

Jean Biou előadását a *Roman et lumières au XVIII^e siècle* c. kötetben, Éditions Sociales, Paris 1970.) Igaz, a jakobinusok számtalanszor hivatkoztak Jean-Jacques-ra, de nemcsak ők, hanem ellenfeleik is. Rousseau-nak tehát nem csupán forradalmi „olvasata” volt, a XVIII. század végén gyakorolt hatását árnyaltabban kell megítélni. Vitatható a következő megállapítás érvényessége is: „Rousseau és Herder évtizedei már ezek: világszerte érdeklődés támad a népköltészet iránt.” (117) A gáláns operákat komponáló és a Pergolesi muzsikájáért lelkesedő Rousseau, aki szerint a francia nyelven való éneklés inkább ugatáshoz hasonlít, semmiképpen sem hozható a népköltészet ürügyén közös nevezőre Herderrel. Az sem egész pontos, hogy 1804, Napóleon császárrá koronázása „minden forradalmi remény bukásá”-t jelenti (25.): ez az *abszolút* negatív ítélet érthetetlenül teszi Batsányi 1809-ben tanúsított magatartását. Túlzott egyszerűsítés jellemzi Károlyi József szatmári főispán bemutatását: „ugyan dédunokája volt Rákóczi áruló tábornagyának, 1794-es beiktatása mégis sűrűn szerepelt a köztársasági mozgalom pörirataiban, melynek nem egy beavatottja ott tanácskozhatott utoljára ezen a nagykárolyi parádén [...]” (272) A szatmári béke aláírása és 1794 között a Károlyi család korántsem játszott olyan egyértelműen visszahúzó, szerepet, mint ahogy az idézett mondat sejteti – Károlyi József apja, Antal például 1755-ben rajongó hangú verses episztolát írt Voltaire-hez (ld. Itk 1977. 197. skk.). Batthyány József hercegprímás megítélése a tanulmánykötet különböző lapjain nem egészen következetes: a 266. lap szerint „haladó híre volt”, a 270 -en már egyértelműen „haladó”, újabb nyolc lappal később pedig csak „némileg haladó”. Kérdés, vajon mennyire általános a

következő megállapítás érvényessége: „Csokonai korában még az irodalmat szolgálták a költők, nem olvasóik emberi kíváncsiságát. Tárgyukon dolgoztak, nem élményeiken.” (149.) A felállított alternatíva túl merevnek tűnik. A 377. lapon az áll, hogy Csokonai „odahagyta a Műegyetemet” – itt a mérnököket képző intézmény elnevezése anakronisztikus. Igazságtalan eljárás az, ahogyan Horváth János neve a 21. lapon előkerül: „Az imperializmus kora sokféleképpen próbált védekezni Csokonai ellen, ha már Harsányi István és Gulyás József buzgóságából, épp a Horthy-korszak kezdetén, hozzáférhetővé vált végre hagyatékának túlnyomó része. Újszerű voltában egy darabig tetszetősen hatott, ha megteszik játékos rokokó-költőnek, vonzó, törekény csecsebecsék alkotójának.” Majd az ide kapcsolódó 2. jegyzet: „Ezt a megoldást választja Horváth János: Csokonai. Budapest 1936. 9. 71.1.” Horváth János személyében tehát az imperializmus kora védekezik Csokonai ellen? Ez még akkor is túlzás, ha elismerjük Horváth János szemléletének konzervatív vonásait.

Az egyes részletekhez fűzött észrevételeink természetesen nem kívánják csökkenteni a kötet egészének és számos kitűnő tanulmányának értékeit, amelyek új fejezetet nyitottak Csokonai-kutatásunk történetében. A kiadvány hasznosságát növeli, hogy a szöveget sajtó alá rendező Juhász Izabella szűkség esetén (pl. a 213–214. lapon) kiegészítette a jegyzetanyagot, illetve hogy összeállította az 1968-tól 1974-ig terjedő időszak Csokonai-bibliográfiáját. Ez utóbbinak csaknem százötven tétele – bár nem kis része inkább az 1973-as évfordulóra készült jubileumi megemlékezés a felvilágosodás nagy költőjének állandó jelenlétéről tanuskodik.

Vörös Imre

CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY ÖSSZES MŰVEI

Szerkeszti Julow Viktor. Színművek 1. 1793–1794. Színművek 2. 1795–1799. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Pukánszky Kádár Jolán. Bp. 1978. Akadémiai K. 376 és 376 l.

Végre! Nehéz másképp üdvözölni a Csokonai kritikai kiadás két drámakötetét, amelyekről most megtudhatjuk (I. 256.), hogy 22 évi munka és készülődés eredményeként jelentek meg, és hogy milyen külső meg belső okok hátráltatták korábbi elkészültüket. A szövegrendezés és a szövegkritika nehézségeiről Pukánszky már korábban hírt adott (It 1969 : 884–903.); most

alkalmunk van rá, hogy mérleget készíthessünk az akkori helyzet és a kötetek filológiai állapota között.

A munka elhúzódása kétségtől látható – bizonyos ziláltság formájában – az eddig megjelent köteteken is. Nem értjük például, miért nincs sorszámozva a kritikai kiadás, holott a sorozat egészére vonatkozóan is közölt alap-

elveket és adatokat a *Költemények I.*-ben Szilágyi Ferenc? A drámakötetek rövidítései korábbi évtizedek helyesírási gyakorlatával rögzítik legjelentősebb szakmai folyóirataink és közgyűjteményeink nevét. Nem tudhatni azt sem, milyen elvi megfontolásból nem egyezik Csokonai drámáinak tekintett műveinek köre a *Költemények I.* és a *Színművek I.* bevezetésében. A túlságosan hosszú időn át kézbe tartott kézirat gondjai mutatkoznak meg abban is, hogy elnevezések, sőt szakterminusok változtak időközben: a Magyar Színházi Intézet kéziratára Őrzi Balog István színgazgató hagyatékát, „honosítás” helyett általában „magyarítás”-t használunk stb.

Szerencsére a mérleg másik serpenyője összehasonlíthatatlanul súlyosabb. Példamutatóan sikerült, új szövegkutatásokon alapult, a naprakész filológiai helyzetet tükröző összefoglalás került a régóta várakozók kezébe. Pukánszky né határozottan vontta meg a drámai művek és a párbeszédes alkotások határvonalát, besorolásával maradéktalanul egyet is érthetünk. Változatlanul fennmarad viszont az évszázada megválaszolatlan kérdés, hogyan összegezhette Csokonai dramatikusi törekvéseit az első magyar színtársulathoz küldött felajánlásában 16 mű ígérétében? A szám, amelyet azóta sem tudott igazolni vagy véglegesen megcáfolni a Csokonai-kutatás, sehogysem adódik ki. Pedig nem a költő látványos ígérétééről van csupán szó. Pestre küldött levelei közül legalább az egyik megérkezett a színtársulathoz, s ennek nyomán 1796-ban Mérey Sándor, a társulat könyvtárának lajstromozója számon is tartja Csokonait: „valaini 15 darabot fordított”. (Bayer József ritkán idézett adata: *A magyar drámairodalom története*, Bp. 1897. I. 411.) Továbbra is vannak lappangó vagy elveszett munkák (*Patvarszki*), Goldoni vígjátékának ügyében pedig inkább az 1969-es Pukánszky né gyűjt meg *A hazug epitaphiuma* mutatvány-voltáról, mint a mostani szövegbevetés (I. 255.) az ellenkezőjéről.

Igen jelentősek a főszöveg kialakítása során elért szövegkritikai eredmények. A *Gersonnak*, amelyről autográf kézirat nem maradt fenn és pontos szövegkiadás eddig egyetlen másolatáról sem készült, 1969-ben meg kilenc másolatáról hallottunk, ez a szám mostanra tizennégyre emelkedett; az ugyancsak szerzői kézirat híján levő *Karnyóné* nyolc kópiájáról tudunk. Ezekben az esetekben (még a *Cultura* tartozik ide három másolatával), Pukánszky né virtuóz munkát végzett, amikor biztos kézzel teremtett rendet az eddigi kiadások romló szövegállapotában, tisz-

tázta a másolatok egymáshoz való viszonyát, megállapította keletkezési körülményeiket, feldolgozta szövegváltozataikat.

A módszertan szempontja szerint tekintve, a szöveg gondozásban kettős tanulságot látunk. Pukánszky nének sikerült megnyugtató megoldást találni olyan esetekben is, ahol a hagyományos értelemben vett alapszöveg (autográf kézirat vagy az író életében megjelent kiadás) nem állt rendelkezésre. Tapasztalatainak hasznosítására mindannyiszor szükség lehet, ha nyomtatásban meg nem jelent, sűgő- vagy rendezőpéldányban fennmaradt drámaszövegek közlésére kerül sor a jövőben. Teljesen új, az elmúlt évtizedekben keletkezett probléma a technikai alapozású művészetek készítette földolgozások (film, TV, rádió, hanglezem) nyilvántartása, adataik bevonása a kritikai kiadások körébe. Ezek archiválási és nyilvántartási gondjaira Pukánszky né is utal: I. 253. A klasszikusok megszorodó földolgozásai ugyanakkor – a másik oldalról – felvetik a textológia gyakorlati hasznosságának lehetőségét és felelősségét: korántsem mindegy, mennyire hiteles szöveg lesz milliók élménye.

Visszatérve az itt és most végzett munkára, ennek fontosságát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy három Csokonai-színmű esetében a címről alkotott és már-már reflexszé vált ismereteinket is korrigálnunk kell. Mert való igaz, hogy Csokonai egyik komédiáját emlegette *Gersonnak* és *Malheureux*-nek, de a két nevet – kivált helytelen nyelvtani alakban – már a franciául rosszul tudó másoló rántotta össze *Gerson du Malheureux*-vé (II. 230–231.); a *Culturának* sincs Csokonaitól származóan *Pojók* alcíme (II. 310.). A legrosszabbul *Az Özvegy Karnyóné s két Szeleburdiak* járt, többszörösen torzított, álarchaikus címváltozataival: II. 344. és 353–354. A munka ezzel természetesen nem érhet véget, s nemcsak a *Gerson* vonatkozásában van igaza a sajtó alá rendezőnek: „Valószínűleg több másolata van, mint amennyit a kutatás nyilvántart, és még sokkal több volt, mint amennyi ránk maradt.” (II. 221.) Hadd emlékeztessünk arra, hogy mindmáig egyetlen vándortársulat színgazgatójának, Balog Istvánnak ismerjük viszonylag teljes hagyatékát, és ez rögtön szolgált is egy *Karnyóné*-másolattal, a *Dorottya* háromszemélyes kamaradarab-változatával, nem említve most a színpadi betétdalként használt, megzenésített Csokonai-verseket. (Vö. Pukánszky né Kádár Jolán: *Csokonai-művek Balog István vándortársulatának műsorán*, ItK 1960 : 75–82.) A továbbiakban két példát említünk, a lehető-

ségek szemléltetésére. Az elhagyatott Dídó c. Metastasio-fordítást Csokonai nem fejezte be, szövege hiányos és elmaradt a tervbevett „kitsinálás”, azaz a végleges formába öntés is. Ennek megfelelően nyomtatásban először csak a Gulyás–Harsányi-kiadásban jelent meg 1922-ben. Egy azonos című szövegkönyv viszont már 1803-ban, tehát Csokonai életében megvolt a Debrecenben is rendszeresen megfordult kolozsvári színtársulat könyvtárában, noha műsorra nem került (vö. Ferenci Zoltán: *A kolozsvári színtársulat és színház története, Kolozsvár 1897. 509.*). Legújabbban a debreceni játékszíni könyvtár 1810-es összeírásában találkozhattunk vele (MKSZ 1978 : 264.), de még 1834-ben is megvolt Pest vármegye színi bibliotékájában. A Nemzeti Színház könyvtárába, illetve Toldy Ferenchez már nem jutott el. Mivel színlapját nem ismerjük, maga a példány pedig lappang, csupán feltételezhetjük, hogy Csokonai fordításáról lehet szó. Figyelemre méltó, hogy a debreceni lajstromon ugyanazzal a címváltozattal szerepel (*Az elhagyatott Dídó*), mint a Bétsi Magyar Merkurius 1794. okt. 21-i munkajegyzékében (vö. *Költemények* I. 207.)

De feltételezhetjük *A Pásztor Király* c. Metastasio-fordítás előadását is. Pesten 1813-ban háromszor játszották a *Nagy Sándor* c. vitézi játékot, melynek szept. 7-i színlapja szerint „néhai Csokonai Vitéz Mihály Úr Munkája után a Játék Színre alkalmaztatta Görög István Színjártzó.” Balog István 1820-ban Dunapatajton nagy sikerrel játszotta Metastasio darabjának szükségszabta, zanzásított változatát. Noha a fordítót nem nevezi meg, nagyon valószínű, hogy Görög István átdolgozása került színre, hiszen ő Balognak évekig volt társa a pesti együttesben.

A kótetek főszövegét egy hat és fél évtizedre terjedő tudósi pálya gazdag tapasztalatai látták el jegyzetekkel. Pukánszky, Csokonai drámaírói és –fordítói működésének monográfiája a gyakorlatban bizonyítja ezúttal is, hogy a színház-történet mindenkor elképzelhetetlen a magyar és az egyetemes művelődéstörténet tágabb horizontja nélkül. Csak egyetlen példasort a jegyzetanyag gazdagságára! *A boszorkánysípnak* (Mozart–Schikaneder *Varázsfuvolájának*) prózai fordítása maradéktalanul megidéz a debreceni kollégium német collatiojának munkáját. A gyarló német nyelvtudású diákok a mulatságosabbnál mulatságosabb félreértések sorát követik el, egyes nyelvi fordulatok eredetiben maradnak, sőt lapszélre kerül az őszinte kifakadás is: „non intelligo”. De bepillantást nyerhetünk a

magyar színpadi szakszókincs kialakulásának hétköznapi gondjaiba is. Mozart librettóját olvasva még inkább szembeötlik a színházat sohasem látott és azt elképzelni sem tudó debreceni diákok provinciális értetlensége, amellyel virágdíszes repülőszerkezet helyett (szó szerinti és kicsit jelképes félreértéssel) a *Varázsfuvola* színpadán felvirágozott ekét látnak. Közülük, körükből így magaslik ki igazán az európai tehetség, a társai munkáját javítható, olykor zseniális nyelvi újításokkal operáló Csokonai. Beszédes korpék ez a magyar színházművészet kezdeti nehézségeit magyarázó műveltségi helyzetről, a tehetség viszonyított mértékéről, s mindez a szövegkritika és a tárgyi magyarázatok keretében olvasható anélkül, hogy a jegyzetek tömörsége csorbát szenvedne: I. 305–337. Hasonló, példamutató megoldásokat a kötetekből szép számmal idézhetnénk. És – mint minden jó kritikai kiadás esetében – már meg is van a problémavázlát: honnan, milyen forrásokból szerezte Csokonai (Kotzebue-tól? máshonnan?) a korabeli színpadtechnika elméleti ismeretét az 1790-es évek első felében, amikor diáktársai még úgy képzelik, hogy az opera fináléjában „a szín Trombitálások és Dobolások közt össze oml.”

Találunk a jegyzetapparátusban biográfiai eredményt is: a II. 213–232. okfejtése nyomán egyszer s mindenkorra bizonyítottnak vehető, hogy Csokonai nem rendelkezhetett az iskolai színpad alapos ismeretével Debrecenben. Így viszont költőnkéről elmondható, hogy nemcsak a hivatásos magyar színjátszás javára kívánt dolgozni, hanem – a kort kiválóan jellemző paradoxon ez! – az iskolai színjátéknak is előfutára volt Debrecenben éppúgy, mint a kicsiny csurgói gimnáziumban. Színpadi művei tehát (melyeket kivétel nélkül előadásra szánt) e kettősség metszéspontjában keletkeztek, egyszerre mutatják a bécsi színházi élet, elsősorban Kotzebue és Metastasio nevével fémjellezhető befolyását és az iskoladramái hagyomány, a diákköltészet jeleit. A hatáskutatás legjobb arányait a *Gerson* jegyzeteiben találjuk (II. 221–223.), ahol a párhuzamos cselekmény szentimentális vonala még részleteiben is divatos irodalmi mintákat követ, ugyanakkor a komikus iskoladramái közjátékokat idéző alakok (cigány, zsidó, komikus értelmiségi, hetvenkedő katona) és az általuk formált életképek adják a várható siker forrását. A nagyszámú másolat vizsgálata ismét mutatja azt a közeget, amelyben a szöveg átalakulása megkezdődött és lefolyt. Ahogyan a Kelemen-társulat műsorán Bessenyei vígjátékában, *A filozófusban*

Pontyi előbb mellérendelten fontos, később főszereplő lett Párménio és társai rovására, úgy a *Gerson* másolataiban is összezsugorodott, érdektelenné vált a szentimentális cselekmény-szál, teret engedve az életképes jelenetek elburjánzásának:

Csokonai eredeti műveinek jegyzeteit egymás után olvasva, Pukánszkynek rendkívül finom megfigyeléseiből és a szakirodalom felvonultatott utalásából mindinkább kirajzolódik Csokonai dramaturgiájának ritkán méltatott vonásai. A hat éven belül született *Tempefői*, a *Gerson* és a *Cultura* szövegében egyre gyengül, majd az utolsóban el is tűnik a melodramatikus származási titok motívumának szerepe, miközben megerősödik azoknak a vígjátéki típusoknak jelenléte, kiknek túláltalánosított vonásait Csokonai éppúgy a közvetlen élettapasztalatból merített egyéni és parodisztikus tulajdonságokkal ellenpontozta, mint azt a magyar komédiaszerzők következő két nemzedéke teszi majd. A *Cultura* külföldieskedő Szászakija erre a legjobb példa, Császári Lósi Párról vett életszerű jellemvonásaival: II. 318–319.

E megfigyelések azonban átértékelésre is készítenek. Bayer József óta él egy olyan közhelyeszerű megfogalmazás a magyar színház-történetben, hogy Csokonai – elvitathatatlan drámaírói talentuma ellenére – magányos és elszigetelődött jelenség; színpadra szánt életműve pedig sajátos képzetmű, amely kívülrekedett a fejlődés fővonalán. Pukánszkynek – több évtizedes kutatásait összegezve – most is számos szálal köti a Somogyban született színműveket az egyidős, más műfajú alkotásokhoz, elsősorban a Dorotthyához. A kritikai kiadás befejezése után lehetőség nyílik majd rá, hogy e párhuzamokat, motívumegyezéseket és szóvisszhangokat a teljesség igényével vizsgáljuk. Annyi máris bizonyos, hogy Csokonai stíluszintézise a színpadi művekre is érvényes; Pukánszkynek megfogalmazását idézve, minden színmű „élmény-, olvasmány- és színpadi emlékeknek szétbogozhatatlan és egymásba-játszó szövedéke.” (II. 349.) Mindez lemérhető utóéletükön is. A színpadi stíluszintézisben Csokonainak éppúgy nem lehetett követője, epigonja, mint ahogyan a „Csokonai körének” nevezett debreceni írókat is a párhuzamos törekvések kisebb talentumú megvalósítóinak tekinthetjük inkább, mint szűkebb értelemben vett iskolának. Volt azonban Csokonai színpadi elszigeteltségének mélyebben fekvő társadalmi oka is, a nemesi pártolás és a cserében megfogalmazott igények rendszere. Az idézett szájhagyó-

mány (I. 259.), amely szerint Diószegi Sára asszony eldugta fia *Tempefőjét*, mert „ezen comediában a Magyar Mágánok s Urak a Tudományok eránt való hidegséggel vádoltatnak, holott ő azoknak széllyeljártaiba szívességekkel élt”, valós összefüggéseket őrzött meg. A népszínpadi törekvéseknek a nemesi mecénatúra szabott társadalmi határt. A *Cultura* számos alakjának és helyzetének elemzése mutatja ezt a szükségesszabta szemléletváltozást (II. 317–321.), de még mindig maradt gyűjtőerő az előadásban, a Rákóczi-nóta. A *Cultura* bemutatója 1799. július 12-én volt Csurgón. Hogy az augusztus 18-i második előadásban milyen változás történt, nem tudjuk. Viszont szeptember 1-én a *Karnyóné* már franciaellenes kitételekkel alkalmazkodott a politikai és katonai helyzethez, sőt a darab második, szeptember 23-i előadását egy kis ünnepély előzte meg, diadalmi oltárral, kivilágítással, ünnepi versszettel, díszlövészekkel és záróbeszéddel (II. 345.). Mindazzal az eszköztárral tehát, amellyel a magyar vándorszínészet generációi tették ünnepivé szegényes kiállítású produkcióikat állami és egyházi jeles napok alkalmával, nemesi pártolók kedvét keresve. Némileg egyszerűsítve, azt mondhatjuk: Csokonai két és fél hónap alatt szerezte meg azt a társadalmi tapasztalatot a pártolók igényeiről, amelyet a hivatásos színjátszók hosszú évek műsorgondjaiból általánosíthattak a maguk számára.

Kissé másként áll a helyzet a *Karnyóné* stíluszintézisével. Pukánszkynek vonatkozó véleményét a mintákról már 1930-ban megfogalmazta (*A magyar népszínmű bécsi gyökerei*), s nézetei azóta keveset változtak. A választott szempontot azonban oly teljességgel kifejtette, hogy a kutatás a továbbiakban ezzel már mint kész eredménnyel számolt, s nem ezen a nyomvonalon haladt tovább, hanem inkább az iskolai színjátszás és a hivatásos színészet közötti átmenetet, tehát a hazai fejlődésvonalat nyomozta. Pukánszkynek természetesen pontosan ismeri az újabb szakirodalmat, egyes tételeket el is fogad belőle, és ebből néhol ellentmondások jönnek létre. Philipp Hafner darabjai közül csak a *Pikkó hertzeg és Jutka-Perzi* közvetlen hatását érezzük bizonyítottnak; sommásnak tartjuk a megállapítást, hogy „készen van már itt a későbbi magyar népszínmű”. (II. 352.) El kell ismernünk azonban, hogy a bécsi népszínpad hatását csak akkor mérhetjük le tényszerűbben a jövőben is, ha színház-történetünk új forrásbázison körülhatárolja azokat az előadásokat, amelyeket Csokonai Pest-Budán, német és magyar nyelven, továbbá

Pozsonyban, Komáromban és esetleg – dunántúli vándorlása során – faluzó törpetársulatok produkciójaként láthatott. Az is tény, hogy korántsem ismerjük teljesen a hatáscsatornákat, amelyeken át a korszak irodalmi és művelődési értékei vagy divatjai terjedtek. Erre éppen Csokonai színműveinek másolatai világítanak rá, vagy például a *Pikkó herceg* dallamai, amelyeket költőnk másfél évvel a bemutató után paródia céljára használt fel Debrecen, országosan is énekelték őket (I. 309.), holott nyomtatásban eddigi ismereteink szerint nem jelentek meg.

Általában sajnáljuk viszont, hogy a betétdalok dallamjegyzeteinek közlését nem mindenütt találjuk meg a jegyzetekben. Ez megelőzhetne olyan tévedést, hogy Kanakúz kanasztánca a *Culturá*-ban a „népi tánc első előfordulása magyar színpadon.” (II. 335.) Az iskoladramák ismert dallamainak szaporodása (Szabolcsi Bence, Bartha

Dénes, újabban Murányi Róbert Árpád, Falvy Zoltán és mások kutatásai nyomán) azt mutatja, hogy az erdélyi Besztercén már 1736-ban kanasztánc-dallam szerepelt színpadon, sőt mellette elhangzott a *Tempefőiben* említett kállai kettős is. Végezetül javítsunk egy tollhibát, helyesen írva le *Szakáts* Károlynak, a Magyar Színházi Intézet immár nyugdíjas munkatársának nevét (II. 354.).

Csokonai Vitéz Mihály színműveinek kiváló kritikai kiadása munkára serkent: forráskutatókat sürget, problémákat vet fel, elképzeléseink újragondolására készlet. S remélhetően bizonyítja a filológiától idegenkedők számára is, hogy a Pukánszkyne Kádár Jolán életművet koronázó munkájához hasonló teljesítmények nélkül irodalom- és színháztudományunk nem léphet előre.

Kerényi Ferenc

SOMOGYI SÁNDOR: GYULAI ÉS KORTÁRSAI

Fejezetek egy negyedszázad irodalomtörténetéből. Bp. 1977. Akadémiai K. 542 l.

A kötet sajtó alá rendezője, Szörényi László négy ciklusba sorolta a műveket. A *Harcos Gyulai Pál* című monográfia-töredék hézagossága ellenére (az 1854-ig terjedő pályakép bizonyos fejezetei nem készültek el) óriási anyagot dolgoz fel, s nem pusztán a hagyományos nagy-monográfia adathalmozó teljesség igénye, hanem az értékelés, állásfoglalás és vita szellemében is. Igen határozottan veti el például Hermann Istvánnak, Heller Ágnesnek és másoknak Salamon Ferencre visszavezethető vélekedését, mely szerint az ún. Irodalmi Deák-párt már az 50-es évek elején, illetve közepén is létezett volna. A második ciklus (*Nemzet és irodalom*) terjedelmes tanulmányban adja egy magyar kritikátörténet programtervezetét (*Irodalomtudományunkról, múltjáról szólva*), s egy ideológikus keresztmetszetet a Bach-korszakról (*Nacionalizmus az önkényuralom és a dualizmus korának magyar irodalmában*). A harmadik ciklus (*Tabló, arcképekkel*) az akadémiai irodalomtörténet IV. kötetében publikált fejezeteket közli. Ezek a tömör, lényeglátó pályarajzok értékesek és színvonalasak még akkor is, ha az újabb kutatások lényeges pontokon módosították, vagy módosítani fogják őket. Kétségtelen, hogy a válogatónak a negyedik ciklus (*Kritikák*) összeállításakor kellett a legkomolyabb nehézségekkel szembenézni. Okkal ragaszkodott

néhány jelentős, fontos kérdést tárgyaló íráshoz. Az abszolutizmus és dualizmus koráról szóló *Magyarország története* kötet kapcsán például máig megoldatlan korszakolási kérdések (mennyiben korszakhatár 1849?) merülnek fel, Komlós Aladár könyvéről (*Tárguló irodalom*) szólva a kritikus tevékenység jellege. A *Rendezni végre közös dolgainkat*... nagyon korán és nagyon pontosan, az internacionalizmus szellemében emel szót egy szlovák szerző történelemhamisító, magyarellenes, nacionalista koncepciója ellen. E három-négy szakkritika kedvéért viszont bizonyára aránytalannak látszott külön ciklust nyitni, így kerülhettek aztán melléjük olyan cikkek, amelyek pusztán ismertetések, vagy legalábbis értékük, időtálló voltak meg sem közelíti a megelőző ciklusokba foglaltakét.

Szörényi László válogató és sajtó alá rendező munkája igényes és átgondolt. (A monográfia-töredék előkészítése különösen fáradságos, áldozatos feladat volt.) Szóvá legfeljebb a Greguss és a Salamon pályakép sorrendjét lehet tenni. Igaz, Salamon Ferenc tíz évvel tovább élt (egyazon évben, 1825-ben születtek), s az is tény, hogy Greguss pályája jóval hamarabb (1844) indult a *Regélő Pesti Divatlapban* és az *Életképekben* közölt verseivel. A Greguss-portré azonban többször is utal Salamon Ferencre (az