a groteszk és a rút esztétikájára, amelyek révén egy drámai karakter ábrázolása univerzálisabb szintre emelhető. Az sem egészen Teleki költői leleménye, hogy a gátlástalan intrikus zsánerfiguráját⁵⁸ magával a sértett romantikus főhőssel szövi egybe. Már Vörösmarty is hasonló megoldással élt az 1838-as *Marót bán* című bosszúdrámájában, de a szüzsé igazi klasszikusa, Dumas *Monte Cristo gróffa* csak a *Kegyenc* után három évvel jelenik meg. Maxim – tökéletes ószövetségi logikával – nem pusztán a császár személyén, hanem annak egész dinasztiáján akar bosszút állni, lévén őt is a családi békéjében sértették meg.

Politikai tragédia vagy a politika tragédiája?

A gyakorlott udvaronc ettől kezdve minden történést képes a saját bosszúja szolgálatába állítani. Sidón mágust a császár (Heracles) által megrendelt merényletkísérlet leleplezése után arra kényszeríti, hogy őhelyette az uralkodó elméjét mérgezze meg laterna magicája segítségével. (Mintha csak Kittler példáját olvasnánk az „ellenreformáció” szolgálatába állított illúziószínházról.)⁵⁹ A magukat kompromittáló udvaroncokat is *a saját szavaik alapján* tartja folyamatosan sakkban – akárcsak a politikai lejárató kampányokban. Az, hogy a hercegnővel titokban találkozó Pallad (Maxim fia) Glaudent (Aet fia) általi elfogatása egyáltalán jogi vita tárgyát képezheti (tudniillik arról, hogy a Palladot ért sérelem vajon magánbosszú-e vagy államügy), azt mutatja, hogy a darab Rómájában még létezik valamiféle jogrend, ami az udvari intrikák retorikai kötőanyagául szolgál. Maximnak az eset kapcsán rögtön eszébe jut, hogy ezzel be tudná feketíteni Aetet, az egyetlen embert, „ki ezen elaljasodott kormány-nak némi fényt ad, hősi dicsével” (II/41.) – és emiatt a grandiózus bosszú útjában áll. E megfontolásban persze éppen a közérdek és a magánérdek kerül szembe egymással, ami a szóban forgó jogi disputa tárgyát is képezi – egy újabb kiváló példa a darab átható iróniájára.

A régi-új kegyenc eleinte csak a háttérből manipulálja az eseményeket, ám ahogy emelkedik a ranglétrán, egyre közvetlenebb részvevőjévé válik az eseményeknek. Retorikáját az állandó köntörfalazás, a féligazságok és koholt vádak ügyes adagolása jellemzi – mint számos nagy politikusét. Egy jellegzetes mondat: „Róma van itt

⁵⁷ *Magyar színháztörténet*, I. (1790–1873), szerk. SZÉKELY György – KERÉNYI Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1990, 253–257. A Cromwell-előszót lásd Victor HUGO *Válogatott drámái*, Európa, Budapest, 1962, 627–678. (Ford. LONTAY László)

⁵⁸ „Elvetemült számításai annál nagyobb érdeklődést ébresztenek a fejedelmi és állami cselekmények nézőjében, minthogy ez nem csupán a politika gépezetének urait ismeri fel intrikusaiiban, hanem egy antropológiai, sőt fiziológiai tudást is, amely lelkesedéssel töltötte el a nézőt. A fölületes cselszövő a megtévesztő és akarat. Ebben a tekintetben megfelel egy olyan eszménynek, melyet első ízben Machiavelli rajzolt meg, s amelyet erőteljesen kidolgoztak a XVII. század költői és elméleti irodalmában, mielőtt még azzá a sablonná süllyedt, ahogy a bécsi paródiák vagy a polgári szomorújátékok cselszövőjeként lép a színre.” BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, 279–280.

⁵⁹ Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2004, 71–89.

megsértve, nem én” (II/49.) – tudniillik Pallad elfogatója által. Amit Maxim el akar élni, azt mindig a vitapartnereivel mondatja ki, így nyeri meg szenátortársai támogatását is.⁶⁰ Egyikük, a reálpolitikus Fulgent józanságával Maxim a hősi múlt ideáját szegezi szembe, a lázongóknak viszont éppen, hogy megfontolt, taktikus lépéseket tanácsol – mindig a saját céljának megfelelően. „Csodálatos, gúnyos félrefacsarás” – mondja ki erről a jellegzetes retorikáról Fulgent, de ellenállni neki ő sem tud.

Maxim – rövid megfontolás után – még a feleségét is áruba bocsátja, mert úgy gondolja, hogy ezzel nyerheti el leginkább a császár kegyeit, elterelve magáról a sértett férjet övező gyanakvást. Jellegzetes patriarchális észjárása is jól belesimul az udvar általános légkörébe: „MAXIM *magában*. Mit veszték végre? Már fertőzött testet?! A legbüszkébb egyházat percz szüleménye megszentlenítheti – hát a nőt? s ezt ki szenteli ismét föl?” (II/66.) Ugyanakkor, amikor „Caesar köpönyegbe burkolva” megérkezik, Maxim magában arról panaszkodik: „Érzem, fájdalom! még ember maradtam!” (Uo.) Ahogy az ördögi intrikus maszkja mögül időnként előbukkan Maxim emberi arca, úgy sejlik fel a politikai dráma szövete alól a melodramatikus váz. (Ezzel kapcsolatban érdemes megfontolnunk Romhányi Gyula okfejtését is, aki szerint Maxim a szó patológikus értelmében „kettős személyiségű” hős; e patológia mesteri ábrázolása már a modern lélektani dráma felé mutat.)⁶¹

A harmadik felvonásban történik meg a nagy leszámolás előkészítése: Maxim elfogja a provokátorok által felingerelt Aet magánlevelezését, és annak egyes darabjait ravaszul kompilálva átadja a császárnak (egy újabb ősrégi politikai trükk). Majd megvádolja a hadvezért azzal, hogy légióit nem is a vendek, hanem Róma ellen készül vezetni (ez egyszerűen koholmány), ezért tér vissza még az ütközet előtt a városba (ez féligazság, hiszen ő provokálta ki a visszatérését azzal, hogy részben feltárta előtte a saját cselszövéseit).⁶² A kegyenci hízelkedéssel párosult manipulatív, köntörfalazó retorika a kommunikációs partner felingerelt képzelőerejére (erre Maxim előtt a saját féltékenysége lehet a példa) és a szokványos hatalomféltésre apellál:

⁶⁰ „Nemeslelkű vagy, elfeleded önszemélyed megbántását; de emlékezzél meg arról, hogy nemcsak apa vagy, hanem polgár, s tisztviselő is, ki törvényvédelemre esküt tettél le, állj ellent szivednek!” – mondatja ki Cajusszal, amit hallani akar. (II/54.)

⁶¹ Romhányi a dráma első vázlatára alapozza okfejtését, itt szerepel a következő monológ: „MAXIM: Ládd fejedelem, bennem két lény rejtezik, egy zajos, fényűző, dicsvágyó, ennek ő nem társa, mert ennek élettársra, milyen ő, nincs szüksége, ez cimborákkal megelégszik. Ő ezen ember zajos kacajjai és kedvcsapongásai elől visszavonul és elrejtőzik, – de mikor ez a tobzódó lény bennem elalszik, egy másik ébred fel bennem, – szelídebb szeszélyű, csendesebb örömtől, belső boldogságot kereső, ezen második valóságnak istene ő!” (I. felvonás 1. jelenet az eredeti kidolgozásban.) ROMHÁNYI Gyula, *Teleki László és Kegyece. II. A Kegyece a szabadságharcig*, ItK 1941/2., 143.

⁶² Ezt a taktikát Gibbonnál épp Aetius alkalmazza: „Aetius már Valentinián anyjának uralma idején jeles szerepet játszott a birodalom életében, »a női kormányzat különös fontosságú előnyében részesült, udvarias és buzgó hízelkedésével megszállta a ravennai udvart, sőtét terveit a hűség álcájával fedte el és végre ravasz összeesküvés által megcsalta úrnőjét és távoli versenytársát, mit aligha gyaníthatott a gyenge nő s a bátor férfiú. Titkon rávette Piacidiát, hogy hívja vissza Bonifácot Afrikából, Bonifácnak meg titkon azt tanácsolta, hogy ne engedelmességgel. Az egyiknek a rendeletet úgy tüntette elő, mint halálos ítéletet, a másiknak a visszautasítást mint jelét a lázadásnak, és midőn a hiszékeny és gyanútlan vezér saját védelmére a tartományt felfegyverezte, Aetius megtapsolta ügyességét, hogy előre látta a forradalmat, melyet saját hűtlensége idézett elő.«” GIBBON, *A Római Birodalom hanyatlásának és bukásának története*, 231.

MAXIM Minthogy meg kell lenni – de, mint mondtam, távol tőlem, hogy igaznak erősítem! – azt, miként a vendek beütése egyezés következte, csak ürügy volt katonaság-gyűjtésre, s a serget utnak indítandják Róma felé, még eddig nem világos, de ránk nézve minden esetre vészes célból. [...]

Semmit sem szeretnék elődbe szabni. Kegyelem fejedelmi tulajdon, – örvendeztetne benned is. Találékony vagy; meglehet, akadsz általam nem sejtített szelídebb módokra. – Lelki erőre minden esetre lesz szükséged – légy hős! (III/84–85.)

A legnehezebb feladat rávenni a nyúl szívű császárt arra, hogy demonstrálja hatalmát Aeton, de a manipuláció és köntörfalazás végül eléri célját – nyilvánvalóan Róma közérdekével szemben. A hiúságában megsértett uralkodó reakciója megint csak jól illusztrálja a hatalom természetét, amelynek *ki se kell mondania*, elég a metakommunikáció szintjén jóváhagyni az állam szempontjából nélkülözhetetlen hadvezér elve-szejtését (mindezt gyerekes duzzogás kíséretében), hogy ő maga ne legyen vádolható.

CÉZÁR (*magában*) Meg kell hát lenni! (*Fenn, erőltetett bosszankodással.*) Bár itt volna már, a vétkes! a közös ellenség! ki engem s házam megcsufolta! Ne féljete, komolyan megmondom neki! nem kíméllem őt! rettegjen mérgeimtől! (*Veri lábával a földet*). (III/72.)

A „Caesar pártütő elleni dicsőséges harca” (Maxim hívja így ironikusan – IV/108.) egy újabb politikai eufémia a közönséges orgyilkosságra.

Az új kegyenc a női szívek frontján is hasonló taktikát folytat: a császárnét például a hősszerelmes szerepében veszi le a lábáról, amiből akár a romantikus szerelem paródiája is kiolvasható (annál is inkább, mert Gibbonnál és Gvadányinál Maximus egyszerűen megerősokolja a császárnét):

MAXIM Büntét neked, mert érzéketlen vagy; nekem nem az. Ki emberi s isteni törvény ált kijelelt ösvényin megmarad; ki képes minden léptinél, a kötelességek, közviszonyok, aggodalmak tömérdek seregét egybe hasonlítani, számolgatni: azt hiúság, önzés vezet csak, nem szerelem. Mindent feledni egy érzetért, – erkölcsöt, vallást! mindent áldozni egy lényért, – helyzetet, becsületet, mint én: ez tesz igazán szeretni! (III/93–94.)

Ahogy Maxim emelkedik a ranglétrán, politikai cselszövéseit egyre nyíltabban folytathatja. Az okvetlenkedő Heraclest is kiszorítva a nyeregből például azt tanácsolja a császárnak, hogy a szenátust ivócimboráival, a piperkőc nemesifakkal töltsse fel („...ily virgonc, kedvteljes társakhoz ők nem szoktak, hahaha!” – IV/108.), rakjon új terheket a nép nyakába („Akkor élhetsz majd életet! A világ minden gyönyöre tiéd, s biralmad terített asztallá válik, melynek bármi étkeit kényedre ízelheted” – Uo.), a lázadásokat pedig nyers erővel fojtsa el.

Virgillel és Oresttel, a meggyilkolt Aet párthíveivel szemben már nem is szükséges különösebben óvatoskodnia, többé-kevésbé nyíltan megszarolhatja őket. A hatalom

retorikáját ismét kitűnően ábrázoló drámapoétika finomságai közé tartozik például, hogy Maxim először tisztázza, hogy Virgil jóval idősebb nála („MAXIM Vigil! már koros legényke lehetsz te. E hajfürtök vesztek színüket. Tíz évvel idősb nálamnál, – nem? VIGIL Alkalmassint” – IV/112.), és hogy Orest sem fiatalember már – majd a jelenet végén mégis leereszkedő módon „fiaim”-nak szólítja és egyszerűen megfenyegeti őket:

MAXIM Még egyet, fiaim! Helyzetünk bizonyos tekintetben egyforma: mind hárman szólhatunk; – másban különböző: nekem hinnének, – nektek nem. (*Kezét szájára teszi.*) E szerint intézkedjétek. (IV/114.)

Valentinian meggyilkolása előtt Maxim egy egész jeleneten keresztül úgy játszik a rémült, életéért könyörgő Caesarral, mint macska az egérrel, s közben még az elcsábított császárnét is porig alazza előtte. Ez a jelenet – különösen az egész drámára jellemző aktuálpolitikai áthallások fényében⁶³ – a reformkori színpad egyik legdrasztikusabb momentuma lehetett, amelyet (a *Bánk bán* ellenétben) a szerző életében elő is adtak! A poétikai stílusgyakorlaton túl a már említett politikai áthallás is közrejátszott abban, hogy a végső leszámolásra egy közismert Hamlet-reminiscencia, a bűnös uralkodó imája teremti meg az alkalmat; miközben a jelenet az ismert francia szállóigére („Le roi est mort, vive le roi!”) is érezhetően rájátszik:

MAXIM (*ijedten magában*) Még utójára megtanul imádkozni! – Tovább nem késhetem! (*Caesarra rohan, s keresztüldöfi törivel.*) Szállj pokolba! (*Caesar hosszas fájdalomkiáltással földre rogyik s meghal. Középen ajtókon betódul egy csoport örség, kik közt: Julian, Caustin, Avenar, Orest és Vigil.*)

MIND. Éljen Caesarunk! (V/142.)

Ironikus finálé

A dráma nagyobb részére jellemző körmönfont „politikai” retorika feltűnő ellentétben áll a magánéleti szál erős pátoszával. Amit azonban Bajza és a nyomában járó kritikusok többnyire nem tesznek szóvá (vagy éppen túlságosan is nagy jelentőséget tulajdonítanak neki),⁶⁴ az az, hogy a dráma szövege maga is vaskos (ön)ironiával

⁶³ „A dráma kidolgozásában végig Császár szerepel, a nyomtatásban tompul *Caesar*ra a név. A birodalom-buktató, ellenséges elem *vend* néven lép fel, csak a kiadott szövegben homályosul vandállá. Pedig hát a Gaj Lajos-féle pánszlávizmus már a negyvenes évek előtt fellángolt a magyar egység ellen. A birodalom gyöngye, befolyásolható uralkodói: Ferenc, utána V. Ferdinánd egyaránt alkalmasak voltak az abszolutizmus szabadságölő szellemiségének meggyűlöltetésére. A besúgók, rendőrkémek kijátszására minden lehető módot megragadott a forradalmi szellem. Ilyen ókori keretbe szorított radikalizmus és korbírálat a *Kegyenc* eredeti kidolgozásának első felvonása, mely a nyomtatott szövegben sokat enyhült. Főképpen pedig a második felvonásnak egész második színe át meg át van szöve rejtett célzásokkal. Palladius elfogatásának egész tárgyalása burkoltan fedi a Lovassy–Kossuth üldöztetés törvényellenességét.” ROMHÁNYI, *Teleki László és Kegyenc. II.*, 148.

⁶⁴ Bécsy Tamás éppen az ironia romantikus fogalmának a színházra való kiterjesztésével érvel amellett, hogy a *Kegyenc* ebben a mediális közegben nem lehet igazán hatásos. Vö. BÉCSY Tamás, *A zseniális*

viszonyul ehhez a fejleményhez, amennyiben önmagát újra és újra a *színpadi illúzió mechanizmusaként* leplezi le. A korábban említett példák mellett az utolsó felvonásban is találunk ilyeneket:

MAXIM [Juliához] ...Ni ni! akaratlanul rendes színdarabot játszunk. – Te halvány szenvedő arczczal, mintha végső órád ütne; én a kétségbe esett férj, egybekulcsolt kezekkel! – csupa siralom – egy euripidesi utósó fölvonás. (V/147.)

Maxim Juliához intézett kijelentéseit rendre patetikus, melodramatikus megnyilvánulások kísérik, ami a fentiek tükrében nagyon is tudatos drámapoétikára vall: „Te nemcsak meglepett – te igazán beteg vagy! – Ó ez már csapás! ez számításom kívül esik! – Futok segítségért! / (...) hát ki mert volna így belé kontárkodni az én mívembe, melyt oly jól elrendeztem?” (V/147.) És nem kifejezetten tragikomikus-e a hős – szintén a romantikus poétikai sablonokra rájátszó – önsajnálata is: „Nem, határa van a fájdalomnak is, – nekem jutott, mennyit csak ember elbír!” (V/149.) Végül is miben áll az a határtalan fájdalom, amit a hősnek el kellett szenvednie? A Caesar megpróbálta elcsábítani nejét, akinek – saját állítása szerint – semmi bántódása nem esett, ő mégis úgy bánt vele, mint egy utolsó rimával, így végül az erényes hölgy megmérgezte önmagát. *Ez ismét a melodráma.* (Jellemző például, hogy Vértesy Jenő máskülönből kiváló elemzése itt egészen a főhős nézőpontjába helyezkedik, nem is érzékelve az ironia lehetőségét).⁶⁵

Maxim végül még Pallad fiát is elveszíti, aki meg akarja akadályozni a császári palotát ostromló felbőszült tömeget abban, hogy kézre kerítse Juliát („Adjátok ki az ágyast! a szép rimát” – V/150.) Maxim palotaforradalma tehát olyan jól sikerült, hogy az udvarban lefolyt eseményekről mit sem tudó plebsz az egymással vetélkedő államférfiak helyett az egyedüli ártatlan szereplőt (a romantikus naivát) teszi meg bűnbaknak.⁶⁶ (A mediális csatornák „zaja” és a tudatos manipulációk nyomán fel-lepő bűnbakkeresés szintén a politika világához tartozik.)

tévedés, It 1980/4., 862–896. Ezt azonban – nézetem szerint – maga a (poszt)modern színház cáfolta meg, mely kifejezetten kedveli az ironikus, öntükröző dramaturgiát, így persze bizonyos tekintetben önmagához is ironikusan viszonyul. Nagyon alapos, de inkább elméleti jellegű elemzést ad a *Kegyenc* ironiájáról a Székely György–Kerényi Ferenc páros a *Magyar színháztörténet* 1. kötetében. Ők a solgeri ironiafelfogás mentén, a tisztán evilági és az univerzális „sorshatalom” határmezsgyéjén helyezik el a művet (az univerzális erkölcsiség tere?), felhívva a figyelmet a „nemezis” belső dinamikájára (Júlia szerepe). Az az indoklás, hogy a reformkori kritikusok a saját immanens (csak az adott társadalmi keretekben gondolkodó) sorsfelfogásuk miatt nem vették volna észre a dráma ironiáját, kissé elvontnak tűnik. *Magyar színháztörténet*, I. (1790–1873), 253–257.

⁶⁵ „Semmi se lehet sötétebb, lesújtóbb, tragikusabb, mint az utolsó jelenet. A *Bánk bán* vége, hol annyi megtört szív zokog föl, a hol a büszke, fényes nagyúr szinte agyontaposva, mégis élve marad a színen csupa gyászruhás szereplő között – ehhez a véghez képest csöndes elégiai hangulat. A *Kegyenc*ben nincs főszemély, a kin ne gázolna által a tragikum nehéz szekere. És a mi ezután következik, arra még gondolni se jó. Az ország tönkretéve, fenyegető barbár hadaktól környezve s a trónon egy elrontott, eltiport ember. Csak a *Lear* királyban van ennyi keserűség, de ennyi vigasztalanság sehol.” VÉRTESY, *Teleki László és a Kegyenc*, 425.

⁶⁶ Kerényi Ferenc ezzel a jelenettel szemlélteti az ún. Shakespeare-hatást, mely lényegében külső, formai változtatásokat jelent a korábbi vitéz játékokhoz képest. A római nép gyors felléptetése a színpadra

Mindezek után nehéz igazán sajnálnunk ezt a romantikus, nagy személyiséget (vö. Vörösmarty kritikájával), a „remek művész”-t (V/151.), aki úgymond megcsalta önmagát. Annál is inkább, mert – mint már említettük – több ponton is felmerül a dráma ironikus, öntükröző olvasatának a lehetősége. A patetikus-ironikus zárszó mintha tudatosan hagyná nyitva ezt a hermeneutikai kérdőjelet: „MAXIM (kétségbeeséses *sobajjal*) Egyedül! (Kívülről tartós zaj: »Éljen Petron Maxim Caesar!«) Ne gúnyolj Róma! (V/151.)

A politika és a színház viszonyrendszerének ez a meglehetősen összetett ábrázolása azonban mindezidáig a színpadon még nehezen befogadhatónak bizonyult. Mindez nem feltétlenül jelenti azt, hogy a *Kegyencet* eo ipso ne lehetne sikerrel színpadra vinni; különösen a (poszt)modern színház fejleményeinek tükrében, mely több szinten is (a dramaturgiától a rendezői koncepción át az improvizatív színészi játékig) hajlik az (ön)ironiára – és meg is vannak az eszközei ennek színpadi ábrázolására. Teleki *Kegyence* nézetünk szerint kifejezetten kínálja magát a mai újraértelmezésre és újrajátszásra, képletesen szólva a „leporolásra”.

Az irodalmi népiesség hagyományozódása az 1910-es évek filmadaptációiban*

A „nép”, a „nemzet” és a „történelem” fogalmi a 19. század első negyedétől váltak máig ható módon a honi bölcsészeti diskurzusok alapvető orientációs pontjaivá. Bár a „nép” fogalmát szerteágazó jelentésben és többszörösen is ellentmondásosan alkalmazták különböző csoportokra és képzetekre, a használatmódok közös nevezője a jelölő presztízsenek növekedése. A „nemzet” korábbi elitista, nemesi eredetű fogalma előbb kulturálisan, majd politikai értelemben is szélesebb, a társadalmi rétegződésen felülemelkedő közösséget kezdett jelölni. A „históriát” és a „történetet” leváltó „történelem” pedig a közönsnek tételezett múlt narratív elbeszélése révén válhatott egységesítő hatóerővé. Az irodalomtörténészek között hosszú idő óta konszenzus van abban, hogy a 19. század meghatározó irányzata, az irodalmi népiesség e három képzethez (nép, nemzet, múlt) normatív kategóriaként fordult.

A 19. századnak az antik mintákon vérfrissítést végrehajtani szándékozó új magyar irodalma a népköltészeti(nek vélt) elemeknek a magaskultúrába történő befogadását célozta, bár hogy ez mit is jelent, és milyen módon valósítható meg, áthidalhatatlan – mert nyilván feloldhatatlan – ellentétekhez vezetett.¹ A népköltészet és a szépirodalom egyeztetése ugyan a közös hagyomány kialakítását tűzte ki célul, ám ebben a törekvésben az elit érdekei érvényesültek. Az irodalmi népiesség megkonstruálásának folyamatát újragondolva Milbacher Róbert világított rá: „Az irodalmi népiesség olyan sajátságos fogalma a magyar kultúrtörténetnek, amely messze túlmutat annak lehetséges irodalmi, művészeti vonatkozásain, hiszen a mindenkori nemzeti identitás alapkövét képezi.”² Annak ellenére, hogy az irodalmi népiesség nem autonóm esztétikaként működött, hanem – a kultúra egészére hatást gyakorolva – a nemzet reprezentációjára vállalkozott, a kutatások zömét az irodalomtörténeti keret uralja. Szükséges azonban a mögötte álló ideológiák vizsgálatát szélesebb médiatörténeti, eszme- és társadalomtörténeti aspektusokra kiterjeszteni, mert a kultúra szegmensei és a médiumok egymással többszörösen kölcsönhatásban állnak, hálózatként fonódnak össze.

Ebben a tanulmányban azt igyekszem igazolni, hogy a 19. századi magyar nemzeti irodalom és az 1910-es évek magyar némafilmjei között strukturális és funkcionális

ebben a jelenetben technikailag olyan bonyolultnak tűnhetett, hogy inkább ki is húzták a sűgőkönyvből, csak „zűgásuk hallik a palotába”. KERÉNYI, *A régi magyar színpadon*, 394.

* A tanulmány a Nemzeti Kulturális Alap Szépirodalmi Kollégiumának 107102/3558 azonosítószámú pályázati támogatásával készült.

¹ Klasszikus definiálását lásd: HORVÁTH János, *A magyar irodalmi népiesség Faludítól Petőfigig*, Akadémiai, Budapest, 1978², 7–8., 10–11.

² MILBACHER Róbert, „...Földben állasz mély gyökökkel...”. *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és póriás hagyományának vázlata*, Osiris, Budapest, 2000, 59–60.

párhuzamosságok mutathatók ki. Az irodalom-, a film-, a színház- és az eszmetörténet határterületein kérdésem arra irányul, hogy milyen módon folytatódott az irodalmi népiesség hagyománya a tízes évek magyar némafilmese adaptációiban, utóbbiak mennyiben voltak képesek a 19. századot uraló irodalmi paradigma nemzeti identitást reprezentáló funkciójának folytatására. Korábbi kutatásaim szerint a magyar némafilm történetében egy olyan, máig alig vizsgált tendencia lappang, melyet az „irodalmi népiesség” mintájára „filmese népiességnek” kerestem el, hogy retorikai szempontból is rámutassak a közöttük lévő analógiára.³

Hiányzó kutatástörténet

A 19. századi irodalmi népiesség és az 1910-es évek magyar némafilmjeinek kapcsolatát a hazai kutatás eddig alig vizsgálta. Hevesy Iván más kérdésirányok felől foglalkozott a „megfilmésített népszínművekkel”, melyek szerint „a nemzeti jelleg külsőségeinek hangsúlyozásával” voltak elfoglalva.⁴ A hazai némafilm alakulástörténeti ívét tengelyébe állító monográfiájában Kóháti Zsolt marginálisan és esetlegesen szólt a népiesség és a mozgókép kapcsolatáról, röviden utalva a „nemzeti hagyományok filmes ábrázolásának problematikájára”, a népszínmű és a ballada műfaji jellemzőinek kontinuitására, a szerző azonban ezeket a meglátásokat nem ágyazta tágabb összefüggérendszerbe.⁵ Vajdovich Györgyi is csupán utalásszerűen említette meg a filmvásznon megjelenő falusi zsánerképek színházi előképeit, azokat nem kapcsolta össze a 19. század meghatározó irodalmi paradigmájával.⁶ Kerényi Ferenc a népszínmű hazai genealógiájáról és a 19. század második felében végbement átalakulásáról szólva hangsúlyosabb módon utalt a műfaj némafilmese öröklődésére, tanulmánya azonban – színház- és irodalomtörténeti szöveg lévén – éppen azon a ponton fejeződik be, ahol az új médiumban történő újjáéledés tárgyalása elkezdődhetne.⁷ Látható módon a meglehetősen szűkszavú kutatások közös nevezője, hogy kiemelik ugyan a némafilm és a népszínmű kapcsolódási pontjait, de a filmtörténészek az irodalomtörténet, az irodalom- és színház-történészek pedig a filmtörténet területén érzik illetéktelennek magukat. Így éppen a különböző médiumok közötti viszonyrendszerek tanulmányozása szenved hiányt, ami pedig tanulságos kulturális és eszmetörténeti összefüggéseket hozhatna felszínre.

³ GERENCSE PÉTER, *Elite Mozgó – mozdulatlan elit? A mozi kulturális integrációja a rábaközi kisvárosokban a tízes években*, Apertúra 2016/tél. <http://uj.apertura.hu/2016/tel/gerencser-elite-mozgo-mozdulatlan-elit-a-mozi-kulturális-integrációja-a-rabaközi-kisvárosokban-a-tízes-években/> (Utolsó letöltés: 2019. november 25.); GERENCSE PÉTER, *Az ellenállástól az akkulturációig. A rábaközi moziki műsorszerkezetének változásai az első világháború során = E nagy tivornya. Tanulmányok 1916 mikrotörténelméről*, szerk. KAPPANYOS ANDRÁS, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2017, 238.

⁴ HEVESY IVÁN, *Adalékok a magyar némafilm történetéhez*, Filmkultúra 1961/9., 136.

⁵ KÓHÁTI ZSOLT, *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996, 49., 64–66., 70., 108–109.

⁶ VAJDÓVICH GYÖRGYI, *Magyar filmtörténet a kezdetektől 1918-ig = Kettős kötődés. Az Osztrák–Magyar Monarchia (1867–1918)*, CD-ROM, Enciklopédia Humana Egyesület, Budapest, 2001. (Encyclopaedia Humana Hungarica 8.)

⁷ KERÉNYI FERENC, *A magyar népszínmű. 1843, Szigligeti Ede: Szökött katona = A magyar irodalom történetei*, II., főszerk. SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, Gondolat, Budapest, 2007, 242.

Annak, hogy a különböző médiumok formái, ideológiai és funkcionális analógiáinak vizsgálata elhanyagolt, összetett oka van, amelynek három alapvetőnek vélt elemét domborítom ki. Először is: az egyes médiumok közötti átjárások, kölcsönhatások (a filmes népiesség esetében: az irodalom, a színház, a film, sőt a plakát) vizsgálhatóságához a kutatóknak több tudományterületen szükséges egyszerre otthonosan mozogniuk, a keresztkapcsolatok feltérképezésének a határok átlépése az előfeltétele. Az utóbbi évtizedekben a nemzetközi és a hazai bölcsészettudományi gondolkodásban felerősödő interdiszciplinaritás, a kulturális és mediális „fordulat” komplexebb szempontrendszerekre helyezte a hangsúlyt, amely magában foglalja a kulturális-társadalmi kontextus vizsgálatát is. A tudományágak múltból megörökölt felosztása ugyanakkor nem tart lépést a határterületekkel és a médiumok közötti interakciókkal, amint azt a film, a videoklip vagy a számítógépes játék gyenge akadémiai pozíciója mutatja. A diszciplínák gyakorta egymástól elszigetelve végeznek irodalom-, film- és kultúrtörténeti kutatásokat, anélkül, hogy egymás eredményeit szervesen felhasználnák. Amint azt korábban több helyen kiemelttem,⁸ egyes irodalomtörténeti kutatások termékeny és revelatív módon hasznosíthatók más szakterületeken. A film 1910-es években végbemenő nemzetiesítésének feltárásához például kitűnő szempontokat kínálhatnak Dávidházi Péternek a hazai nagybeszélésre és az ezzel összefüggő nemzetképviselési megszólalásmódra, Milbacher Róbertnek a népköltészet „megtisztítására”, „megnevesítésére”, vagy többeknek a 19. század kultikus beszédmódjára irányuló irodalomtörténeti vizsgálódásai.⁹ Könnyen belátható ugyanis, hogy a kultúra területei nem egymástól függetlenül működnek, mint azt a tudományterületek rendszertana előfeltételezi, hanem szoros kulturális, mediális, társadalmi kölcsönhatásban állnak.

Másodszor: az irodalmi népiesség és a korai magyar film viszonyának vizsgálatát a kezdetleges kulturális teljesítménynek tekintett némafilm leértékelése nehezítette. Beszédese példa a némafilmek ellentmondásos archiválási módszertanára, hogy az operatőr Tóth János, aki egyébként különös érzékenységgel fordult az ősfilmek felé, *Az obsitos* (Balogh Béla, 1916) és *A falu rossza* (Pásztor Mór, 1916) eredeti filmanagyát a „restaurálás” során újravágta, így az eredeti képméret és a narráció ritmusa teljesen ellenőrizhetetlenné vált.¹⁰ A mellőzöttséghez persze nem kis részben járult hozzá az, hogy a magyar némafilmek megsemmisülési aránya több mint 90%-os. Fennmaradt filmek hiányában pedig módszertanilag is rendkívül problémás az egész korszakról általános képet formálni, még ha tartalomeírásban, a kritikai értékelés normarendszerét illetően a korabeli sajtó valamelyest a segítségünkre is van. Ugyan-

⁸ GERENCSE PÉTER, *Elite Mozgó...*; GERENCSE PÉTER, *Az ellenállástól az akkulturációig*, 240.

⁹ DÁVIDHÁZI PÉTER, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Akadémiai – Universitas, Budapest, 2004, 25–29.; MILBACHER, I. M.; MARGÓCSY ISTVÁN, „Égi és földi virágzás tükre”. *Tanulmányok magyar irodalmi kultuszokról*, Holnap, Budapest, 2007; TAKÁTS JÓZSEF, *A tér és idő nemzetiesítése és az irodalmi kultuszok. A nemzeti kultúra megalkotása és a kultuszok = Uő, Ismerős idegen terep. Irodalomtörténeti tanulmányok és bírálatok*, Kijárat, Budapest, 2007, 137–151, 152–160.

¹⁰ Az operatőrnek az „ősfilmhez” való vonzódásához: GERENCSE GÁBOR, *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Budapest, 2002, 91. A restauráció ezen elveinek elutasításához lásd BALOGH Györgyi, *Az első magyar Jókai-film, a Mire megvénülünk restaurálása*, Filmspirál 2001/2. <http://epa.oszk.hu/00300/00336/00010/jokai.htm> (Utolsó letöltés: 2019. november 25.)

akkor a némafilm és az irodalom komparatív vizsgálatát lehetővé, sőt aktuálissá teszi, hogy az utóbbi évtizedben külföldi filmarchívumokból több, eddig ismeretlen magyar némafilm került elő (*A tolonc*, Kertész Mihály, 1914; *A munkászubbonny*, Bródy István, 1915; *Az utolsó éjszaka*, Janovics Jenő, 1917; *A föld rabjai*, Békeffi László, 1917).

Harmadszor: organikusan kapcsolódik a második okhoz a médiumok hierarchikusan elgondolt viszonya. A magyar kultúrában tartósnak bizonyult az a felfogás, amely a „régiség” patinájával felvértezett médiumokat és a szöveges közlésformát értékesebbnek tartja az olyan „új” médiumoknál, mint a mozgókép. Ennélfogva a nemzeti kultúra őrzőjeként a (szép)irodalom kanonizálódott. Kitetszik a magyar kultúra irodalomcentrikussága abból, hogy – mint azt Dávidházi Péter Toldy Ferenc irodalomtörténeti főműve kapcsán feltárta¹¹ – a 19. századtól kezdődően a nemzeti tudományok művelése szorosan összekapcsolódott az irodalommal és az írással. *A litterae* és a szépirodalom 19. századi széthasadása ellenére a tudomány és a művészet tudásformái a hazai kultúrtörténetben sohasem jártak éles határképzéssel; irodalmi szövegek tudományos, publicisztikai funkciókat, míg tudományos művek gyakorta irodalmi szerepeket töltek be.¹² Az irodalomközpontú perspektíva máig tetten érhető a közoktatás tananyagszerkezetében, amely más médiumok rovására felülreprezentálja az irodalmat, vagy az irodalmi folyóiratoknak a többi művészeti ághoz képesti aránytalanul magas számában.

Egy nemzeti kultúra működés módjának tanulmányozása ugyanakkor aligha lehet átfogó, ha egyes felfogásmódokat, ideológiákat, retorikai mintázatokat és modalitásokat a szöveges médiumokra leszűkítve szemlélünk. A médiatörténet logikája nem érthető meg maguknak az egyedi médiumoknak a történetéből, mivel azok egymástól kölcsönösen függő rendszert alkotnak, és a közöttük lévő viszony az újnak való ellenállástól kezdve a funkcióátvételen át a bekebelezésig sokféle módon alakulhat. Amellett érvelek, hogy az 1910-es évek némafilmjeinek nemzeti tematikája és népies életképei sem érthetők meg az irodalmi népiesség ideológiája és a népszínmű funkciója nélkül, mivel azok önmagukon túlmutató hatást gyakoroltak a hazai gondolkodás egészére. A kontinuitás feltérképezését ezért először a médiumváltások és az adaptációk funkciójának kérdésével szükséges kezdeni, amihez nem annyira formatörténeti, mint inkább eszmetörténeti megközelítést választok, azaz nem arra kérdezek rá, hogy az adott művet *milyen módon* adaptálták, hanem arra, hogy *miért* adaptálták.

Médiumváltás és filmadaptáció

Az adaptáció – ebben az esetben az irodalmi és színpadi mű filmes feldolgozása – már önmagában is igényli az egyes médiumok autonóm szemléletének meghaladását. A filmes adaptáció elmélete nem tekinthető „szigorú” tudománynak, mivel hiányzik a körülhatárolható módszertani háttere, mely az önállóság kritériumával ruházná

¹¹ DÁVIDHÁZI, *Egy nemzeti tudomány...*, 25.

¹² A kérdést a folyamatban lévő 19. századi irodalomtörténeti szintézis függvényében vizsgálja: HITES Sándor, *Magyar irodalom a 19. században. Az új magyar irodalomtörténeti kézikönyv 19. századi kötetének szinopszisa*, ITK 2015/5., 655–666.

fel. Eszköztára a médiumspecifikusnak vélt különbségek esszencialista vizsgálatától az ideológiakritikán át a pszichoanalízisig és a feminista olvasatokig terjed.

Domonkos Péter az adaptációelmélet történetét fürkészve meggyőzően igazolja, hogy már a korai összehasonlítások, Szergej Eisenstein és André Bazin írásai is az ekvivalenciaelv kérdése körül horgonyoztak le.¹³ A diskurzus hosszú időn keresztül a hűség és hűtlenség bináris oppozíciójának foglya maradt, amit gyakorta oly módon egyszerűsítettek le, hogy az eredeti művet követő feldolgozás „jónak” minősült, míg a hűtlen adaptációt szinte törvényszerűen „eretneknek” kiáltották ki.¹⁴ Ennélfogva az adaptációelmélet a fordításelméletek hagyományát örökölte meg, az irodalom és a film/színház kapcsolata a fordítás kérdéseire szűkült, sőt a hűség axiómáját meghaladó kérdések is gyakran csak a „betű szerinti” fordítás és a „mű szelleme” körül forogtak. Az effajta redukciót az első kifejezett adaptációelmélet, George Bluestone *Novels into Film* című 1957-es munkája implicit módon megkérdőjelezi, azáltal, hogy a médiumok hierarchikus viszonyát felállítva az irodalmi szöveget magasabb rendűnek tekinti a filmnél, így a mediális „lefordíthatatlanság”, a szükségszerű veszteség tételét vallja.¹⁵ A magyar némafilmek esetében hatványozottan érvényesülő effajta presztízskérdés nemcsak a hazai kultúra irodalomcentrikusságából fakad, hanem abból a – később tárgyalandó – nézetből is, amely az irodalom és a film viszonyát a művészet és a szórakozás ellentétéként tételezi. A későbbi adaptációelméletekben, Dudley, McFarlane és különösen Stam koncepcióiban ugyanakkor megfigyelhető egy lassú, de egy irányba mutató tendencia, amely dialógusként definiálta az adaptációt.¹⁶ Vagyis az ekvivalenciaelv helyett az eredeti mű és az adaptáció interakciójára, az újraértelmezés funkcionális dimenzióira, illetve az adaptáció kulturális kontextusaira billent a hangsúly, így a kérdésirányok is átorientálódtak.

Míndezekből az a tapasztalat szűrhető le, hogy a korai magyar filmadaptációk esetében a feldolgozások szerepére, a médiarendszerben elfoglalt helyükre és a kulturális tekintély kérdéseire szükséges fókuszálni. Hasonlóra utalt az adaptációelmélet hazai szakértője, Sággy Miklós: „Az inter- és transztextualitás, illetve a dialogicitás jelenségének vizsgálata ugyanis előfeltételezi, hogy a górcső alá vett (irodalmi vagy filmes) alkotások nem légtüres térben egzisztálnak, hanem éppen ellenkezőleg: más művekkel, sőt, a kultúra egészével hálózatos relációban álló entitások.”¹⁷ Nem kerülhető meg persze a komparatív vizsgálat kérdése sem, hiszen csak valamire képes lehet-

¹³ DOMONKOS Péter, *Filmadaptációk. Elméletek irodalom és filmművészetek kapcsolatáról*, doktori disszertáció, ELTE BTK, Budapest, 2012. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/domonkospeter/diss.pdf> (Utolsó letöltés: 2019. november 25.)

¹⁴ Ez figyelhető meg például a *Bánk bán* 1914-es – egyébiránt elveszett – filmes változata esetében, amint arról a későbbiekben szó lesz.

¹⁵ GEORGE BLUESTONE, *Novels into Film*, University of California Press, Berkeley, 1968⁴, viii.

¹⁶ Az alábbi művekről van szó: Andrew DUDLEY, *Adaptation = Film Adaptation*, szerk. James NAREMORE, Rutgers University Press, New Brunswick, 2000, 28–37.; Brian MCFARLANE, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon, Oxford, 1996.; Robert STAM, *Introduction. The Theory and Practice of Adaptation = Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, szerk. Robert STAM – Alessandra RAENGO, Blackwell, Malden – Oxford – Carlton, 2005, 1–52.

¹⁷ SÁGGY Miklós, *Az irodalmi adaptáció elemzésének módszereiről*, Tiszatáj 2014/4., Diákmelléklet. <http://tiszatajonline.hu/?p=121320> (Utolsó letöltés: 2019. november 25.)

seges mérni a hűséget, és azt, ha „ugyanaz” más kontextusban mást jelent. A katonai sorozás és a szerelmi háromszögek körül bonyolódó 19. századi magyar népszínművek némafilmes változatainak – mint amilyen *A szökött katona* (Pásztory Móric Miklós, 1914), *A falurossza*, valamint *A vén bakancsos és fia, a huszár* (Fekete Mihály, 1917) – az első világháborús és ebből fakadó szerelemféléti kontextusaiban a néző aktualizáló olvasatokat adhatott, azaz a jelentésadás módosult az eredetihez képest.

A folytonos összehasonlítás kulturális dimenziói rajzolódnak ki Mérei Adolf *Simon Judit* (1915) című filmjének egykorú recepciójában. Az ennek alapjául szolgáló Kiss József-féle 1875-ös vers az Arany János által professzionális szintre emelt műballadai hagyomány folytatójaként és népies, a zsidó folklórból táplálkozó motívumai-val illeszthető a 19. századi nemzeti irodalom paradigmájába. Azzal, hogy Kiss balladáját az irodalomtörténet „atyja”, Toldy Ferenc segítette a publicitásban, egyúttal a költemény kanonizációs folyamatát is felgyorsította.¹⁸ Így Mérei átdolgozása azt a kulturális kontextust is magával hozta, amely a balladát a magasművészetbe ágyazta. Még a produkció befejezése előtt a Színházi Élet a magyar irodalom nemzetközi népszerűsítőjét látta a filmváltozatban: „Mi, akik iskolai olvasókönyvünk által ismerkedtünk meg a klasszikusnak elismert alkotással, ezt a filmet, mint régi emlékeztünk kedves újraidőződését fokozott gyönyörűséggel fogjuk szemlélhetni. Ám a film a magyar irodalom világszerte való elterjedésében új eszköznek is lesz az úttörője. A magyar költők művei külföldön alig ismeretesek, s ha közöttük a legnagyobbaknak költeményei meg is jelentek a külföldön, nagyjából csak bibliofilmek számára összeállított antológiákban jelentek meg.”¹⁹ Az ekvivalenciaelvet működtető szerző a filmet nem önálló alkotásként, hanem az irodalom terjesztésének eszközeként fogta fel, és képviselési szerepet tulajdonított neki. Még amikor merészen dacolva a közfelfogással mediális egyenértékűséget tételezett is, mércéje az irodalom maradt: „a fenséges balladából készült film értékére nézve ugyanolyan klasszicitást képvisel majd, mint az eredeti, a ballada.” Noha az elkészült film első fele inkább a népszínműhagyományból táplálkozó falusi életkép, és a tulajdonképpeni ballada csak a film középső részétől indul, vagyis „hűtlen” adaptációról van szó, a Pesti Napló Kiss József művének reprodukcióját ünnepelte benne: „Természetesen mindenkinek első kérdése, amely ez esemény kapcsán eszébe ötlük, az, vajon a film megmaradt-e éppen olyan irodalmi értékűnek, mint amilyen a költemény volt. Erre rövid, de határozott igennel kell válaszolnunk. A film hű maradt a költemény témájához, de azt természetesen kiszélesítette.”²⁰ A Korda Sándor szerkesztette Mozihét című szaklap pedig egész oldalas terjedelemben a verset és a költő portréját is közölte.²¹ A sajtómegjelenések láthatóan arról igyekeztek meggyőzni az olvasót, hogy a filmváltozat adekvát az eredeti szöveggel. Kérdés, mi állt ennek kulturális hátterében.

Mielőtt erre a kérdésre megpróbálnék felelni, a *Sárga csikó* (Félix Vanyl, 1913) függvényében egy másik műfaj, a népszínmű filmes adaptációjának kritikai fogadtatását

¹⁸ DÁVIDHÁZI, *Egy nemzeti tudomány...*, 916.

¹⁹ [n. n.], *Simon Judit a filmen*, Színházi Élet 1915/5., 11.

²⁰ [n. n.], *Simon Judit. Az újév szenzációja: Bemutató a Mozgóképek-Otthonban*, Pesti Napló 1916. január 2., 13.

²¹ KISS József, *Simon Judit*, Mozihét 1915/35.

is érdemes röviden szemügyre venni. A Csepreghy Ferenc azonos című, 1877-es népszínművéből készült alkotást a magyar film első világhírű darabjának tekintik, de a teljes hosszából csak egy nagyon rövid töredék maradt ránk. A Színházi Élet a filmnek önmagán túlmutató jelentőséget tulajdonított: „Lassan lassan mégis csak lesz abból valami, hogy a magyar föld gyönyörű romantikája bevonul a mozi-színpadra. A külföld, amely annyit és olyan különös dolgokat hallott már a tschikosok-ról és a gollasch-ról, végre meg fog ismerkedni a magyar népelet legpompásabb alakjaival, Hortobágy délceg, festői viseletű és tüzes legényeivel, látni fog csárda-jelenetet és egy igazi magyar népszínművet, amelynek poétikus finomságai vannak és van drámai ereje.”²² Utóbb a magyar pusztát az amerikai prérivel párhuzamba állítva a western alternatívájának teszi meg a műfajt: „a világ népei tapsolva adóznak majd a népszerű cow-boyok eljövendő erős konkurrensének, a magyar csikósoknak.”²³ Ezt követően a magyar irodalom hagyományának folytatását és a nemzeti eredetiséget ünnepli benne: „A magyar népelet, amelynek romantikáját annyi szép Jókai-regényben élveztük, bevonul és pedig diadalmasan vonul be a mozi birodalmába [...]”, és ez „az első film, amelynek egészen és igazán magyar a levegője.”²⁴

Mindkét film esetében megfigyelhető az értékelés azon normarendszere, amely a mozgóképeket a magyar nemzeti kultúra disszeminációjának szolgálatába állítja. A *Sárga csikó* esetében a rivalizálás is felfedezhető, miszerint a magyar kultúra nem alacsonyabb rendű más kultúráknál. Emögött az a hosszú múltra visszatekintő, Toldy Ferenc külföldnek szánt, 1828-as *Handbuch der ungrischen Poesie* című antológiájában, valamint az ő akadémiai irodalomtörténetében kicsúcsosodó beállítottság áll, amely Dávidházi Péter szerint a magyar kultúra védőbeszédékként funkcionál.²⁵ Ez az apologetikus ethosz hagyományozódott tovább a némafilmben, melynek miszsiója a képviselési szerep, a magyar kultúra hazai és külföldi reprezentációja.

Ennek nem mond ellent, hogy utóbb a *Sárga csikó*t önegzotizáló túlzásai miatt bírálták,²⁶ azaz úgy vélték, hogy a témát a nyugati tekintetnek megfelelően gyarmatosították (vagy a posztkoloniális kultúraelmélet teoretikusa, Edward Said terminusával szólva: „orientalizálták”), mivel mindegyik közös nevezője a brandépítés.

A magyar némafilm ezen mandátumos megszólalása a 19. századi irodalmi gondolkodás modelljéből származtatható. A filmkritikák magasztos modalitása, sőt szakrális beszédmódja szintén a 19. századi nemzeti irodalom talaján nyugszik, ezért is uralkodik el a kritikákban a hűségelv, mely azt célozta, hogy a filmes médium az adaptációk által az irodalmi szöveg rangjára emelkedjen. A *Simon Judit* esetében erre a ballada Arany által megképzett irodalomtörténeti helye teremtett lehetőséget, amely már eleve művészetként keretezte a filmet. Az 1910-es években a magyar némafilm

²² [n. n.], *A Pathé Frères Magyarországon. A Sárga csikó a moziban*, Színházi Élet 1913/27., 20.

²³ [n. n.], *A Sárga csikó*, Színházi Élet 1913/42., 20.

²⁴ [n. n.], *A Sárga csikó premierje*, Színházi Élet 1914/2., 20.

²⁵ DÁVIDHÁZI, *Egy nemzeti tudomány...*, 28.

²⁶ A sajtó a nemzetieskedő giccsel szállt szembe, amikor kifogásolta „a balkánias vadságot, a sok lövöldözést, betyárkodást. De különösen bántók voltak a cigányvégre emlékeztető falurészletek. Hát ez kell a külföldnek. [...] Ha a német, meg a francia bemegy otthon a moziba, olyat akar látni, amelyet a maga falujában nem láthat.” [FIGYELŐ], *Hétről-hétre*, Nagykaroly és Érmellék 1914. április 11., 5.

egyik műfaja, a versfilm pontosan a film művészetként való elfogadtatása érdekében született. Ide tartozik a *Simon Judit* mellett a *Tetemrehívás* (Garas Márton, 1915), a *Petőfi dalciklus* (Janovics Jenő, 1916), a *Csaplárosné a betyárt szerette* (Janovics Jenő, 1917), vagy – immár a Tanácsköztársaság propagandacéljával ötvözve – a *Jön az öcsém* (Kertész Mihály, 1919). Amikor a *Simon Judit*nak a Mozgókép Otthonban tartott zártkörű bemutatója előtt Jászai Mari elszavalta Kiss József balladáját, a sajtó a 19. századi irodalomban alkalmazott kultikus beszédmód alapján ünnepelte az „istenáldotta művésznő” „harangzugásként” zengő hangját, ami után „[s]zünni nem akaró tapssal hálálkodott a meghatott közönség.”²⁷ A *Sárga csikónál* kitapintható az az ellentmondás, hogy amíg a népszínmű az irodalmi és a színházi értékhierarchiában a 19. század második felétől presztízscsökkenést könyvelhetett el, itt az elavult műfaj újjáéledése következett be. A tekintélykülönbség magyarázata abban rejlik, hogy a filmes változatokban a nemzeti identitás ismérvét és a kultúraterjesztés instrumentumát, nem pedig annak felvizezését látták. Vagyis a népszínművek filmes változatainak értéktételezettsége magasabb volt. Hasonlót figyelt meg Király Jenő a némafilmes melodráma esetében is, amelynek rangja utóbb kezdett hanyatlani: „A régi mozinéző a »piff-puff filmekkel« szemben nagy művészetnek tartotta a melodramát.”²⁸

A filmadaptációk egyik legfőbb célja tehát a 19. századi nemzeti irodalom hagyományának folytatása volt, ami az új médium kulturális elfogadtatásának vágyával fonódott össze.

A film „megnemesítésének” ideológiája

Korábban egy kis léptékű korpusz, az 1910-es évekbeli rábaközi mozik működés-módja és a korabeli filmes gondolkodás összevetésével mutattam rá arra, hogy a mozi az elitek eleinte ellenállással fogadták, benne fenyegetést láttak a kultúra irányítására vonatkozó szerepükre nézve.²⁹ Utóbb azonban már nem kiiktatni szándékoztak az új médiumot, hanem a saját céljaik érdekében bekebelezni, kisajátítani, aminek imperatívusza a film médiumának „felemelése” volt. Máshol azt is részletesebben tárgyaltam, hogy a presztízsemelés előfeltétele a terjedelem megnövekedésének látszólag kvantitatív tényezője volt, mivel csakis a hossz megnyújtása tette lehetővé a bonyolult meseszöveget, amely a nagy narratívák elbeszélhetőségének záloga.³⁰ Így a nagyepikai téma filmes feldolgozásának és ezáltal a közönség kulturális kohéziójának technikai adottságai csak nagyjából az 1910-es évek első harmadától teljesültek.

A film alacsony megbecsülése az 1910-es évek első felében a szórakozás és a kultúra közötti hierarchikus különbségtételből fakadt. A szórakozás elengedhetetlen feltétele a szabadidő kialakulása, amely nem a munkán kívüli idővel, hanem a pihenésen túli aktív tevékenységgel azonosítható. Jánosi György a szórakozás alacsonyabbrendűségének genezisést vizsgáló munkájában azt állítja, hogy a szórakoztató funkció

²⁷ [n. n.], *Simon Judit a filmen*, Az Ujság 1915. november 20., 12.

²⁸ KIRÁLY Jenő, *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetipusok a filmkultúrában*, Korona, Budapest, 1998, 45.

²⁹ GERENCSÉR, *Elite Mozgó...*

³⁰ GERENCSÉR, *Az ellenállástól az akkulturációig...*, 226.

hosszú időn keresztül kívül állt a legitim társadalmi aktivitáson; az iránta megnyilvánuló előítélet az öncélúságból ered, szemben az elitkultúrához tapadó haszonelvűség vélt magasabb rendűségével.³¹ Konceptiója szerint a szórakoztatás emancipációja csakis a feudális kötöttségek felszámolása – legalábbis lazulása – után volt lehetséges, amely megteremtette a gazdasági, társadalmi, kulturális előfeltételeit annak, hogy a kellemességérzés polgárjogot nyerjen. A szórakoztatáshoz ezért társult a könnyűség képzete és a kisebb presztízis: „A könnyűműfaj azonban a kellemes élmények középpontba állításával kilépett a művészet szűkebb – nem formális – értelemben vett területéről, s olyan sajátossággal ruházta fel a szórakoztató művészetek alkotásait, amelyek jellemző mértékét már nem a művészi megismerés törvényszerűségei, hanem a szórakozás kritériumai és paraméterei határozták meg.”³² A kikapcsolódás emiatt az ideológiai megbélyegzés miatt olyan értelmezési keretet kapott, mintha valami titkolandó, bűnös tevékenységről lenne szó.³³ Jánosi elgondolását továbbszőve részint ebből a kulturális attitűdből származtatható a szórakozással társított film alacsonyabb státusza. Világosan artikulálta ezt 1912-ben egy névtelen bíráló: „A mozi hazug és hamis kombinációja hazug és hamis impressziót présel a csöcselékből, s lassankint teljesen irreális, a való élettel merev ellentétben lévő mozi-világnézet és mozi-erkölcs fejlődött ki. A misera plebs ott látja maga előtt mozogni a maga selejtes gondolatait, a maga alantasabb vágyait.”³⁴ Erre az alacsony presztízisre utalt a korai hazai filmes gondolkodás alapművében Körmendy Ékes Lajos, amikor – társadalmi szükségletként újradefiniálva – félig-meddig védelmébe veszi a filmnézet.³⁵ A Mozi-hét hasábjain szintén a szórakozás emancipálódása mellett kardoskodott Gábor Dezső, aki abból a kérdésből indul ki, hogy illendő-e a világháború során szórakozni.³⁶ Igenlő válaszát az eszképzizmussal és a kikapcsolódással, vagyis szintén társadalmi funkcióval indokolja: „Minél több oka van az embernek a bura, gondra, minél jobban elfoglalt az ember, annál inkább van szüksége a szórakozásra,” és „[a]z emberek könnyű szórakozást kerestek, nem akartak a darabokon gondolkodni”.

A film szerepe körüli – a modern társadalom funkcionális differenciálódásával összefüggő – vita nem új, a 19. század második felében lejátszódó magyar irodalmi polémiaakra emlékeztet. Szajbély Mihály a Figyelő című lap átalakulása kapcsán húzta alá, hogy ugyan az irodalom közéleti szerepének kánonja a 19. században végig

³¹ JÁNOSI György, *A szórakozás történelmi funkcióváltozásai*, Magvető, Budapest, 1986, 16–17.

³² *Uo.*, 189–190.

³³ Ne feledjük persze, hogy ennek ideológiai kijátszása végig jelen volt a történelemben, például a szakrális szobrokon emberi érzéseket ábrázoltak, vagy az irodalom az erkölcsnemesítés álarcában szórakoztató funkciót látott el.

³⁴ [n. n.], *A megnyirbált mozi*, Budapesti Hírlap 1912. október 2., 13.

³⁵ „És bármennyire tiszteltreméltó a racionalizmusnak az az álláspontja, amely a szórakozási alkalmakat, amennyiben azok művészi vagy didaktikus célt nem szolgálnak, szinte illegitimnek tekinti, mégis addig, amíg elismerjük, hogy az intenzív munkával szinte agyonterhelt mai embernek a szórakozás is jogosult és rendszeres szükséglete: addig az átlagembernek azt a jogát is el kell ismernünk, hogy amennyiben kedve tartja, olyan szórakozási módban is lehessen része, amelynek minden szellemi megerőltetés nélkül átadhatja magát.” KÖRMENDY ÉKES Lajos, *A mozi*, Singer és Wolfner, Budapest, 1915, 52.

³⁶ GÁBOR Dezső, *Jegyzetek a moziról*, Mozi-hét 1916/1.

domináns maradt, de a közönség körében megkérdőjeleződött az irodalom magas-tos szerepe, és a szórakoztató funkció egyre inkább előtérbe tolult.³⁷ Az uralkodó népnemzeti ideológia által kizárt szövegeket éppúgy ízlésficammal vádolták, mint ahogyan néhány évtizeddel később a könnyűnek minősített filmeket: „A negatív kanonizálás gyakran visszatérő megállapítása volt tehát, hogy a közönség ízlése félre van vezetve”, ami „az irodalom szórakoztató szerepének, s vele a könnyű, sőt szennyirodalomnak az előtérbe kerülését” jelentette.³⁸ Sokatmondó, hogy a „szennyirodalom” metaforája a „szennyfilm” neologizmusában tért vissza.

A filmet az 1910-es évek honi, de számos vonásában német trendeket importáló filmszociológiája olyan médiumnak tekintette, amely akkulturációra szorul. Ebben benne rejlik a médiumváltások logikájában mindig is tetten érhető ödipális tünet, amikor egy régi médium hívei elítélően fordulnak az új felé, másrészt felsejlik belőle az a kulturális evolúciótan, amely az újat a régi pozíciójából tekintve kezdetlegesnek tekinti. Magyar viszonylatban különösen Keleti Adolf és Körmendy Ékes Lajos tízes évekbeli könyvei foglalkoztak a szerintük olcsó szórakoztató igényeket kiszolgáló film új alapokra helyezésével.³⁹

Keleti szerint a némafilmeket a közönségigény, vagyis az anyagi haszonszerzés érdekében a szórakoztató funkció dominálja.⁴⁰ Ezért azt javasolja, hogy a mozit a hasznosság és a kultúra eszközeként kellene alkalmazni („Nemcsak mint szórakozás, de mint oktató eszköz és alkalom is nagy jelentőségű”), és a tömeges elérésben rejlő lehetőségek kiaknázására buzdít: „A tömeg művelődését csak nagyszabású eszközökkel lehet megindítani. Ilyen eszköz a mozgósínház.”⁴¹ Amikor Keleti a mozit a „népművelődés eszközévé” kívánja alakítani, az irodalmi népiesség elméletalkotóihoz hasonlóan a felemelő munkálatok mellett érvel, melyek „a közönség ízlését, tudását, erkölcsét nemesítik, fejlesztik és előre viszik”, vagyis a filmet „[n]em elpusztítani kell, hanem megnemesíteni, megjavítani és felhasználni”, és „az ízlés nemesítésének szolgálatába állítani.”⁴² A beszédes retorika (megnemesítés) mellett Keleti kijelentése arról is árulkodik, hogy az ellenállás helyére a közművelődés érdekében a kisajátítás (inkorporáció), a médium saját képre formálásának vágya lépett.

Szintén a mozi tömegmédiummá válásával nyitja gondolatmenetét Körmendy Ékes Lajos, majd a „műfilm” (azaz a játékfilm) megjelenésével indokolja, hogy a mozit már az elitközönség is látogatja: „a mozi már megszűnt a kis ember szórakozása lenni.”⁴³ Ezt a fajta presztízsnövekedést a „tömegek művelődésének előmozdítása” révén igyekszik kiaknázni, hogy a mozi ne csak a „nagy tömegek alacsony ingerlésére, a szen-

³⁷ SZAJBÉLY Mihály, *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*, Universitas, Budapest, 2005, 341–365.

³⁸ *Uo.*, 357.

³⁹ KELETI Adolf, *A mozgó-színház (mozi) mint a népműveltség eszköze*. Pallas, Budapest, 1913., KÖRMENDY ÉKES, *I. m.*

⁴⁰ „A közönség érdeklődését felkölteni, felcsigáznai, folyton ujjal táplálni, ez egyik döntő szempont a mozik tulajdonosainál.” KELETI, *I. m.*, 16–17.

⁴¹ *Uo.*, 40.

⁴² *Uo.*, 46, 33, 42.

⁴³ KÖRMENDY ÉKES, *I. m.*, 15.

zációhajhászat kielégítésére” törekedjen.⁴⁴ A károsnak vélt filmeket Körmendy Ékes a „szennyfilm” terminusával illeti. Ő is a szórakoztató funkció „alacsony érzéseinek” bírálatát használja trambulinként, amikor a test/lélek vallási gyökerű aszimmetrikus oppozíciójából kiindulva a film „szellemi” használata mellett érvel, szembeállítva azt a testi alantasság kategóriájához tartozó szennyfilmmel.⁴⁵ Bár a szerző a „szennyfilmet” alapvetően az ifjúság védelme érdekében stigmatizálja, árulkodik a retorikai párhuzam az irodalmi népiesség teoretikusai által fél évszázaddal azelőtt használt „póriassággal”. A film regenerációs programja közepette Körmendy Ékes azt szorgalmazza, hogy a „piszkot egészen kihagyják s azt kifogástalanná tegyék.”⁴⁶ Az üzleti versenyt is a megnemesítés gátjának látja, mert szerinte ez a forrása annak, hogy a film „sohasem nemes irányban keres érvényesülést, hanem inkább a közönség szenzációéhségére spekulál”, így „[a] néző erkölcsi érzése nem nemesbedik, hanem ellaposodik és eldurvul.”⁴⁷ Hasonlóan Keletihez, ő is a neveléssel befolyásolható ízlésbeli javítást jelöli ki programként, végső soron pedig azt, hogy a mozi az „egyik legjelentékenyebb kultúrtényező, a népnevelésnek hatalmas erejű intézményes eszköze” és a „művészi célok eszközévé” legyen.⁴⁸ A mozi legfőbb hasznát a szemléltetés révén az oktatásban látja, külön kiemeli a történelem-tanításban a kosztümös filmek és a „mozidráma” szerepét.⁴⁹ Nemzetközi minták alapján a hazai szépirodalmi alkotások filmes adaptációját szorgalmazza: „a belföldi klasszikusok legkedveltebb munkáinak filmesítésével (Angliában különösen Dickens regényeivel) sikerült úgy a tanulóknál[,] mint a közönség nagy tömegei körében felkelteni az érdeklődést a filmesített munkák iránt.”⁵⁰ Mindkét szerző tehát olyan miszsióval ruházta fel a filmet, amely sok szempontból az irodalom 19. századi funkciójának átvételét ígérte.

A „szennyfilm” körüli retorika („nemesítés”, „piszok”, „alantas”, „eldurvul”) azért is árulkodik, mert a magaskultúra művészeti és oktatási funkciójához kapcsolt „tisztasággal” áll szemben, és ez a program nyelvi is korrelációban áll a 19. századi irodalmi népiesség akkulturációs retorikájával. Milbacher Róbert irodalmi művek értésmódján keresztül mutatta ki, hogy a „népit” a 19. században csak a nyelvi megtisztulás szűrőjén átengedve, a nyersnek, vadnak gondolt hajtások lenyesegetése után tartották beírhatónak a magaskultúrába, amely kitermelte a „fent” és a „lent”, a „népies” és a „pórias” dichotómiáit. Milbacher szerint a Petőfi-kritikák során kikristályosodó póriasság kategóriájának megkonstruálása három tényezőt jelent: „(1) a népivel való szembeállítás folytán »felszabadul« és nehezen kordában tartható *fenyegést* (az ember platonikus-keresztény fogalmára, az egész társadalmi rendre, irodalomrendszerre); (2) az eszményi, ideális helyett a reális, testi ábrázolását; (3) a »fent« hagyományosan

⁴⁴ *Uo.*, 22, 25.

⁴⁵ „Az erotikus-szexuális és bűnügyi drámák azok, amelyekkel a legtöbb ember érdeklődését lekötöni és lebilincselni lehet. Azoknál az embereknél ugyanis, akik szellemi életet nem élnek, akiknek magasabb vonatkozásokban nincsenek érintkezési pontjaik, ezek a darabok alkalmasak arra, hogy a megértéshez szükséges lelkirokonoságot megtalálják.” *Uo.*, 24., vö. 26.

⁴⁶ *Uo.*, 33. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴⁷ *Uo.*, 97., 73.

⁴⁸ *Uo.*, 71., 71–72. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴⁹ *Uo.*, 86., 71.

⁵⁰ *Uo.*, 86.

komoly művész(i)sége helyett a »lent« önelvű, öncélú nyelv- és jelhasználatát, amely a »fent« régióját veszélyezteti, relativizálja.”⁵¹

A tisztogatás a korai filmes gondolkodásban is a „felemelést”, a „megnemesítést” jelentette. A fenti vélemények nem voltak elszigeteltek. Amikor a Budapesti Hírlap 1912-ben a mozi reformja mellett állt ki, hasonló metaforákat alkalmazott: „Tehát meg kell nemesíteni a mozit, kiirtva a tömeg csiszolatlan izlésére épített, sokszor véres drámáit, ostoba bohózatait, és meg kell teremteni egy új irodalmat, a mely a néma film segítségével tanít, oktató, mulattat, és ha a durva életet mutatja is be, sohasem erkölcsstelen és elbirja a kritika szigorubb ítéletét is.”⁵² A retorika tartósságát Balassa Imre értéktétele is tanúsítja: „A vegyes és gyanús filmmenükből elég már. Valami jobbat és nemesebbet kérünk”, a film „neveljen és ne rontson, hogy nemesítse az alacsonyabb néprétegek izlését és lelkiületét, ahelyett hogy állati ösztönöket, lappangó gonoszságot szabadít fel a tömeglélekből.”⁵³ Vértessy Jenő a *Tetemrehívás* filmadaptációjának apropóján a „régii” médiumok, az irodalom és a színház védelmében fejti ki a felemeléssel kapcsolatos ambivalens érzéseit: „A mozgókép történetében az is érdekes szempont lesz, hogy próbálják egyesek a műfajt is megnemesíteni, ismert, klasszikus remekműveket alkalmazva szinpadra. E törekvésnek nálunk is mutatkoznak jelei. Így került filmre a többi között a *Szökött katona*, a *Bánk-bán*, s legújabban a *Tetemrehívás*. A törekvés kétségtelenül dicséretes, de ez ellen azt is lehet vetni, hogy a mozgó-színház közönségét jobban érdeklik a detektív-históriák s a szenzációs szerelmi történetek, mint a klasszikus remekművek.”⁵⁴ Márkus László nem a közönségre, hanem az írókra helyezi a mozi presztízsemelésének súlyát: „a mozi, ha nem is pótolja a színházat, amitől merőben különböző jelenség, de önmagában véve jelentős kultúrtenyezővé válik s így nem megokolt, hogy ezt a nagyrahatott faktort annyira negligáljuk a színház javára. A mozit igenis fejleszteni kell, de ezt ne a rendőrök tegyék, hanem az írók és a művészek.”⁵⁵ A „megtisztítás”, a „felemelés” és a „megnemesítés” alakzatai abban is a 19. század irodalomtörténeti hagyományát követik, hogy a filmet a magaskultúra igényeihez idomítják, itt is az „elit szemlélete saját horizontjához igyekezett tehát hasonlatossá tenni a népiesség alakulóban lévő fogalmát.”⁵⁶

A sajtókritikák tendenciaszerűen tanúskodnak a filmnek a magaskultúra felé tartó mozgásáról. Ennek mediális aspektusa, hogy a tízes évek első harmadától a nem filmes szaklapok, a Világ és A Hét is kezdtek filmkritikákat közölni, azaz méltónak tekintették a médiumot a bírálatra. A Színházi Élet rendszeresen publikált filmkritikákat, arra törekedve, hogy a folyóirat – színházba is járó – olvasóközönségét, a polgári réteget megszólítsa, egyúttal a filmet igyekezett integrálni a meglévő magaskulturális rendszerbe. Kránicz Bence a nyelvhasználat vizsgálata nyomán arra a következtetésre jutott, hogy „a Színházi Élet filmkritikusai – elsősorban a lap filmrovatát 1913

⁵¹ MILBACHER, I. m., 73. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵² [n. n.], *A diadalmas film*, Budapesti Hírlap 1912. november 28., 9.

⁵³ BALASSA Imre, *A mozi*, Magyar Kultúra 1914/1., 16., 18.

⁵⁴ VÉRTESY Jenő, *A „Tetemrehívás” filmén*, Egyetemes Filológiai Közöny 1916, 345.

⁵⁵ MÁRKUS László, *Színház, mozi, kultúra*, Magyar Iparművészet 1918/9–10., 158.

⁵⁶ MILBACHER, I. m., 18.

decemberétől 1916 májusáig szerkesztő Korda Sándor – nagy hangsúlyt helyeztek arra, hogy a középosztály számára vonzóvá tegyék a mozgóképet.”⁵⁷ A mozi akkultúrációjához a képviseleti megszólalásmódot választották követendő taktikaként.

Nemzetiesítés történelmi (nagy)epikával

A film „felemelésének” egyik feltétele az alantasnak tekintett „testi lent” kiiktatása volt. A korai magyar némafilmek közül a Kabos Gyula és Huszár Károly (Pufi) által játszott Pufi-filmek az amerikai burleszk hagyományát próbálták meghonosítani. A közülük egyetlenként fennmaradt *Pufi cipőt vesz* (Tábori Kornél, 1914) testi humorában, ritmusában és leleményességében elmarad az amerikai filmtől, tematikája sem jellegzetesen magyaros. Nem tölthetett be képviseleti szerepet a *Keserű szerelem/Hunyadi János*⁵⁸ (Góth Sándor, 1912) című bohózat sem, melyben az apa a lánya idős kérőjének hashajtót ad, aki – mivel a házban a mellékhelyiséget zárva találja – kénytelen futva menekülni, majd egy fiákerben elvégezni szükségét. A testi funkciók kulturálisan a lent világhoz tartoznak, míg a 19. századból örökölt hagyomány szerint a magaskultúrát – szó szerint – nem szennyezheti be hasmenés.⁵⁹

A „felemeléshez” a narratív filmek tematikájának megmagyarosodására, nemzetiesítésére és szószólói szereppel való felruházására volt szükség. Ez a taktika analóg a 19. századi irodalom alakulástörténeti ívével, mert amíg a Kazinczy Ferenc fémjelzte klasszicista paradigma még az esztétikai egyetemesség talaján állt, addig az irodalmi népiesség a nemzeti eredetiség és a magyarosnak tartott jelleg reprezentációjának programján nyugodott.⁶⁰ Ahogyan a 19. századi irodalomban idegen (antik) minták domesztikálása nyomán vált csúcsműfajjává az eposz, úgy a 20. századi filmes műfajok esetében is külföldi mintákat követtek a történelmi, kosztümös filmek.

A kosztümös filmek 1910-es évekbeli divatjának katalizátora az olasz némafilm volt, amely a római birodalom eposzi témáival, a peplum műfajával járult hozzá a film kulturális legitimációjához. A peplum az itáliai közönség számára az állami egység után a nemzet kulturális egységiesítésének célját szolgálta, míg a külföldiek számára a dicsőséges múltat reprezentálta.⁶¹ Ide tartozik az úttörő *Trója bukása* (*La caduta di Troia*, Giovanni Pastrone, 1911), a *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1913), a *Pompeji*

⁵⁷ KRÁNICZ Bence, *A korai magyar filmkritika kutatásának problémái*, Apertúra 2018/tavaszi. <http://uj.apertura.hu/2018/tavaszi/kranicz-a-korai-magyar-filmkritika-kutatasanak-problemai>. (Utolsó letöltés: 2019. november 25.)

⁵⁸ A film alternatív címe, a *Hunyadi János* nem a történelmi alakra, hanem a keserűvív márkájára utal, melynek segítségével elkergetik a kérőt.

⁵⁹ Analóg példaként lásd Arany János testi utalásokkal teli *Nagyidai cigányok* című epikus költeményét, melyet a korabeli recepció a szabadságharc emlékének meggyalázásaként bélyegzett meg. MILBACHER, I. m., 181–184.

⁶⁰ HITES, I. m., 662.

⁶¹ „If in Italy historical films were instrumental for consolidating national identity, for foreign audiences they served as a touristic *depliant* for a virtual Grand Tour among monuments and ruins of a glorious past and as evidence of a renewed expansionist drive typical of (Catholic) Roman culture”. GIULIANA MUSCIO, *In Hoc Signo Vinces. Historical Films = Italian Silent Cinema. A Reader*, szerk. Giorgio BERTELLINI, John Libbey, New Barnet, 2013, 166.

végnapjai (*Gli ultimi giorni di Pompeii*, Mario Caserini és Eleuterio Rodolfi, 1913) és a műfaj csúcsteljesítményének tartott *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). Ezeknek a filmeknek a fordulatos nagyepikáját, látványos és monumentális *mise-en-scène*-jét, gazdag ikonográfiáját, pátosát sajátították ki az amerikaiak az olasz gazdaság válságát követően, és készítették el a *Nero*, a *Ben-Hur* amerikanizált változatait.⁶² Richard Abel szerint az Egyesült Államokban az olasz filmpozsok modellje, az idegen minta asszimilálása, amerikanizálása alapján létrejött western töltötte be a nemzeti műfajt, mert egyszerre volt meg benne a táj nemzetiesítése, az eredetmítosz, a közös, mitologizálható múlt, és különösen a nyugat meghódításának hősköltevénybe kívánczó narratívája.⁶³ Magyarországon az irodalmi adaptációk kapcsán a német minták meghonosítását is szorgalmazták, a Budapesti Hirlap cikke szerint a megnemesítés nyomán a film egyenesen át fogja venni a színház feladatát, mivel a német írók műveit „nem az előkelő színházak, hanem a mozik, a lenézett, halálra ítélt mozik fogják hirdetni.”⁶⁴ A szerző nyomban magyar alkotókra tereli a figyelmet, de fel sem veti a hazai gyártás lehetőségét: „például Magyarországon Jókai nem egy regényével lehetne igazi világfilmet, jobban mondva világlágert csinálni, de ilyen tervvel hasztalan kopogtatnánk a nagy cégek kapuján.”

Magyarországon az antik témákat olyan filmek háziasították, mint a *Szulamit* (Illés Jenő, 1916), de az évtized végére többek között kortárs külföldi szerzők műveiből is készült adaptáció, ilyen a *Karenin Anna* (Garas Márton, 1918). Ezekből a filmekből azonban hiányzott a nemzeti múlt, melynek révén a történelmet csoportkohéziós erőként használhatták volna fel, ahogyan a 19. században. A „honi világot” ábrázoló filmek gyártása idegen előképek alapján az évtized közepétől vett lendületet, nem függetlenül a háborús importkorlátozástól. A Mozihét 1917-ben azzal a hitvallással vezette be a magyar filmeknek szánt új rovatát, hogy „[i]smeretes mindenki előtt, hogy ez ujság az első számától kezdve, szünet nélkül feltétlen hive és propagálója volt a magyar filmnek”, így saját programjának sebes beteljesülését láthatta az eredeti filmtermésben: „egy pár ember szinte fanatikus buzgólkodásából, szinte máról holnapra komoly tényező lett idehaza a magyar film.”⁶⁵ Másrészt az elmaradottság önértelmező toposzát, mely mindig is markáns volt Janus Pannoniustól Bessenyei Györgyön és Kármán Józsefen át Széchenyi Istvánig (és tovább), lecserélhette a felzárkózás és a korszerűség önképével.

A tematikai megmagyarosodást a tízes évek közepétől olyan kosztümös történelmi filmek jelzik, mint a Katona József drámájából készült *Bánk bán* (Kertész Mihály, 1914), a Jókai-adaptációk, az első magyar Jókai-film, a *Mire megvénülünk* (ifj. Uher Ödön, 1917),⁶⁶ a *Gazdag szegények* (Carl Wilhelm, 1917), a *Fekete gyémántok* (Carl Wilhelm, 1917), a *szerelem bolondjai* (Carl Wilhelm, 1917), az *Aranyember* (Korda

⁶² Uo., 163.

⁶³ Richard ABEL, *Americanizing the Movies and „Movie-Mad” Audiences, 1910–1914*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 2006, 68–79.

⁶⁴ [n. n.], *A diadalmas film*.

⁶⁵ [A Mozihét szerkesztősége], *A magyar film. Előszó az új rovatához*, Mozihét 1917/27.

⁶⁶ Az 1989-ben megtalált, de csak felerészben fennmaradt film 2000. évi restaurálásának kihívásairól lásd: BALOGH, I. m.

Sándor, 1918) és a már korszakon túli *Névtelen vár* (Garas Márton, 1920), továbbá az Eötvös József regényéből készült *A karthausi* (Kertész Mihály, 1916), a Mikszáth regényéből született *Szent Péter esernyője* (Korda Sándor, 1917). E rövid – és korántsem teljes – seregszemből kitetszik a nemzet reprezentációjának programja. Jóllehet az első ismert Jókai-adaptáció, a *Szegény gazdagok* (ismeretlen rendező, 1915; nem azonos a két évvel későbbi Wilhelm-adaptációval) nem itthon, hanem Németországban készült, a szaksajtó úgy harangozta be, hogy a filmkritika a kánonképzés eszköze is legyen. Beillesztette a hazai kultúrába („a regény magyar levegője filmen is megmaradjon”), kiemelve annak etnográfiai hitelességét, esztétikai és reprezentatív értékeit pedig a kritika szerint az garantálja, hogy az irodalmi és művészeti zsűri méltónak találta Jókai nevéhez.⁶⁷ A versfilmek közül a „nemes ütemű” *Tetemrehívást* a Mozihét a magas és az alacsony térbeli metaforáival értékelte, mint amely „a magyar filmgyártás sohanemvárt magasra lendítését jelenti” és „a legmagasabb rendű művészi köntösben kerül a vászonra”, a film kulturális emancipációjának vágyát pedig azzal sugalmazta, hogy a filmből vett állóképeket Zichy Mihály balladailustrációinak reprodukcióival vezette be.⁶⁸ Két lapszámmal később ismét közöltek fotókat ebből a filmből, és recenziójában Korda Sándor önmagában erénynek tartotta a nemzeti témát: „Csak az értékét növeli az, hogy magyar a szín, a táj, az ember, aki szerepel rajta.”⁶⁹

Kérdés, mennyiben valósulhatott meg a képviselési szerep mediális funkcióátvétele a filmben. A 19. század magyar irodalmában külföldi minták alapján sokféle műfaj ölthetett magára reprezentatív funkciót, minden esetben azonban valamiféle nagy narratívával igyekeztek azt betölteni. Az 1839-es, látszólag műfajelméleti, valójában nemzetképviselési vitában Szontagh Gusztáv a herderiánus antropológia metaforáival (gyermekkor, fiatalkor, férfikor) operálva az eposz szükségességét bizonygatta, míg Toldy Ferenc az eposzt korszerűtlennek minősítve a dráma mellett érvelt.⁷⁰ Annak ellenére, hogy Toldy szerint a nép és az elit, az élet és a literatura különválásának „külső feltételei” miatt hiányzik a „fogékonyság” a hősköltevényre,⁷¹ paradox módon mégsem tudott lemondani a nemzeti eposz iránti folyamatos, „üdvörtörténeti” várakozásról. A 19. században permanens hiányirodalomként jelentkező nemzeti eposz beteljesületlen és beteljesíthetetlen vágya mutatkozott meg abban, ahogyan Arany Toldi című elbeszélő költeményén a recepció az eposzi műfaj értelmezési stratégiáit aktualizálta.⁷² Az eposz folytonos elhalasztódásának tanulságos története Vörösmarty Mihály *Zalán futásának* hiányzó „eposzi hitelétől” az Arany János-féle „Chimae-raig”⁷³ azt mutatja, hogy a nagy nemzeti narratíva a század egyik központi problémája

⁶⁷ [n. n.], *Elkészült az első Jókai-film. Novemberben jelenik meg a Szegény-gazdagok*, Mozihét 1915/37.

⁶⁸ [n. n.], *Tetemrehívás*, Mozihét 1915/34.

⁶⁹ K[ORDA] S[ÁNDOR], *Tetemrehívás. Arany János balladája a filmen. Az első Proja-film*, Mozihét 1915/36.

⁷⁰ A Szontagh–Toldi-vita anyagait közli: Tollharcok. *Irodalmi és színházi viták, 1830–1847*, szerk. SZALAI Anna, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 317–345.

⁷¹ TOLDY Ferenc, *Végső az eposzi s drámai korról és drámai literatúráról* = Tollharcok, 341.

⁷² Korábban ezt részletesen kifejtettem: GERENCSÉR Péter, „...néböz aranyhím terbeli ruháját”. A Toldi kanonizációja 1856-ig, ItK 2004/3., 348–376.

⁷³ Az eposz korszerűségének Arany-féle kételyéhez és az epikus/drámai kor vitájához: DÁVIDHÁZI Péter, „Nem Chimaera-e nép-epost gondolni?” *Arany János műfajelméleti dilemmája*, ItK 1992/2., 172–187.

volt. Imre László meggyőzően igazolja, hogy a tragédia helyett előbb az eposz, majd annak lehetetlensége (és korszerűtlensége) után a történelmi regény műfaja vette át a domináns képviselői szerepet.⁷⁴ Dávidházi Péter a kudarcba fulladt kísérletek után a nagyelbeszélés alternatív megvalósulását látja abban, hogy Toldy Ferenc 1864–65-ös irodalomtörténete szerinte a hiányzó nemzeti eposz szerepét töltötte be, ahol az „eposz közösségerősítő (eredetmondával igazoló) funkcióját észrevétlenül átvette egy új, korszerűbb, tudományos nagyelbeszélés.”⁷⁵ Miután a század második felére Jósika Miklós úttörő vállalkozásai után Jókai reprezentatív műfajjává emelte a történelmi regényt, a kosztümös történelmi némafilm ezt a nemzetképviseleti beszédmódot örökítette tovább. Bár az eposzt mint műfajt egyre kevésbé tekintették modernnek, az eposzi narratívák szószólói funkciója tartós tradíciónak bizonyult. A reprezentatív nemzeti műfaj körüli 19. századi irodalmi vitákkal szemben kétség sem férhet a kosztümös némafilm korszerűségéhez, ebben a tekintetben a magyar film kis késéssel együtt haladt a nemzetközi tendenciákkal, ami a 19. századról nehezen mondható el.

A némafilm logikus módon fordult a történelemhez, elvégre a 19. század meghatározó irodalmi műveinek is a múlt volt a vesszőparipája. Török Lajos Jókai korai regénye, az *Erdély aranykora* kapcsán vezette le azt a magyar irodalom egészére nézve is szimptomatikus értelmezési logikát, hogy az író a történelem hiteles ábrázolását kérték számon, azaz nem fikciós regényként, hanem történetírásként olvasták.⁷⁶ Noha már Arisztotelész különbséget tett a valósként definiált történetírás és a lehetségesként meghatározott mese (ebben az esetben: a regény) között,⁷⁷ ez a szemléletmód tartósan érvényes maradt a magyar kultúrtörténetben. A 19. század történetírását és történelmi regényeit vizsgálva Lajtai L. László is arra a következtetésre jutott, hogy a tudomány és a művészet nemcsak az irodalmi művekben, hanem Horvát Istvántól Wenzel Gusztávon és Szalay Lászlón át Horváth Mihályig a történetírásban is összefonódott: „A magas szintű történetírás kettős, egyszerre tudományként (forráskutatásra, valamint külső és belső kritikára) és művészetként való felfogása a következő évtizedben még mindig [...] bevett normatív elgondolásnak számított.”⁷⁸ A kosztümös történelmi filmek ezt a 19. századi oktatói, nemzetképviseleti szerepet vállalták magukra, és ezzel hozzájárultak ahhoz, hogy a film médiuma kulturális legitimitást nyerhessen.

A dráma centenáriuma idősített *Bánk bán*-adaptációt, majd a *Mire megvénülünk* és az *Aranyember* filmváltozatát a korabeli recepció már egyértelműen a magaskultúra,

⁷⁴ IMRE László, *Műfajok létformája a XIX. századi epikánkban*, Kossuth, Debrecen, 1996, 43–46. (Csokonai Könyvtár – Bibliotheca Studiorum Litterarium 9.)

⁷⁵ DÁVIDHÁZI, *Egy nemzeti tudomány...*, 29.

⁷⁶ TÖRÖK Lajos, *A történelem (félre)olvasása. Jókai Mór: Erdély aranykora*, = SZEGEDY-MASZÁK Mihály – HAJDU Péter, *Romantika. Világkép, művészet, irodalom*, Osiris, Budapest, 2001, 242.

⁷⁷ „Az elmondottakból az is következik, hogy a költő dolga nem az, hogy a megtörtént dolgokat mondja, hanem, hogy olyan dolgokat, amelyeket megtörténhetnek, vagyis amelyek a valószínűség vagy a szükségesség szerint lehetségesek. A történetíró és a költő ugyanis nem abban különböznek, hogy versben vagy nem versben beszélnek [...], hanem abban különböznek, hogy az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, amelyeket megtörténhetnek.” ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond. Pannoklett, Budapest, 1997, 45.

⁷⁸ LAJTAI L. László, *Nemzeti tárgyú történetírás és történelmi regény kapcsolata Magyarországon a 19. század közepéig harmadában*, ItK 2017/2., 211–212. (Kiemelések az eredetiben.)

és nem a szórakozás keretében tárgyalta, ezáltal a filmet is kezdte befogadni a művészet kategóriájába. A *Bánk bán* esetében még meglehetősen negatív a fogadtatás, különösen abban kételkednek, hogy az adaptáció adekvát művet eredményezhet-e, ami mögött a normarendszer előfeltevéseként a dráma körüli szakrális érinthetlenség és az irodalom primátusa érhető tetten. Ezt különösen Zolnai Bélának a Nyugatban megjelent nagy ívű műbírálata fémjelzi.⁷⁹ Zolnai már eleve megvonja a mediális átültetés lehetőségét a drámától („nem mozi téma”), az irodalmat a színház és a film fölé emeli („A dráma mindig több volt”), a film legfőbb értékének a magyar téma terjesztését tartja. („Mégis értékes és sikerült vállalkozás volt, mert nemzeti tartalmat népszerűsít.”) A *Mire megvénülünk* premierje kapcsán viszont amellet, hogy a kritika a film külföldi mintájaként a *Nyomorultak* adaptációját nevezte meg, a múlt megelevenítését („Régmúlt idők szokásait, régi urak örömét és bűját”) és a nemzeti karaktert („legtisztább magyar milió”) dicsérte.⁸⁰ Az *Aranyember* recepciójában megfigyelhető, hogyan öröklődik a 19. századi apologetikus funkció, a felzárkózás, sőt a nemzetek közötti versengés („mélán sorakozik a külföldi filmgyárak nagy attrakciói sorába”; „a leggrandiózusabb magyar irodalmi mozgófénykép vetekedik a külföld legjobb literális termékeivel”), és a kritikus az irodalom rangját ruházza rá. („Bizvást mondhatjuk, hogy irodalmi esemény lesz ennek a nagyszabású filmműnek a bemutatása.”)⁸¹ Ez utóbbi példa mutatja, hogy az évtized végére a film médiuma a „szennyfilmtől” eljutott a kulturális legitimitáció szintjére. Kérdés persze, hogy a némafilm mennyiben folytathatta a 19. századi mandátumos megszólalást, mennyiben csalogathatta be szószóló szereppel a nézőt a moziba, amikor már a 19. század második felének irodalmárai is a szórakoztató igények előretöréséről panaszkodtak.

Népszínmű – filmes népiesség

Tekintettel arra, hogy az 1910-es évek első feléig a mozi kevésbé a kulturális elit, mint inkább a szélesebb tömeg látogatta (amit Körmeny Ékes úgy ír le, hogy „a mozi első sorban a színháználküliek színháza lett”),⁸² a szórakoztató funkció a társadalmi „lentet” tudta megszólítani. Ezt módosította a mozi kulturális áthangolása, a történelmi filmek és irodalmi adaptációk hangsúlyozottabb szerepe, ami viszont első sorban a társadalmi „fent” becsábítására lehetett alkalmas. Az a filmtípus, amely mindkét közönségtípus megszólítását lehetővé tette, a népszínmű filmes változata volt.

A komoly és víg elemeket vegyítő műfaj alkalmasnak mutatkozott a kulturális és a szórakoztató funkció szintézisére. Ahogyan az irodalmi népiesség, úgy a „népszínmű elnevezés [is] némileg megtévesztő. Hiszen a reformkorban is csupán annyiban »népi« ez a műfaj, hogy a nagyközönségnek, a társadalom legszélesebb rétegeinek szóló darabokban a liberális érdekegyesítő program szellemében nemes, jobbágy és

⁷⁹ ZOLNAI Béla, *A Bánk bán filmen*, Nyugat 1915/9., 504.

⁸⁰ [n. n.], *A második Jókai regény-film*, Színházi Élet 1916/29., 28.; [n. n.], *Néhány szó a „Mire megvénülünk” c. Jókai-filmhez*, Mozihét 1917/2.; [n. n.], *Mire megvénülünk*, Pesti Hírlap 1917. január 13., 8.

⁸¹ [n. n.], *Az aranyember. A Corvin monumentális mesterműve*, Mozihét 1918/51.; [n. n.], *„Az aranyember” – filmen*, Pesti Napló 1919. január 18., 6.; [n. n.], *„Az aranyember” – filmen*, Világ 1919. január 18., 7.

⁸² KÖRMENDY ÉKES, *I. m.*, 75.

polgár egyaránt a színpadra léphetett.”⁸³ A „nép” és a „elit” egyeztetésére vonatkozó stratégia összhangban áll a 19. századnak a népköltészet és a magasirodalom összhangolására irányuló irodalomfelfogásával (miszerint a népköltészetből kiindulva kell megteremteni a nemzeti irodalmat), melynek politikai intenciója, hogy az egymástól kulturálisan elszakadt társadalmi rétegekből egységes nemzetet kovácsoljanak. Az ezzel analóg némafilmese törekvésben megfigyelhető a hagyományközösségi paradigma öröklődése, amely nem az eredetet, hanem a közös kulturális örökséget tekinti a nemzet döntő kritériumának.⁸⁴

Habár a népszínmű megbecsültsége az irodalom- és színháztörténetben a 19. század végére megcsappant, születése idején – amit Kerényi Ferenc Szigligeti Ede 1843-as *Szökött katona* című színművéhez köt⁸⁵ – még nem volt az a falusi népéletet, népszokásokat sablonszerűen kilúgozó, a differenciáltabb ábrázolásról a falusi világ archetípusaira és az érzelemorientált giccse szűkülő műfaj, mint amivé a későbbiek folyamán vált.⁸⁶ A műfaj presztízsének hanyatlása a kultúra és a szórakozás viszonyának azzal a hierarchikusan elgondolt szemléletével áll összefüggésben, amit Jánosi leírt, vagyis társadalomkritikai funkciójának csökkenésével és szórakoztató szerepének növekedésével egyenes arányban veszített a tekintélyéből. A nemzeti identitás izmosításaként felfogott népszínmű filmes adaptációi ezzel szemben nagyobb tiszteletet vívtak ki maguknak. Miközben tehát a 19. század második felére az irodalom népképviseleti, közösségi szerepe egyre elavultabbá vált, és a népnemzeti irodalom dekanonizálására irányuló korai modern lírai törekvések, majd a Nyugat költői kritikailag szemben álltak vele, a film terepén paradox módon retrográd tendencia érvényesült: a film nemzetivé tételének programja korszerűvé tette a népszínművet, a médiumváltás funkciót is jelentett.

A tízes években számos népszínművet e kulturális misszió keretében adaptáltak filmvászonra, amiből nagyszámú korpusz született. A *Sárga csikó* nemzetközi sikerét meglovagolva került filmvászonra Tóth Ede darabjából *A tolong*, szintén Tóthtól *A falu rossza*, Abonyi Lajos *A betyár kendője* című darabjából az *Éjjeli találkozás* (Garas Márton, 1915), Gaál József Gvadányi-átiratából *A peleskei nótárius* (Janovics Jenő, 1916), Szigeti Józseftől *A vén bakancsos és fia, a huszár*, Szigligeti Edétől előbb *A szökött katona*, majd a *Liliomfi* (ismeretlen, 1915) és *A csikós* (Pásztor Mór Miklós, 1917), Csepreghy Ferenctől *A piros bugyelláris* (Pásztor Mór Miklós, 1917), Bakonyi Károlytól *Az obsitos*, míg Angyal Ilka népszínművéből *Az árendás zsidó* (Kertész

⁸³ *Magyar színháztörténet, 1873–1920*, II., szerk. GAJDÓ Tamás, Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 114–115.

⁸⁴ A hagyományközösségi paradigma fogalmához: S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. század magyar irodalomtörténeti gondolkodásában*, Balassi, Budapest, 2005, 275–284.

⁸⁵ KERÉNYI, I. m., 234–242. Vö.: GAJDÓ, I. m., 116.

⁸⁶ A népnemzeti irodalom teoretikusa még a műfaj leértékelődése előtt az aktuálpolitikai progressziót (az irányzatosságot) kiemelve kritikusan így definiálta a népszínművet: „A népszínmű se vígjáték, se dráma, se tragédia, mindebből valami; vegyes nem, mely sok mindent magába olvaszthat, sőt a zenét és éneket is segédül veheti. Egy neme a melodramának, vagyis modern melodráma tragikomikai alapon, legtöbbször társadalmi irányval.” GYULAI Pál, *Szigligeti Ede: A lelencz I–II.* = *Uő., Dramaturgiai dolgozatok*, I., Franklin, Budapest, 1908, 570.

Mihály, 1918). Ha ehhez a csoporthoz hozzászámítjuk a nem népszínműből adaptált, de a népszínművel érintkező és népies tematikát alkalmazó filmeket, a *Havasi Magdolnát* (Garas Márton, 1915), a *János vitézt* (Illés Jenő, 1916) és a *Falusi Magdolnát* (Janovics Jenő, 1918), még jelentősebb korpusz kerekedik ki. Mindez a népszínmű filmes újjászületését és a filmes népiesség erőteljes – de a filmtetekercsek többségének megsemmisülése folytán csak közvetetten vizsgálható – diskurzusát igazolja. *A tolong* apropóján a sajtó a hazafias téma és a magyar alkotógárda hangsúlyozása mellett arról cikkezett, hogy „a népszínmű föltámadt”, sőt a színházzal szemben „reneszánszát a mozi teremti meg.”⁸⁷ Az *Éjjeli találkozás* kapcsán pedig már eredeti hazai műfajként tárgyalták: „sajátosan magyar műfaj, a melynek nincs mása, azonmód kezd kialakulni ugyanez a genre a magyar moziban is.”⁸⁸ A népies film tehát magasabb polcra került a kulturális hierarchiában, mint irodalmi megfelelője, noha klasszicizálta és gyakran kiüresítette a sémákat. Ezt a kiüresítést az irodalmi népiesség elméletalkotója, Erdélyi János korábban „kelmeiségként”, vagyis külsőségként, felületességként bélyegezte meg: „pusztán falusi minták, szokásos szavak, hejehuják nem elég, nem is teljesen szükségesek alapok népi költészetéhez.”⁸⁹ Az adaptációk persze már nem is annyira népies, mint inkább szabványosító és fogyasztásra épülő logika alapján születtek meg, elvégre a futószalagszerű gyártás a kapitalizmus termelési módját tükrözte: a népies kultúra észrevétlenül átalakult tömegkultúrává.

Mint ahogy a film – szemben az irodalommal – költséges gazdasági vállalkozás, a közönség kiszélesítése nemcsak kulturális, hanem üzleti szempontból is létérdek volt. Hogy ezek a filmek a bevétel szempontjából egyaránt számíthassanak az önmagukhoz hasonló alakokat filmen látni kívánó falusi, kisvárosi és nagyvárosi közönségre (hozzájárulva a kulturálisan német dominanciájú főváros magyarosodásához, valamint a fővárosba költöző falusiak kulturális integritásához), azokban a filmekben is jelen voltak valamilyen falusi életképek, melyek eredetijében ez kevésbé volt hangsúlyos. Ezekben az ábrázolásmódokban nem a „testi lent” familiáris nézőpontja, hanem az az arisztokratikus szemlélet érvényesült, amely a „népit” átalakítással, megszélesítéssel bocsátotta be az elit kulturális rendszerébe. A *Simon Judit* irodalmi nővuma az volt, hogy a balladát zsidó tematikával kombinálta, a filmváltozatban pedig a történet elbeszélését a zsidó folklór és a falusi élet reprezentációja vezette be. A tulajdonképpeni adaptáció csak a film közepétől indul, azt megelőzően a zsidó handlé és a bűnös lány történetét párhuzamos meseszöveg keretében mutatja meg Mérei, és olyan életképeket látunk, mint az ablakhoz járás népszokása vagy a népviseletbe öltözött lányok mosása a kútnál. A filmet így a ballada felől a népszínmű felé mozdította el a rendező, megszólítva a falusi publikumot, amit aztán anyagi haszonra konvertálhatott.

Ezek a filmek tehát nemcsak a népről, hanem a népnek is szóltak – aminek kérdése ismét csak vitapontot képezett a 19. századi irodalmi népiesség diskurzusában.

⁸⁷ [n. n.], *A tolong*, Délmagyarország 1915. március 5., 5.

⁸⁸ [n. n.], *Éjjeli találkozás. A Royal-Apolló új magyar filmje*, Budapesti Hírlap 1915. november 28., 19.

⁸⁹ ERDÉLYI János, *Népköltészet és kelmeiség = Uő. válogatott művei*, vál., szöveggyűjtemény, jegyz. T. ERDÉLYI Ilona, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 162.

Mindezek folytán a népszínmű filmes adaptációja egyszerre tudta betölteni a szórakoztatás funkcióját és a nemzeti identitás közösségépítő szolgálatának kulturális misszióját, az *utile et dulce* kettős (neo)klasszicista maximáját. A népiesség, a nemzeti eredetiség és a képviselői beszédmód a tanítói funkciót, míg a könnyebbnek tartott vígjátéki elemek, a melodramatikus érzelmesség, a bűnügyi izgalom, a tánc, a „magyar nóták” és a zenei aláfestés⁹⁰ a gyönyörködtető, mulattató részét biztosította a filmeknek.

Janovics Jenő kolozsvári cége a magyar némafilm egészében korszakalkotó, mivel az elsők között vállalkozott arra, hogy a filmet kulturális eszközzé tegye, és az adaptációkat a film lehetőségeihez igazítsa: „A magyar nemzeti filmgyártás szükségességének gondolata Erdélyben született és érvényesülési útjának egyedüli lehetőségét és irányát Erdély példája mutatta meg.”⁹¹ A népszínmű-adaptációk prototípusának számítót *Sárga csikó*, a francia Pathé-Frères és Janovics vállalkozásának közös munkája első ízben tette világhírűvé a magyar filmet, ezért hasonló alkotások leforgatásának ösztönzőjévé vált. Félix Vanyil adaptációja a korábban idézett egykorú recepció fényében a magyar népi élet tárházának szerepét öltötte magára, amint Janovics nyíltan ki is jelentette: „Ez a kicsi ország a maga szűkre határolt nyelvtérrel csak valami különleges stílussal, valami jellegzetes sajátosság révén, valami zamatos eredetiség színében vonhatja magára a külföld figyelmét.”⁹² Amíg azonban az első kolozsvári film a külföldet szólította meg, hasonlóan Bod Péter *Magyar Aethenas* című lexikonjához vagy Toldy Ferenc *Handbuch der ungrischen Poesie* című antológiájához, a további népszínmű-adaptációkat hazai közönségnek címezték. A New Yorkban 2008-ban megtalált, és filmbe illő módon hazakerült *A tolonc* a tömegközönség mellett azért is tudta megszólítani a hazai színházi közönséget, mert neves színészeket alkalmazott, az Ördög Sárát alakító Jászai Marit, *A tolonc* Mrawcsákját és a vén bakancsos játsszó Szentgyörgyi Istvánt, vagy a *Sárga csikó* Csorba Lacijaként már megismert, így a sztárrá válás hazai útján elindult Várkonyi Mihályt. A *falu rossza* Tóth János-féle „rekreációja” lehetetlenné teszi az eredeti film vizsgálatát, mindazonáltal a külső felvételek, a muskátlis falusi utca, a kocsmai sírva-vigadás, a hangászok zenebonája, az aratás a mezőn, a népviseletbe öltözött alakok a *Sárga csikó* modelljének öröklődéséről tanúskodnak. Az *Éjféle találkozás* recepciója azt a korábban már említett analógiát is visszhangozta, hogy a magyar betyárfilm a tengerentúli westernnel képes versenyezni: „a magyar csikós tud úgy lovagolni, mint az amerikai cowboy. Egy pár oly csodaszép lovaglás fordul elő a filmen, amilyent a legszebb préri képeken sem lehet látni.”⁹³ A *Havasi Magdolna* kapcsán egyértelműen arra utaltak, hogy a film újjáéleszti a kihalóban lévő műfajt, és a nemzetet reprezentálja: „Örömmel kell látnunk, hogy [...] a mozi egyrészt hajlékot ad a népszínműnek, a kizárólagosan és jellegzetesen magyar műfajnak, másrészt a filmgyár éppen ennek a műfajnak a felkarolásával

⁹⁰ Tudjuk, hogy számos népszínmű-adaptációhoz komponáltak önálló zenét, vagy játszották a már meglévő élő előadás keretében.

⁹¹ JANOVICS Jenő, *A magyar film gyermekévei Erdélyben*, Filmspirál 2002/2., <http://epa.oszk.hu/00300/00336/00014/adalekok.htm>. (Utolsó letöltés: 2019. november 25.)

⁹² Uo.

⁹³ [n. n.], *Éjféle találkozás*, Pesti Napló 1915. november 28., 19.

csinál propagandát külföldön nemcsak a magyar filmgyártásnak, de a magyar népszínműnek is [...]”⁹⁴ Amikor hozzátették, hogy „a kultúra csarnokából száműzött friss, egészséges népelet menedéket talál magának a filmben”, a filmes változatokat egyértelműen a magaskultúrába emelték. A népszínmű-adaptációnak effajta, a műfaj irodalmi és színházi megítélésével ellentétes értékelése a *Szökött katona* filmes változatának kritikájában hágott retorikai csúcspontjára: „A magyar irodalom legszebb gyöngyszemét halászták ki e művel a nagyközönség számára és a gyöngy fényességével be fogja ragyogni a magyar kinematográfia történetét.”⁹⁵

Kitekintés

Amennyiben a magyar kultúra alakulástörténetét nem egyes diszciplínákon, pláne nem egyedi műveken keresztül vizsgáljuk, hanem a médiumokat és a kultúra szegmenseit egymással kölcsönhatásban lévő komplexumként szemléljük, kirajzolódhatnak olyan közös logikák és hagyományok, melyek tanulságos módon beszélnek a nemzeti identitással kapcsolatos önleírásokról.

Az 1910-es évek magyar némafilmje éppúgy akkulturációs folyamaton ment keresztül, mint a „népi” a 19. század irodalomtörténetében. A logikai analógiák a nemzeti eredetiség programjában és abban fedezhetők fel, hogy az elméletalkotók a népköltészet, illetve a film megnevesítését, az elitkultúra rendszerébe történő beírását sürgették. Ahogyan a 19. századi műfajhierarchiában a nemzeti identitást elbeszélő eposz jelentette a csúcsműfajt, úgy a film megmagyarosításának (nemzetiesítésének) is a nagyepika – nevezetesen a főként 19. századi magyar drámákat és regényeket alapul vevő közéleti, közösségi és mandátumos funkcióval bíró történelmi film – volt az egyik központi alakzata. A nemzeti nagyelbeszélés 19. századi ismérveit (nagy narratíva, komolyság, pátosz, heroizmus, a nemzet képviselője) felvonultató műfajnak a közvetlen filmtörténeti modellje az olasz peplum volt, ahogyan a 19. századi irodalmi hősköltelemény és dráma is idegen mintákon nyugodott. A népszínművek adaptálásával előálló filmes népiesség az ideológiai-kulturális szerep mellett (a nemzeti azonosulás lehetősége) megtartotta a szórakoztató funkciót (vígjátéki elemek, bűnügy, nótázás), hogy ezáltal kiszélesítse saját nézőközönségét. Ennek a folyamatnak köszönhetően a magyar film valamelyest integrálódott (megnevesedett, felemelkedett) a magaskultúra rendszerébe, de az irodalom küldetését nem volt képes átvenni. Mert amíg az USA-ban a mozi szerepe a nemzet – elsősorban etnikai értelemben vett – egyesítése volt,⁹⁶ Magyarországon ezt az – elsősorban társadalmi értelemben vett – egységesítést a 19. századi irodalom hajtotta végre. Egyrészt tehát a magyar kultúra maradandó irodalomcentrikussága, másrészt pedig az akasztotta meg a hazai film nimbuszának további emelkedését, hogy az alkotók Tanácsköztársaság utáni nagyszámú kivándorlása miatt a magyar film gyorsan lehanyaglott.

⁹⁴ [n. n.], *Népszínmű a filmen. Havasi Magdolna az Urániában*, Szamos 1916. március 25.

⁹⁵ [n. n.], „A szökött katona”, *Esztergom* 1915. március 7., 5.

⁹⁶ Vö. ABEL, I. m., 6.

Bár az 1930-as évektől újjáéledő magyar filmgyártás nem folytatta a médium azon kulturális misszióját, melyet az 1910-es évek második felére kialakított (helyett a hollywoodi ipari modell és sztárrendszert domesztikálva a szórakoztató funkcióra esett a hangsúly), megfigyelhető a kulturális kontinuitás. A *Hyppolit, a lakáj* (Székely István, 1931) és a *Meseautó* (Gaál Béla, 1934) sikeres receptjét követve olyan filmek készültek, melyek számos vonatkozásban osztoztak a népszínmű-adaptációk világában. Formai szempontból a vígjátéki elemek, a melodráma, a félreértések, nagy felismerések, és főként a narratíva dalbetétekkel való megszakítása tartós maradt nemcsak a Horthy-korszakban, hanem az ötvenes évek „termelési operettjeiben” is (*Állami áruház*, 1953; *Ifjú szívvel*, 1953; *2×2 néha 5*, 1954; *Én és a nagyapám*, 1954). Társadalomtörténeti szempontból sokatmondó, hogy szinte kivétel nélkül született hangosfilm változata a némafilmekre adaptált népszínműveknek és népies műveknek (*A falu rossza*, 1937; *János vitéz*, 1939, 1973; *Liliomfi*, 1955; *A vén bakancsos és fia, a huszár*, 1985), ahogyan a Jókai-adaptációk harmincas évekbeli második hullámát az 1960–80-as években a harmadik hullám követte. Másrészt ismét a *Hyppolit* és a *Meseautó* sémáját felhasználva ezekben a filmekben a félreértések és/vagy szerepcserék a „népi” és az „úri” társadalom konfliktusait hagyományozták tovább, ami a nép felemelésének 19. századi ideológiájával áll párhuzamban, és szimptomatikus módon mutat rá a feudális társadalom maradandóságára, a provinciális és féloldalas hazai polgárosodásra. A társadalmi szerepek felcserélése, a lent „felemelkedése” az úri világba csak látszólagos ezekben a filmekben: az alá- fölérendeltségi viszonyrendszer sorozatos elviccelése, a lent és a fent közötti szerepcseré szórakoztató feloldása, a boldog végkifejlet társadalmi szatíra helyett vígjátékot eredményez.

Míndezek folytán a némafilm népiesség nemcsak a 19. század irodalmára utal vissza, hanem egyúttal maga is továbböröklődik a 20. századi magyar filmtörténet későbbi szakaszaiban, ami társadalomtörténeti, ideológiai és formatörténeti szempontból is mélyrehatóbb vizsgálódásokat igényel. A filmes népiesség látható módon jócskán túlterjeszkedik az irodalmi adaptációk és a filmtörténet partikuláris kérdésfelvetéseire, ezért az egyes médiumok logikáját hasznosabb volna nem önmagukban, hanem a látószög kitágításával komplex módon szemlélni.

MŰHELY

BUDA ATTILA – MAJOR ÁGNES

A Babits-versek kritikai kiadásának átalakulása, avagy a kéziratos hagyaték változásának következményei

Újkori szerzők munkáinak eddigi, teljességre törekvő megjelentetése azzal az általános tapasztalattal jár(hat), hogy egy-egy jelentős, lezárt, esztétikailag-gondolatilag kiemelkedő, hatásában önmagán túlmutató, műfajilag szerteágazó, terjedelmében számottevő, recepciójában és értelmezésében pedig gazdag szépirodalmi életműnek a megjelentetése a munka előtt és közben felmerülő szakmai elvárások, olvasói igények vagy új és új kéziratok előkerülése következtében hosszabb időre, nemritkán több évtizedre is kiterjed. Persze minden befejezettség és lezártág egyébként is csak időleges lehet, de a körütekintő kiadásnak még más következménye is várható. Egyfelől ugyanis egy saját korának elméleti és gyakorlati színvonalán álló szövegközlést és kommentárjait autentikus újdonságként legfeljebb néhány generáció forgathat haszonnal, másfelől a textológiai, filológiai, hermeneutikai megközelítés változása, más kiadások tapasztalatai és mintái, esetleg az újabban előkerülő kéziratok kivált(hat)ják egy az előzőtől különböző szemléletű kiadás igényét, noha az idő múlása miatt még a megkezdett munka sem fejeződött be. Szemléletes példa erre a magyar irodalomban Kazinczy Ferenc műveinek kiadása, legfőképp a levelezés, amelyet Váczy János kezdett el 1890-ben, de még 2013-ban is két kötettel bővült a sorozat, amelyek közlési és apparátusbeli változtatásokat érvényesítenek; nem beszélve az elektronikus kritikai kiadás számtalan újdonságáról.¹ Az egykori első kötet és az új, prózai munkák sajtó alá rendezési elvei közötti eltérések világosan mutatják a változó megközelítési szempontokat. A több évtizedre nyúló időszakok alatt vannak sűrűbb és ritkább évek, ami a megjelent köteteket illeti, a kiadás elhúzódsát befolyásol(hat)ják az éppen érvényes szövegközlési és kommentálási kánonok elbizonytalanodásai, az újak kialakulatlanosságai, az emberi tényező(k) minősége, a pénzügyi kondíciók, talán még az olvasóközönség érdeklődése is. Ezeknek a hosszan elhúzódsó kiadásoknak a kötetei ezért nemcsak az életmű éppen ismert tartalmában, de annak feldolgozásában

¹ Kazinczy Ferenc összes művei. Elektronikus kritikai kiadás = http://deba.unideb.hu/deba/kazinczy_muvei/index.php

is többféle felfogást képvisel(het)nek, részben a módszerek változása, a forrásanyag egyre részletesebb megismerése, a szerkesztők, sajtó alá rendezők egy tárgyra irányuló, de mégis a részletekben eltérő megközelítése, részben a közlés(ek) és feldolgozás(ok) textológiai-filológiai elveinek változása következtében.

* * *

2018 elején, 2017-es dátummal, nagyjából három évtizedes előkészítő munka eredményeképpen megjelent Babits Mihály versei kritikai kiadásának első kötete, benne az 1890 és 1905 között keletkezett versekkel. A kötet a hagyományos, történeti-kritikai kiadások felépítését követi: a szerkesztők által az alapszöveg segítségével megállapított szövegközlést (főszöveget) apparátussal látták el, amely a kéziratokkal, a nyomtatott megjelenésekkel, a (szerzői és szerkesztői) változatokkal, a keletkezéstörténetekkel kapcsolatos adatokat, ismereteket tartalmazza, illetve az egyes verseket tárgyi-nyelvi jegyzetekkel, kommentárokkal látja el. Főszöveggé a szerző által autorizált, a sajtó alá rendezők által véglegesnek kiválasztott, az alapszövegből (szükség esetén) emendálással előállított ultima editio olvasható, s az időben ezt megelőző összes kézirat és nyomtatott megjelenés szövege erre vetítve, az eltéréseket táblázatos formában közölve szerepel. A szövegtéréseket tartalmazó táblázatokban, amelyek hosszú versek esetében több oldalra terjednek, a főszövegtől eltérő változatok olvashatók, ezekhez vannak hozzárendelve a megjelenési helyek. A kötet a befejezettség, a szerző akarata felől tekinti az életművet – ami azt is jelenti, hogy nem hagy lehetőséget az olvasónak arra, hogy maga hozzon döntéseket olvasás közben –, ehhez legfőbb kézirat forrásként a megerősítést az *Angyalos könyv* első két füzetének tisztázatai adják. Az egész kötet struktúrája azonban a végleges lezártág szerkesztői igénye mellett is kettős tulajdonságú: több, mintha csak a szövegekre koncentrálnó editio minor lenne, de kevesebb, mint a recepciótörténetet is magába foglaló editio maior. A kizárólag az ultima manusra épülő szövegközlés módszere, valamint az ennek megfelelő, statikus apparátus egyenesnek és egyirányúnak tekinti a kéziratától az első megjelenésen át az utolsóig tartó utat. A kötet legnagyobb hiányossága, hogy nem szünteti meg a kéziratokhoz, a nyomtatott megjelenésekhez való visszatérés igényét.

Babits Mihály kézirat hagyatéka azonban az *Angyalos könyv* lezárása (1910 első félév) után megváltozik. Pontosabban már a harmadik füzetben megszűnik az előző kettő verseinek szerkesztettsége és szövegszerű véglegesítése – erről, korábbi kutatásai alapján a versek első kötetének bevezetőjében Kelevéz Ágnes számol be részletesen.² Budapestre kerülése után, bár a pályáját kísérő, nagyobb, összetartozó kézirat-együtteseket, főként későbbi köteteinek anyagát továbbra is megőrizte hagyatéka, de ezek mellett – főként Török Sophie archiváló tevékenységének köszönhetően – számtalan egyedi kézirat is rendelkezésre áll, olyanok, amelyek végleges alakjukban megjelentek, köteteibe bekerültek, s olyanok is, amelyek haláláig közöletlenül meg-

² KELEVÉZ Ágnes, *A Babits-versek kritikai kiadásának sorozata elé = Babits Mihály összes versei, 1890–1905, a versek szövegét sajtó alá rend.* SOMOGYI Ágnes, keletkezéstörténet, magyarázatok HAFNER Zoltán, *Argumentum–MTA BTK Irodalomtudományi Intézet*, [Budapest, 2017], 15, 18–19. (Babits Mihály összes versei, kritikai kiadás 1.)

maradtak verscsírának, véglegesítés nélküli verskezdeménynak. Az 1910-es évek elejétől fennmaradt kéziratok között tehát vegyesen található nem véglegesített szövegek és tisztázatok, másképp tekintve: töredékek, fogalmazványok és befejezett nyomdai kéziratok. Nagy részük datálatlan, ami külön nehézség elé állítja a sajtó alá rendezőket, amint az is, hogy néha még azt is nehéz eldönteni, verses vagy prózai műben folytatódott volna-e egy-egy töredék. A kéziratokat kiegészítik a nyomtatott megjelenések, melyek napilapokban, folyóiratokban, válogatásokban (antológiákban), önálló kötetekben láttak napvilágot. Ez a minőségi és mennyiségi változás pedig töprengésre ad okot szerző és kézírata, szerző és művének nyomtatott megjelenése, illetve életmű és sajtó alá rendezése összefüggéseiben.

A Babits-hagyaték mennyiségi és minőségi változása az első kötetben még adekváтан megjelenített befejezettséget nemcsak a szövegekben, de a módszerben is kérésessé teszi, pontosabban a változáshoz jobban alkalmazkodó módszert igényel, a statikusról a folyamatosra, a befejezetről az oda vivő útra koncentrálnó. Ez egyben azt is jelenti, ahogy az életmű egészét tekintve más összetételű a kéziratállomány más-más életszakaszban, úgy a kritikai kiadás egész/teljes sorozatában is más és más szemléletű kötetek sajtó alá rendezésére van/lehet szükség – feltéve, hogy a sajtó alá rendezők nem a saját, homogenizáló szemléletükből, hanem a kéziratokból indulnak ki.

Az első kötet sajtó alá rendezésének tapasztalatai több kérdést felvetnek, amelyek kiindulópontjai lehetnek az új körülményeknek megfelelni kívánó szövegkiadásnak:

(1) Minden kritikai kiadásnak, alkalmazott módszerétől függetlenül két fontos feladata van – a) a rendelkezésre álló összes kézirat összegyűjtése, egybevetése, szövegkritikája; b) a kéziratokra és a nyomtatott kiadásokra épülő, „megbízható” szöveg előállítás. Mivel a megértés, az értelmezés csak ilyen, „megbízható” szövegeken alapulhat, a recensio/collatio és az interpretatio – jelezve, hogy a középkori, újkori és modern kiadások elvei, céljai azonosak, a módszerek lehetnek csupán különbözők – elválaszthatatlan egymástól, egymásra épül, de nem áll egymással hierarchikus viszonyban. Hogy ez a „megbízhatóság” előálljon, két feltételnek kell teljesülnie – aa) a kiadás lehetőleg kövesse a szerző utolsó, kikövetkeztethető akaratát; bb) adjon a mindenkori jelen, az elkészülés pillanatában feltételezhető olvasók kezébe a kor szakmai színvonalán álló, egyértelmű és pontos szövegkiadást.

(2) E feltételek felvetnek néhány kérdést:

– először is fokozott óvatosságot kíván az a kérdés, hogy vajon egy kézírás – íráshasonlóság – önmagában azonosít-e, egyértelművé tesz-e egy kéziratot. Hiszen például Steinfeld Nándor, Ady Lajos és Csinszka is képes volt Ady kézírását utánozni, nevében leveleket írni, s Komjáthy Aladár is tudta Babits (és Ady) kézírását szinte megtévesztésig utánozni. A harmadik kötetben is található olyan kéziratok, amelyek már a kéziratkatalógus szerint is az ő írásában olvashatók, és olyanok, amelyekről a sajtó alá rendezői munka során derült ki, hogy nem Babits, hanem Komjáthy írta őket. (*Nyári idill* = OSZK Fond III/1728/17, *Pargoletta* = OSZK Fond III/1728/15b, további példák a kéziratkatalógus bevezetőjében olvashatók.) Kérdés, hogy amennyiben szövegváltozatokat tartalmaznak, milyen minősítést kaphat a kézirat.

Babits diktálta úgy? Komjáthy tévesztett másolás közben? Itt kell megjegyezni, hogy kb. harminc éve felbukkant az antikváriumi forgalomban a *Recitativ* egy példánya, amely bejegyzése szerint Rédey Tivadaré volt. Ebben az egyedi kötésű példányban néhány helyen nyomdahiba (betűhiány) látható, a hiányzó betűket ceruzairással beírta valaki. Csakhogy például az *Ady Endrének* című vers esetében a kézírások kiegészítése eltér az összes többi, nem nyomdahibás példány szövegétől. Kitől származhat, kinek a sugalmazására a kiegészítés? Mivel Rédey Tivadar Babits gyerekkori barátja volt – a két fiú anyja egymás barátnője volt –, s a bibliofil kötés az első kiadást kiemeli az átlagos példányok közül, lehetséges, hogy a javításokhoz a szerzőnek is volt köze, amit a szövegközlésekben figyelembe kell venni.

– a szerzői szándék sok esetben önmagában is kérdéses. Kelevéz Ágnes sok példával mutatott rá Babits tévedő emlékezetére, illetve következtelen korrektúrajavításaira.³ Ebből következik többször között: vajon a szerző akarata munkájának befejezettségére vonatkozóan mindig kideríthető-e? Vagy azt 1941 után tulajdonképpen a sajtó alá rendező „kreálja meg”? De mi történik, ha a kéziratok között egymásnak ellentmondó vagy egymással párhuzamos (eltérő) szövegű tisztázatok, illetve (csak) véglegesítés nélküli szövegváltozatokat tartalmazó fogalmazványok találhatók, vagy a nyomtatott változatok is egymás tartalmi variációi? Ilyen esetekben akár az egyik kézirat tisztázatot, akár a másik kézirat tisztázatot, akár az egyik nyomtatott változatot, akár a másikat közli a sajtó alá rendező – minden esetben csorbult a feltételezhető szerzői akarat. Melyik tekinthető közülük alapszövegnek, illetve főszövegnek? Kéziratfogalmazványok esetében, ha nem született később belőlük vers, felvetődik az is, ha formailag meg is felelnek a tisztázatok kritériumainak – kevés vagy hiányzó javítások –, vajon tartalmilag is befejezettek-e? 1933-ban Kardos Albert kritikájára válaszolva azt felelte, joga van úgy írni, ahogy hallja – de vajon halála után hallja-e más azt, amit ő hallott?⁴ S van példa életművében arra – ezt mutatja például az *Ady Endrének* című vers –, hogy maga is két különböző szövegű változatot autorizált, bár az eltérések nem jelentősek, de mégiscsak jelen vannak.

– a szerzői szándék tiszteletben tartása természetes igény, de vajon az erre vonatkozó szövegűségnek mi a mértéke: szélsőségesen a hasonmás kiadás, valamint a teljes nyelvi aktualizálás között milyen pozícióban lehet elképzelni úgy, hogy megfeleljen az előbb említett – aa), bb) – két kívánalomnak? Érdemes végiggondolni, hogy a nyomtatott változatok és maga az ultima editio is mennyiben származik magától a szerzőtől, és mennyiben alakítottak azon – Babits többször hangoztatott, saját szövegének kézirat szerinti közléséhez ragaszkodása ellenére – a kiadó, a nyomda munkatársai. A központosítások ellentmondásai, az ékezesek változásai akár egy-egy versen vagy egy-egy kötet időhatárán belül mindenesetre azt a következtetést engedik meg, hogy közlési kívánságai mellett voltak olyan (helyesírási) kérdések, melyek számára érdektelenek vagy semlegesek voltak, azon túl, hogy általában, de nem következtetesen az első nyomtatott kiadás formai megoldásaihoz ragaszkodott.

³ KELEVÉZ Ágnes, *Babits tévedő emlékezete*, = Uő., *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikai közelítés Babits költészetéhez*, Argumentum, [Budapest], 1998, 103–11.

⁴ BABITS Mihály, *Az író és a helyesírás* = Magyar Nyelvőr 1933/3–4., 59–61.

Bár a végeredmény szempontjából lényegtelen, hogy mellette még kik alakítottak esetleg az említett esetekben, annyiban azonban mégsem, hogy a nyomtatott szöveg mennyire tükrözi a szerzői szándékot. Meg kell jegyezni, hogy helyesírásában nem is a hibáknak minősülő helyek, hanem a következtelenségek a leginkább szemet szűrőak.

– folytatva az előző pontot: az eddigi népszerűsítő kiadások központi kérdése volt, hogyan kezeljék azokat a helyesírási hibáknak nevezhető szöveghelyeket, amelyeknek nincs verstani indoklásuk, csupán Babits sajátos felfogását és/vagy hanyagságát, nagyvonalúságát, a korábbi, akár hibás helyhez való ragaszkodását, valamint a sajtóhibákat tükrözik. Az eddigi, 1957 utáni népszerűsítő kiadások abból a megfontolásból, hogy Babits akaratát kövessék, az ultima editio szövegét tartották szem előtt, de mind Rozgonyi Iván, mind Belia György javított is ezeken a szövegeken, ám a következtetéseket mindketten áthárították a majdani kritikai kiadásra. És valóban, a történeti-kritikai kiadások egyik fontos elve, hogy a lehető legnagyobb pontossággal fel kell deríteni a szerző utolsó szövegközlési akaratát – természetesen meghagyva a javítási lehetőséget a sajtó alá rendezőnek is, például a nyilvánvaló tartalmi vagy formai következményekkel járó nyomdahibák esetében. Egy ilyen, történeti-kritikai kiadásra tesz kísérletet az első kötet. Csakhogy mi a teendő akkor, ha egy szerző utolsó változatában olyan sok, bár kis helyesírási hiba található, hogy az a mindenkori olvasó szemszögéből értelmezhetetlenné válik, mert elbizonytalanít? Mi a határ a szerzői akarat (hanyagság) tiszteletben tartása és az olvasó/kutató korszerű szöveggel való ellátása között?

– nem kérdéses hát, hogy a sajtó alá rendezőnek – hiszen ez kötelessége és felelőssége is – „bele kell nyúlnia” a fennmaradt kézíratos és nyomtatott változatok szövegébe, de – hiszen sok esetben más támpontot nem lehet találni – vajon a „megbízható” szöveg előállításához mennyire hagyatkozhat saját megérzéseire? A szövegek összehasonlítása, az eltérések regisztrálása, az alapszöveg kiválasztása, a főszöveg megállapítása közben a „szerzői szándék” és a „modern szövegkiadás” mennyiben kerülhet szembe egymással, és ha igen, milyen módon lehet(ne) megszüntetni azt?

– furcsának tűnhet, de – mivel lassan nyolc évtizede lesz, hogy Babits Mihály életműve lezárult – felvetődhet, hogy a pillanatnyilag érvényben lévő, akadémiai helyesírás vajon minden Babits életében általános nyelvi fordulat visszaadására alkalmas-e. Arról van szó, hogy maga a helyesírási keretrendszer is többször változott az életmű kezdete – amelynek bizonyos szokásai Babits helyesírásában továbböröklődtek – óta, emellett pedig a nyelvészokás is, ami hatással van a szabályzásra. És ahogy egy barokk kori kézíratos szöveg központosítására, ékezésére, magán- és mássalhangzóinak írására stb. nem alkalmazható teljesen a mai helyesírás – hacsak nem teljes átírással készül az új közlés –, úgy érdemes elgondolkodni azon, hogy míg a sajtó alá rendező által alkalmazni kívánt szabályzat dinamikus, maga a szövegállomány, amire vonatkozna, lezárt, statikus egész.

Az 1911 és 1915 közötti verseket tartalmazó kötet kéziratossá és nyomtatott forrásainak számbavétele után a következő megállapításokat lehet tenni:

A teljes versszám a még néhány bizonytalan datálásút figyelmen kívül hagyva: 108. Ebből a kézirattal rendelkezők száma: 86, de vannak olyan versek, amelyekhez két-három kézirat is tartozik, s ezek között fogalmazványok és tisztázatok is találhatóak, nem egyszer variáns vagy nem véglegesített szöveggel. Tisztázat: 15, fogalmazvány: 37, töredék: 50. Utóbbiak között vannak önállóak (továbbírás nélküliek) és befejezett versek töredékei is. Csak nyomtatott forrásokkal rendelkező vers: 22. A 108 versből Babits életében nem jelent meg: 53. A kötet anyagának szám szerint tehát a *fele első közlés* – igaz, ezek egy része a múlt század hetvenes éveitől Gál István és Melczer Tibor közlésében megjelent már,⁵ de nem kritikai jelleggel, szövegközlésük, datálásuk nem mindig pontos, a töredékek jelentős száma pedig csupán ebben s a további kötetekben olvasható majd először.

A kéziratanyag minőségi és mennyiségi változása mellett, mind a kéziratossá, mind a nyomtatott források között előfordul, hogy a tisztázatok vagy az utánközlések szövegei – kisebb-nagyobb mértékben – eltérnek egymástól, vagyis párhuzamos szövegvariánsok követik egymást. Ez az eltérés legtöbbször helyesírási jellegű, de többször tartalmi is: más szavak, más kifejezések, más sorok olvashatóak a különböző időben keletkezett vagy megjelent szövegekben. A fogalmazványoknak, valamint a töredékeknek eleve a szerzői véglegesítés hiánya a legfőbb jellemzőjük, de a tisztázatok között is előfordul, hogy Babits a párhuzamosan lejegyzett szavak közül nem választott, mindkettőt vagy mindhármat egyenértékűként a kéziratban hagyta. Ezek a bizonytalanságok kérdésessé teszik, hogy melyik változatot lehet egyértelműen **alapszövegnek** (és ebből következően **főszövegnek**) tekinteni, ami nem a sajtó alá rendezők döntésképtelensége, hanem ellenkezőleg, annak elismerése, hogy egy-egy vers a szerző szándékát figyelembe véve is, eltérő szöveggel létezhet – még ha ezek az eltérések nem hosszú oldalakra menőek is. Ezek a jelenségek kérdésessé teszik azt az első kötetben még lehetséges és követhető elvet, hogy a sajtó alá rendezők egyetlen, véglegesnek gondolható változatot válasszanak ki, amely egyfelől magában foglalja a szerzőnek a közléssel kapcsolatos legutolsó elképzelését, másfelől teljesíti a modern kritikai kiadások legfontosabb feltételét, a kor színvonalán álló szövegközlést.

Mint látható tehát az első kötet szövegeitől eltérően a kéziratossá forrásanyag a befejezettségből a köztes szövegállapot felé mozdul el, a fogalmazványok és a töredékek nagy száma következtében nem lehet oly mértékben egy végleges változat egyedüli közlésére és annak kizárólagos szövegkritikájára építeni, mint az előző évek versei esetében, sőt a sajtó alá rendezőknek fel kell vállalniuk, hogy a kötet felét kitevő – igaz, nem terjedelmes, de mégiscsak most először nyomtatásban megjelenő verseknek – az **alapszövegét** (és ebből következően a **főszövegét** is) nekik kell megállapítaniuk, s nem hagyatkozhatnak a(z) egyébként is sokszor kétségekkel járó) korábbi nyomtatott

⁵ BABITS Mihály, *Aki a kékes égbe néz. Kötetkből kimaradt versek és töredékek*, vál., szöveggyűjtő, utószó, jegyz. MELCZER Tibor, Magvető, Budapest, [1985], 133 [1]; GÁL István, *Babits Mihály. Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*, összeáll. GÁL Ágnes – GÁL Julianna, [Argumentum–Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, 2003], 913.

megjelenésekben mintegy szöveg hagyományként mindig újraközölt és tetten érhető „szerzői szándékra” – mert ilyenek nincsenek, helyesebben bizonytalanok és következtelencsek. De nemcsak e két szövegstandard megkonstruálása vár rájuk, hanem végig kell gondolni, újra kell értelmezni a megváltozott körülmények alapján az alapszöveg és főszöveg fogalmát, tartalmát is.

A variánsok jelentős részét persze – ahogy már volt róla szó – a helyesírási jellegű eltérések teszik ki. Ezek egy része hanyagság, finomabban mondva költői szabadság – például a központozás igen nagyvonalú, inkább a személyes meggyőződésen, mint a Babits idejében érvényben volt szabályzat ismeretén alapuló alkalmazása, bár meg kell jegyezni, hogy az akadémiai helyesírás Babits életében maga is nagyvonalú volt –, más része azonban következetesen meghagyott hiba, ami az első megjelenéstől az utolsó kiadásig tapasztalható. Hogy ezek legtöbbször a szerző akaratából maradtak hibásak, azt az antológiák mutatják, amelyek szerkesztői nem követték az addig és aztán is érvényes szerzői szándékot; valamint Babitsnak azok a kritikái, amelyekben számon kérte például Szabó Lőrincről, hogy későbbi kiadásban korábbi verseit miért írta át. Ezeket a központozási, ékezési, mássalhangzó-hosszítási és egybe-, illetve különírási sajátosságokat, mivel tartalmi vonatuk nincs, csak a szerzőnek a helyesírással szemben elfoglalt álláspontját mutatják, értelmetlen lenne párhuzamos szövegközléssel megjeleníteni, hiszen szinte minden nyomtatott kiadás tartalmaz a többivel azonos helyesírási jelenség mellett, azoktól eltérőeket is, ezért önálló közlésük rendkívüli módon növelné a terjedelmet anélkül, hogy ennek számottevő tudományos eredménye lenne.

Az alapvetően négy esetre – magánhangzók ékezése, mássalhangzók hosszítása vagy rövidítése, egybe- vagy különírás, központozás – szűkíthető helyesírási jellegű eltérések mellett azonban tartalmilag eltérő szövegváltozatok is vannak, amelyek megvalósítják az *egy vers – egy vagy több eltérő szöveg* jelenséget.

* * *

Mindezek következtében a harmadik és a további kötetek szövegközlése megpróbálja a lehető legteljesebben (1) tiszteletben tartja a szerző utolsó autorizált szövegét, (2) emellett azonban megmutatja annak szakmailag alátámasztható, modern változatát is, (3) egyben tekintettel van a szöveg alakulás folyamatára a befejezettséget a folyamatoság bemutatásával felcserélve. Ezt azzal éri el, hogy az első fennmaradt fogalmazványtól/tisztázattól az 1937-es megjelenésig⁶ tartó időszakból kiemel két, a szöveg alakulás szempontjából exponált szövegállapotot, amelyeket egymástól különböző, de egymással egyenértékű, a keletkezéstörténet két szélső pontján elhelyezkedő szövegváltozatnak tart, s egyben mindkettőt olyan alapszövegnek tekinti, amelyek keletkezése időben más és más. Az egyik szövegállapot a **nyomdai tisztázat** vagy a közvetlenül azt megelőző fázisnak tekinthető kézirat, a második pedig az **ultima editio**. Azaz a keletkezéstörténetet az editio princepsen túl meghosszabbítja és két részre bontja: (1) a vers gondolati vagy kéziratossá csírájától a nyomdai tisztázatig, (2) az első közléstől a Babits életében

⁶ *Babits Mihály összes versei 1902–1937*, Athenaeum, [Budapest, 1937], 491. (Babits Mihály összegyűjtött munkái I.)

megjelent utolsóig (1937), e két nyomtatott változat között vannak értelemszerűen az utánközlések. A két, önmagában egyenrangú keletkezési időszak végeredményei: (1) kéziratok közül az utolsó tisztázat, vagy ha ilyen nincs, akkor az utolsó fogalmazvány, vagy a töredék kézírata (alapszöveg₁ → főszöveg₁), (2) a Babits életében utolsó megjelenés (alapszöveg₂ → főszöveg₂). Mellettük pedig az ezeken alapuló két olvasói szöveg is megjelenik, a közlés technikájáról a következőkben lesz szó. Vagyis a harmadik kötetből kezdve a szövegközlés egyfelől a két, különböző időben keletkezett főszövegből, valamint a két, a kötet sajtó alá rendezése közben létrejött olvasói szövegből tevődik össze.

Meg kell jegyezni még, tekintettel más 20. századi életművek kiadására, hogy nem egyszer a nyomtatott közlések sorozatában az ultima editióval azonos fontosságú lehet az első megjelenés is, az editio princeps, amely legtöbbször valamelyik napilap vagy folyóirat oldalain olvasható. Ehhez képest ugyanis az utánközlésekben, illetve egy kiemelt kiadásban és/vagy az ultima editióban a szöveg annyira módosulhat, változhat – elég például Szabó Lőrinc vagy Füst Milán átírt verseire gondolni –,⁷ hogy a későbbi, végleges mű az első megjelenéshez viszonyítva önálló alkotásnak tűnhet, s úgy is kell kezelni, amennyiben a kiadás a szövegalkulásra, és nem a befejezettségre van tekintettel. Vagyis például az említett életművek esetében három alapszöveggel – kézirat, első megjelenés, utolsó megjelenés –, illetve ezeknek megfelelően három főszöveggel (valamint kiadási elvtől függően három olvasói szöveggel) kell/lehet számolni: (1) a vers gondolati vagy kézíratos csírájától a nyomdai tisztázattal, (2) a korrek-túrafordulóktól az első nyomtatott megjelenésig, (3) az első utánkiadástól a szerző életében megvalósult utolsó megjelenésig. Ezek a változatok, ahogy a kéziratok és a nyomtatott közlések mutatják, három szövegvalóságot hoznak létre, időben egymást követve, de a szövegeket illetően egymással párhuzamosan. A három, önmagában egyenrangú keletkezési időszak végeredményei: (1) kéziratok közül az utolsó tisztázat, vagy ha ilyen nincs, akkor az utolsó fogalmazvány, vagy a töredék kézírata (alapszöveg₁), (2) az első megjelenés (alapszöveg₂), (3) a Szabó Lőrinc/Füst Milán/mások életében utolsó megjelenés (alapszöveg₃). A három alapszöveg természetesen három főszöveget eredményez. A rendelkezésre álló forrásanyagból egyaránt lehet történeti-kritikai kiadást sajtó alá rendezni, egyetlen főszöveg kiválasztásával, s a többi erre vonatkoztatott szövegkritikájával, illetve készülhet a szövegalkulást az eredeti források teljes bemutatásával, azokat olvasói szöveggel kiegészített, genetikus szemléletű kiadás is.

Azonban a Babits-hagyaték 1910 utáni kéziratait tekintve, a kritikai kiadás harmadik és azt követő kötetében is elő fog fordulni, hogy nem csak az említett két – nyomdai tisztázat, ultima editio –, hanem három alapszöveggel kell számolni. Néhány vers esetében ugyanis előfordul, hogy a nyomdai tisztázat előtt önálló szövegértékű fogalmazvány maradt fenn, sőt maguk a tisztázatok is különböző időben készültek, ráadásul szövegvariánsokat tartalmaznak, amelyek a nyomtatott kiadásokban megjelennek; vagyis egyiknek az egyik, másiknak a másik tisztázat volt a közlési

⁷ Szabó Lőrinc 1943-as gyűjteményes kötetében írta át első négy kötetének verseit, Füst Milán folyamatos átírásai még árnyaltabb textológiai megközelítést igényelnek.

alapja. Ez fordul elő például az *Ady Endrének* című versben. A tartalmi jellegű szerzői változtatások pedig egy másik szövegállapotot hoznak létre, amit részben a szövegközlésben, részben a szövegalkulás folyamatának összefoglalásában be kell mutatni. Amennyiben tehát van önálló szövegű fogalmazvány, mellette pedig tisztázat, akkor három párhuzamos szövegközlés olvasható.

De van egy másik eset is, ami szintén eltérés a nyomdai tisztázat–ultima manus kettős szövegközléstől. Azok a versek, verstöredékek ugyanis, amelyek Babits életében kéziratban maradtak, szakmai kritériumok alapján a kritikai kiadás kötetében jelennek meg először – a kikövetkeztethető szerzői szándékot rekonstruálva, s ebből az olvasói szöveget létrehozva –, függetlenül attól, hogy 1941 után megjelentek-e nyomtatásban vagy sem. Ezekben az esetekben az átírt kéziratból (alapszöveg → főszöveg) és a vele párhuzamos olvasói szövegből áll a szövegközlés. Erre példa a [Nem bűnös ki szive szerint] első sorral keletkezett, Babits életében kiadatlanul maradt vers.

Vagyis az első két kötet szövegközlési gyakorlatával összehasonlítva – amelyek egy-két kivételtől eltekintve alapszöveggént a Babits életében utoljára megjelent kiadást, az ultima editiót tekintik legfontosabb forrásnak, s abból állítják elő a főszöveget, azt közlik és arra vonatkoztatva adják meg a szövegkritikát – a harmadik kötetből kezdve lényeges változtatásra van szükség. Bár az ultima editio fontossága nem kérdőjeleződik meg, belép azonban mellé minden egyes vers esetében a kézirat vagy az első nyomtatott közlés szövege. Lényeges eltérés azonban, hogy a kritikai kiadás a harmadik kötetből kezdve több alapszöveggel, ebből következően több főszöveggel számol. Továbbá a főszöveg mellé, amit a szerzői szándék lenyomatának tart, illeszti az olvasói szöveget, amelyet a sajtó alá rendezők hoznak létre a főszövegből, s amely a már említett, „megbízható” szöveg, az, amit a népszerűsítő kiadások közölhetnek.

De a hangsúlyok áttevéődését a befejezettségről a folyamatosságra nemcsak a eltérő keletkezésű szövegállapotok beemelése mutatja, hanem az alapszöveg, a főszöveg és az olvasói szöveg közötti dinamikus kapcsolat is. Az alapszöveg minden esetben maga a kézirat (fogalmazvány és/vagy tisztázat), illetve az ultima editio szövege. Ezt a kritikai kiadás átírva, betű- és szövegűen közli, meghagyva az eredeti összes, szerzői nyelvi jelenségét, illetve hanyagságát – de javítva a nyilvánvaló elírásokat, helyesírási, toll- és sajtóhibákat,⁸ amelyek nem az akart szerzői szándék nyomai. A közölt főszövegek tehát különbséget tesznek szerzői/nyomdai tévedés, hiba, illetve szándékolt szerzői eltérés között. Önálló főszövege van a kéziratnak, valamint az ultima editiónak. A két – vagy néha egy, esetleg három, lásd fentebb – főszövegből pedig két (egy/három) olvasói szöveg áll elő. Utóbbi a főszöveg javításain túl magában foglalja a szerzői hanyagság és következtelenség javításait is, de megőrzi minden, a szerző szándékát, egyedi írásmódját feltételezhető szövegrészt.⁹

Végző következtetésben: a keletkezéstörténet nem zárul le az első nyomdai megjelenéssel, hanem meghosszabbodik egyfelől az ultima editióig – amely után a recepció-

⁸ Kiragadva a [Nem bűnös ki szive szerint] című vers hetedik versszakában olvasható „sikoj” alakot, tekintettel arra, hogy már az 1901-től érvényes akadémiai helyesírás szerint is ly-nal kellett írni.

⁹ Például az *Ady Endrének* című vers 17. sorában olvasható, a helyesírási szabályzat szerint hibás, de értelem-megkülönböztető szerepe miatt mégis megtartott „együtt egyek” kifejezést.

történet kezdődik –, másfelől a kritikai kiadás egyes kötetének lezárásáig. Ennek megfelelően a főszövegek keletkezési dátuma a fogalmazvány/nyomdai tisztázati/utolsó megjelenés,¹⁰ az olvasói szövegeké pedig az adott kötet sajtó alá rendezésének befejezése.

Mindez pedig a sajtó alá rendező textológus-filológus szerepét is átértelmezi. Amíg egy történeti-kritikai kiadás sajtó alá rendezője elsősorban a pozitívizmus jól kimunkált, fontos és mellőzhetetlen kiadásokat létrehozó hagyományából meríthet, addig az eddigiekben részletezett kiadás szerkesztője e hagyomány mellé oda kell hogy állítsa a maga szöveggeneráló munkáját is, ami egyben kötelessége és felelőssége is arra nézve, hogy egy korban egyre távolabbivá váló szerző műveit, megőrizve azok eredeti szövegét, mellettük modern változatban is új és újabb generációk számára olvashatóvá tegye.

* * *

Az 1911 és 1915, illetve az 1916 és 1920 közötti versek gyakorlatában mindez a következőképpen valósul meg:

(1) *a kötet tipográfiai egysége nem az oldal, hanem az oldalpár,*

(2) *a bal oldalon lévő páros oldalakon olvashatók a főszövegek, amelyek teljes egészében – amennyire a kéziratok ezt lehetővé teszik, a nyomtatott változatoknál nem okoz gondot – visszatükrözik a szerzői szándékot, a sajtó alá rendezők csupán a nyilvánvaló nyomdai hibákat, tévedéseket javítják,*

(3) *a jobb oldalon lévő páratlan oldalakon található az olvasói szövegek, amelyeket a sajtó alá rendezők állítanak elő (javított) alapszövegből; minden tartalmi jellegű nyelvi/helyesírási eltérés megtartásával a szerzői/közreműködői hibák, hiányok, eltérő szokások mai szabály szerinti javításával.*

Szándékunk szerint ez az olvasói szöveg lehet a kötet megjelenése után a népszerűsítő kiadások alapja, a „megbízható” versszöveg, mert megőriz minden tartalmi jellegű, a korabeli normával ütköző eltérést, ami a szerzőhöz köthető, ugyanakkor minden formai hibát kiküszöböl – ezáltal a megértést/interpretálást is biztosabb alapokra helyezheti.

Babits Mihály verseinek harmadik kötete tehát a klasszikus, történeti-kritikai, valamint a genetikus kiadások módszerét egyesíti: (1) nem a befejezettséget, hanem a folyamatosságot mutatja meg, (2) nem törekszik – nem is lenne értelme – az összes kézirat és nyomtatott változat közreadására, de (3) kiválaszt két exponált szövegállapotot, amelyeket egymással egyenrangúnak tekint; ez a választás azonban dinamikus, mert a rendelkezésre álló források tükrében több is és kevesebb is lehet ennél (4) fokozott figyelmet fordít az alapszöveg–főszöveg–olvasói szöveg összefüggéseire, valamint (5) az utánnyomások pontos szövegváltozatainak megadásával azonnal átláthatóvá és követhetővé teszi az egyes versek szövegének változásait.

* * *

A fentiekben ismertetett szövegközlési elvet az első kötetben találhatónál bővebb apparátus egészíti ki. Ez részben a kéziratokkal, a megjelenésekkel kapcsolatos

¹⁰ A kéziratok eddigi vizsgálata azt mutatja, hogy sok esetben keletkezésükre nem lehet egyetlen időpontot megadni, legfeljebb csak -tól, -ig határok között.

ismereteket, valamint a szövegkritikát tartalmazza. Újdonság az első kötethez képest, hogy az utóbbi alapján összefoglalja a szövegalkulás irányát, jellemzőit az első és az utolsó ismert forrás között. A textológiai ismeretek mellett pedig keletkezés-, kiadás- és recepciótörténeti összefoglalót is ad. A két előbbi részben érintkezik egymással, ami a szövegek tartalmi vizsgálatát illeti, hiszen a keletkezéstörténet az ultima editióval zárul; a kiadástörténet az utánközlések megjelenésével kapcsolatos külső ismereteket összegzi. A recepciótörténet két részből áll: 1941-ig és 1941 után; mivel a Babits-recepció igen terjedelmes és tartalmilag vegyes, ezért célszerű előszó ezt a felosztást tenni. A recepció a nyomtatott változatban elsősorban az *életmű aktuális részére*, az egyes versek befogadására és értelmezésére koncentrálnak; tárgyának tekinti a *legfontosabb filológiai jellegű közleményeket*, valamint a *releváns hermeneutikai tanulmányokat*. Mindezek bevezetéseként azonban, mivel Babits Mihály életműve egymással is ellentétes, ideológiai, politikai vélemények keresztüzébe került, reflektál az 1911–1915 közötti évek ilyen jellegű körülményeire, valamint a kötetben olvasható versek későbbi, szintén politikai jellegű kritikájára is. Vagyis a kötetben olvasható recepciótörténet válogató, némiképp a sajtó alá rendezők ismereteit, elképzeléseit örökíti meg; a tervezett hálózati kiadás természetesen törekedhet a recepcióban a teljességre. Az apparátust a tárgyi-nyelvi jegyzetek zárják, a kéziratok átírását differenciált jelrendszer segíti.

* * *

A Babits-versek kritikai kiadásának első kötetétől eltérő szövegközlést és szövegkritikát összefoglalóan a következő oldalakon lévő két táblázat tartalmazza.

FORRÁSOK	SZÖVEGFÁZIS		A KÖZÖLT SZÖVEGEK SZERZŐSÉGE
	KÖZLÉS NÉLKÜL	KÖZÖLVE	
I.			
kézirat(ok) = autográf és/vagy autográf javítású fogalmazvány, töredék, nyomdai tisztázata, gépirat	alapszöveg₁	főszöveg , = az alapszöveg, változatlan átirata, a szerzői szándék őrzője, tollhiba esetén sajtó alá rendezői javítással	Négy szöveg-változat: kettő a szerzőtől, kettő a sajtó alá rendezőktől
ultima editio	alapszöveg₂	főszöveg₂ , = az alapszöveg, átirata, a szerzői szándék őrzője, nyomdahiba esetén sajtó alá rendezői javítással	olvasói szöveg ₁ = a főszöveg ₁ -ben lévő szerzői javítások végrehajtása, vagy – ha ilyenek nincsenek – változatlan közlés olvasói szöveg ₂ = a főszöveg ₂ modernizált szövege, az értelmi jellegű szerzői szövegeletések megtartásával
II.			
kézirat = autográf, de szerzői véglegesítés nélkül, tehát nem tisztázata, hanem fogalmazvány vagy töredék	alapszöveg	főszöveg = az alapszöveg változatlan átirata, a szerzői szándék őrzője, tollhiba esetén sajtó alá rendezői javítással	Két szöveg-változat: egy a szerzőtől, egy a sajtó alá rendezőktől
III.			
kézirat = autográf, nyomdai tisztázata előtti, javított szövegváltozatot tartalmazó fogalmazvány	alapszöveg₁	főszöveg , = az alapszöveg, – fogalmazvány – változatlan átirata, a szerzői szándék őrzője, tollhiba esetén sajtó alá rendezői javítással	Hat szöveg-változat: három a szerzőtől, három a sajtó alá rendezőktől
kézirat₂ = autográf nyomdai tisztázata	alapszöveg₂	főszöveg , = az alapszöveg ₂ – nyomdai tisztázata – változatlan átirata, a szerzői szándék őrzője, tollhiba esetén sajtó alá rendezői javítással	olvasói szöveg ₁ = a főszöveg ₁ -ben lévő szerzői javítások végrehajtása, tollhiba esetén sajtó alá rendezői javítással olvasói szöveg ₂ = a főszöveg ₂ -ben lévő szerzői javítások végrehajtása, vagy ha ilyenek nincsenek, változatlan közlés; tollhiba esetén sajtó alá rendezői javítással
ultima editio	alapszöveg₃	főszöveg₃ , = az alapszöveg ₃ átirata, a szerzői szándék őrzője, nyomdahiba esetén sajtó alá rendezői javítással	olvasói szöveg ₃ = a főszöveg ₃ modernizált szövege, az értelmi jellegű szerzői szövegeletések megtartásával

FORRÁSOK	SZÖVEGFÁZIS		A KÖZÖLT SZÖVEGEK SZERZŐSÉGE
	KÖZLÉS NÉLKÜL	KÖZÖLVE	
IV.			
ultima editio	alapszöveg	főszöveg = az alapszöveg változatlan átirata, a szerzői szándék őrzője, nyomdahiba esetén sajtó alá rendezői javítással	Két szöveg-változat: egy a szerzőtől, egy a sajtó alá rendezőktől

A SZÖVEGKRITIKA RÉSZEI

I.

a **főszöveg₁**-ben a sajtó alá rendezők által végrehajtott javítások sorok szerint felsorolva

a **főszöveg₂**-ben a sajtó alá rendezők által végrehajtott javítások sorok szerint felsorolva

az összes nyomtatott szövegnek az **olvasói szöveg₂**-re vetített szövegeletési sorok szerint felsorolva, az egyes kiadások időrendjében

II.

a **főszöveg**-ben a sajtó alá rendezők által végrehajtott javítások sorok szerint felsorolva

III.

a **főszöveg₁**-ben a sajtó alá rendezők által végrehajtott javítások sorok szerint felsorolva

a **főszöveg₂**-ben a sajtó alá rendezők által végrehajtott javítások sorok szerint felsorolva

az összes nyomtatott szövegnek az **olvasói szöveg₂**-re vetített szövegeletési sorok szerint felsorolva, az egyes kiadások időrendjében

IV.

az összes nyomtatott szövegnek az **olvasói szövegre** vetített szövegeletési sorok szerint felsorolva, az egyes kiadások időrendjében

MÁRJÁNOVICS DIÁNA

„A kétértelműség bölcsessége” – *Saulus*-pretextusok a Mészöly-hagyatékban

Mészöly Miklós a *Két előszó a Saulushoz* című esszében meghatározó regényének keletkezéstörténetéről és a szerzői munkamódszerről szól.

Vannak események, amelyeknek már születésük pillanatában az a sors jut, hogy ne feleljenek meg pontosan a tényeknek. E könyv témája is ilyen. Sose jártam Palesztinában, s igyekeztem a forrásmunkáktól is távotartani magamat. A *Biblia* mellett a ravennai Mausoleo di Galla Placidiában látható mozaikportréból merítettem a legtöbbet. A levelezőlap nagyságú színes képen – egy barátom küldte Ravennából – közel két és félezer mozaikkövecset számoltam meg egyszer éjszaka, mikor végképp úgy éreztem, hogy reménytelen feladatra vállalkoztam ezzel a könyvemmel. Szeretném, ha az olvasó is így érezné.¹

Mészöly esszéjében hangsúlyozza, hogy a *Saulus* írása közben tartózkodott a forrásmunkáktól. Tanulmányom a Petőfi Irodalmi Múzeum Mészöly-hagyatékának vizsgálatával cáfolja a szerzői kijelentést, az első pályaszakaszhoz kötődő munkákra koncentráló hagyatéki kutatás² eredményeinek publikálásával szól a kéziratár dokumentumairól.

A PIM Mészöly-hagyatékának anyagait feldolgozó, 2016 novembere és 2019 augusztusa között zajló kutatásom két fő célt definiált: 1.) egyrészt teljesíteni igyekezett azt a filológusi feladatot, mely a Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratárában található Mészöly-hagyaték korábban ismeretlen autográf feljegyzéseinek, gépiratának publikálásával tárja fel a szerző műveit közvetlenül alakító tényezőket; 2.) másrészt az eddig lappangó hagyatéki anyagok vizsgálatának eredményeit hasznosítva szándékolta kimutatni, hogy a – kortárs alkotók szemléletmódját alakító, máig ható – Mészöly-mű mely poétikai eljárásokkal újította meg a magyar prózanyelvet.

A Mészöly-szövegkorpusz filológiai vizsgálata során egyes korábbi forráskiadások módszertana, szemléletmódja a hagyaték eddig feldolgozatlan anyagait illetően fontos támpontként szolgált. A *Műhelynaplók* bevezetőjében Thomka Beáta hangsúlyozza, hogy a közreadott kéziratok anyag a Mészöly-opus genetikai megközelítéséhez kínál termékeny szempontokat,³ s Urbanik Tímea ugyancsak a genetikai kritika

segítségével – a *Zsilip* című szöveg kapcsán – veszi górcső alá⁴ a Mészöly-próza intratextuális kötődéseit.

A dinamikus szövegfogalom-konceptión alapuló⁵ genetikai kritika legfontosabb kutatási feladatáknak „a változásban, keletkezésben lévő szöveg vizsgálatát nevezi meg.”⁶ E textológiai szemléletet érvényesítő kutatások egyik legjelentősebb hazai kiadványának kísérőtanulmánya szerint a genetikai kritika alkalmazói „vizsgálataikban előnyben részesítik a teremtést a teremtménnyel, az írást (écriture) a leírttal (écrit), a szöveg születését a végleges szöveggel szemben; választásukban a sokat helyezik az egy fölé, a lehetségest a végleges fölé, a dinamikuszt a statikus fölé, a születést a struktúra fölé.”⁷ A Mészöly-műveket tekintve ezen felfogás különösen termékenynek bizonyul: a folytonos átírás, újrakontextualizálás,⁸ redukció szerzői eljárása jól ismert. Utóbbi technika radikális példáiként a *Saulus* korai szövegváltozatai említendők.

2018. május 5-én *A hely szelleme* című, Kisorosziban tartott rendezvényen⁹ Kukorelly Endre azt állította, hogy a regény az első variánsok alapján jóval terjedelmesebb lett volna a végleges változatnál, Mészöly a később feleslegesnek ítélt szövegrészeket megsemmisítette. Kukorelly közlését egy 1983-ból származó Mészöly-interjú megerősíti:

Saulus regényem első változatában a mainak majdnem háromszorosa volt. Olyan történelmi ágazatokba bonyolódtam, melyek ellentmondtak az első vízióknak. Eredetileg úgy élt bennem, mint napverte pusztában az egyszál fa, a maga árnyékával. Olyan keskeny vízió volt ez, mint Camus műveiben az ablakrészen besütő fénysugár. Ebben a sávban akartam berendezkedni. És hogy az egész szerkezet ilyen szikár legyen. Nem a megírás, az elvetés tellett sok időbe. Hat évig írtam ezt a keskeny könyvet.¹⁰

A szerzői nyilatkozat tehát a *Saulus* terjedelmesebb, történelmi referenciákra hivatkozó szövegváltozatára utal. További perem-előszövegek alapján ismeretes a *Saulus* variánsának tartalmi tervezete, s hogy a pretextus elvetett részletei Szent Pál életének mely szakaszával foglalkoztak volna. A Petőfi Irodalmi Múzeum *Saul* című palliumában található autográf jegyzet Mészöly regényhez fűzött értelmezése, mely a *Saulus* szerzői víziójáról szól. A dokumentum felütése szerint „[a] regény első része a sauli

⁴ URBANIK Tímea, *Keletkezéstörténetek. Intratextuális és genetikai kapcsolatok Mészöly Miklós prózájában*, doktori értekezés, Szegedi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, Szeged, 2007, hozzáférés: 2018.04.25, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/2554/8/ut_doktorivegleges.pdf.

⁵ Gunter MARTENS, *Mi az, hogy szöveg?*, ford. SCHULCZ Katalin, *Literatura* 1990/3., 242.

⁶ KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája. Genetikai közelítés Babits költészetéhez*, Argumentum, Budapest, 1998, 9.

⁷ Uo., 10. (Kiemelések az eredeti szövegben.)

⁸ Lásd például a *Volt egyszer egy Közép-Európa, Az én Pannóniám, a Hamisregény vagy az Alakulások* kiadásait, s a naplóbejegyzéseket újrakontextualizáló *Érintések* című esszékötetet.

⁹ *Tizenöt év Kisorosziban*, Bazsányi Sándor és Kukorelly Endre beszélgetése, 2018. 05. 05., a teljes programot lásd: <https://litera.hu/hirek/folytatodik-a-meszoly-egyesulet-a-hely-szelleme-sorozat.html>.

¹⁰ MÉSZÖLY Miklós, *Az intranzigencia térképe = Uő., A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 1989, 223.

¹ MÉSZÖLY Miklós, *Két előszó a Saulushoz* = Uő., *Érintések*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 126.

² A Mészöly-életmű első szakaszában keletkezett írásokhoz kötődő hagyatéki anyagok elemző vizsgálatát disszertációm célkitűzése; jelen tanulmányban – a terjedelmi keretehz igazodva – csak a *Saulushoz* kapcsolódó dokumentumokra térek ki.

³ THOMKA Beáta, *Bevezetés a Műhelynaplókhoz* = MÉSZÖLY Miklós, *Műhelynaplók*, bev., jegyz. THOMKA Beáta, kiad. NAGY Boglárka – THOMKA Beáta, Kalligram, Pozsony, 2007, 560.

«...» tevékenykedés belső és külső rajza; a második a Paulussá változás folyamatát igyekszik megközelíteni.¹¹ A második részként nevezett, pálfordulást megjelenítő tervezetről a kortársak is értesülhettek. 2004-es tanulmányában Tüskés Tibor szól a második résszel összefüggő kérdésekről, s felveti annak lehetőségét, hogy a pretextus a hagyatékban lappang.¹² Kutatásom megerősíti, hogy a variáns kéziratok anyagként a Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratárának és a szekszárdi Mészöly Miklós Emlékház közgyűjteményi dokumentumainak nem képezi részét; Kukorelly fenti nyilatkozata szerint feltételezhető, hogy a szerző megsemmisítette a szövegváltozatot. A *Saulus* fennmaradt – későbbiekben elemzett – jegyzetanyaga ugyanakkor mutatja, hogy a szerzői alkotásmód eljárásai indokolják a genetikus kritikai szemlélet érvényesítését a hagyatéki kutatás során.

Kelevéz Ágnes említett tanulmányában a genetikus kritikai vizsgálat lehetőségeit szemléltetve (Franz Kafka és József Attila mellett) Gustave Flaubert munkáit hozza fel példaként, akit „a végtelenségig csiszolt, tökéletes szöveg megszállottjaként tartunk számon”,¹³ s akiről a kéziratok szinoptikus vizsgálata alapján derült ki, hogy – a mondatok egymáshoz fűződő viszonyát és a kompozíciót illetően – nagyfokú precizitással dolgozott: „előbb növelve a regény szövegének tömegét, majd önkorlátozó módon radikálisan húzva belőle.”¹⁴ A kijelentés a Mészöly–Polcz-levelezéskötet olvasóiban egy 1959 júliusában keletkezett küldeményt idézhet fel. Polcz 1959 nyarán a következőket írja – a *Fekete golyó* anyagán dolgozó, az addigi szöveganyagot és saját teljesítményét (önreflexív írói alkatából fakadóan)¹⁵ élesen kritizáló – Mészölynek, kinek korábbi üzenete¹⁶ szerint az elégedetlenkedés nem a zseni vagy a dilettáns, sokkal inkább a közepszerű tehetség jellemzője.

Hogy a dilettánsok és a zsenik nem kételkednek abban, amit csinálnak? – Hát ez tévedés. Tudod, Flaubert hogy írt? Nagyon gyorsan. És aztán egy évig, két évig, három, tíz évig javította és elégedetlenkedett. [...] És most jön a java: Az az óriási munka, amit kételkedésével a csiszolgatásba fektetett, alig 1–2 százalékkal tette jobbá az írásait. Alig számít. Hogy csiszolt és elégedetlenkedett, hogy valaki elégedetlenkedik vagy nem, az nem tehetség, egyéniség dolga.¹⁷

¹¹ A hivatkozott szövegrész a PIM Mészöly-hagyatékának *Regények* címen jegyzett dobozában található dokumentumból származik.

¹² „[n]em tudjuk, hogy írás közben változott-e meg az író szándéka, és Mészöly soha nem írta meg a folytatást, a »második részt«, avagy a »második rész« kézírata – vagy annak elkészült részlete – még lappang a hagyatékban.” Tüskés Tibor, *Mészöly Miklós és a Saulus*, Árgus 2004/12., 60.

¹³ KELEVÉZ, I. m., 12.

¹⁴ *Uo.*, 13.

¹⁵ „Kincsem, dolgozom, lassan, a szokásos kétségekkel.” *A bilincs a szabadság legyen. Mészöly Miklós és Polcz Elaine levelezése, 1948–1997*, kiad., jegyz., utószó, NAGY Boglárka, Jelenkor, Budapest, 2017, 224.

¹⁶ „Alapvető hibák vannak epikai előadásomban; amin jelen esetben már nem nagyon lehet javítani. »Mesélni« nem tudok; helyette mozaikokat szerkeszték, s nem elég természetesen ötvözöm össze őket... [...] az az utolsó 30–35 oldal van hátra, ami nekem mindig a legnehezebb – mert már túlságosan is világos, hogy mit követtem el, mi lett a tervből, vagy álomból. Ilyenkor már bizonyosan tudhatom, hogy jogos az elégedetlenség és megint csak egér a szülemény. Tudja, kedves pszichológus feleség, hogy ez a tipikus betegség jellemzője a becsületes középtehetségnek. Csak a zseni meg a dilettáns aggálytalan. Bárány Tamás és Weöres Sanyika aggálytalanul írnak.” *Uo.*, 212–213.

¹⁷ *Uo.*, 215–216.

A *Párbeszédkísérlet* kötetben Gustave Flaubert neve hasonló kontextusban bukkan fel; Szigeti László ugyancsak párhuzamot von a francia szerző és Mészöly rendkívüli aprólékossággal kidolgozott szerkezetre, végtelenségig csiszolt, szikár mondatokra törekvő, a terjedelmet tekintve szigorúan korlátozó, ökonomikus írástechnikája között.¹⁸

A Mészöly-művek keletkezése során létrejövő szöveganyag vizsgálata – akárcsak Flaubert esetében – a poétikai törekvések, írói eljárások megismerését segíti. A szöveggenézis nyomon követése során, a keletkezés egyes stádiumainak összehasonlítása révén megismerhetjük „a szerzőt vezérlő poetológiai törvényszerűségek[et]”;¹⁹ a keletkezéstörténet rekonstruálásának tehát fontos állomása a szövegidentitás részét képező előszövegek²⁰ (piszkozatok, variánsok) elemzése. A genetikus kritika ugyanakkor a „keletkezés tágabban értelmezett történetét”²¹ ugyancsak feltárja, amelybe *perem-előszövegek* is beletartoznak, mint például a levelezés vagy a visszaemlékezés. Esetünkben utóbbi szövegtípusba tartoznak a levelezéskötetek küldeményei, a szerzői önértelmezések, interjúk, esszék. Jerome J. McGann elméletét is érvényesítve a *paratextusok*at tehát nem alárendelt, másodlagos szövegeknek tekintem, hanem olyan textusoknak, melyek a szövegiség átfogóbb tanulmányozását engedik.²²

A hagyatéki kutatás során alkalmazott módszertan tehát különösen alkalmas a Mészöly-oeuvre vizsgálatára: az anyagok elemzése során egyértelművé válik, hogy a szerzői formálásmód alapján a mű nem lezárt entitás. A fennmaradt szövegváltozatok összevetésével látható, hogy az alkotási folyamat során Mészöly rendszerint revideál, újraszerkeszt, pontosít, redukál. A dinamikus szövegfelfogáson alapuló mézölyi alkotásmód példáját a mellékletben olvasható mutatóanyagok szemléltetik. A *Sötét jelek* első kiadásából származó részletek a szekszárdi Mészöly-könyvtárban található kötet oldalait közlik. Az 1957-es *Sötét jelek* szerzői példányának tartalma rendhagyó: az autográf javításokat, betoldásokat, törléseket, megjegyzéseket tartalmazó kiadvány korrektúrapéldányként funkcionál.

A *Sötét jelek*be foglalt szövegek kiadástörténetének ismeretében tudható, hogy Mészöly számos írást áttemelt az életpályát reprezentáló *Alakulások* kötetbe. Az 1975-ös kiadványban összesen huszonegy *Sötét jelek*-novella és mese kapott helyet. Amennyiben a Mészöly javításaival ellátott *Sötét jelek* szerzői példányát összevetjük az 1975-ben publikált szövegváltozatokkal, (a szekszárdi Mészöly Miklós Emlékház főmuzeológusa, Lovas Csilla feltételezését megerősítve) kiderül, hogy a korrekciók az *Alakulások*ban érvényesültek.²³

A mellékletben közölt részletek alapján jól láthatóak a revideált Mészöly-művek szövegrétegei. A *Sötét jelek* kötet *A mulasztás* című, 1953-as datálású novellája a poétikai törekvést illetően lényegi változást mutat, a mézölyi írásmód alakulását kifejező

¹⁸ MÉSZÖLY Miklós, *Párbeszédkísérlet*, Kalligram, Pozsony, 1999, 166. (A kérdező: Szigeti László.)

¹⁹ MARTENS, I. m., 257.

²⁰ Jean Bellemin-Noëlt idézi TÓTH Réka, *Szöveg és írás*, Irodalomtörténet 1998/1–2., 230.

²¹ KELEVÉZ, I. m., 11.

²² Jerome J. MCGANN, *Szövegek és szövegiségek*, ford. DANYI Gábor = *Metafilológia I. Szöveg, variáns, kommentár*, szerk. DÉRI Balázs et al., Ráció, Budapest, 2011, 58.

²³ Az *Alakulások*ban szereplő szövegváltozatok alapján ugyanakkor bizonyos, hogy a szerzői példányban jegyzett változtatásokat a végső autorizációig további módosítások is követték.

módosításokat visel magán. Az elbeszélés egy fiatal házaspárt állít fókuszba, akik az asszony édesanyjával együtt egy külvárosi, megsüllyedt talapzatú, ám a súlyos lakáshiány idején saját felelősségre lakhatónak nyilvánított lakásba költöztek. A szerény körülmények ellenére is idillben élő házaspár felhőtlen napjait hivatali intervenció, a Gyümölcsfaápolási Hivatal által kibocsátott okiratba foglalt utasítás zavarja meg.²⁴

A novella – *Sötét jelekben* és *Alakulásokban* szereplő – két szövegvariánsa jelentős eltéréseket mutat. Az 1957-es kiadású kötetben (bal hasáb)²⁵ és az 1975-ös kiadvány variánsában (jobb hasáb)²⁶ a házaspár a novella központi bonyodalmaként funkcionáló közleményre a következőképpen reagál.

<p>A férfi szólni akart, de az asszony a szájára tette az ujját. – Ne mondd ki... ugye, nem mondd ki? – De... de... – mako-gott a férfi, mintha máris vallania kellené. De miről? S miért? Gyűlölet és szorongás látszott az arcán, s valami férfihoz méltatlan, nevetséges tájékoztatlanság, hogy mindez megtörténhetett, s hogy mindezt komolyan kell venni, bármilyen semmiségnek látszik is – mert egész egyszerűen <i>nem tudta</i> nem komolyan venni. Még egyszer újra végiggondolt mindent, de a kitűzött határidő változatlanul meredt rá: éppen ma járt le a végső időpont; ma, szombat este; fejében még mindig a moziban hallott sláger zsongott – s ez az egész most! Olyan iszonyúan képtelen volt, és olyan egyszerű, mint egy porcelán teáscsésze az úttest közepén, nem lehetett nem tudomásul venni, hogy ott van – de miért? S ki rakta oda? –</p>	<p>Szólni akart, de az asszony a szájára tette az ujját. – Ne mondd ki! – S még egyszer végigolvasták a felhívást. A kitűzött határidő változatlanul meredt rájuk: pontosan ma járt le, ma, szombat este. Fülükben még mindig a moziban hallott sláger zsongott – s ez az egész most! Olyan egyszerű volt, mint egy porcelán teáscsésze az úttest közepén, egyszerűen nem lehetett nem tudomásul venni – csak éppen ki rakta oda? És miért?</p>
---	---

A fentiek alapján látható, hogy az 1957-ben kiadott szövegváltozatnak épp azon részleteit törli Mészöly az átdolgozott variánsból, melyek a szereplő benső motivációit, lélektani folyamatait igyekeznek leírni. A kihúzott sorok az első kiadás varián-

²⁴ „»...Lakótársnak! Felhívjuk figyelmét és egyben utasítjuk, hogy a házhoz tartozó kert karbantartási munkálatait, amire a bérleti szerződés értelmében anyagi és büntetőjogi felelősség terhével kötelezve van, kellő időben, határidőre végezze el. Az elvégzendő munkák jelenleg a fákon levő gyümölcsmúmiák leszedése, összegyűjtése, falevelek összegereblyézése és mindazok gondos elhamvasztása” Mészöly Miklós, *A mulasztás*, = Uő., *Sötét jelek*, Jelenkor, Budapest, 2019, 196.

²⁵ Uo. Kiemelés az eredeti szövegben.

²⁶ Mészöly Miklós, *A mulasztás* = Uő., *Alakulások*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 337–338.

sában didaktikus módon magyarázzák a fiatal férj reakcióját. Az 1975-ös variáns jól mutatja Mészöly terjedelmet szigorúan korlátozó, ökonomikus írástechnikáját: a szerző a szövegrészt 128 szavasról 68 szavasra csökkenti, oly módon, hogy a redukcióval a novella dramaturgiai csúcspontjaként érvényesülő szöveg hely hatóereje nem csökken.

Az 1945-re keltezett *Papúr* esetében hasonló megoldás figyelhető meg. A novella alapszituációja szerint a narrátor, akiről – késleltetett narrációs megoldással – kiderül, hogy napok óta készenlétben lévő, elcsigázott katonaként szolgál a fronton, egy csendes falu borbélyüzletében megpihen. A környezeti leírást és a borbélymester műhelyében lévő alkalmazottak, vendégek (köztük az elbeszélő számára különösen ellen-szenves, „vöröstokás” férfi) bemutatását követően a narrátor a következő jelenetet beszéli el.

<p>egy tizenöt év körüli lány lépett elő; sovány, koravén arcú teremtés nagy, árnyékos szemekkel; a halántékán körörmnyi májfolt. Ahogy kilépett, tekintete átfutott rajtam, majd újra fölemelte a lábost, s már indult is vissza a függöny mögé. A borbély megállította; egy látszólag játékos, de mégis erőteljes mozdulattal belenyomta a lány kezét a vízbe. – Bogárkám, hát nem forrázóvizet kértem... olyan nehéz ezt megérteni? A lány fájdalmas arccal felszisszent. – No látod, milyen csacsi vagy! – nevetett a borbély, s odavigyorgott felém. – Mert ilyen bohóc ám... ügyetlen kis bohóc. A vöröstokás nevetve ismételtette a székben: »Kedves... Kedves...!« A düh meg az undor hirtelen elöntött; úgy látszik, mind a kettőt ki kellene tenni a hóba. Időközben a kislány visszahozta a lehűtött vizet</p>	<p>egy tizennégy év körüli lány lépett be, sovány, koravén teremtés, nagy árnyékos szemekkel, a halántékán körörmnyi májfolt. Pillantása átfutott rajtam, mikor fölemelte a lábost, s már éppen indulni akart, mikor a borbély megállította. – Bogárkám, hát forrázóvizet kértem? Olyan nehéz ezt megérteni? – s ahogy a lábost segítette fogni, a lány keze csuklóig belenyomódott a vízbe. Halk szisszenést hallottunk csak, többet nem. – Na, látod! Mert ilyen ám... Ügyetlen kis bohóc – szabadkozott a borbély. A vöröstokás meg rázkódva nevetett. – Kedves... kedves... Néhány perc múlva a lány visszahozta a lehűtött vizet</p>
---	---

Az *Alakulásokban* újraírt szövegváltozat²⁷ apró, jelentéktelennek tűnő eltéréseket mutat (tizenöt év körüli lány – tizennégy év körüli lány; sovány, koravén arcú teremtés – sovány, koravén teremtés; a lány fájdalmas arccal felszisszent – halk szisszenést hallottunk csak, többet nem); az aprólékos szerzői javításokon túl azonban szembeötlő a narrátor érzelmi reakciójáról szóló szövegrész törlése. A bakfis borbélyeségé-

²⁷ Mészöly Miklós, *Papúr* = Uő., *Alakulások*, 19–20. A cím a *Sötét jelek* szövegközlésében rövid, az *Alakulások*éban hosszú ékezesű.

megalázására az elbeszélő erős ellenérzéssel reagál („[a] düh meg az undor hirtelen előntött; úgy látszik, mind a kettőt ki kellene tenni a hóba”),²⁸ az 1975-ös szövegváltozat a narrátori minősítést elhallgatja, a cselekedet megítélését az olvasóra bízta. Az *Alakulások* kötet címe a fentiek ismeretében új jelentéssel bővül. Az 1975-ös kiadvány az életmű szakaszait reprezentálva nem csupán a Mészöly-próza irányvonalait mutatja: amennyiben az *Alakulások* egyes darabjainak szövegrétegeit vizsgáljuk, s a pretextusokkal összefüggésben elemezzük a műveket, a Mészöly-mondat alakulását, a szerző poétikai szemléletmódjának változását is tetten érhetjük.

Az 1950-es években publikált²⁹ *Sötét jelek* kapcsán fontos szót ejteni a mészölyi poétikát befolyásoló politikai tényezőkről. A Rákosi-érában szigorú megszorításokkal korlátozott, s a későbbi évtizedekben is kontroll alatt tartott Mészölyt a kultúrpolitika az irodalmi tér szűkítésének kimódolt eljárásaival hátráltatta. A szilencium tapasztalata „negatív inspiráció”-s forrásnak³⁰ bizonyult. Ständeisky Éva kutatásai az individuális eltérésekre, sajátos életpályákra figyelemmel írják le a cenzurális szabályozásra reagáló szerzői reflexiók módozatait:

[v]an, aki fittyet hány a hivatalosok dörgedelmeire, más megpróbálja kijátszani ellenőreit, vannak, akik elkedvetlenednek, összetörnek. A többség azonban harcol: megkeresi és többnyire megtalálja azt a pártfogót, aki segíti érvényesülését. Kudar-cok, megalkuvások terhelik mindennapjaikat s nemritkán írásaikat is.³¹

A felsorolt – s gyakran egy életművön belül is váltakozó – reagálási módok példái-ról jól dokumentált tényadatok alapján tájékozódhatunk. Mészöly Miklós intranzigens, minimális engedményeket sem tévő alkotóként említendő. Életművének értékelése kapcsán a megalkuvást nem tűrő attitűdöt – számos más kortársa³² mellett – Szegedy-Maszák Mihály hangsúlyozta: „tudtommal ő nem tett olyan politikai engedményeket, amelyeket nagyon sokan a kortársai közül tettek.”³³ Veres András

²⁸ Mészöly Miklós, *Papur = Mészöly, Sötét jelek*, 36.

²⁹ A publikálási tilalom alatt álló Mészöly kötetének megjelenését Szolláth Dávid a következőképpen indokolja: „az 1956-os forradalom utáni »rendcsinálásban« a hatóságoknak eleinte nem volt kapacitásuk a könyvkiadók felügyeletére, és ezt kihasználva Bodnár György, aki ebben a néhány hónapban a Magvető Kiadó igazgatója volt, ahogy ő mondja, »hazardírozva« megsürgette a *Sötét jelek* megjelenését. [...] Nagy szó volt ez, mert Mészölynek ezt megelőzően kilenc éve nem volt és ez után még kilenc évig nem lesz felnőttrudalmi könyve” SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly sikeres kudarcai, avagy kifelé a realizmusból = Mészöly, Sötét jelek*, 454–455.

³⁰ KAPPANYOS András, *A modernség változatai – koncepciótanulmány az új magyar irodalomtörténeti kézikönyvhöz*, Irodalomtörténeti Közlemények 2019/1., 82.

³¹ STÁNDEISKY Éva, *Az írók és a hatalom*, 1956-os Intézet, Budapest, 1996, 451.

³² A Mészöly-művek poétikai újdonságait elsők között diagnosztizáló Béládi Miklós következőképpen ír a tárgyrol: „Mészölynek – és nemzedéktársai közül többeknek – meg kellett ismernie az irodalom eleven életéből kiszorult alkotók magányérzését [...]. Írói önéletrajza azzal a feszültséggel is jellemezhető, hogy nemcsak a megszólalás jogiáért kellett – némelykor reménytelennek tetsző – küzdelmet folytatnia. Hanem azért is: meg tud-e úgy szólalni, ahogyan egyre növekvő igényei megkövetelték tőle. Ezért is nyúlt prózaíróként szokatlanul hosszúra »indulása«” BÉLÁDI Miklós, *Jelentés egy íróról = Magasiskola. In memoriam Mészöly Miklós*, szerk. FOGARASSY Miklós, Nap, Budapest, 2004, 164.

³³ GERŐCS Péter – DÉR Asia, *privát mészöly*, Forrás 2012/2., 11.

a Kádár-érában végbemenő irodalmi konszolidációt jellemezve, az Aczél-féle hatalomtechnikával összefüggésben tesz említést a szerzőről, s a hatalom familiáris fogásainak ellenálló író példájaként ugyancsak Mészöly hajlíthatatlanságát állítja.³⁴ Szegedy-Maszák Mihály, Veres András és a 32. lábjegyzetben idézett Béládi Miklós kijelentését tovább erősíti Kalmár Melinda – a hatalom működés módját általánosan jellemző – megállapítása, miszerint a Mészöly ellen irányuló attak a „vezető politikai tudat”³⁵ által nem tolerált, nonkonform attitűddel is magyarázható.

A kijelentések hiteles verifikációs dokumentumai között a Polcz–Mészöly-levelezés küldeményeit érdemes hosszabban idéznünk. Mészöly 1963 októberére datált, Varsóból postázott levele a Nemzeti Színház elutasító válaszához fűzött szerzői reflexiót rögzíti:

[k]ülönben nem is a darab visszautasítása bosszant (hiszen még nincs is darab), inkább a tény. Úgy látszik, a pestieknek változatlanul rosszízű galuska vagyok. Ám legyek. Sosem volt és lesz a formám a túl könnyű siker; inkább az ígéretek között való lassú kapaszkodás. Talán az jobb is nekem. A magányos evickelés mindig is jobban ösztökélt.³⁶

Egy 1966. január 11-i szigligeti írótalálkozó eseményeiről tudósító küldemény pedig gunyoros éllel szól egyes pályatársakról, például a Kortárs főszerkesztőjeként regnáló Simon Istvánról, aki nem tette lehetővé a *Bunker* közlését.³⁷

A Mészöly–Polcz-levelezéskötet dokumentumai alapján megmutatkozik a cenzúra kijátszásának, a represszió kivédésének mészölyi stratégiája. Az *atléta halála* kiadástörténete e szempontból mintaadó: a korábbi kutatások alapján ismeretes, hogy az éveken keresztül publikálási tilalom alatt álló regény előbb franciául jelenhetett meg.³⁸ A kötetet Ständeisky Éva az 1964-ben betiltott munkák között (Hernádi Gyula *Az ég bútorai*, Szász Imre *Gyertek este kilencre*, Major Ottó *Szerelem és halál a Kapucinus utcában* kötete mellett) jegyezte.³⁹ Nagy Boglárka pedig a levelezéskötetben közölte a Kiadói Főigazgatóság – 1961. május 12-i dátummal ellátott – elutasító levelét,⁴⁰ miszerint a lektori jelentés „aggasztónak találja” a regény által tükrözött

³⁴ VERES András, *Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországon = A magyar irodalom története III.*, főszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Gondolat, Budapest, 2007, 71–81.

³⁵ KALMÁR Melinda, *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer, 1945–1990*, Osiris, Budapest, 2014, 699.

³⁶ *A bilincs a szabadság legyen...*, 360.

³⁷ „olyan a társaság összetétele, hogy vadidegen, bumfordiak is jobbakk lennének. Simon pl. végig igyekezett barátságos lenni, de persze egy szót se arról, hogyan tette ki a szűrőmet a *Bunkerral*. Nem vagyok diplomata, s engem zavar az ilyen kétszínű barátságosság, hallgatás” Uo., 422.

³⁸ A kötet először Franciaországban, majd Németországban jelenhetett meg. (*Mort d'un athlète*, trad. Georges KASSAI, Marcel COURAULT [Paris: Éditions du Seuil, 1965]; *Der Tod des Athleten*, übers. György SEBESTYÉN [München: Carl Hanser, 1966]). A regény részletét 1965-ben publikálta magyarul a párizsi Magyar Műhely novemberi számának 10–20. oldalain; Magyarországon a kötet 1966-ban, a Magvető Kiadó gondozásában jelent meg.

³⁹ STÁNDEISKY Éva, *I. m.*, 456.

⁴⁰ A dátumok eltéréseinek oka, hogy a Magvető Kiadó többször ígérte (s folyvást elnapolta) a megjelenést. Vö.: *A bilincs a szabadság legyen...*, 389.

írói szemléletmódot, kifogásolja az „antirealista és impresszionista” ábrázolásmódot, a „kiábrándítóan sötét színek halmozását”, valamint hiányolja a pozitív mondanivalót.⁴¹ Ugyanezen közlés – Fogarassy Miklós közreadására hivatkozva – tudósít arról, hogy a főigazgatóság osztályvezetője, Szalai Sándor engedélyezte a kézirat kiküldését a „nyugati államokba.”⁴²

A külföldi publikálás, a magyar kultúrpolitika szűkös kereteinek elhagyása Mészöly számára elfogadható megoldásnak bizonyult. Amint azt a levelezéskötet közreadója is hangsúlyozza, a küldemények megdönteni látszanak a vélekedést,⁴³ miszerint Mészölyt nem érdekelte műveinek külföldi kiadása: „határozottan kitűnik, hogy a hatvanas évek elejétől egészen a nyugat-berlini ösztöndíjas évéig, 1974-ig [Mészöly] nagyon is foglalkoztatta, miként törhetne ki a tiltott, utóbb túrt alkotó szűk hazai ketrecet jelentő művészi és politikai szituáltságából.”⁴⁴ A cenzurális szabályozás kijátszásának stratégiáit vizsgálva a szigorú szilencium idején, 1958-ban íródott – s indexre tett – *Emberke, oh!* esete is tanulságos. A darab rendezője, Kovács Ildikó (bizonyára a szerzővel egyetértésben) a cenzúrát oly módon cselezte ki, hogy a darab részletét az engedélyezett *Moment* című előadás első felvonásába építette.⁴⁵

A Mészöly–Polcz-levelezéskötet ugyancsak az a forrásmunka, amely alapján a *Saulus* alakulástörténetének egyes részletei pontosíthatók. A kiadvány dokumentálja a megírás munkafázisait: kiderül például, hogy a regény terve már 1962 előtt megfogalmazódott: *Az atléta halála* pozitív fogadása kapcsán Mészöly 1961. május 3-án ír a *Paulus* munkacímen jegyzett szövegről:

[m]eg vagy elégedve [Banovich Tamás olvasói elismerésével – M. D.]: Sül a képemről a bőr, de mindig faggatsz, ki mit mondott – hát Tamás ezt. Ne félj, megnyugtattam magam, ő is tévedhet – a *Paulust* jobban kell megírnom!!!⁴⁶

A levelek alapján megtudjuk, Mészöly milyen ütemben haladt,⁴⁷ mikor volt kénytelen felfüggeszteni a *Saulus* írását, mely szövegeken dolgozik párhuzamosan. A küldemények a nem publikus recepcióról is tájékoztatnak: egy 1987-es, párizsi küldemény arról ad hírt, hogy Kundera a regényt (*Az atléta halálával* együtt) méltatja, s mindkét kötet újrakiadását sürgeti.⁴⁸

⁴¹ Idézi Nagy Boglárka, *uo.*, 267.

⁴² *Uo.*

⁴³ A kutatás ezen fejleménye Márton László állítását látszik cáfolni, miszerint Mészöly nem tartotta fontosnak a külföldi kapcsolati tőke kiépítését, lásd: GERŐCS – DÉR, *I. m.*, 9–10.

⁴⁴ *A bilincs a szabadság legyen...*, 868.

⁴⁵ Lásd Nagy Boglárka lábjegyzetét, *A bilincs a szabadság legyen...*, 218.

⁴⁶ *Uo.*

⁴⁷ „Kincsem, a *Paulus* első rész leg-legvégén. Egy – azt hiszem, jó fordulattal – fel tudtam használni azt a gyermekkori részt. Athenodorosz (beszélgetés az apjával) – engem is meglepett, hogy ide illett. Zarándokszállás (ahol alszik) Léja (Damaszkuszi megbízatás) ez a két motívum, amivel még küszködöm (2 és fél oldal lehet, ez a legtöbb).” *Uo.*, 439.

⁴⁸ „Pénteken megvolt az egyik szeminárium. Kundera szerint remekül sikerült; övele egyébként nagyon összetalálkoztunk, már a második nap meghívott [...]. Nagyon emberi és úgy európai, ahogy én is képelem a mi európaiságunkat. Segítőkészsége majdnem zavarba hozó. Mindenképp azt mondogatja,

A *Saulussal* kapcsolatos anyaggyűjtés során a keletkezéstörténet szerzői narratívája szerint lényegi forrást, a felütésben említett Galla Placidia mauzóleumának mozaikportréját ábrázoló képeslapot is sikerült beazonosítani. A dokumentum a szekszárdi Mészöly Miklós Emlékházban található; a közgyűjtemény tárgyletési naplója a 119. tételnél a következőt jegyzi: „Pál Apostol (Ravenna) képeslap Basch Lóránttól MM-nak 1954-ből műanyag tokban”. A leltári bejegyzésben szereplő dátum revideálható: a Városmajor utcába címzett képeslapot a postabélyegző szerint 1964-ben, tehát a *Saulus* keletkezésének idején küldték Mészölynek, a feladó adatait a küldemény nem tartalmazza. A képeslap rectóján valóban egy Szent Pál apostolt megjelenítő, kora keresztény mozaik, az 5. században készült ravennai műemlék részlete látható.

A Petőfi Irodalmi Múzeum hagyatékának *Regények* című palliumában található térképek, vallási, bölcseleti, történelmi vonatkozású adatokat, bibliai passzusokat – gyakran pontos hivatkozással jegyző – szövegrészek alapján kitűnik az előmunkálatok metódusa; a textuális rétegek vizsgálatával felfejthető, hogy a jegyzetanyagot Mészöly a *Saulus*ban miként szerkesztette.⁴⁹ A PIM kéziratári füzeteiben a regény topográfiját felrajzoló tájleírások is helyet kaptak. A *Saulus* regénytere nem empirikus tapasztalaton, valós élményen alapul, sokkal inkább az írói imagináció eredménye, a mészölyi poétika legsajátabb konstrukciója. Az Országos Széchényi Könyvtárban található felvételen rögzített, 1995-ös életútinterjú is igazolja, hogy Mészöly a mű keletkezését megelőzően nem járt Palesztinában. Az író „virtuális emlékezetének” alapvető elemeként említi a *Saulus* szövegterében megképződő tájat:

egy utazásom volt két évvel ezelőtt Jeruzsálemben, ahol hallatlan kedvességgel fogadtak. Ez az idő nem a megnyugvás vagy a leülés lehetőségét adta, inkább az ismerkedést egy olyan tájjal, ami nekem nagyon mélyen, állandóan az emlékezetemben (mondhatom így) élt; egy virtuális emlékezetemben, szinte kézzelfogható valósággal. Talán a *Saulus* mond erről valamit. Oda annak idején nem tudtam elmenni – politikai és egyéb okokból, retorzióképpen nem engedtek ki akkor, amikor a *Saulust* írtam.⁵⁰

A hagyatéki bejegyzések alapján látható, hogy a *Saulus* jelentésszerű terének kidolgozását alapos adatgyűjtés előzte meg. A hagyatékban lappangó jegyzetek ösztönözhatték a regénytér vizuális intenzitását, a *Saulus* szövegrészeinek szemantikai telítettségét.

A regény a homodiegetikus narrátor identitásához kötődő térbeliséget Saullal állandó kölcsönhatásban láttatja. A táj hatásának érzékletes példáiként a jelentéssel terhelt topografikus elemeket fókuszba állító regényrészleteket fontos kiemelni. A regény felütésében Saul a kiadott parancsot teljesíti, fegyveres kísérők társaságában két lázadót igyekszik elfogni. A fikció szerint a negyedik napja úton lévő keresztény-

hogy ittlétem alatt kiadót találjunk, az *Atlétát* és a *Sault* újra kiadni (olvasta őket, és lelkesedett – a szemináriumon úgy mutatott be, hogy pirultam [...])” *Uo.*, 801.

⁴⁹ Bővebben lásd: MÁRJÁNOVICS DIÁNA, „a reális élet által szuggesztív anyag” – Mészöly Miklós hagyatéka a Petőfi Irodalmi Múzeumban, *Anafora* 2019/1., 223–238.

⁵⁰ Mészöly Miklós-interjú, 1995, OSZK Történelmi Interjúk Tára, jelzet: 411.

üldözők a Holt-tenger közelébe érnek. A narrátor e szöveghelyen érzékletes leírást ad a látványról. Saul a terület apró vizuális elemeire érzékenyen reagál:

egy teknőforma szurdikba kerültem, ahonnét nem vitt tovább út. Az alján volt egy kis földréteg, de csak annyi, hogy egy kenderszálhoz hasonló, vöröses fűféle meg tudott élni rajta. S nem is volt zárt egészen, a tenger felé kinyílt, egy ablakszerű nyíládon látni lehetett a keleti part erdőségeit és a Nebo csúcsát. Az ilyen váratlan megnyilatkozások mindig nagyon erősen hatnak rám.⁵¹

Amennyiben a valós palesztin táj részletekeinek földrajzi fekvését figyelembe vesszük, látható a mézőlyi fikció realitás szerint különálló látványelemeket (Holt-tenger, Nebo, a keleti part erdős területe) egymásra montírozó technikája.

A *Saulus* regényterének további intenzív látványleírásain túl két fontos mozzanatra érdemes figyelmet fordítani. Az irreális nézőponttal rendelkező fokalizáló 1.) a tényszerűség és a földrajzi–történelmi hűség helyett a példázatos táj kidolgozásában érdekelt, mely művet 2.) a narrátor identitásformálásával összefüggésben vizsgálendő. Az azonosságvesztés, identitáskeresés – *Saulus*-interpretációk által rendszerint fókuszba állított⁵² – problémája az *Apostolok Cselekedetei* hypotextusával különleges viszonyban áll. A pálfordulás felvezetéseként értelmezhető szövegrészek és a *Biblia* szövegében olvasható pálfordulás ábrázolásának elhagyása⁵³ a narratíva korábbi utalásaival megképződő felismerés, értelmező fordulat (*anagnóriszisz*⁵⁴) szándékos hiányként írható le.

Pomogáts Béla *Saulus*-értelmezése éppen e narrációs eljárás lényegi mozzanatát nem veszi figyelembe, amikor azt állítja, a *Saulus* a harmónia megteremtésének, Saul megbékélésének parabolája. Pomogáts szerint a kötet

azt példázza, hogy miként válik valaki versenyzőből harmonikus emberré, miként cserélheti fel zaklatottságát (az üldözést, ami ugyanaz, mint a menekülés) belső békére, az áhított nyugalomra. [...] Szorongását végül a „pálfordulás” oldja fel.⁵⁵

⁵¹ MÉSZÖLY Miklós, *Saulus*, Magvető, Budapest, 1968, 9.

⁵² Lásd például Angyalosi Gergely *Saulus*-elemzésének vonatkozó részeit vagy S. Horváth Géza komparatív elemzését. ANGYALOSI Gergely, *Tovább a Damaszkuszi úton*, *Híd* 2015/5., 90–97.; S. HORVÁTH Géza, *Az identitásvesztéstől a személyiségig. Mészöly Miklós: Saulus; Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés*, *Literatura* 2017/4., 310–328.

⁵³ Mészöly a hiányt a *Saulushoz* fűzött esszében következőképpen indokolja: „[m]agát a »megvilágosodást« már nem ábrázolom; irodalmon túli s megoldhatatlan feladat. (Még az olyan stilisztika is dadog ezen az élményhatáron, mint Avilai Teréz.) Amit tenni tudok-szeretnék: az új sors rejtett előkészületeit bemutatni.” MÉSZÖLY Miklós, *Naplójegyzet az Atlétához és Saulushoz = Uő., Az atléta halála*, Jelenkor, Budapest, 2017, 213.

⁵⁴ A *Poétika* terminológiája szerint a műthosz jól felépített cselekményének fordulópontján – a narratíva belső logikája szerint – *anagnóriszisz*, felismerés következik be, lásd: ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészettani írások*, ford. RITÓÓK Zsigmond, szerk., jegyz., BOLONYAI Gábor, PannonKlett, Budapest, 1997, 51. (Matúra)

⁵⁵ POMOGÁTS Béla, *Példázat a reményről = „Tagjai vagyunk egymásnak” – A Tarzusi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai*, szerk. ALEXA Károly – SZÖRÉNYI László, Szépirodalmi–Európa, Budapest, 1992, 96.

Pomogáts az *Apostolok Cselekedeteinek* előszövegét előtérbe helyező (s ezzel rövidebbre zárt) interpretációja épp Saul megbékélési nem tudó karakterjegyét érvényteleníti, holott a dramaturgiai csavar lényege éppen a feloldatlanságban, a megtérés elmaradásában (tehát az *elmaradt anagnórisziszben*) keresendő.

A Petőfi Irodalmi Múzeum hagyatékában található dokumentumok tanúsága szerint a sauli karakterhez kötődően Mészöly számos életrajzi tény, Saul származására, tanulmányaira vonatkozó adatot jegyez. A szócikkszerű bejegyzések mellett olyan jelentésszerű passzusok is szerepelnek, melyek már a megtérése után ténykedő Pál – regényben nem ábrázolt – karakterének ellentmondásos jellegét mutatják:

[h]a rögtön visszatér J[eruzsálem]be, a tizenkettő mellett kissé kényes helyzetbe jutott volna. Három évig D[amaszkusz]ban marad s a Hauranban. <.> Bátorágában, különtségében volt valami, ami a híveket megijesztette. Pál egyedül volt, senkitől tanácsot nem kért, iskolát nem alkotott – kíváncsiságuk nagyobb <...> iránta, mint a részvétük.⁵⁶

E jegyzet is megerősíti, hogy a *Saulus* tervezete a pálfordulást követő időszakot is magába foglalta. Mészöly egy-egy töredékes mondatot tartalmazó bekezdésben a regényben Istefanosként nevezett István vértanúról is számos adatot feljegyez; az autográf szövegből pedig az is kikövetkeztethető, hogy István megkövezése, illetve a törvény értelmezése a regény központi momentumai lesznek.

A szócikkszerű bejegyzések mellett található Mészöly autográf – korábban nem publikált – regényinterpretációja. A szöveg a *Két előszó a Saulushoz és a Naplójegyzet az Atlétához és a Saulushoz*, illetve a *Széljegyzetek az irodalmi esély és handicap kérdéséhez*⁵⁷ című előadásszöveg *Saulus*-interpretációjával mutat átfedéseket, ám jóval többről – a karakterek közti viszonyokról és a regény poétikai megformálásának módjáról – szól. Mészöly az interpretációban a következőket írja Saulról.

A választott történelmi mozzanatok – mint pl. a Törvény elárulásától való rögeszmés félelem, <az áruló> Jézus látványos elítélése, <az üldözés ámokfutása> a Jézus-hívők ámokfutásszerű vegzálása és üldözése, az új mártír (István püspök) megkövezésében való indirekt részvétel (ruhák őrzése) <...> majd a kegyetlenkedés pszichózisából való heurisztikus kiábrándulás – egyúttal állandó sémája is <...> a tevékeny történelmi ember magatartásának. Camus szavával élve, Sysiphoszt nem feltétlenül boldognak kell elképzelnünk; de feltétlenül tevékenynek. [...] A regény Saul-Paulust ilyen formában igyekszik megragadni: a közöny-attitűd abszolút ellentétéként; mint a szenvedélyes érdekelttség <...> megszállottját. Ő a par excellence tevékeny történelmi ember.⁵⁸

⁵⁶ A hivatkozott szövegrész a PIM Mészöly-hagyaték *Regények* címen jegyzett dobozának *Bárányok kapujában* palliumában található.

⁵⁷ MÉSZÖLY Miklós, *Széljegyzetek az irodalmi esély és handicap kérdéséhez*, *Kalligram* 2007/10., 44.

⁵⁸ PIM, Mészöly-hagyaték, *Regények* címen jegyzett doboz, *Bárányok kapujában* pallium.

Amennyiben felidézzük a *Sziszüphosz mítoszá*nak vonatkozó passzusait,⁵⁹ kitűnik, hogy Mészöly a Camus-esszében szereplőtől eltérő karakterértelmezést ad. Mészöly Sziszüphosz örömeinek mellőzésével, a mítoszbeli szituáció abszurdításának említése nélkül von párhuzamot a két karakter közt, mely eljárás ugyancsak mutatja a mészölyi szövegek köziség⁶⁰ jellegzetességét.

A *Saulus-értelmezés* a karakterformálás elveinek, a szereplők egymáshoz fűződő viszonyának⁶¹ leírásán túl a regény poétikai törekvéseire vonatkozó reflexióikat is tartalmaz, s a vizuális történetelemek, topografikus leírások fontosságát hangsúlyozza:

[m]egoldás<...>ban nem annyira epikus cselekménypergetés, mint inkább egyes állóképek, sűrített helyzetkivágások atmoszférikusan összefüggő <...> egymásutánja. A tárgyak<...>, tájak, <...> mozdulatok és mozgások akaratlan pantomimjét legalább annyira lényegközlőnek érzem, mint a részletező gondolati megfogalmazást.⁶²

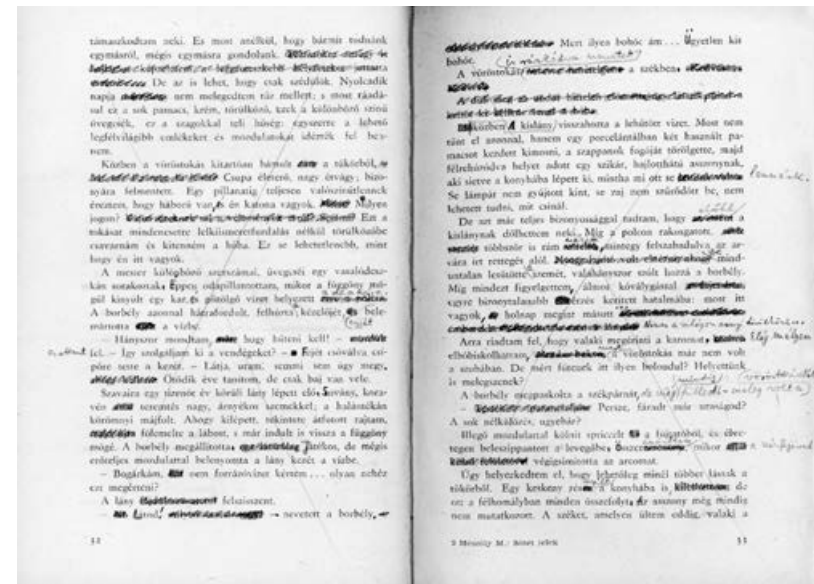
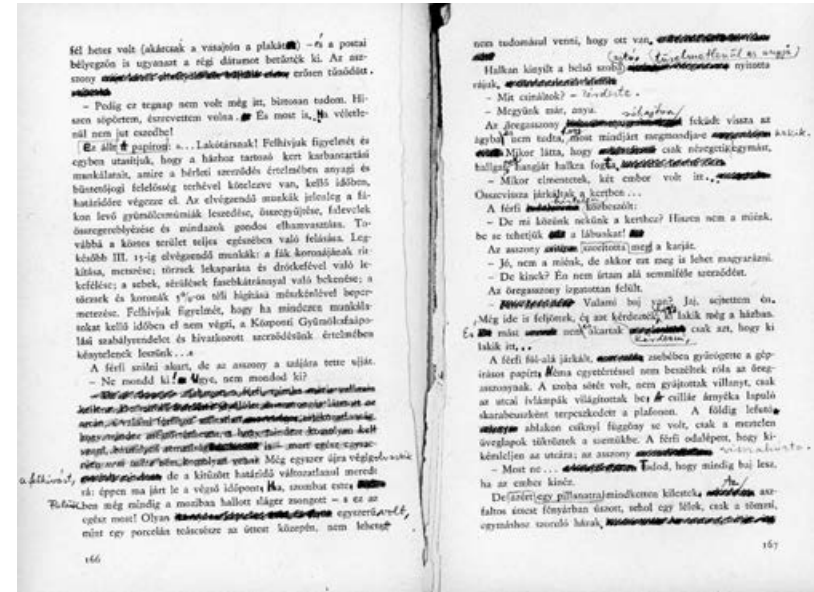
A cselekmény prioritásának mellőzése, a történetelvű szemléletmód érvényesítésének elutasítása az 1960-as évek kontextusát tekintve kulcsmozzanat. A *Saulus* rendhagyó módon hajtja végre a cselekmény felfüggesztését, a korabeli prózát tekintve formabontó formálásmóddal alkotja meg a számos értelmezési lehetőségnek teret adó, *nyitott példázatot*. Alapvető meglátás, hogy a Mészöly-életmű alakulástörténetének lényegi jellemzője a formai–műfaji diverzitás, a rendre újabb poétikai megoldások érvényesítésének igénye. Az írói életpálya különböző szakaszai a szerző tudatos, önelemző alkotásmódjának, teoretikus beállítottságának ismeretében jellemezhető; az életmű darabjai számos esetben elméleti kérdésekre adott írói válaszként értelmeződnek.⁶³ A mészölyi poétika – e kísérletező szerzői attitűdre jellemző módon – éppen a *Saulust* követően, a *Pontos történetek, útközben* kötettel fog megváltozni, azonban ez már a következő fejezet, egy másik tanulmány témája.

⁵⁹ Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, ford. G. CZIMMER Anna, Híd 1960/4., 273–274.
⁶⁰ A mészölyi intertextualitásra – a *Műhelynaplók* közreadói jegyzete szerinti – jellemző a hypotextusok átértelmezése, s a sajátos stiláris szempontokat érvényesítő átdolgozás: „Mészöly nem minden esetben idézi szó szerint az idegen szöveget, hanem már a kivonatolásnál saját nyelvi, stiláris igénye szerint módosítja azt” Mészöly, *Műhelynaplók*, 904.
⁶¹ A Rabbí Abjatar karakterét leíró jellemzés a következőképpen szól: „Ennek a sauli magatartásnak egyik központi »kontrapunkt«-ja a regényben az idős <...> rabbi, aki <...> a Törvénynek hivatalos és «elismer» megbecsült alkalmazója, de akiről kiderül, hogy már alig hisz abban, ami szerint ítélkezik: azonossága túlrelett azonosság; kiábrándult, de szolgál; már nem feloldást keres a kérdésekre, hanem egyszerűen valamiféle «cinikus» szolid-cinikus gyakorlatot. [...] Rajta keresztül Saul egy egész szellemi éltiben kénytelen csalódní, akikre addig felnézett”. A szövegrész a PIM Mészöly-hagyaték *Regények* címen jegyzett dobozában *Bárányok kapujában* palliumában található dokumentumból származik.
⁶² Uo.
⁶³ Lásd például az *Anno* kapcsán tett nyilatkozatot, mely a *Saulus* és a *Film „eredményei”*-ről szól: „Buda felszabadításától 1956-ig, csaknem háromszáz év sors és esemény kavalkádját szeretném elmondani benne. Magyarországot és kicsit Közép-Kelet-Európát. Háromszáz év szenvedését és abszurdját, a közép-kelet európai létezés vízióját, a sűrítés és szikárság olyan fokán, ami arra kényszerít, hogy a *Saulus* és a *Film* eredményei alapján próbáljam megépíteni.” Mészöly Miklós, *Hatvan év után = Uő., A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, [1989], 197–216. (A kérdező Alexa Károly)

Textológiai jelölések

- [] A közreadói közlés és kiegészítés szögletes zárójelben szerepel.
- [...] A szögletes zárójelben szereplő ellipsis a kihagyást jelöli.
- <> A szerző által áthúzott szó, javítás, szövegdarab, kihagyás ékzárójelben szerepel.
- <...> A szerző által áthúzott, olvashatatlan betűt ékzárójelben szereplő pont jelöli.
- <...> A szerző által áthúzott, olvashatatlan szövegrész ékzárójelben szereplő ellipsis jelzi.

Melléklet



KRITIKA

SIMON ATTILA

Ritoók Zsigmond: *Homéros Magyarországon. Adalékok*

Homéros az európai irodalom magkánónának legbensőbb szövetéhez tartozik. A cím, *Homéros Magyarországon*, így legalábbis kettős elköteleződést jelent. Homéros magyarországi hatástörténetének vizsgálata az eredetet tekintve a magyar kultúra európai gyökereit, történeti kifejlődését nézve a magyar és az európai kultúra egybe-szövöttségét hangsúlyozza. S ugyanígy annak is van jelentősége, hogy az európai hagyománynak éppen eme kanonikus szerzője, pontosabban a homérosi mű hatástörténete lesz a vizsgálat tárgya. Ritoók ezzel a tradicionális európai műveltségnek, a görög, római, zsidó és keresztény alkotóelemek egyedi szövedékének megőrzése és továbbadása, vagyis folytonos újraszövése mellett foglal állást. Ma mindkét elköteleződés egyaránt fontos.

Korszerűtlen vállalkozás. Ilyen könyvet manapság nem ír egyetlen ember. Ma ilyesféle munkák elkészítésére – ilyesféle „projektek” „megvalósítására” – kutatócsoportok szerveződnek, pályázatok íródnak, s végül, szerencsés esetben, a kutatás eredményeit kötetekben teszik közzé. Ritoók másképpen dolgozott. Hetven év Homéros- és Homéros-recepció olvasásának – nem a felhalmozás módján, de valamilyen mégis csak – összegeződő vagy inkább lepárlódó tapasztalatát foglalta össze: egyedül és egyedien. Csodálatra méltó munkabírással, tudással, műveltséggel, rendező- és elemzőkészséggel.

Az így véghez vitt munkának nagy előnye az egységes és egyedi látásmód érvényre jutása. Innováció és invenció különbsége felől érdemes ezt megközelíteni. A neoliberais egyetemen üzemszerűen szervezett „tudástermelés” zajlik a „tudásgazdaság” számára (ilyen szavakkal beszélnek az egyetemeket irányító hivatalnokok az egyetemről, és ami még rosszabb: mi magunk is, az egyetemen is, önvészélyes módon alátelve magunkat e nyelv ideológiai erőszaktételének).¹ A „tudástermelés” vezényszava

az ismételt, programozható és programszerű innováció (hangozzon ez elsősorban bármennyire paradox módon). Miközben minden valamirevaló bölcész munkának – Ritoók könyvének is – a vezéreszméje az egyedi és programozhatatlan invenció. Egyedi és idiomatikus invenció, és ez ebben az esetben azt is jelenti, hogy megtalálni, és azt is, hogy feltalálni valamit. A könyvben mindenekelőtt a hihetetlen adatgazdagság tűnik föl – az invenció mint megtalálás. Az új a bölcsészet, de egyáltalán a művészetek és a kultúra világában valamilyen módon mindig az örökségből jön, miközben soha nem vezethető vissza kizárólagosan arra. Mert kell hozzá – az invencióhoz most már mint feltaláláshoz – jelen esetben például egy *tekintet*, amely érdekesen lát, de legalábbis mindig *valahonnan* és *valahogyan*. És kell hozzá az a *heuréma* – Ritoók az *Iónban* úgy fordította: *lelemény* – vagy *heuresis*, amely soha nem redukálható heurisztikára. Nemcsak az adat, hanem az adódás vagy adomány mozzanata is benne van ebben (Platónnál a múzsák adománya). Az adomány azonban soha nem érkezik meg éber készenlét és munka nélkül, ahogyan adat sincsen értelmező olvasója nélkül.

Mi jellemzi a *Homéros Magyarországon* című könyvben működő látásmódot? Először is: *honnan* néz Ritoók? Ehhez két irányból lehet közelíteni; mindkettő felől ugyanarra a bizonytalanul homályos (vagy már sötét?) helyre jutunk. Az I., *Homéros a magyar iskolában* című fejezet végén Ritoók azt írja: „De már született olyan 9. osztályos tankönyv, mely esztétikai vagy etikai csomópontok (»problémák«) köré rendezi az irodalmi anyagot, de amelyben Homéros nem szerepel.” (75.) Ez akkor is botrány, ha abban természetesen igaza van Ritoóknak, hogy ahhoz, hogy Homéros megmaradjon az iskolai oktatás, vagyis az általános műveltség részeként, arra van szükség, hogy párbeszédbe lehessen léptetni őt a mindenkori fiatalok számára élő kérdésekkel, hogy ne maradjon „holt ismeretanyag”. Ez a gondolat Ritoók hermeneutikai szemléletéből fakad. Ez a fejezetzárlat a maga figyelmeztetésével nyitva hagyja a Homéros-olvasás jövőbeni sorsának kérdését. Mindenesetre a klasszikus hagyomány elnémulásának lehetősége ott sötétlik a könyv horizontján. Ritoók interjúban is beszél erről: soha nem eldöntött tényként, de mindig érzékeltette a fenyegető lehetőséget – s többnyire némi óvatos bizakodást is mutatva.²

A másik, hasonlóan kétértelmű pozíció az, amelyet a III. fejezet (*Homéros a magyar irodalomban*) végén azonosíthatunk. Az utolsó magyar irodalmi szöveg, amellyel Ritoók foglalkozik, Nádas Péter *Szirénének* című „szatírájátéka”. Ritoók néhány rövid mondatban, pontosan mutatja be azt a posztapokaliptikus világállapotot, amelyet ez a szöveg jelenünként (ugyanakkor egyfajta mitikus időtlenségben is) élénk tár. Mintha Európa Odysseiájának, az európai civilizációnak a végpontjához értünk volna. „Se isten, se törvény.” „Khaos tátja nagyra száját” – ezeket olvassuk Nádasnál.³ Ez a kultúrkritikai szöveg azonban – még mindig – a görög mítoszok és sokszor Homéros nyelvén szólal meg. Ezek a hangsúlyosnak érzékelt helyek jelölhetik ki Ritoók

¹ Ehhez lásd: SZENTPÉTERI Márton, „Non damus fidem”, BUKSZ 2011/2., 197.; a tágabb összefüggésekhez: WERNER HAMACHER, *Menedékhely. A kutatáshoz és oktatáshoz való jogról = Üő, Menedékhely. A kutatáshoz és oktatáshoz való jogról és más írások*, ford. SZABÓ Csaba, előszó KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Ráció, Budapest, 2019, 35–81.

² Például itt: „Ha már a külső szabadságot nem tudom megőrizni, legalább a belsőt őrizzem meg.” Interjú Ritoók Zsigmond akadémikussal (https://mta.hu/data/dokumentumok/egyeb_dokumentumok/Utak%20a%20Szechenyi%20terre/Ritook-Zsigmond_Utak-a-Szechenyi-terre.pdf, 43. lap)

³ NÁDAS Péter, *Szirénének*, Jelenkor, Pécs, 2010, 72, 95.

értelmezői pozícióját is: egy hagyomány lezárulásának rezignált tanújaként (ez a lezárulás persze akár még sokáig is tarthat), de bízva a valamikori újraéledésben (volt már ilyen Európa kultúrtörténetében).

Eggyel közelebb lépve: *hogyan néz Ritoók?* Hogyan jellemezhető a közelítésmódja, vagyis milyen módszertani keret határozza meg könyvében a magyarországi Homéros-hagyomány olvasását? Ritoók ennek megjelölésére nem veszteget sok szót, de könyve ebből a szempontból is, mégis egységesnek látszik. Jan Assmann emlékeztörténete kínálhatja talán a legközelebbi analógiát. Az emlékeztörténetet „nem a múlt mint olyan érdekli, hanem a múlt csak úgy, ahogy emlékeznek rá. A hagyományozás ösvényeit, az intertextualitás hálóját, a múlt olvasatának diakronikus kontinuitásait és diszkontinuitásait vizsgálja.”⁴ Az emlékeztörténet számára nem az a kérdés, hogy egy adott, közös tárgynak a reprezentációi mennyire közelítik meg vagy érik el a tény-történeti igazságot, hanem a „relevancia vagy jelentés azon aspektusaira összpontosít, amelyek az emlékezés termékei a múltra való vonatkozás értelmében, és amelyek csak későbbi visszanyúlások vagy olvasatok fényében lépnek előtérbe.”⁵ Ritoókot az érdekli, hogy a magyar kultúra a különböző korokban hogyan „emlékezett” Homérosra, vagyis hogyan használta, sajátította el a maga mindenkori sajátos feltételei között, a maga sajátos érdekeinek megfelelően újra és újra, s ezáltal hogyan szötte bele a maga mindenkori jelenének mindenkor újraszövődő kulturális textúrájába. Ritoók kedves Terentianus Maurus-idézetének értelmében, amely akár a mottója is lehetne: *pro captu lectoris habent sua fata libelli*. Márpedig a mindenkori olvasó (szöveghasználó) értésmódját nemcsak a szűken vett irodalmi és tudományos közeg határozza meg. Így a könyvben nemcsak Homéros irodalmi hatástörténetét kapjuk meg (ideértve most a fordításokat is), és még csak nem is pusztán tudományos recepciójának elbeszélését, hanem a magyar kultúra szellemi viszonyainak történeti képét úgy, ahogyan ez a Homéros kínálta tükörben megmutatkozik. Sőt ennél is többet.

A könyv I. fejezete ugyanis azzal foglalkozik, hogyan jelent meg *Homéros a magyar iskolában*. Ez a kötet módszertanilag is talán legtöbb újdonságot hozó fejezete. Ez a rész lép túl a legerőteljesebben a szűkebben vett szellemtörténeti közelítés szemhatárán, hiszen az iskola mint sajátos diszpozitívum talán a leginkább kitett a környezete által meghatározott anyagi és politikai feltételek hatásának, ezek elemzése nélkül nem kaphatunk képet működéséről. Egészen lenyűgöző, ahogyan Ritoók főlényes történeti tudással összefüggésbe állítja Homéros iskolai történetét az egyes korok szellemi viszonyainak, egyház- és hatalompolitikai fejleményeinek, hivatali szükségleteinek, oktatáspolitikájának, az általános műveltség szerkezeti változásainak történeti alakulásával. Mindig külön kiemelve, ha Homéros iskolai olvasása vagy egyáltalán a görögtanítás valamiképpen túlment az „instrumentális tudás” szűkeklű haszonelvűségén. Érzékelhető némi elfogultság Homéros szövegeinek mint esztétikailag ható műveknek az irodalmi befogadása iránt – amikor valamely iskolai gyakorlatban ezzel találkozunk, akkor ezt Ritoók mindig érezhető rokonszenvvel emeli

⁴ Jan ASSMANN, *Mózes, az egyiptomi*, ford. GULYÁS András, Osiris, Budapest, 2003, 24.

⁵ Uo.

ki. Én legyek az utolsó, aki ezt a kedves elfogultságot vagy akár következetlenséget kárhoztatja.

Nem szigorúan a módszertant illeti, de a könyv diskurzuszvezetésének, érvelésmódjának – ekképpen pedig meghatározóan fontos diszkurzív tényezőinek – legszembetűnőbb jele egyfajta kiegyensúlyozottság, elfogulatlanság, visszafogott tárgyszerűség, sőt akár: szerénység. Nem valamiféle objektivitás illuzórikus hitéről van itt szó (az éppen nem lenne szerény), hanem a jótékony kételyről a saját mondandó érvényességével szemben, és a másik vélemény lehetséges igazságának megérteni akarásáról (nem feltétlenül elfogadásáról). Ez fontos hermeneutikai erény, melyet akár sportszerűségnek is lehetne nevezni, a *fairness* gyakorlásának, Ritoók *gentlemanlike* nyelvi (és egyébként, egy pillanatra felpillantva a könyvből, nemcsak nyelvi) magatartásának. Nem véletlenül használtam angol kifejezéseket: az egész könyv érvelésmódjában és dikciójában, ezeket meghatározóan, van valami angolos. (Legalábbis ahogyan a magyar nyelv és érzékelésmód ezt sztereotipizálja.) Az egész könyvben, de talán legfeltűnőbben a II. fejezetben: *Homéros a magyar tudományban*. Ez a munka legkidolgozottabb és legegységesebb része, görög- és latinszakosoknak nyilvánvalóan kötelező olvasmány.

Ebben a fejezetben nem szűken vett tudománytörténetet kapunk. Az emlékeztörténeti látószög a tárgy többszörös összefüggésbe helyezését igényli. Egyfelől Ritoók a magyar Homéros-tudományt a korabeli vagy valamivel korábbi nyugati fejlemények háttere előtt értelmezi. Ez a beállítás az ő számára evidencia, s ma már többek számára is magától értődő, de ez nem volt mindig így. A vidékiesség ellen azonban nem lehet – ellentétes irányzékú – vidékiességgel küzdeni. Igaza van Hölderlinnek és értelmezőinek Heideggerrel Peter Szondin át Jaußig: a sajátot éppúgy el kell sajátítani, mint az idegent. A magyar Homéros-kutatás többnyire összhangban, olykor némi lemaradásban volt a nyugatihoz képest, de arra is akadt nem egy példa, amikor megelőlegezett bizonyos, másutt csak később megfogalmazott nézeteket. Talán a legérdekesebb, hogy ezen a téren főként nem a tudósok, hanem tudós művészek jártak élen. Ritoók megközelítésének elfogulatlanságát mutatja egyáltalán az a tény, hogy Kölcsey, Arany és Németh László meglátásait a szaktudományos vizsgálódásokkal egyenrangúként elemzi. Másfelől a monográfia szerzője a nyugati és a magyar tudomány tágabb, kultúr-, eszme-, de még társadalom- és politikatörténeti összefüggéseit is bevonja a tárgyalásba. Különösen is értékesek és megvilágítóak azok a szakaszok, amelyek a Homéros-kutatásnak az adott nyelv és kultúra szélesebb körére gyakorolt hatását kapcsolják be a vizsgálódásba.

Csak néhány példát emelek ki. Ritoók hermeneutikai irányvétele mutatkozik meg abban, hogy külön is hangsúlyozza azokat a kísérleteket, amelyek Homéros vizsgálatát tudatosan is a maguk korának kérdései felől végzik el. Már Janus Pannonius is így járt el. (77.) A 17. század végén D'Aubignac számára a Homéros-kritika „nem pusztán esztétikai vagy történeti kérdés volt, hanem a tekintélyek vak elfogadásával szemben az egyedül a józan észre támaszkodó, szabad kutatáshoz való jog biztosítását is jelentette.” (82.) Messze túlhalad a Homéros-filológia érdekességein a *génie* és a *genius* különbségeinek részletező vizsgálata. (85–88.) Thomas Blackwell elgondolása

a polgári fejlődésgondolat és az egyén jogainak a kezdeti, szabad, bár vad állapotot eszményítő felfogása közötti feszültségtérben helyezkedik el. Az a meglátása pedig, amely a befogadói oldalnak a fontosságát, a homérosi költeményeknek mint szóbeli alkotásoknak a hatását emeli ki, majd a 20. században fog visszhangra találni, a 19. századnak a szövegkritikai irányultságú, a művekről mint irodalomról jószerevel megfélekedező pozitívizmusa után. (88–90.) A német Homéros-tudomány közelítésmódját már a kezdetektől a történeti szemlélet vezette. Herder, akinek „Homéros-képében bizonyos értelemben a német felvilágosodás költő- és kultúráképe is összegződött.” (98.), a homérosi költészet kialakulásának mestertrópusaként a szerves fejlődés képét használja – a korábbi mechanikus összerakás képei után. (96.) (Itt Ritoók észrevételei némiképp Blumenberg metaforológiájára emlékeztetnek.) A születőben lévő német nemzeti eszme teszi érthetővé Herder felfogását arról, hogy a görögök kultúrája autochthon volt, nem követtek idegen mintákat. (98. [286. j.]) Wolf megközelítése, amely a történetiség szempontját már a szövegekre is rávetítette, egyrészt azzal a fejleménnyel hozható összefüggésbe, amely az ókorral való foglalkozás szaktudománnyá válását jelenti, másrészt pedig azzal is, hogy ez a szaktudomány könnyen elszakadhat (a 19. század nagy részében el is szakadt) az ókori művek jelenléti relevanciájának mások mellett Nietzsche által igényelt érzékelésétől és megragadásától. (101.) Esztétika és filológia (pontosabban *Altertumswissenschaft*) kárhozatos kettéválásának ez az eredetnyomozó kiemelése tanulságos és ma is időszerű.

Magyarországon Szerdahely György Alajos esetében a 18. század végén az esztétikai szemlélet érvényesült, „a kor európai színvonalán álló” formában. (108.) Ebbé a hagyományba illeszkednek nálunk a 18–19. század fordulójának és a kezdeti 19. századnak a Homéros-vizsgálódásai is. A fejezet érdekes vonulata, mint már említettem, a nem szaktudós költők és írók hozzájárulásának fontolóra vétele. Kölcsenynek a *Nemzeti hagyományokban* olvasható okfejtései a kulturális antropológia felől érthetők meg igazán,⁶ egészen Marót Károlyig előre mutatón. (119.) Ha jól érzékelem, minden visszafogottság és tárgyyszerűség ellenére, Ritoók nagy kedvence Arany (rán a legnagyobb?), mégpedig a zseniális értekező is. Itt a szerző megint csak a görög epikával való foglalkozás applikatív fontosságát emeli ki Arany számára. (122., 127.) A saját megismerésének főtebb említett követelménye nemcsak hermeneutikai alaptételként értendő: éppenséggel a provincializmus frusztrációcsökkentő ellenszereként sem utolsó eszköz a saját értő ismerete. A szóbeliség eleven viszonyai, az epikus énekmondás mint *performance* vonatkozásában ugyanis „Arany [...] olyasmiket látott meg, amely jelenségek fontosságát utána következő, többnyire csak 20. századi kutatók fogják majd kiemelni” Radlofftól Svenbróig. (127–128.) Hasonlóak ehhez Németh László nagyszerű meglátásai a szóbeli költészet formuláris alkotásmódjáról, melyek egyidejűleg a szaktudomány (Milman Parry) felfedezéseivel. (154–155.)⁷

⁶ S. Varga Pál ezt korábban már megmutatta, igaz, főként általánosabb bölcséleti összefüggések felől, nem annyira az összehasonlító etnológia irányából, ami itt Ritoókot elsősorban érdekli. Lásd: „...az ember véges állat...”. *A kultúrantropológia irányváltása a felvilágosodás után – Herder és Kölcseny Társaság, Fehérgyarmat, 1998.*

⁷ Ezt éppenséggel az a Kerényi ismerte fel és fogalmazta meg először az *Izony* német kiadásához írott utószavában (155.), akit oly sokszor próbáltak Németh Lászlóval szembeállítani.

Hornyánszky Gyulát Homéros-kutatóként jószerevel elfelejtették, miközben vonatkozó dolgozatai „teljesen az európai tudományosság szintjén mozogtak.” (142.) Az állítás mindkét eleme igaz, Hornyánszkyknak a homérosi beszédekről szóló értekezése ma is aktuális lehet(ne) az irodalom (akár politikai értelemben is vett) performatív teljesítményét vizsgálók számára.⁸ Ehhez képest különösen szomorú, hogy még a magyar ókortudomány is csaknem teljesen elfeledkezett róla; aki egyáltalán számon tartja, az kizárólag Hippokratés-könyve miatt teszi. Ugyanitt említi Ritoók azt is, hogy Hornyánszky vonatkozó munkái, mivel keveset írt idegen nyelven, ismeretlenek maradtak a külvilág számára. A magyar tudománynak ez a – remélhetőleg egyre inkább csak a múltban jellemző – fogyatkozása többször is joggal kerül elő a könyvben. A szaktudományt érő eszme- és politikatörténeti hatásoknak szomorúan torz példája az az ideológiai kényszer, amely a 20. század derekán az éppen virágzó magyar Homéros-tudományt érte azok részéről, akik „[e]l akarták rabolni valamennyiünk európaiságát.”⁹ Ritoók rendkívül méltányosan (és nyilván nem kis önfegyelmel) elemzi a kommunista hatalomátvétel utáni korszaknak a komolyan vehető tudományos eredményeit is (mert ilyenek is voltak, Trencsényi-Waldapfel Imrétől Szabó Árpádon és a forradalom után kivégzett Brusznai Árpádon át Sarkady Jánosig), és – teljes joggal – emeli ki a hivatalos ideológiával szembe forduló erkölcsi bátorságát. (178–179.) (Ritoók egyébként itt nemcsak Marx, hanem az egészen más súlycsoportba tartozó Engels, sőt Sztálin vonatkozó műveit is bevonja a tárgyalásba a rekonstrukció hitelessége kedvéért.) Hogy az ókorral való foglalkozás vagy kivált hogy a Homéros-kutatás erkölcsi kérdés lehetett – ez máig nehezen érthető azoknak, akik ezt a korszakot a vasfüggöny túloldalán élték át, nem beszélve azokról, akiknek már a vasfüggöny is csupán bizarr történeti kifejezés. A könyv szerzőjének Homérosszal foglalkozó munkái – ezekről is szó esik a könyvben, és ennek során Ritoók következetesen egyes szám harmadik személyben referálja Ritoókot – az epikus énekmondás és a szövegtörténet vizsgálata mellett a korai görög epikának a költészetre és művészetre vonatkozó megfogalmazásait is elemzi (176–178.). Ugyanúgy összekapcsolódik nála az ókor kutatásban olykor veszedelmesen szétváló esztétikai és történeti-filológiai nézőpont, ahogyan Adorjáni Zsolt 2011-es tanulmányában is, melynek ismertetése a fejezet okfejtéseit az ezeket összefoglaló rész előtt lezárja. (184.)

Homérosnak a kultúraalakító és emberformáló hatásáról, az eposzok esztétikai megszólító erejéről a legerőteljesebben a magyar irodalomra tett hatása tanúskodhat. A III. fejezet (*Homéros a magyar irodalomban*) ezt a témát tárgyalja. Ezt is lenyűgöző anyagismerettel, fölényesen biztos tájékozódással az irodalomtörténeti korszakokban és életművekben – Janus Pannoniustól Nadas Péterig. Mégis némi hiányérzetet keltve. Ritoók az irodalmi hatások, szövegközi kapcsolatok, átvételek, idézetek, rájátszások és újraírások elemzése során többnyire tartalmi-szemantikai összefüggések

⁸ Erről itt írtam: *Média- és kommunikációtörténeti kutatások a két világháború közötti magyar ókortudományban = Identitások és médiák II. Médiák és váltások*, szerk. NEUMER Katalin, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófia Intézet – Gondolat, Budapest, 2015, 306–311.

⁹ VAJDA Mihály, *A gonosz birodalma. Bojtár Endre: Európa megrablása. A balti államok bekebelezésének története dokumentumok tükrében. 1938–1989, Holmi, 1990/11, 1315.* (<https://www.holmi.org/1990/11/vajda-mihaly-a-gonosz-birodalma-bojtar-endre-europa-megrablasa>)

elemzésére korlátozódik, főként a motívumokat, a cselekményvezetést, valamint a lélektani és világszempontú összefüggéseket vizsgálja. Nyelvi-poétikai észrevételeket inkább csak egy–egy megjegyzés formájában találunk, alapvetően nem ez szervezi az irodalomértelmező diskurzust. A tényleges nyelvi történések talán leglátványosabb megmutatása a Móricz-olvasat metrikai elemzéseiben valósul meg, de ezek a pompás mutatványok lábjegyzetbe szorulnak (mint kevésbé fontosak?), noha finom és megvilágító észrevételek sorjáznak bennük, ráadásul egy manapság sokszor elhanyagolt szempontrendszer mesteri alkalmazásával. (242–269.) Az irodalmi értelmezések vázlatos és szűkszavú (persze szűkszavúan lényeglátó) előadása részben magyarázható a terjedelem korlátaival – de ez a magyarázat nem szünteti meg az említett hiányérzetet. A Vörösmarty-elemzés fontos és szép kivétel: itt Ritoók kitér bizonyos metaforák és szimbólumok szövegek közötti működésének olvasására, és meggyőző az azonos cselekményelemek ismétlődő előadásában megmutató különbségek árnyalt bemutatása is (210–213.). Figyelemre méltó Kosztolányi mesejátékának, a *Lótoszevőknek* az elemzése is. A szövegek közötti kapcsolatok feltárása itt is mintaszerű, s a darab „művészetfilozófiai” problematikájának értelmezése is meggyőző. Kosztolányi szövege éppen a maga nyelvi összetettségében, eldönthetlenségével és kétértelműségeivel tudja megmutatni, pontosabban teszi érzékileg megtapasztalhatóvá, hogy valóság és valótlanság feszültsége a költészetben hogyan válik olyan lebegéssé, mely maga alkotja a művészet „valóját” (233–234).

Itt kell megemlíteni, hogy Ritoók többnyire tartózkodik az értékelő megállapításoktól. Ez különösen is jellemző, és valamelyest kérdéses gyakorlat a III. fejezetben. Ez a tartózkodás persze az egész könyvben összefügg az emlékeztetőtörténeti szempont alkalmazásával. Ahogyan alighanem összefügg azzal a visszafogottsággal és tárgyyszerűséggel is, amelyről már volt szó. De vajon mennyire jogosult a kritikai mérlegelés elkerülése az esztétikai-irodalomtörténeti vizsgálatokban? Az értékelő mozzanattól tartózkodás nivelláláshoz vezethet. Vagy az irodalmi művek „igazságát” (esztétikai hatóképességét) is az emlékeztetőtörténet „semlegességével” kellene szemlél-nünk? Vagyis egyáltalán nem kellene figyelembe vennünk? Ezt nem hihetem. Az irodalomtörténet – különösen ha ezt, miként Ritoók, nem szerzők, hanem szövegek történeteként értjük – nem mondhat le az irodalmi olvasás működtetéséről, márpedig ez szükségképpen magában foglal különbségtevő, értékelő, kanonizáló mozzanatokat. Nem minden műnek nem minden korban ugyanakkora a megszólító ereje. Móricz Zsigmond 1924-ben keletkezett drámája, az *Odysseus bolyongásai* kapja az irodalmi hatások fölmérésében a legterjedelmesebb kifejtést. Ez részben indokolható azzal, hogy a darabot kevésbé ismerik. Mégis aránytalan ez a terjedelem, különösen, ha a darab esztétikai sikerülttségét (sikerületlenségét) és irodalomtörténeti környezetét is tekintetbe vesszük. „mert sok ész van az emberi agyban, / de vérrohanás csakis egy van a testben” – Ritoók szerint itt Móricz „a dráma egyik alapproblémáját fogalmazza meg.” (245.) Ne akadjunk most fenn a „sok ész” tartalmazó „agy” ügyetlenségén. Csak azon gondolkodjunk el egy pillanatra: vajon mit mond ez a végtelenségig egyszerűsítő szembeállításban megfogalmazott közhely (értelem *contra* ösztön/biológikum/szexualitás) az emberről, a 20. századi egzisztencia léthelyzetéről, önmegértésének

lehetőségeiről? Két évvel Kosztolányi *Édes Annájának* megjelenése előtt. Kafka és Proust után. Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore* című darabjával nagyjából egy időben (1925-ben, egy évvel Móricz darabjának keletkezése után, Karinthy fordításában a szöveg magyarul is megjelent, *Hat szereplő keres egy szerzőt* címmel.) De magam se legyek sportszerűtlen: Strindberg 1887-ben írta *Az apát*, 1888-ban a *Julie kisasszonyt*. Móricz darabjának keletkezésekor évtizedekkel vagyunk a modern individuum identitásválságát a biológiai és a társadalmi nemek végzetes konfliktusaiban naturalisztikusan színre vivő, paradigmatis darabok után.

Végül még egy kritikai észrevétel. Ez azt a szerzői döntést illeti, hogy a korábban már megjelent tanulmányait olykor egyáltalán nem vagy csak jelentősen megrövidítve közli újra a kötetben fejezetekként, fejezetrészekként. Itt alighanem az előzékenység működik: ne untassuk az olvasót. A baj csak az, hogy az olvasók többségének vélhetőleg a könyvbéli lenne az első találkozási pontja a korábban (olykor nehezen hozzáférhető kiadványokban) már előadott gondolatokkal. Ez pedig így már nem előzékenység. De ha mindezt nem az udvariasság nyelvén akarjuk kifejezni: a könyv diszkurzív koherenciája és arányos kifejtettsége, vagyis a tudományos szempontok is azt igényelnék, hogy a másutt már elmondottakat a monografikus feldolgozásnak az új összefüggéseiben újrarendeljük, ehhez a kifejtéshez hozzáigazítva közölje újra a szerző. Egy ilyen hiány különösen a IV., *A magyar Homérosz-fordítás korszakait* mérlegelő fejezet esetében sajnálatos. Ritoók a fejezet elején olvasói tudomására hozza, hogy korábban két tanulmányt már közölt a témáról, s az itt következők ezen a két munkán alapulnak. (298. [1988. j.]) A Homérosz-fordításról szóló, alig több mint tíz lapnyi fejezet azonban a másik három fejezethez képest így egyrészt aránytalanul rövid lesz, és ami a legfőbb: igencsak vázlatos összefoglalását adja a korábbi eredményeknek. Pedig aki ismeri a szóban forgó két korábbi tanulmányt,¹⁰ az velem együtt mondhatja, hogy ezekben sorjáznak az érzékeny nyelvi megfigyelések és kritikai (!) észrevételek, tanulságos fordításelméleti és -történeti (sőt fordításelmélet-történeti) okfejtések – ezeknek a kimaradása nagy veszteség. Hiszen Homérosz kulturális, irodalmi és nyelvi termékenyítő hatása legközvetlenebbül és alighanem a legerőteljesebben és legszéleskörűbben éppen a fordításokban és azok révén jutott érvényre.

(*Kalligram, Budapest, 2019.*)

¹⁰ *A magyar Homérosz-fordítások. XVIII–XIX. század = Papírgaluska. Tanulmányok a görög és latin klasszikusok fordításáról*, szerk. HAJDU Péter – POLGÁR Anikó, Balassi, Budapest, 2006, 20–90.; *A magyar Homérosz-fordítások. XX. század = A klasszikusok magyarul*, szerk. HAJDU Péter – FERENCZI Artlla, Balassi, Budapest, 2009, 70–117.

SZMESKÓ GÁBOR

„temetetlen árvaságban”
Kálec-Simon Orsolya, Egzisztencialista líra a közép-európai régióban. Pilinszky János és Slavko Mihalić költészetének komparatív elemzése

Jelen recenzió elsősorban tisztelgés Kálec-Simon Orsolya munkássága előtt, akinek korai halála megszakította azt a nagyon ígéretes gondolkodási folyamatot, amely szövegeiből kiolvasható. Másodsorban szeretném felhívni a figyelmet könyvének a Pilinszky-recepcióban betöltött – sajnos nem kellőképpen ismert – pozíciójára.

Kálec-Simon Orsolya Pilinszky János és Slavko Mihalić lírai ontológiáját az egzisztencialista filozófia egyes képviselőinek tézisein keresztül olvassa újra. A költők lírai ontológiája a lírai szubjektum kapcsolatainak elemzésével válik vizsgálat tárgyává, mégpedig négytípusú viszonyban: a lírai szubjektum kapcsolata 1) önmagával, 2) a világgal, 3) más szubjektumokkal és a 4) transzcendenciával. Az elemző a fenti szempontok vizsgálatában a Pilinszky-életmű korszakolásával kapcsolatban is fontos megállapításokat tesz. Nem elhanyagolható, hogy a strukturálisan is remekül felépített munka a heideggeri–gadameri hermeneutika módszertanát alkalmazva az egzisztencialista filozófia belátásaira támaszkodva képes a Pilinszky-líra befogadását újszerű¹ meglátásokkal gazdagítani.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy jelen esetben egy védésre leadott disszertáció szövegéről beszélünk, amelyet Kálec-Simon Orsolyának a védést követően – hirtelen bekövetkezett halála miatt – az opponensi vélemények alapján sem volt lehetősége átdolgozni. A szöveg igen értékes dokumentuma a Pilinszky-kutatásnak (is), amely méltatlan módon – az idézések alapján legalábbis úgy tűnik – nem eléggé ismert a kutatók körében. A szöveg alkalmas arra, hogy a Pilinszky-életmű megrekedtnek tűnő recepcióját új impulzusokkal gazdagítsa. Természetesen nem arról van szó, hogy az egzisztencialista filozófia hatása vagy a lírai szubjektum pozíciójának elemzése ne jelenne meg a kritikákban, azonban ezeknek a szempontoknak az összekapcsolt és következetesen végigvitt elemzése már újszerűnek számít. Még jobban kiemeli az elemzés érdemeit, hogy Mihalić és Pilinszky életművét a közép-európai egzisztencialista líra horizontján helyezi el, megteremtve ezzel vizsgálódásának tágabb kontextusát, és jelezve egy új, kutatásra szintén érdemes problémahorizontot. Meglátásom szerint a szövegben felfedezhető hibák nem vonnak le annak újító jellegéből.

¹ Az új illetve az újszerűség fogalmát Vető Miklós *L'élargissement de la métaphysique* című könyve alapján használom. Magyar nyelvű bemutatása: MEZEI Balázs, *A szeretet metafizikája*, Magyar Filozófiai Szemle 2016/10., 177–187.

Az értekezés struktúrája jól követhető, logikusan építkező szövegvezetést jósol. A problematika tárgyalásának keretét adó filozófiai-, és irodalomtörténeti kontextus felvázolása után a könyv módszertanának bemutatása következik. A szöveg középső szakaszában a két alkotó – Pilinszky János és Slavko Mihalić – költészetének elemzéséről olvashatunk, míg az utolsó fejezet a komparatív elemzés következtetéseit tartalmazza.

A vizsgált alkotók irodalomtörténeti kontextusa a közép-európai egzisztencialista líra vonulatába illeszthető, amelynek további képviselőiként említhető Edvard Kocbek, Vasko Popa, Tadeusz Rózewicz, František Halas, Jiří Orten, valamint Jaroslav Durych (vesd össze: 51–52.). Kálec-Simon szerint mind Pilinszky, mind Mihalić lírai ontológiája „döntően autochton jelenség [...], amelyet nem a nyugati egzisztencializmus hívott életre, hanem attól függetlenül alakult ki, csak történetesen hasonló problémákat fogalmaz meg, hasonló érzékenységgel.” (49.) A közép- és a nyugat-európai egzisztencializmus között két alapvető különbséget lát. Egyfelől a választott közép-európai gondolkodók „nem társadalmi perspektívában”, hanem a radikális eszméktől távol maradvány ideológiai semlegesség felé közelítenek. S „műveik középpontjában egy magányos létmegértő szubjektum áll [...], [amely] mindvégig megmarad az egyén perspektívájánál.” (50.) Másfelől a két terület alkotói eltérő műnemeket tartanak alkalmasnak arra, hogy meglátásaikat közvetítsék. Camus és Sartre – a prózával szemben – a lírát alkalmatlannak, míg Pilinszky és Mihalić alkalmasnak találták arra, hogy egzisztenciális jelenségeket és szituációkat tegyen jelenvalóvá.

A szerző nem vállalkozik arra, hogy a közép-európai régió – a szöveg korábban említett állítása szerint – meghatározhatónak tűnő egzisztencializmusa felől olvassa az alkotókat, hanem a nyugat-európai egzisztencializmus nyomait kutatja a választott életművekben. Kálec-Simon figyelemreméltó érzékenységgel alkalmazza az interdiszciplináris kutatásban rejlő lehetőségeket. Filozófia és irodalom határán mozgó elemzéseiben többnyire pontosan interpretálja, használja a filozófiai vonatkozású szövegeket. Elemzéseiben nem olvassa rá az egzisztencialista tételeket az egyes versekre, hanem a szövegekben rejlő nyomok alapján kíván értelmezési lehetőségeket nyújtani a választott filozófiai hagyományhoz igazodva, s kevert érveléssel sem találkozunk. Három megjegyzést mégis érdemes tenni a kötet filozófiai kontextusa kapcsán.

Egyfelől, Kálec-Simon az egzisztencializmus túlságosan tág meghatározását adja – filozófiatörténeti hagyományra hivatkozva (15.) választja ki Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre, Camus és Simone Weil életművének kulcsszövegeit. A könyvnek nyilvánvalóan nem intenciója, hogy az egzisztencializmus vagy akár egyes egzisztencialistának tartott gondolkodók életművének újszerű értelmezését adja, azonban a bizonytalan megközelítés, az értelmező iskolák közötti választás hiánya a kötet érvelésének, állásfoglalásának súlyát is befolyásolja. Így néhány filozófus életművének negligálása hiányként jelenik meg az érvelésben (így Nietzsche vagy Gabriel Marcelé). Simone Weil gondolkodásmódja bizonyos értelemben – például a szerencsétlenség fogalma kapcsán – valóban tekinthető egzisztencialistának, ami a francia filozófusnő életművének érdekes újrakontextualizálását jelentené, azonban olyan

indoklást, amely ezt a megközelítést megalapozná, nem találunk a szövegben. Valamint ha a szerző Weilt egzisztencialistának nevezi, akkor kérdéses, hogy Dosztojevskij – akinek Pilinszkyre gyakorolt hatása szintén evidencia a kutatók számára – miért nincs megemlítve a felsorolásban (holott az 5.3-as fejezetben kiemelten foglalkozik a szövegeivel).²

Másfelől – az előbbi felvetéshez kapcsolódva –, a szerző az egyes filozófusok fontosabb szövegeit a könyv intenciójához mérten megfelelően feldolgozta. Néhány esetben azonban némi zavart lehet felfedezni az összefoglalókban. Sartre esetében például (a *Lét és a semmi* alapján) az interszubjektivitás problematikáját vagy félreértette, vagy (nyelvileg) helytelenül foglalta össze, vagy legalábbis nem dolgozta ki azt a sajátos értelmezést, amelyet felvetett. Ugyanis önmagában megkérdőjelezhető az az interpretáció, hogy (Sartre szerint) a „szubjektum kétségbeesetten törekszik arra, hogy egyesülhessen a másikkal”, mely nyilvánvalóan lehetetlen (vesd össze: 32.). A szövegnek elegendő lenne a jóformán az összes összefoglaló jellegű kézikönyvben fellelhető „tudatok harcban állnak” szókapcsolatot hivatkozni az *egyesülés* helyett.³ Mivel az egyesülés fogalma inkább a misztika problematikájához tartozik – amelynek a Pilinszky-olvasásban való alkalmazhatóságáról Kálec-Simon is tud –, szerencsésebb lett volna a sartré-i fogalmakat megtartani, mert a szöveg későbbi, elemző szakaszaiban a szerző egyszerűen sartré-i egyesülésről beszél (például: 131.), ami alapján úgy tűnik, teljesen félreértette Sartre-ot.

Végül a szöveg intenciójától ugyan eltérő, a gondolatmenetben mégis megfigyelhető jelenség kapcsán tennék egy kutatás-módszertani megjegyzést. A hatástörténeti elemzések visszatérő problémája, hogy nélkülözik a filológiai megalapozást. Ennek következtében könnyen parttalanná válhatnak az elemzések, és nem érthető, hogy miért éppen azokra a párhuzamokra, motívumokra ismer rá az elemző, amelyekre – filológiai kapcsolat bizonyítása nélkül – rámutat. Meg kell jegyezni, hogy a Pilinszky-filológia igencsak kiaknázatlan területe a kutatásnak, vagyis a szöveg írójának nem állt rendelkezésére elegendő információ egy filológiailag alátámasztott hatástörténeti elemzéshez, s ennek kidolgozása nyilvánvalóan nem lehetett feladata, hiszen nem is erre vállalkozott. Kálec-Simon a Pilinszky-filológia eddigi eredményeit feldolgozta, beépítette kutatásába – különösen az 1960-as évek Pilinszky-Camus vitája kapcsán (Szávai Dorottya [2005] és Hankovszky Tamás [1997] munkái nyomán).

A szöveg talán legértékesebbnek tekinthető részeinek bemutatása előtt még egy megjegyzést szeretnék tenni a szöveg módszertani alapjaival kapcsolatban. A heideggeri–gadameri hermeneutika alkalmazhatóságát a Pilinszky-életműre Kálec-

² Érdekes megvilágításba kerül Pilinszky és az egzisztencializmus kapcsolatának méltatása, ha az alábbi naplóbejegyzésre hivatkozunk: „Ami az egzisztencializmust életeti, az nem a semmi igazsága, hanem az élet fölélének története, s mint ilyen, a zülléssel rokon. Lépései egyre mélyebbek és merészebbek, negatív pályáján csak így érezheti, érezkelheti még a fogyó életet. [...] Már az élet drámáját cselekvően átélő, átszenvedő ember számára is ez a drámai ábrázolás automatikusan könyvdrama marad. [...] A filozófia bár nem zárja ki az igazságot, nem útja a megigazulásnak.” PILINSZKY János *Összegyűjtött művei. Naplók, töredékek*, szerk. HAFNER Zoltán, Osiris, Budapest, 1995, 57.

³ Ahogy Marosán Bence is fogalmaz, a „kérdés [Sartre számára] az, hogy vajon elgondolhatjuk-e a tudatot az interszubjektív dimenzió, tehát a más-száma-raló lét nélkül”. MAROSÁN Bence Péter, *Sartre és a szabadság határai*, Magyar Filozófiai Szemle 2017/1., 148 [144–160].

Simon a költő publicisztikájának bevonásával meggyőzően és részletekbe menően bizonyítja. (53–71.) Ezt tudomásom szerint ilyen alaposággal még senki sem mutatta ki, holott a módszer alkalmazása Pilinszky életművének vizsgálatában bevett megközelítésnek tekinthető. Ennek kapcsán mutatkozik meg a szerző következetesége, intellektuális ereje, amelyre támaszkodva képes a szakirodalom egyes meglátásait megfelelő kritikával illetni, hibáit kimutatni és saját megközelítésmódját érvényre juttatni más meglátásokkal szemben (például Tolcsvai Nagy Gábor monográfiája kapcsán, vesd össze: 57–58.). Ez az attitűd jellemző az egész szövegre. A módszer alkalmazhatóságát találó példákkal is alátámasztó érvelésben azonban egy ponton mégis kétely ébred az olvasóban. Ez az elbizonytalanodás dilemma-ként merül fel, amely ismét nem a szöveg hiányosságaként vagy hibájaként jelenik meg, hanem sokkal inkább a Pilinszky-kutatás módszertanát befolyásoló szellemiség kérdéseként. A heideggeri fundamentálonológia szerint – amely a német filozófus művészetelméletét is meghatározta, amely Gadamer munkásságára is nagy hatással volt – a létkérdés nincs kapcsolatban a transzcendenciával (a transzcendenssel mint személyes Istennel), hanem az ember jelenvalótlétének (*Dasein*) analizését problematizálja. Ez a kiindulópont azonban igen távol áll Pilinszky életművének katolikus elkötelezettségétől, így alapvetően teista, teológiai kérdésekkel átszőtt korpuszától. Pilinszky számára ugyanis Isten léte evidencia. Az ezzel kapcsolatos dilemma abban áll, hogy az Isten létébe vetett hit és az ember hétköznapi tapasztalatai hogyan egyeztethetők össze.⁴ Vagyis a módszer egyik alapvető intenciója ellentétben áll az egyik szerző (Pilinszky) életművének szintén alapvető irányultságával. Pilinszky kérdése ember és Isten viszonyára fókuszál, míg Heideggeré és Gadameré az ember saját létéhez való viszonyára kérdez rá. A feszültséget, habár a szövegtől nem elvárható, Kálec-Simon érzékeli, és azzal próbálja meg orvosolni, hogy Pilinszky életművében az abszurd dilemmáját emeli ki (vesd össze: 53.), amely Isten (nem)létének kérdését nyitva hagyja, illetve éppen azt problematizálja. Ezt segíti, hogy a költő lírai életműve, amely Kálec-Simon kutatásának terepe, a kritika állítása szerint is kérdésként hordozza Isten létének dilemmáját.

Fontos megjegyezni, hogy a fent említett kifogások túlnyomórészt csupán kiegészítésre szoruló problémákat vetnek fel. A módszertani kritika ellen Kálec-Simon könnyen védekezhetne azzal, hogy ő lírai ontológiát ír, nem pedig az életművet belülről vizsgáló kérdéssel közelít Pilinszkyhez. Azonban ezt követően megmarad az a kérdés, hogy érdemes-e Pilinszky publicisztikáját bevonni a módszer megalapozásába. „A jelen disszertáció elsődleges célkitűzése a Pilinszky-versekben körvonalazódó szubjektum létmegértési folyamatának felvázolása, a horizontváltásokkal és az azokat előidéző tényezők kiemelésével egyetemben.” (58.) A szöveg jól körülhatárolt, pontosan megfogalmazott célkitűzése legalább két ponton fontos megállapításokat tesz a Pilinszky-recepció szempontjából. Egyfelől az életmű korszakolásának módszerével, másfelől – ezen belül – a lírai szubjektum elszemélytelenítésének vizsgálata kapcsán.

⁴ Ezt az érvt Hankovszky is használja az abszurd kapcsán (HANKOVSKY Tamás, *Krisztus és Sziszüphosz = Merre, hogyan*, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 1997, 122.), melyre Kálec-Simon is utal.

A szöveg nem a lírai életmű korszakolásában hoz új eredményt, hanem – a szöveg célkitűzésének megfelelően – árnyalja az egyes korszakok közötti különbségeket, és képes rámutatni azokra a jellemzőkre, amelyek folyamatos, és/vagy változó tartalmú jellemzői az életműnek. A szöveg szerkezetét tekintve először a Pilinszky-líra korszakait különíti el. (V.1.1–4.) Ezekben a fejezetekben a korszakok sajátos jellemzőinek elemzése dominál. Ezt követően a lírai szubjektum világhoz, másokhoz, transzcendenshez való viszonyának elemzésével a lírai életmű hosszmetzeti vizsgálatáról olvashatunk (V.35.), itt a korszakokon átívelő, illetve a korszakok egyéni jellegzetességeire hívja fel a figyelmet Kálec-Simon. Pilinszky lírájának egyes korszakai a lírai szubjektum kapcsolatainak keresztül válnak vizsgálat tárgyává. A *Trapéz és korlátban* valamint a *Harmadnapon* első kötetében (*Senkiföldjén*) a „lírai szubjektum központi szerepet kap. [...] A világ ábrázolása során a lírikus elsősorban a lírai szubjektumra tett hatásokra koncentrál.” (73.) Ezzel szemben az *Egy KZ-láger falára* című ciklusban, amely az életmű második korszakát alkotja, a lírai szubjektum egy külső narrátor pozícióját veszi fel, amelyből a többi szubjektum helyzetét láttatja. „Az életmű második korszakában tehát a formálódó létmegértő szubjektum – épp háborús tapasztalatai hatására – képessé válik arra, hogy eltávolodjék az általa átélt szenvedéstől és fájdalomtól, felismerje, hogy mindez valamennyi emberi lény együttes tapasztalata, s ezáltal [...] egy magasabb perspektívából vehesse szemügyre.” (78.) A *Nagyvárosi ikonoktól* kezdődő utolsó korszak elhatárolására az imagista látásmód jelenlétének bizonyítása mellett a szerző egy új fogalom – a tárgygyá degradálás – használatát javasolja.

Kálec-Simon a kritika személytelenítés fogaloma helyett a „(szubjektum) tárgygyá degradálás(a)” szóösszetétel bevezetését javasolja. Ha jól értem, a szerző a személytelenítés fogalmát – amelyet Radnóti Sándor, Kulcsár Szabó Zoltán, Schein Gábor és Tolcsvai Nagy Gábor tanulmányai alapján rekapitulál – nem tartja alkalmasnak arra, hogy Pilinszky lírai életművének korszakolására alkalmazza. Feltehetően ennek az az oka, hogy a személytelenítés egyszerűen az individualitás eltörlésének általános jelenségét tartalmazza, vagyis nem kellőképpen kidolgozott. Kálec-Simon szerint nem a misztikus elszemélytelenedés (vesd össze: 79.), hanem a lírai szubjektum szubjektum jellegének elvesztése, tárgygyá válása felé halad Pilinszky lírája. Vagyis e jellegzetesség – a személytelenítéshez hasonlóan – már az életmű kezdetétől jelen van, azonban „tudatos, reflektált személytelenítő gyakorlatról csupán a *Nagyvárosi Ikonok* (1970) című kötettől, a Simone Weil-életmű recepcióját követően beszélhetünk.” (79.) A szöveg intenciója szerint a tárgygyá degradálás a tárgyiasítás költői alakzatát is alkalmazza, amely már a *Harmadnapon* kötetben is megjelenik a szubjektum és a tárgyak közötti átmenetben lévő én-konstrukciókban (*Apokrif, Egy arckép alá*), ez a tendencia azonban csak a harmadik korszak egyes verseiben nyilvánul meg oly módon, hogy a versekben a lírai szubjektum pusztán tárgyként jelenik meg. A szerző arra is felhívja a figyelmet, hogy a tárgygyá degradálás és Weil szerencsétlenség-fogalmában megjelenő személyvesztés problematikája közötti nagyfokú hasonlóság segíthet annak a kérdésnek a megválaszolásában is, miszerint a francia gondolkodó hatása vajon radikálisan új világgépet hoz-e Pilinszky életművébe. Mivel

a szerző szerint a tárgygyá degradálás gesztusa már az ,50-es évek verseit is jellemzi, ezért Weil – vonatkozó – hatása nem újdonságként jelenik meg a lírai életműben.

A lírai szubjektum világhoz, másokhoz és transzcendenciához való viszonyának elemzésében motívumok, tematikák vizsgálata dominál (víz, csillag, világháború [fogoly, evés], anya, fiúság). Kálec-Simon messzemenően bizonyítja, hogy nemcsak jól ismeri, de nagyon érzékenyen viszonyul Pilinszky verseihez. Interdiszciplináris elemzéseinek kiemelt példája az *In memoriam F. M. Dosztojevszkij* című vers vizsgálata, amely Camus, Dosztojevszkij, Weil és Kierkegaard szubjektumfelfogásának ütköztetésével, összeolvasásával világítja meg a szöveget, s mutat rá arra, hogy a vers a harmadik korszakot jellemző tárgygyá degradálást végérvényesen kibontakoztató megoldás.

Pilinszky költészetének az amerikai imagizmussal való kapcsolatában a szöveg óvatosan foglal állást. A hasonlóságok és különbségek vizsgálatában – habár csak utalásszerűen – a hosszú kései korszakon belül újabb határvonal tűnik fel: „Utolsó két kötetében Pilinszky egy radikális gesztussal épp az imagista beszédmód egyik fő jellemzőjének [vö.: 87.] tagadásával feszíti szét annak határait, és ér el minden eddiginél pontosabb ábrázolást.” (89.) Ezzel olyan problematikát jelöl meg Kálec-Simon, amely a Pilinszky-líra korszakolásában új szempont lehet.

(ELTE BTK Szlav Filológiai Tanszék, Budapest, 2015.)

JABLONCZAY TÍMEA

Zsadányi Edit: „Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő”. Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben

Az utóbbi évtizedekben a magyar irodalomtörténeti vonulatok (újra)értelmezése során egyre fontosabb a feminista elméletek kínálta kritikai energiák mozgósítása; ezen a téren (is) a genderszeméletű kutatások megkerülhetetlen jelenlétével számolhatunk. Noha azoknak a tanulmányoknak, melyek irodalomtörténeti, irodalomelméleti diszkusszióként, analízisként a feminista keretet, a gendert mint elemző fogalmat választották, választják szinte se szeri, se száma, mégis a témában született tudományos munka a magyar irodalomtudomány számára még sokáig hiánypótlónak fog bizonyulni. A nőtörténeti, feminista, gender-kutatások közül kiemelkednek a magyar irodalomtörténetben újrakanonizálási kísérleteket jelentő feldolgozások, az elfelejtett szerzők, életművek, szövegek értelmezését fókuszba állító nagy tanulmányok, monográfiák, amelyek a gender szempont érvényesítésével következetesen próbálják szóra bírni a mindig is alakulásban levő kánont, és/vagy az irodalmi modernitás (modernség) alakulástörténetét helyezik új megvilágításba (lásd többek között Jastrebska Jolanta, Kádár Judit, Menyhért Anna, Zsadányi Edit, Séllei Nóra, Horváth Györgyi, stb. munkáit). Az ebben a fejleményben részt vevő magyar kutatók kitartó munkáját nem feltétlenül övezi elismerés. Sokszor tűnik úgy, hogy a feminista kritika és a társadalmi nemek kutatása nem csak a magyar irodalomtudományi diszkurzusban nem foglal el előkelő helyet, de az efféle munkák újabban a politikai támadások keresztműzében is állnak, miközben a genderelemzések modelljeinek létjogosultsága, a feminizmus (plurális) vállalkozásának tudományos legitimitása, jelentősége legkésőbb az 1970-es évek óta a nemzetközi tudományos és politikai diszkurzusokban aligha megkérdőjelezhető. A marginalizált kultúrákkal és elfojtott nézőpontokkal foglalkozó tanulmányok nem csupán a magyar kutatások számára hézagpótlóak, hanem a magyar irodalomtörténet újraértését, nemzetközi irodalmi keretben való újrapozicionálását, a más kultúrákkal és irodalmakkal való párbeszéd kialakításának a lehetőséget nyitják ki, vagy blokkolásuk esetén éppen a dialógus kibontakozása elé gördítenek akadályt.

Zsadányi Edit irodalomelmélettel, narratológiával, főként angolszász és magyar összehasonlító irodalommal foglalkozó kutatásaira alapvetően jellemző, hogy modern és posztmodern prózai és lírai szövegek értelmezése és újraértelmezése során a magyar diszkurzusban kevésbé látható nézőpontokkal, értelmezési keretekkel, módszerekkel jelentkezik. *A csend retorikája. Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi*

regényekben (Kalligram, 2002.) című kötetében kanonizált szerzők kanonizált szövegeit helyezi a korábbiaktól eltérő megvilágításba: Kosztolányi Dezső, Virginia Woolf, Djuna Barnes, Joyce Carol Oates, Margaret Atwood írásait poétikai és retorikai szempontból, a kihagyásalakzatok mentén olvassa azt vizsgálva, hogy az elbeszélő és a szereplők hogyan találják szembe magukat a kimondás nehézségeivel, valamint hogy az olvasó számára mit jelent az ürességgel való szembenézés. Jelen kötet közvetlen előzményeinek a *Másik nő. A női szubjektivitás narratív alakzatai* (Ráció, 2006.), valamint az angol nyelven megjelent *Gendered Narrative Subjectivity. Some Hungarian and American Women Writers* (Peter Lang, 2015.) nevezhetők. A *Másik nő* (Erdős Virág, Rakovszky Zsuzsa, Szécsi Noémi, Polcz Elaine, Forgács Zsuzsa, stb. írásait középpontba állító) tanulmányai a női szubjektumképzés, a szóródott szubjektivitás, a nőiség nyelvi kiszolgáltatottságának történetével foglalkoznak. Ezekben a tanulmányokban a szerző a dekonstrukciós szemléletű feminista kritika megközelítésével arra mutat rá, hogy a koherens én megtapasztalása a nő számára nem lehetőség, de ez a női a bináris oppozíciók működése miatt elfojtás alá került, valamint azt vizsgálja, hogy az eltűnt női hangok hogyan szólaltathatók meg, és a dichotómiából való kilépés hogyan teszi lehetővé az alárendelt megszólítását. A dekonstrukciós feminista irányt magukénak valló kutatók, így Patricia Waugh is hangsúlyozza, hogy ahhoz, hogy megkérdőjelezzük a stabilnak tételezett szubjektivitást, és rámutassunk a szubjektumpozíciók társadalmilag konstruált jellegére, előbb el kell végezni „a női irodalom és történelem »restaurálásának« kollektív és fontos munkáját.” Zsadányi Edit újabb könyvei ebben a megkerülhetetlen feladatban vállalnak fontos szerepet. Az angol nyelvű, korábban említett kötet azért is jelentős, mert az összehasonlító elemzésekkel a felejtés és kitörlés alá került magyar női irodalmi hagyomány egyes darabjait nemzetközi irodalomtudományos diszkurzusba tudja bevezetni. A „Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő” című tanulmánykötet szervesen illeszkedik a kutató korábbi vizsgálataihoz, mintegy folytatása a korábbi évek, évtized munkáinak, de az értelmezés fókuszja már a kultúrakutatás transznacionális terében helyezkedik el, és az új komparatiztikából indul ki.

A női alárendeltség, egyenjogúsítás kérdését szem előtt tartó feminista irodalomkritika legújabb irányvonalaiiban az interszekcionalitáshoz kapcsolódó elméletekkel találkozunk, melyek arra kérdeznék rá, hogy a társadalmi egyenlőtlenségek, a hatalmi struktúrák fennmaradásában hogyan vesznek részt a nemzeti, kisebbségi, osztályhoz tartozás, kulturális mássághoz kapcsolt identitások kereszteződő viszonyai. Vagyis az úgynevezett női identitás mibenlétét firtató kutatások kiegészültek egyrészt a maszkulinitás(ok)kal érintkezésben levő korrelációk értelmezésével, valamint a különböző identitásminták kereszteződésében, egyfajta transzkulturális vagy transznacionális térben artikulálódó pozíciók vizsgálatával. Az utóbbi évtizedek feminista diskurzusa egyaránt foglalkozik a vándorlásból, migrációból adódó szóródás, labilitás, kimozdítás okozta sebek és lehetőségek, az alá-fölérendeltségi viszonyok, valamint azok szövegbeli artikulációjának interpretációs lehetőségeivel, valamint hogy milyen keretfeltételei vannak az alávetett megszólaltatásának és megszólításának. Kortárs értelmezési kereteink a jelen kihívásaival párhuzamosan képződnek,

viszont az újonnan alakuló szemléletmód a múlt újraértelmezéséhez is látószöveget kínálhat.

Zsadányi Edit kötetében a kulturális másság, a társadalmi, etnikai kisebbségi reprezentációk értelmezéséhez az említett feminista kritikai olvasásmódot érvényesítette, mellyel transzkulturális, kereszteződő pozíciók vizsgálatára vállalkozik. A tanulmányokat a szerző két téma köré szervezte: a könyv első részében (1–3. fejezet), elfelejtett, marginalizált női szerzőkkel és műveikkel foglalkozik, míg a második nagyobb egység (4–6. fejezet) kortárs magyar irodalmi szövegek genderközpontú értelmezésére vállalkozik. A könyv első tanulmányaiban Zsadányi láthatóvá teszi kutatásának tétjét, miért és miképp lehetséges női írásokat valorizálni. Tanulmányaiban kiemeli, hogy nem az a kérdés, hogy jó-e, esztétikailag megfelelő-e egy női szerző által írt szöveg, maga a kérdésfeltevés önmagában félrevezető lenne, sokkal fontosabb, hogy vajon a női szerzők mit tettek hozzá a magyar irodalomhoz és kultúrához, hogyan alakítják át modernségfelfogásunkat, mennyiben szemlélhetők jelenünk feminista diszkurzusa felől?

A tanulmányok ezen kérdései egy tágabb kérdéskörrel érintkeznek, azzal ugyanis, hogy miért ütközik nehézségbe a társadalmi nemek kutatása, a női irodalmi hagyomány feltérképezése és elismerése a magyar irodalomtörténet számára. A női irodalmi hagyomány létrejöttének és alakulásának feltárásával ugyanis a marginalizáltság és az irodalmi intézményrendszer összefüggése, a kánon mibenléte ugyancsak kikérdezésre kerül. A feminista irodalmi kutatások tudniillik előszeretettel foglalkoznak a kirekesztő mechanizmusok, alá-fölrendeltségi formák változataival a szövegek és kontextusuk sokféle, egymásra rétegződő szintjein. A kirekesztés nemcsak az írók elbeszélői státuszában, vagy a szereplők társadalmi és magánviszonyaiban, a cselekménykezelés és a narratív viszonyok artikulálásában érhető tetten, de a hatalmi viszonyok az irodalomtudományos struktúra működésében szintén láthatóvá válhatnak, ha elfelejtett, margóra került női szerzőkkel foglalkozunk. Vajon az irodalmi kánon csupán esztétikai értékeket vesz tekintetbe, vagy az esztétika is politikai, hatalmi érdekek mentén alakul? Amikor a nők az irodalmi nyilvánosságban már szabadon megfogalmazhatták tapasztalataikat (a magyar irodalomtörténetben erre leginkább a 19. század végétől, de főként a huszadik század fordulójától volt lehetőségük), azzal is számolniuk kellett, hogy kettős mércét alkalmaznak velük szemben: íróként irodalmuk nőies jellegét emelték ki, a női tapasztalatot a lélek, az érzelmek világához tartozónak vélték, szövegeiket aztán könnyű volt esztétikailag alacsonyabb minőségként besorolni.

A nők népszerű írásainak könnyű műfajba való besorolása alacsonyabb státuszt jelentett. A nők által írt könyvek lektűrhez, giccs-irodalomhoz rendelése nem tette lehetővé a progresszivitás versus tradíció összefüggésrendszerének mélyebb feltárását, így pozíciójuk valódi értékelését sem, hanem a II. világháború utáni Magyarországon egyértelműsítette az irodalmi mezőből való kitörlésüket, majdnem kizárólagos felejtésüket vonta maga után. A rendszerváltás után újrarendeződő irodalomtörténeti kánon hosszú évtizedekig hátrította a korábban úgynevezett magas kultúrából kiszorult művek újraértését, így az újabb kutatásoknak, amelyek szerzőket és szövegeket

hoznak felszínre, azt is tisztázniuk kell, hogy mi lesz az értékelés szempontja, hogyan szólíthatók meg a szövegek, hogyan aktualizálhatók jelenünk számára.

A Zsadányi Edit által választott értelmezési keret azokban a genderszemléletű kultúratudományi kutatásokban rajzolódik ki, amelyek a modernség koncepcióját az utóbbi években, évtizedekben folyamatosan módosítják, beemelve a kulturális, társadalmi kódok, kontextusok vizsgálatát. Tagadhatatlan, hogy a modernség gender szempontú vizsgálata alapvető bátorítást kapott a társadalmi, kulturális folyamatok értelmezésétől, melyek a hétköznapi kultúra, a technológiai átalakulás, a munka, a szabadidő eltöltése, a gazdasági mechanizmusok alakulásának következményeivel számolnak. Számos kortárs kultúra- és történettudományi kutatás mutat rá, hogy jóllehet a 19. századi modernség nagy diszkurzusai a nyilvános és a magánszféra között a határvonalak megerősítésére törekedtek, mégis kimutatható a hagyományos dichotómiák közötti határok átjárhatósága; a magán és nyilvános közötti választóvonalak egyre kevésbé működtek, az áruházak nyilvános terei, a tömegtermelés, a politikai térbe való belépés, stb. lehetővé tették a nők számára a nyilvánosság bizonyos zónáiba való belépést (lásd Rita Felski kutatásait). A megnövekedett szabadság konfliktusokat is szült, a nők számára nem volt teljesen világos, hogyan tudnak a nyilvános terekben artikulálódó szabály- és kódrendszerekhez csatlakozni. Zsadányi Edit arra is rámutat, hogy amikor az irodalmi szövegekben az irodalmi tér veszi át a nyilvános tér szerepét, a narratívák női szerzői (implicit szerzői instanciái, narrátorai) számára a nyilvános térbe való belépés egyik lehetősége, hogy személytelen narrációt alkalmaznak (erre lehet példa a *Mrs. Dalloway*), és nem véletlenül gyakori szövegszervező elem a hierarchizáló alakzatok helyett a mellérendelés, az ismétlés, a halmozás vagy a felsorolás.

A kötet első felének a tanulmányai az úgynevezett esztétikai modernség egyfókuszú, monolit elképzelését, az esztétikait mozdítják tovább, amikor politikai és etikai dimenziók kerülnek a vizsgálódás előterébe. A tanulmányok kérdései ennek a dimenzióknak a felerősítésével voltaképpen abba a kérdésbe futnak bele, hogy a nők hogyan járultak hozzá a modern és posztmodern irodalomhoz, sőt arra is választ keresnek, hogy a feminista kritika az irodalomtudomány folyamatosan egymásra épülő, változó, alakulásban levő irányzatai között hogyan és hol foglal helyet. Mint-hogy a feminista kutatások ugyanakkor az irodalomtudomány tágabb mezőjének értelmezési keretrendszerét feszegetik, így a szerző saját kutatói pozícióját újrakérdező értelmezőként elemi kérdésekhez is visszatér: „mire való az irodalom?” „Mi az irodalom haszna és értelme az ezredforduló után?” (2. fejezet). A könyv egyes tanulmányai – akár a modernség női történeteire vonatkozó elemzéseket, akár kortárs szövegértelmezéseket nézzük – a marginalizáltság, a hatalom és identitás, a test és a narratív határátlépések témáit érintik. A magyar regények elemzéséhez Zsadányi Gayatri Spivak *Szóra bírható-e az alárendelt? Miképp lehet segíteni a kiszolgáltatottakon?* című tanulmányának argumentációjára hivatkozva dolgozza ki értelmezési keretét (2. fejezet). Megszólítható-e vagy meg tud-e szólalni az alávetett? Ha a domináns diszkurzus fogja közre a szereplők beszédét, az alávetett hogyan tud megszólalni? A nőiség, női alárendeltség és a saját női hang kiépülésének a kérdése kulturális

narratívák találkozási pontjára helyeződik: a kiszolgáltatottaknak milyen alternatív lehetőségük van önmaguk kifejezésére, megalkotására, a hanghoz jutáshoz mennyiben kell más utat kell bejárniuk, ha az önépítés teleologikus módja számukra nem lehetséges? A női narratívákat olvasva a szerző arra a következtetésre jut, hogy az alárendelt, a kiszolgáltatott a saját érdek megfogalmazásáig sem jut el, a narratívák mégis saját logikát követve írják a női sorsok férfiakétól eltérő műveleteit. A narratívákban a nemi szerepek, a kivándorlás, a marginalizáltság és a kisebbségi létezés viszonyai a hatalom dinamikájával keresztesződnek; a hatalom diszkurzív módon a test, identitás határait hágja át, és próbálja az egyént alávetettként megalkotni. A *szubaltern* megszólíthatóságának témaköre kerül a középpontba két feledésbe merült – bár újabban a többszörösen kisebbségi helyzetű szlovákiai magyar női irodalom újrapozicionálásakor már megvilágított (*Bárczi Zsófia*, *Bolemant Lilla*) – két világháború közötti női regény, Kosáryné Réz Lola *Filoména* és Szenes Piroska *Csillag a homlokán* narratíváinak értelmezése során. A regények poétikai és retorikai elemzése – vagyis a narratív világ kiépülése és a felkínált olvasásmód – abba az irányba mutat, hogy sem a történetmondás, sem a szubjektum nem koherens, és hogy a marginalizáltság, a hatalomnak való kiszolgáltatottság, a koherens, célképzetes életút megtervezésének és kiépítésének hiánya, az önreflexióra való lehetetlenség olyan narratív rendben, rend által válik láthatóvá és/vagy fordítva, olyan rend szövődik a narratív identitás köré, melynek legfőbb jellemzője a mellérendelés, az iterativitás, a repetitív mozgások, a folyamatos lebontódás, a visszabontás, majd az újrakezés. Az elemző a *Filoména* és a *Csillag a homlokán* című regények legfőbb poétikai eljárását iteratív regénypoétikaként határozza meg, amely a saját női sors- és létérzékeléssel szoros kapcsolatot mutat. Bár az érvelés nem egy sajátosan női regénypoétika mellett teszi le a voksát, hiszen Móricznál is láthatók hasonló tendenciák, de az ismétlés alakzata a cselekményvezetés, a szereplő élethelyzete és életfelfogása, a kiszolgáltatott pozíciója felől, és az olvasói reakció összetett dinamikájában is meghatározó lehet. A két regény iteratív, ismétléses történetmondása – amely az ábrázolt női cselédsorsból is következik – az anyai vágy mozgásával is összefügg. Ez a vágy – Zsadányi Edit szerint – olyan narratív szerkezetet hoz létre, mely nem történetelvű, nem tart a megoldás felé: a narratív szerkezet sem lesz célelvű, és a középpontba állított kiszolgáltatott, alávetett nő ezen a vágymozgáson keresztül tud(na) kilépni az ismétlődésből.

A regények világa az úgynevezett „magas” irodalom esztétikai igényeit is átformálja, az esztétikai által tételezethez és elvárttól eltérő esztétika kiépülését hajtják végre, mely az etikai és a politikai dimenzióját nyitja ki. Az etikai és politikai több síkon válik láthatóvá. A (saját pozíciójára minduntalan reflektáló) értelmező számára, amikor a *Filoména*t és a *Csillag a homlokán* című regényeket olvassa, nem az lesz a kérdés, hogy nyelvi, esztétikai szinten mennyire közelítik meg a szövegek a kanonikus klasszikus esztéta modernség nyelvét, hanem sokkal inkább az, hogy hogyan lehet megszólítani a kiszolgáltatottat, vagyis megszólalható-e a *szubaltern*? Az alávetett, alárendelt megszólalhatósága azonban az olvasó számára is komoly feladatot ró, az értelmezés műveletében reflektálnia kell a tárgyiasítás buktatóira, és arra kell

törekednie, hogy maga ne az elsajátítás eljárását működtesse. Mindez összefügg a szövegekben kialakuló saját hang, a nyelvhez jutás kérdésével. Zsadányi hangsúlyozza, hogy a női szereplők és női történetek nem önmagukban érdekesek, hanem azok a retorikai szemléleti formák fontosak, amelyek a nőiség sajátosságát tudják közvetíteni. Egyfelől ezek a retorikai formák, a női identitásproblémák a textusokban a szubjektum decentralizálásával, a nyelvi megelőzöttség tapasztalatával együtt merülnek fel, másfelől az az olvasásmód az érdekes, amelyben a másság nem asszimilálódhat. A bekebelezés, az elsajátítás, az elmásítás olvasói, értelmezői eljárását visszaütésítve a kérdés az, hogyan tud kialakulni egy olyan diszkurzív (az olvasóval együtt konstituált) tér, amelyben a másik hangja láthatóvá, hallhatóvá válik. Az olvasó/kritikus tehát kulcsszerepbe kerül, rá hárul a feladat, hogy alárendelt Másik ne tárgyi pozícióban maradjon, hanem éppen ebből az elmásított, eltulajdonított létből kerüljön ki.

Az első fejezetben több modern női szövegre terjed ki a vizsgálódás, Kaffka Margiton kívül Ritoók Emma, Földes Jolán és Lesznai Anna írásai is az értelmezés fókuszába kerülnek. A feminista kritika által lehetővé tett modernségfogalom újraértése ad alapot a szövegek vizsgálatához: a női létezés sajátosságai egyrészt a szereplehetőségek, másfelől a decentralizált szubjektumképzés felől válnak az értelmezés tárgyává. Az egyes női szövegek komparatív elemzése mögött az a következtetés bújjik meg, hogy a női szereplők számára a maskulin szubjektumfelfogás nem járható, de a „ki vagyok én” kérdését sem tudják megfogalmazni (Kaffka Margit: *Színek és évek*, Földes Jolán: *A halászó macska utcája*). A személytelen narráció nem a cselekvő, nem az önmagát megvalósító hős köré szerveződik. Az argumentáció a cselekményesítés és az olvasói kódok közötti párhuzamra is rámutat: ahogy a szereplő számára előre jutásra nincs lehetőség, úgy az olvasói elvárások sem teljesülnek. Az előzetes olvasói elvárások mozdulnak ki, a hősnő életére jellemző hiábavalóság zárul az olvasóra is, jelentésadási gesztusai rögzíthetetlenek, valami olyasmire vár, ami nem teljesülhet. Az elemzések a legjellemzőbb decentralizálási eljárásokat veszik végig, az ismétlések, halmozások, felsorolás, mellérendelés, nem alárendeltségi viszonyok, decentralis női szubjektumkép van a fókuszban, illetve az, hogy a másság hogyan épül be a szövegekbe.

Ugyan a tanulmányokban találkozunk a férfinarratívákkal való összehasonlítás műveletével (például Kosztolányi *Tengerszem* kötetéből a *Motorcsónak* című novella kapcsán), de további, kanonizált, férfiak által írt modern elbeszélések és a női narratívák retorikai és poétikai eljárásait egyaránt elemző komparatív tanulmányokra lenne szükség, különben az olvasó él a gyanúperrel, hogy a férfiak által írt regényekben a teleológia elve érvényesül (28.). Bizonyos értelemben a modernség „nagy” férfi elbeszéléseit sem a haladáselvű, célképzetes narratíva és szubjektumépítés jellemzi, a hősök kevésbé tudják önmaguk megvalósítás-történetét elmesélni, és/vagy a társadalmi szerepek ütköznek össze az egyéni és az uralhatatlan, repetitív momentumokkal.

Az olvasó a Kaffka Margit, Ritoók Emma, Lesznai Anna munkáit interpretáló nagy tanulmányban (1. fejezet), a női szubjektivitás megképződésének értelmezésénél a szövegek belső és külső határainak elmozdulására lesz figyelmes; nagyító alá

kerülnek a határmezsgyék, transzferek csomópontjai. Az elemző rámutat, hogy a maskulin szubjektumképzés helyett a női szubjektivitás tárgyakba vetülése, az alany és a tárgy szétválaszthatatlansága artikulálódik a forma és tartalom, alany és tárgy, egységes szubjektum szóródása és decentralálása a női létezést idézi meg. Lesznai Anna hímzéseinek (*Ady-párna*) – melyekben a tű és a toll ötvöződik – az olvasata szerint az écriture feminine koncepciójával rokonított képi elemekből építkező saját női nyelv a külső és belső, én és kert, természeti tárgy és női test összefonódásaként jelenik meg; a test nem válik el a tájtól. Azonban nem csupán a tárgy és alany szétbonthatatlansága fejeződik ki, de a női kézimunka és az írás egymást értelmezve egyfajta ellendiszkurzust teremtenek, és ezáltal a magán- és nyilvános szféra közötti korlátok alakulnak át, fonódnak össze egymással. Itt jegyezzük meg, hogy a Kaffka Margit *Színek és évek* című regényéből származó fragmentumban, amely a kötet különös idézet-címét adja – „Bazsali, rezeda, meg kisasszonycipő” – éppen a tárgyi–alanyi szétválaszthatatlanság szubjektumképzési stratégiája idéződik fel.

A következő fejezetekben a kulturális másság, a migrációhoz kapcsolódó elemzések kerülnek a vizsgálódás fókuszába. Földes Jolán *A halászó macska uccája* című regénye kétszer is megvilágításba kerül – egyrészt a narrációt vizsgáló elemzésben, másrészt egy összehasonlító elemzés keretében.

A regény személytelen, riportszerű elbeszélsmódja úgy állít emléket az elfeledetteknek, írja Zsadányi Edit, hogy a narrátor az otthon világából kilépett, idegen földön gyökeret nem eresztő emberek eltűnéséről beszél. Az otthontalan otthon tárgyköre kortárs diszkurzusunk nagy témái közé tartozik, a hontalanság kronotoposza, amely az (e)migránsok életkeretét szervezi, a jelen kitüntetettséggel számol: a múlt elveszett, a jövő bizonytalan, fikcionális. Az elemző arra lesz figyelmes, hogy a narratívát a nyelvi is jelen idejű igealakok használata, a szóbeli társalgási formák, ismétlődéses alakzatok uralják, de nem téveszti szem elől azt sem, hogy a narratíva a célképzetes elbeszélői keret kiépülése helyett a folyamatosan lebomló és újrakezdő világépítést vezeti be.

A Földes Jolán regényét Lahiri *Beceneve Gogol* című regényével összehasonlító elemzés tovább bontogatja a témát, és rámutat a kulturális váltásból, többszörös kötődésekből adódó nehézségekre, de az anyához való viszony problematikus voltát is értelmezi (3. fejezet). Az összehasonlító elemzés érzékelteti, hogy mindkét regényben, Földes és Lahiri narratívájában egyaránt a bevándorlók második generációja kerül a középpontba; az első generáció a hozott kulturális hagyományokat képviseli, míg a második a kulturális terek határán áll, az új kultúra kódjaival kerül kapcsolatba. Lahiri regényében azonban már az írásra, irodalmi közvetítésre, fordításra helyeződik a hangsúly, az idegenség, kulturális átvitelek, irodalmi közvetítések (Gogol) eljárásai a névadás aktusát is problematizálják. A fordítási nehézségbe ütköző szereplő helyzete a befogadó interpretációs nehézségével párhuzamos: az olvasó is olyan idegen helyzetben találja magát, mint a regény szereplője. Az elemzés szerint mindkét regényben az interkulturális váltásokra helyeződik a hangsúly, a jelen idejű narráció működtetése ezért sem véletlen, amely a 19. századi epikai hagyományt teremti újjá.

A tanulmánykötet következő három tanulmányában a kulturális másság, test, identitás, diszkurzivitás témájában a testre kerül a nyomaték. Tudható, hogy az irodalmi szövegek testi vonatkozásaival való foglalkozás az utóbbi évtized egyik legnépszerűbb interpretációs modelljének számít, olyan kérdéseket vetve fel, hogy hogyan szerepel a test a szövegben? mit jelent a test szöveggé válása? mit is értsünk pontosan azon, hogy a test írja a szöveget? A test normatív jelölésének, valamint a kirekesztés, a megsemmisítés, a lehasítás eljárásának következményei, az abjekció és trauma hangsúlyosan jelennek meg azokban a szövegekben és kontextusaikban, melyekben a test materiális és diszkurzív jellegének kereszteződése, határátlépései konstitutívak. Ehhez a kérdéskörhöz szorosan kapcsolódik a kötet utolsó három tanulmánya. Barnás Ferenc *Az élősködő* (1997) című regényének és Drozdik Orsolya *A normális (női) test* című versének összehasonlító elemzése a szó és test összekapcsolódásának, kölcsönhatásának, a testbe vésődő jeleknek a témájával, a test szavakba íródásának nyomaival foglalkozik. A férfi nézőpont, a hang totalitásának kérdése alapvetően veti fel a női test birtoklásának a problémáját, jobban mondva a birtokló, elmásító eljárások kimozdításának a lehetőségét. A test idegenségének otthonossá tétele ugyan nem magától értetődő, de az olvasói aktivitás a női nézőpont felvételére is ösztönzést kap, és a női test tárgyiasítására nem lesz lehetősége. Az írás és test összefonódására vonatkozó értelmezéshez az anyag élővé válásának nagy alapítómítoszai, a Pygmalion- és Galatea-történet újraírása és olvasása ad támpontokat.

Borbély Szilárd *A Testhez* és Németh Gábor *Zsidó vagy?* című írásainak olvasata a kirekesztettek képviselőjére kérdez rá: hogyan válik témává e regényekben a nők fenyegetettsége, az erőszak és az emberi méltóság megsértése. A tanulmány rámutat a szövegek progresszív jellegére, ugyanakkor a vitás pontokat is kiemeli, felvetve azt a kényes kérdést, hogy vajon ezekben a szövegekben a kiszolgáltatott a helyzetben levő „elmásítás” nélkül szólal-e meg? A tanulmány argumentációja korábbi elemzések vakfoltjára világít rá, amelyen keresztül láthatóvá válik az is, hogy noha Borbély szövegében a nőket érintő súlyos problémákról, az abortuszkérdésről van szó, de spivaki értelemben nem valósul meg a nők képviselője, mert a szöveg a női büntudat, a gyónás diszkurzusát nem keretezi át. Németh Gábor könyvével kapcsolatban is érzékeny olvasattal találkozunk a kötetben: láthatóvá teszi, hogy a regény olyan sokfelé ágazó szöveghálózat, amely ellehetetleníti a címben felvetett kérdés megválaszolását, és utal a kérdés képtelenségére. A szerző érzékenyen mutat rá azokra a szöveghelyekre, ahol a kirekesztettel való szolidaritás csak korlátozott módon érvényesül, és a szövegek bizonyos rétegei a sztereotipizáló eljárásokat ismétlik. Németh írása ugyan bizonyos vonatkozásban visszautasítja a kirekesztett pozíciót (a zsidó identitásra nézve), azonban találunk olyan vitatható pontokat a szövegben, amelyben „az alárendelt helyzetet többszörösen átélő elbeszélő maga is megfogalmaz a nőkre nézve hátrányos helyzetet” (164.). A Kertész Imre és Polcz Alaine regényeit értelmező utolsó nagy tanulmány a kristevai abjekt testbeszédével foglalkozik értő módon. Az elemzés az elnyomás testre gyakorolt hatását, annak diszkurzív formáit vizsgálja, az abjekt jelenlétét a szövegekben, amely a nyelv, a szimbolikus határait túlfeszíti. A *Sorstalanságban* ugyanis Zsadányi szerint „az abjekt és az abjekté válás lesz az elbeszélés tárgya” (170.), és

az elemzés kimutatja, hogy Köves Gyuri egyes beszédformái az antiszemita beszéd, a náci gépezet testi inskripcióiként, asszimiláló beszédként értelmezhetőek. A test határait átlépő gesztusok diszkurzivitáshoz kötött jellegéhez kapcsolódva khiasztikus szerkezeteket vizsgál, és megkísérli láttatni, hogy az efféle narratívák az olvasót sem hagyják érintetlenül. Az abjekt alakzatokat felvonultató *Asszony a fronton* című regényben a testi erőszak nyomai, a hatalom embertelensége és testre gyakorolt hatása az olvasóra olyan módon is kiterjed, hogy rosszullétet is okozhat. A két regény elemzésében a korábbi recepcióhoz képest radikálisan új nézőpont jelenik meg, és az összehasonlítás perspektívája is újszerűnek számít.

A „*Bazsali, rezeda meg kisasszonycipő*” című kötet egy hosszabb kutatási szakasz összegzésének tekinthető; Zsadányi Edit a kötet tanulmányaiban egyrészt olyan szerzőket és szövegeket tanulmányozott, melyek vagy egyáltalán nem voltak korábban előtérben, vagy kiszorultak a kánonból, vagy pedig kanonizált szerzők kanonizált szövegeit helyezte új megvilágításba. A szerző kultúratudományos beágyazottságú irodalomelméleti perspektívából vizsgálta a szövegeket, amely megközelítés alapvetően kedvez összehasonlító értelmezéseknek. Zsadányi Edit munkái, kérdésfeltevései korszerűek, illeszkednek a nemzetközi kutatások fő áramlataihoz, újfajta összehasonlító elemzésekkel és nézőpontokkal egészítve ki korábbi megközelítéseit. Az új komparatistikára – érintkezve a transznacionális irodalom esztétikájával – alapvetően jellemző az esztétika politikai és etikai dimenzió felé nyitása, a felelősségvállalás, a szolidaritás, a hátrányos, alárendelt vagy kirekesztett helyzetben levők érdekében történő megszólalás. A migráció, a be- és kivándorlás, az állandó úton levés, a rögzített helyzetből való kimozdítás ebben az esztétikában – a szimbolikus politikai nyelvhasználatban állandósítani szándékozó negatív jelentéstartalmától eltérően – pozitív értelmet kap, a hegemon helyzet alól és a rögzült pozícióból felszabadult, mozgásban tartott szubjektivitás szinonímjaként értendő. Az egyszerre több kultúrához való tartozás, a többes identitás és nyelvhasználat több nézőpont felvételét, magasabb reflexiós szint, empátia és szolidaritás kialakítását teszi lehetővé. Zsadányi Edit írásaiban így főként a kulturális másság, az alávetett megszólaltatása, az együttérzés teremt meg azokat az olvasási lehetőségeket, amelyeket a szövegek a maguk nyelvi, poétikai eljárásaikkal maguk is felkínálnak, létrehozva ezzel a szolidaritás retorikáját. A szolidaritás retorikai vizsgálata egyfelől az olvasó számára sugallt alakzatot, másfelől a narratív szerkezet sajátosságát mutatja meg, mégpedig arra helyezve a hangsúlyt, hogy a saját beszéd hogyan teremti meg az elnyomott másik számára a megszólalás lehetőségét, vagyis hogyan engedhető be a másik beszéde a sajátba. Az elemzések kitérnek arra is, hogy bizonyos szövegek hogyan vétik el az olvasó együttérzésének erősödését, és azokat a csomópontokat is szemügyre veszi, amelyek az elnyomott másik képviselőjét megakadályozzák. A margók, peremek, elfelejtett, letagadott, eltüntetett szövegek, szerzők felszínre hozása önmagában fontos munka; és lényeges az is, hogy a női szubjektumképzési stratégiákra mint társadalmilag, irodalmilag konstruáltra mutat rá, bár a koherensnek, egységesnek tételezett szubjektum megkérdőjelezése, szétbontása, szétszóródása, a narratív instabilitás, az irónia, a nyelvi megelőzöttség kérdése az utóbbi évtizedek irodalomtudományos elemzésének

fősodrát jelentették. A kutatások irányvonalának a transzkulturális/transznacionális perspektíva felé való tovább mozdítása azért termékeny, mert ezzel tudja a politikai és az etikai dimenzióját megnyitni, a szolidaritás retorikáját téve meg az értelmezési tartomány legfontosabb eljárásának. A szolidaritás retorikája tudja ugyanis az alárendeltek megszólítani az önreflexió nélküli létezés felszínre hozatalának munkájával. Az iteratív forma és ahhoz csatlakozó olvasásalakzat teremti meg azt a diszkurzív teret, ahonnan a szövegek értelmezhetőkké válnak. Zsadányi Edit új könyvének tanulmányaival – a feminista kritikai és narrációelméleti fogalmainak elemző gyakorlattal alakításával – a hazai irodalomtudomány számára kiváló módszertani keretlehetőséget ajánlott.

(Balassi, Budapest, 2017.)

IN MEMORIAM

Czibula Katalin (1962–2019)

„A hullámok lágy tánca s odaát
a lombok gyenge lejtése az éjjelt
lassudan hozták s csillagok raját
hívták reszketni az egekre széjjel.”

(József Attila)



Czibula Katalin meghalt. Ötvenhét éves volt.

Szép volt és érzékeny, félelmetes életerővel és életigenléssel, emberszeretettel. Megengedő és elfogadó volt, egyszersmind nagyon igényes, sokat követelt tőlünk és önmagától. A belőle áradó és a maga körül teremtett szépséget, ízlést talán erősítette a művészettörténet szak, de alapvetően a természetéhez tartozott.

Az ócsai gimnáziumból iskolaelsőként került az Eötvös Loránd Tudományegyetemre, azután itt maradt kutatóként és tanárként, s nem is hagyta el haláláig. Magyar–művészettörténet szakon végzett 1986-ban. Még az egyetemen Kilián István irányí-

totta a 18. századi iskolai színjátszás feltáratlan emlékei felé, majd Tarnai Andor bízta meg a Pressburger Zeitung színházi híreinek feldolgozásával, így lett fő kutatási területe a 18–19. századi irodalom-, dráma- és színháztörténet. (A Pressburger Zeitung Andrea Seidlerrel együtt gyűjtött internetes repertórium 2003-ra készült el.) Czibula Katalin 1986-tól volt az MTA Irodalomtudományi Intézet drámakutató csoportjának tagja, s bekapcsolódott a *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század* sorozatának sajtó alá rendezésébe. Számos korábban ismeretlen kéziratot talált és közölt, s jól látta, hogy a 18. századi irodalom és kultúra csaknem ismeretlen része, a korabeli színház három megjelenési formája – az iskolai, a főúri és az induló hivatásos – óriási szöveganyagot rejt; e korpusz pedig jelentősen megváltoztatja a 18. századi irodalmi kánont, s feltárandó örökséget jelent a magyar hivatásos színjátszás 19. századi korai szakaszában is. Számos dráma- és színháztörténeti tanulmányt

írt, négy tanulmánykötetet szerkesztett, 1996-ban szerezte meg a kandidátusi fokozatot.

Művészettörténeti tanulmányai díszlet-, jelmez- és színpadtörténeti kutatásait is segítették; elsősorban két hagyaték izgatta: az Esterházyaké és Jean-Georges Noverre-é. A tatai Esterházy-kastély rekonstrukciós projektjének művészettörténet-szeként Gustav Klimt 1893-ban készült, de elveszett festménye alapján leírta az azóta lebontott kastély színháztermét. Eszterházán (Fertődön) a színi, zenei repertoárt kutatta. Ma is bizonytalan, mit és mennyit adtak elő Eszterházán, így a hazai és ausztriai kutatáson túl Czibula Katalin a szentpétervári könyvtárakban is kereste azoknak a színtársulatoknak a librettóit, amelyek oroszországi turnéjuk előtt Eszterházán játszottak. A Bessenyeit is ámulatba ejtő balettmester, Noverre jelmezterv-gyűjteményeit kutatta Varsóban és Párizsban, mert e rajzok a repertoáron és a korízlésen túl évtizedekre befolyásolták mind az osztrák, mind a magyar színpad- és jelmeztervet. Német nyelvtudása révén összekapcsolta az osztrák, de főleg a bécsi színpadi korpuszt és a magyar repertoárt. A német és a magyar színi kapcsolatokról szóló előadásait, tanulmányait gyűjtötte össze 2016-ban megjelent német nyelvű kötetében (*Theater und Öffentlichkeit. Beiträge zur ungarischen Theaterkultur des 18. und 19. Jahrhunderts*).

A 19. században egy bécsi színi bemutató gyakorlatilag kiváltotta a magyarországi cenzori vizsgálatot, a magyar társulatok tehát szívesen vettek át bécsi darabokat. Ezért tanulmányozta Czibula Katalin az intézményesült színház előtti társulatok drámafordításait. A fordítások mellett különösen érdekelték a kompilációk, adaptációk, melyeket először az iskolai repertoárban vizsgált, majd a kiemelkedő alkotóhoz fordult: Kazinczy Ferenc, Katona József drámáinak kritikai kiadását készítette – Katonáét már nem tudta befejezni. 2019 augusztusában a Magyaróra című új lapnak még cikket írt Nádasdy Ádám *Bánk bán* „fordításáról”. Kazinczy alakja különösen izgatta, a *Szenvedelmek, szenvedélyek: Kazinczy Ferenc magánvilága* című kötetében a szövegek hangulatát a korszak jellegzetes képzőművészeti, építészeti anyagával erősítette. 2013-ban habilitált, disszertációját is Kazinczy drámafordításairól írta; ennek monográfiaváltozatán dolgozott az utolsó hónapokban.

Több nemzetközi összehasonlító dráma- és színháztörténeti társaságnak volt tagja (Société Internationale d’Histoire Comparée du Théâtre, de l’Opéra et du Ballet; Société Internationale pour l’Étude du Théâtre Médiéval), együttműködött az Osztrák-Magyar Akció Alapítvánnyal és a prágai neolatin drámák kutatóival. A Magyar Tudományos Akadémia Színház- és Filmtudományi Bizottságában dolgozott. Munkáját több mint két évtizeden át folyamatosan támogatta az NKA, az OTKA, az NKFI.

Nemcsak kiváló kutató, hanem nagyhatású tanár is volt. Először az ELTE Főiskolai Karán, majd a Bölcsészkarán tanított, közben a bécsi egyetemen egy éven át volt vendégtanár, s többször vendégoktató, kurzusokat vezetett a nagyváradi egyetemen. Megkérdőjelezhetetlen szakmai tekintélye és varázsos, kedves, türelmes egyénisége vonzotta a tanítványokat, akik most, halála után sorra megvilágosodásról, revelációról írnak, amikor Czibula Katalin óráira emlékeznek. Az irodalom története, a századokkal korábbi művek és szerzők napjaink megértésében is segítettek, a 18–19. századi

anyagon és a színháztudományi szakirány stúdiumain túl több előadáson és szemináriumon foglalkozott a kortárs irodalmi, színházi, képzőművészeti jelenségekkel, ezek értelmezésével. Ki tudja, kik és milyen tényezők okolhatók, amiért Czibula Katalin nem kaphatta meg az egyetemi docensi kinevezést – e méltatlan és igazságtalan helyzeten azonban felülemelkedett, mint ahogy azon is, hogy szakmai eredményei ellenére a mások által került módszertan tanítását bízták rá, s azt ő valódi, izgalmas stúdiummá tette. Nem elégedett meg az elméleti ismeretek, az elemzési módszerek átadásával: különösen fontosnak tartotta a leendő tanárok felkészítését a szakmai igényességre, a biztos tudásra, a tanítás bonyolult feladataira.

Szuggesztív, lebilincselő előadó volt – hallgatói az egyetemi termekben tapasztalták ezt, mi, kollégái a konferenciákon (hazai és erdélyi rendezvényeken, továbbá Ausztriában, Lengyelországban, Franciaországban, Olaszországban, Csehországban, Szlovákiában, Horvátországban).

Az irodalom és a művészet alapozta meg liberális gondolkodását, szociális érzékenységét, ez irányította eligazodását a szűkebb és tágabb világban, amelyet nemcsak megérteni, hanem segíteni, jobbítani is akart. A női lét, szerepek, női látásmód egyaránt érdekelte a kultúratörténetben (több tanulmányt írt a 18–19. század női alkotóiról, színésznőkről, fordítókról) és korunkban is. Utóbbi vezette, amikor négy kiállítást rendezett cigány festőnők képeiből (2011-ben például a Nemzeti Színházban), és szerkesztett festmény-mellékleteket is tartalmazó életinterjú-kötetet az alkotásért megküzdő, nehéz sorsú festőnőkkel (*Színekben oldott életek. Cigány festőnők a mai Magyarországon*, 2011.). Mi már összegezhethetünk: a jobbítás kutatással, a megírt művekkel, a hallgatói élményekkel és elmék csiszolásával részben sikerült – a továbbiakra nem jutott idő.

Hiányát már érezzük.

A gyászoló Kazinczy Ferenc szavaival: „Oh, barátom, hadd sírjam ki magamat karjaid között, hadd panaszzoljam el néked is, mi ért.”

Demeter Júlia

IRODALOM mindenkinek!



Ha érdekelnek **Szabadka** irodalmi reprezentációi, ha olvasni akarsz a legújabb kötetekről, ha kíváncsi vagy, melyek az **aktuális kulturális vagy éppen irodalmi tendenciák Litvániában és Németországban**, vagy szeretnél képben lenni a jelentősebb képregényrajzolók munkáival, **egyszerűen olvasnál egy jó Aleksandar Zograf-képregényt, vagy egy jó novellát vagy verset**, esetleg megnéznéd, mit és hol publikáltak kedvenc íróid, költőid, akkor nincs egyéb dolgod, mint fellapozni a Szépirodalmi Figyelő legújabb számát.

A magyar folyóiratpiac egyetlen szemlélő lapja mindezt egyszerre kínálja, 18. éve van jelen tematikus összeállításával, a hazai és külföldi magyar lapokat figyelő szemlételével, bíráló hangvétellű kritikáival, és egyedülálló szépirodalmi repertóriumával, melyben minden, a megjelenésünket megelőző két hónapban megjelent közlést összegyűjtünk. Ha rajta akarod tartani az ujjad, a kezed, a szemed a magyar kulturális élet pulzusán, hát nincs más dolgod, **lapozd fel a legújabb Szépirodalmi Figyelőt!**

2019
304 oldal
2999 Ft



A detektívtörténet a krimi egyik legsematikusabb, ugyanakkor számtalan variációt megengedő válfaja, amelyet minden jelentősebb irodalomelméleti iskola vizsgálat tárgyává tett, amellelt számos filozófiai és szociológia megközelítése is létezik. A kötet szerzői – Bene Adrián, Benyovszky Krisztián, Domsa Zsófia, Farmasi Lilla, Horváth Márta, Kálai Sándor, Mikola Gyöngyi, Orosz Magdolna, Simon Gábor, Szabó Erzsébet, Szabó Judit, Szilvássy Orsolya – a detektívtörténetet kognitív poétikai szempontból vizsgálják. Egyrészt az olvasó érzelmi reakcióit (pl. feszültség, meglepetés, azonosulás) és az azokat kiváltó szövegszervezési technikákat térképezik fel. Másrészt, a rejtvényfejtés és a detektáció fogalmához kapcsolódóan, az olvasó kognitív folyamataival, különösen elmeolvasási és kognitív térképezési képességével, valamint percepció és információszervezési tevékenységével foglalkoznak. A vizsgálatok konkrét szövegpéldákon – különböző korszakokban keletkezett magyar, angol, francia, amerikai, német, osztrák, orosz, skandináv detektívtörténeteken – keresztül történnek. A tanulmánykötet a Kognitív Poétika Kutatócsoport gondozásában készült, szerzői a csoport tagjai és a téma hazai szakértői közül kerültek ki.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Ráció Kiadó szerkesztőségében:
1072 Budapest, Akácfa utca 20. • Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu



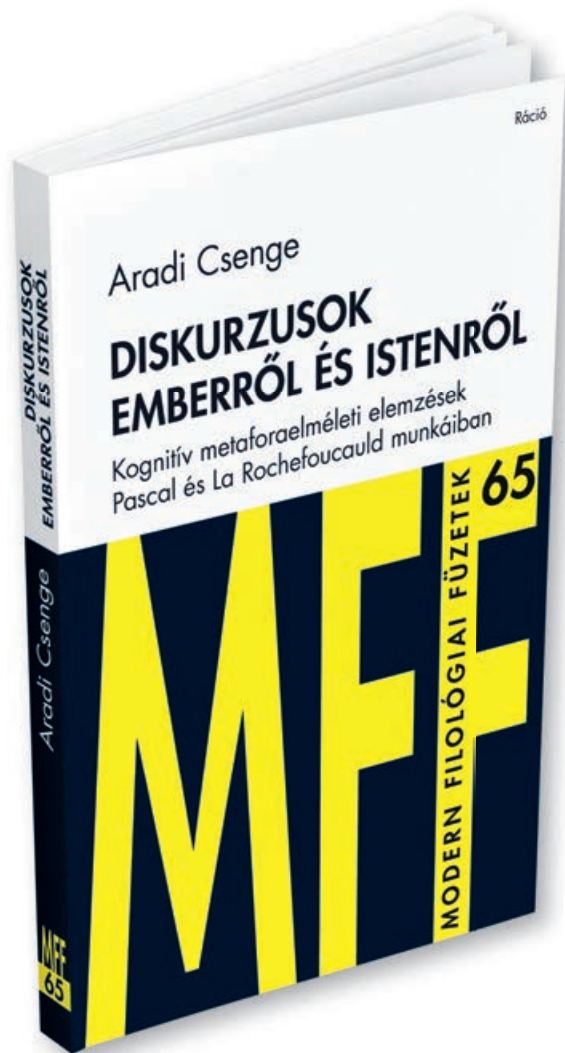
2019
200 oldal
2490 Ft

*A hívás – mégpedig minden egyes hívás,
amennyiben hívás – magában foglalja azt a lehetőséget,
hogy más a címzettje,
nem az, aki meghallja,
és soha nem zárhatja ki azt a lehetőséget,
hogy a hívást az, akinek szánták, nem hallja,
s másfelől az, aki hallja, nem mint hívást hallja.
A hívás szerkezete mindig implikálja azt a lehetőséget,
hogy nem az, aminek lenni hivatott.*

Werner Hamacher (1948–2017) az utóbbi évtizedek egyik legjelentősebb, nemzetközi hírű német irodalomtudósa. Legtöbb írásában nyelv, történetiség és igazságosság alapkérdéseit teszi fel ismételten: egyúttal újragondolva a filológus munkáját, amikor – a jelen kötetben Platónról és Benjaminsról kezdve emberi jogi nyilatkozatokon és alaptörvény-cikkeken át Kafkáig – a legkülönbözőbb írásokat értelmezi hallatlan találékonysággal.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Ráció Kiadó szerkesztőségében:
1072 Budapest, Akácfa utca 20. • Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

2019
280 oldal
2900 Ft



A 17. századi francia gondolkodás két kiemelkedő alakja, Pascal és La Rochefoucauld arra a kérdésre keresték a választ, elérhető-e a boldogság az ember számára. Bár látszólag eltérő perspektívákból szólnak meg, hasonló következtetésekre jutnak: egyedül az introspekció és a szeretet gyakorlásán keresztül lehetséges a boldogság megtapasztalása. A kognitív metaforaelméleti elemzések célja, hogy rávilágítsanak az önmegismerés, valamint az Istenről és emberről való diskurzusok fő tendenciáira a korszakban. A kognitív nyelvészet eszközeinek felhasználásával láthatóvá válnak a szövegek nyelvi szintje mögött meghúzódó összetett fogalmi rendszerek és kulturális jelentésrétegek.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Ráció Kiadó szerkesztőségében:
1072 Budapest, Akácfa utca 20. • Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu



2019
240 oldal
2750 Ft

A Magyar Műhely folyóirat tízéves fennállásának évfordulóján, 1972-ben Nagy Pál és Papp Tibor találkozót szervezett a műhely állandó munkatársainak a Párizs melletti Marly-le-Roi-ban. A találkozót két év múlva ugyanott megismételték, majd évente felváltva rendezték meg a Bécs mellett fekvő, ausztriai Hadersdorfban és a franciaországi Marly-le-Roi-ban. A találkozókra külföldi és magyarországi írókat, képzőművészeket és tudósokat hívtak meg a szervezők, de kívülről is lehetett jelentkezni: barátokat ajánlani, érdeklődőként részt venni, hátizsákosul az utolsó pillanatban beesni. A találkozók mindig egy-egy modern művészeti téma köré szerveződtek, felkért előadók vezették elő a kérdéseket és problémákat, melyeket aztán közösen vitattak meg.

Két évtized párbeszéde, emberi kapcsolatok története Magyarországon és emigrációban élő írók és művészek között.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
1072 Budapest, Akácfa utca 20. • Telefon: 06-1 321-8023

SZUBJEKTÍV FEJÉR

Válogatás Fejér megyei kortárs művészek alkotásaiból

**Hegedűs 2 László • Nagy Benedek
Ujházi Péter • Péter Ágnes • Szegedi Csaba**

A tárlat 2020. március 22-ig látogatható
hétfő kivételével minden nap 9.00-17.00 óráig.

Halász-kastély

2475 Kápolnásnyék, Deák Ferenc u. 10.

www.halaszkastely.hu



**HALÁSZ
KASTÉLY
KÁPOLNÁSNYÉK**

János Vitéz

KACSÓH PONGRÁC
DALJÁTÉKA



DOLHAI ATTILA
BORDÁS BARBARA, LANGER SOMA
BODROGI GYULA, FISCHL MÓNIKA
OSZVALD MARIKA, ERDŐS ATTILA, FARAGÓ ANDRÁS

DÍSZLETTERVEZŐ: **CZIEGLER BALÁZS**
JELMEZTERVEZŐ: **BERZSENYI KRISZTINA**



PETŐFI SÁNDOR ELBESZÉLŐ
KÖLTEMÉNYE UTÁN ÍRTA: **BAKONYI KÁROLY**
ZENÉJÉT HELTAI JENŐ VERSEIRE ÍRTA: **KACSÓH PONGRÁC**
ÁTDOLGOZTA: **DÉNES ISTVÁN**

KARMESTER:
PFEIFFER GYULA/HERMANN SZABOLCS
RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:
BOZSIK IVETTE

BUDAPESTI

OPERETTSHÁZ



WWW.OPERETT.HU | OPERETTSHAZ  





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

Magyar
Szín
ház

Kosztolányi Dezső

PACSI RTA

színmű

Kosztolányi Dezső azonos című műve alapján
színpadra alkalmazta: Kovács Krisztina

rendező:
PACZOLAY BÉLA



Csak néhány nap a Vajkay házaspár életéből, mialatt velük együtt mindent meglátunk és mindent megértünk. Feltárulnak életünk zsákutcái, amelyekből nem tudunk, vagy nem vagyunk képesek kihátrálni. Néha az akaratunk hiányzik, néha a büntudatunk nem enged, gyakran a gyávaságunk. A felelősség is teher és feláldozni magunkat a családért gyakran önáltatásnak tűnik. Választhat-e bárki másik életet és akkor mi legyen a mostanival? Azt ki fogja tovább élni?

BEMUTATÓ: 2019. DECEMBER 14.



ÉVIREI BÉKORJÁCK
MÉNSZÉLÁMA

magyarszinhaz.hu